



Università
Ca' Foscari
Venezia

**Corso di Laurea Magistrale
in Economia e Gestione delle Arti
e delle Attività Culturali**

Tesi di Laurea

**Il mecenatismo femminile nei sistemi produttivi
musicali della Parigi *fin de siècle***

Il caso di Misia Sert, luci ed ombre di una vita da romanzo

Relatore

Ch.mo Prof. Michele Girardi

Correlatrice

Ch. Prof.ssa Vincenzina Caterina Ottomano

Laureanda

Carolina Tilde Scimiterna
Matricola 887984

Anno Accademico

2021 / 2022

Indice

INTRODUZIONE	p. 1
PRIMA PARTE: IL CONTESTO STORICO, ECONOMICO E SOCIOCULTURALE	
DELLA BELLE ÉPOQUE	p. 3
Capitolo 1 : Il contesto storico	
1. Introduzione	p. 4
2. La modernità che avanza: la Rivoluzione Industriale	p. 4
3. Ripercussioni sociali	p. 6
4. Venti di guerra	p. 7
5. Uno sguardo alla Francia	p. 9
Capitolo 2 : Società e cultura	
1. La Belle Époque	p. 12
2. Le esposizioni universali	p. 13
3. Le innovazioni della Belle Époque	p. 14
4. I ‘turisti’ a Parigi	p. 17
5. La vita sociale della borghesia	p. 18
6. Ispirazioni per artisti	p. 20
6.1 <i>Il cinema</i>	p. 23
6.2 <i>L’arte figurativa</i>	p. 23
6.3 <i>Architettura e arti decorative</i>	p. 25
6.4 <i>La letteratura</i>	p. 27
6.5 <i>La musica</i>	p. 30
Capitolo 3 : La questione femminile	
1. La “fragilità naturale” delle donne	p. 33
2. Le donne attrici economiche e sociali	p. 35
3. Le donne attrici politiche ai margini	p. 36
4. Le donne attrici culturali	p. 37

5. Il mito della donna parigina	p. 39
SECONDA PARTE: IL MECENATISMO MUSICALE DELLE <i>DAMES</i> DELLA BELLE ÉPOQUE	p. 42
Capitolo 1 : Il mecenatismo musicale si trasforma	
1. Premessa	p. 43
2. Il mecenatismo musicale	p. 43
Capitolo 2 : Il mecenatismo musicale si sviluppa	
1. Premessa	p. 45
2. Le ragioni dello sviluppo	p. 45
3. L'assenza dello Stato in campo musicale	p. 47
4. Il ruolo delle donne mecenati musicali	p. 47
Capitolo 3 : Due mecenati “manager”	
1. I luoghi	p. 50
2. La contessa Greffhule	p. 50
3. Winnaretta Singer Polignac	p. 53
3.1 <i>La Princesse de Polignac e i musicisti del suo tempo</i>	p. 57
TERZA PARTE: MISIA, UNA VITA DA ROMANZO	p. 61
Capitolo 1 : La vita di Misia Sert	
1. Gli inizi: Misia Godebska	p. 62
2. Misia Natanson	p. 65
3. Misia Edwards	p. 68
4. Misia Sert	p. 73
5. Misia, alla fine	p. 76
Capitolo 2 : <i>La Revue Blanche</i>	
1. Un “gioco” intelligente	p. 80
2. Misia attraverso gli occhi dell'Arte	p. 81
3. Misia e la musica: gli inizi	p. 85

4. Un'influenza nascosta ma di grande visibilità	p. 86
4.1 I luoghi e i protagonisti	p. 86
4.2 Le problematiche sociali: qualcosa da cui fuggire	p. 89
5. Eredità	p. 90
Capitolo 3 : Gli <i>Apaches</i>	
1. Anni di fermento	p. 92
2. Le origini del nome	p. 92
3. I membri	p. 93
4. Gli <i>Apaches</i> in musica	p. 95
5. Usi e costumi <i>Apaches</i>	p. 96
6. Ravel e gli <i>Apaches</i>	p. 98
Capitolo 4 : <i>Les Ballets Russes</i> e Sergej Djagilev	
1. L'incontro con Djagilev	p. 92
2. Due "talent scout"	p. 92
3. Il ruolo poliedrico di Misia	p. 93
4. Il ruolo di Misia in <i>Parade</i>	p. 95
CONCLUSIONE	p. 105
APPENDICE 1 : LETTERE AUTOGRAFE, TRASCRIZIONE E TRADUZIONE	p. 110

Introduzione

In questa ricerca si vogliono illustrare le dinamiche del fenomeno del mecenatismo femminile nella Parigi della *Belle époque*, attraverso l'analisi della figura di Misia Sert, personaggio di spicco assai discusso della società parigina *fin de siècle* e oltre, della quale intendiamo evidenziare l'incontrovertibile creatività e talento nella veste di protettrice delle arti, nonché contestualizzarne le scelte dettate dalla sua innata spinta propulsiva che ha sempre comportato il volersi affrancare ad ogni costo dalla sua condizione intrinsecamente subalterna di donna e di imprenditrice, all'epoca fortemente osteggiata. L'illustrazione della tematica si svilupperà in tre parti distinte, che affronteranno ciascuna un aspetto particolare.

Nella prima parte, suddivisa in tre capitoli, si analizzerà inizialmente il contesto storico, socioeconomico e culturale della Francia della Terza Repubblica, evidenziandone luci e ombre, caratteristiche di un periodo denso di contraddizioni. Si tratterà di un *excursus* sintetico ed essenziale, ma necessario e sufficiente per contestualizzare il campo di azione della nostra protagonista. Un'attenzione particolare verrà quindi rivolta alla città di Parigi, capitale della cultura e dello spettacolo prima, durante e dopo quel tempo, che farà da sfondo sfavillante all'ascesa della ricca borghesia e rappresenterà il palcoscenico ideale del lusso, della spensieratezza e della *joie de vivre*. Nel secondo capitolo, si approfondirà l'aspetto culturale di questo periodo storico, passando attraverso le esposizioni universali, per giungere ad una disamina delle principali tendenze nei vari ambiti artistici. La prima parte terminerà con un capitolo dedicato alla questione femminile: evidenzieremo gli aneliti di indipendenza delle donne ancora sottomesse alle figure maschili e relegate all'interno delle loro case, senza poter decidere della propria vita. Noteremo come si fanno sempre più numerose le donne che desiderano battersi per conquistare diritti civili uguali agli uomini, quanta voglia c'era di affrancarsi da una situazione spesso considerata non più al passo con i tempi e, soprattutto, si capirà come questa lotta per l'emancipazione poteva presentarsi anche nella classe alto borghese, assumendo delle caratteristiche ed una connotazione molto diversa rispetto alla battaglia di matrice socialista.

La seconda parte prenderà spunto proprio da questa ultima considerazione, in quanto per le donne dell'alta società, con grandi possibilità economiche, il punto era riuscire a crearsi una propria identità scissa da quella dei mariti o padri, e vedremo come, proprio nel campo del mecenatismo artistico, molte di loro trovarono una valvola di sfogo per estrinsecare la propria cultura e le proprie capacità rimaste soffocate troppo a lungo. Complice l'assenza di sostegno dello Stato nei confronti della musica, è qui che incontreremo delle figure estremamente moderne, lungimiranti e intraprendenti, come la contessa Greffhule e Winnaretta Singer

Polignac, che si dedicarono con fervore alla loro attività di sostegno ai musicisti dell'epoca, intervenendo in modo decisivo per promuovere quest'arte dimenticata dal governo della Terza repubblica, producendo inoltre decisivi impatti sul ruolo della donna nella società.

Si passerà, quindi, alla terza parte, nella quale si analizzerà in modo approfondito il caso di studio. Vedremo come la figura poliedrica di Misia Sert, artista, mecenate, donna volitiva dalle invidiabili abilità relazionali, abbia svolto un ruolo importante nella vita culturale parigina della prima metà del XX secolo, tanto da essere chiamata «la regina di Parigi». Incontreremo aspetti di lei che spesso si discostano anche dalla narrazione autobiografica e metteremo in evidenza il suo carattere forte, a tratti opportunistico, freddo e calcolatore che faceva di lei una persona estremamente temuta e considerata. Quindi sfatteremo il racconto di una Misia vittima, in balia di uomini spesso sovrastanti e soffocanti, dando una diversa chiave di lettura della sua vita dedicata alla diffusione dell'arte e della cultura più in voga all'epoca.

Vedremo come, in qualità di mentore di talenti in tutte le arti, e artista lei stessa, condusse una vita che la colloca, nell'immaginario comune, nella sfera del mito e spesso se ne traccia un quadro in cui i colori della frivolezza sovrastano quelli della genialità. Ma grazie ad una analisi critica delle fonti consultate e con l'ausilio di una consistente documentazione raccolta nel corso della ricerca, nonché grazie alla gentile disponibilità concessami dagli eredi degli autori di alcuni dei carteggi rinvenuti, che hanno portato alla luce documenti originali, come lettere autografe e testimonianze giornalistiche coeve, si cercherà di verificare, al di là di quella sorta di morboso voyeurismo di cui vengono ammantate le vicende biografiche di donne note, il suo ruolo di «mediatrice decisiva di quel grande momento europeo in cui musica, pittura e letteratura vissero in osmosi, sorrette dal sogno wagneriano di un'opera d'arte totale».¹

¹ Arnaud, C., *Misia la fata verde*, in *Misia Sert*, MISIA, Milano, Adelphi, 2012, p. 231

Parte I

**IL CONTESTO STORICO, ECONOMICO
E SOCIOCULURALE DELLA BELLE
ÉPOQUE**

Capitolo I

Il contesto storico

1. INTRODUZIONE

Ci troviamo negli anni a cavallo tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX; un periodo che vede una prima parte che i contemporanei definirono *fin de siècle* ma al quale, in seguito, fu attribuito il nome di *Belle époque*. A questo seguì una cesura determinata dall'orrore della Prima guerra mondiale, seguita da una roboante ripresa, i cosiddetti *Années folles* o Anni ruggenti. Poi di nuovo atrocità.

La parte iniziale del mio lavoro tratterà del primo dei due periodi luminosi, che sono quelli in cui Misia Sert, protagonista indiscussa della borghesia dei salotti parigini, nonché della terza parte di questo elaborato, poté splendere e dare splendore.

Non si possono non ravvisare delle forti similitudini tra la *Belle époque* e gli *Années folles*, come se fossero un unico periodo interrotto bruscamente dalla barbarie della Grande Guerra: ciò che accadde negli anni Venti, a livello sociale, economico e culturale, sembra essere una sorta di compimento di ciò che durante la *fin de siècle* aveva mosso i suoi primi importanti passi, e sicuramente non è un caso che in entrambi i momenti la città di Parigi fosse il cuore pulsante della cultura e della modernità in cui spesso riconosciamo gli stessi protagonisti, soprattutto in ambito culturale, in fasi diverse della loro vita: pensiamo, ad esempio, a Maurice Ravel e Igor Stravinskij, come anche a Pablo Picasso e alla stessa Misia Sert.

Per contestualizzare e capire lo sfondo socioeconomico e culturale in cui ha agito Misia, è necessario un breve *excursus* storico.

2. LA MODERNITÀ CHE AVANZA: LA RIVOLUZIONE INDUSTRIALE

La rivoluzione industriale che ebbe inizio durante il XVIII secolo in Inghilterra, per poi diffondersi in tutta Europa, favorì l'accumulazione di capitale da parte della borghesia, processo che si è intensificato nella seconda metà del XIX secolo con la seconda rivoluzione industriale. Alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, terminata la guerra franco-prussiana (1870-1871), l'Europa visse un periodo di pace e prosperità, favorita anche dallo sviluppo di nuove tecnologie che avrebbero cambiato i comportamenti, le arti e i pensieri dell'intera borghesia europea, con effetti anche nella vita dei cittadini delle classi meno abbienti.

La seconda rivoluzione industriale dette il via all'era dell'acciaio, del petrolio, dell'elettricità; nuove invenzioni e scoperte in vari ambiti stravolgono letteralmente i sistemi produttivi e la vita delle persone non solo in Europa. Crebbe la produzione manifatturiera, che divenne una sorta di metro di valutazione per la forza e la

grandezza delle nazioni. Lo sviluppo delle industrie risulta legato a doppio filo con lo sviluppo scientifico e tecnologico e, necessitando di enormi capitali, genera anche quell'imprescindibile collegamento tra industria, finanza e politica che prende il nome di capitalismo finanziario. L'aumento generalizzato della produzione, unito all'evoluzione dei mezzi di trasporto e delle comunicazioni, danno luogo anche al fenomeno dell'allargamento dei mercati, favorendo la crescita economica del mondo moderno.

Non serve un'analisi approfondita della storia economica per affermare che lo sviluppo e il rafforzamento delle relazioni economiche internazionali hanno apportato benefici nei processi produttivi e nei livelli di vita delle popolazioni di vari Paesi: si può risalire quanto meno alla rivoluzione industriale, se non addirittura alle varie Compagnie commerciali di stampo europeo del XVII secolo, per poter iniziare a parlare di internazionalizzazione. Le grandi scoperte geografiche hanno sicuramente sconvolto l'orizzonte del commercio internazionale, ma la rivoluzione industriale ha dato altrettanto certamente avvio alla grande impresa, travolgendo le strutture e l'organizzazione di quella preesistente. Con gli inizi del XX secolo il fenomeno dell'internazionalizzazione delle imprese presenta una maggiore diffusione: gli scambi internazionali non si limitano più alle merci ma riguardano anche il patrimonio tecnologico, il capitale e le risorse umane. Alcune imprese sono già attive sul mercato mondiale già nel primo ventennio del secolo.²

Molta della produzione industriale, utilizzando i progressi della scienza e della tecnica, consentiva il potenziamento degli arsenali bellici: spinta dalla politica di potenza dei Paesi maggiormente industrializzati, ha tuttavia dato luogo ad un serpeggiante timore per il futuro, accompagnato, d'altra parte, all'entusiasmo per il benessere sempre più diffuso.

Il forte sviluppo dell'industria, tuttavia, causava anche tensioni sociali: le campagne vennero sempre più abbandonate dai contadini che si spostarono nelle città, alla cerca di un lavoro stabile anche dal punto di vista salariale, dando vita alla classe operaia, che viveva perlopiù nelle periferie in condizioni miserabili. Con la progressiva diffusione degli ideali del socialismo, le classi più fragili si compattarono in una lotta volta al miglioramento delle loro condizioni, sia lavorative che di vita, richiedendo il riconoscimento dei propri diritti. I ceti popolari entrano sulla scena politica e si sviluppano le associazioni sindacali. Sono anni di passaggio che porteranno gradualmente verso le democrazie parlamentari, anche perché proprio gli ultimi decenni del XIX secolo vedono l'allargamento della base elettorale in tutto il vecchio continente, fino ad arrivare all'ottenimento del suffragio universale in molti Paesi.³

² cfr. EMILIO GASPARINI, *Profilo delle imprese multinazionali*, «Rivista di politica economica», 7, LXIV, 1974, pp. 890.

³ Va precisato che per il momento si tratta ancora di un suffragio universale unicamente maschile, che venne approvato in Francia nel 1875, in Inghilterra nel 1884, in Belgio nel 1893, nell'Austria-Ungheria nel 1907 e in Italia nel 1912.

Da questi presupposti nasceranno i partiti di massa, intesi come strutture articolate ed organizzate diffuse territorialmente per mantenere ed incrementare il numero degli iscritti ed accogliere le loro istanze e la loro partecipazione.

3. RIPERCUSSIONI SOCIALI

La Francia degli anni a cavallo tra XIX e XX secolo era una nazione moderna, con un buon tasso di crescita economica, nonché relativamente dinamica, anche se il suo tasso di crescita era inferiore a quello degli Stati Uniti, della Germania o del Regno Unito⁴. Accanto alle vecchie industrie in declino, si affiancano le nuove industrie che trainano il Paese: si tratta del settore chimico e di quello metallurgico, quest ultimo trascinato anche dalla crescita della produzione automobilistica. A questi si aggiungono nuovi settori di punta, come l'industria aeronautica, con i dirigibili, che si avvale di numerose innovazioni, e l'industria culturale (il cinema ad esempio).

Il paese rimase, tuttavia, fondamentalmente agricolo: nel 1914, su 40 milioni di francesi, circa 22 milioni vivevano in campagna, e la produzione (agricoltura e artigianato) rappresenta il 50% del PIL nazionale. Ma nelle città l'industria richiedeva mano d'opera, e il sovraffollamento delle campagne dà anche qui luogo ad un esodo rurale consistente.

Sebbene, ad esempio, la Germania mostrasse risultati economici migliori, la Francia aveva un tenore di vita generalmente più elevato, seppur in presenza di forti disparità; la classe operaia vive in condizioni assai difficili: a Parigi, le famiglie operaie si stringevano in 15/20 mq. e le *banlieues* erano squallide e malsane, ma non appena il disagio iniziò a farsi pressoché insostenibile, lo Stato intervenne dando il via, nel 1889, al sistema HBM (*habitation à bon marché*), finanziato principalmente da enti caritatevoli. Le famiglie vivevano nella miseria e la domanda di alloggi era molto forte a causa dell'industrializzazione e dell'esodo rurale. Fa da contraltare la situazione delle classi medie e agiate, sempre più consistenti numericamente grazie alla crescita economica e dell'urbanizzazione: sono queste classi che danno il via alla società dei consumi, frequentando i nuovi grandi magazzini che Émile Zola definì «cattedrali del commercio moderno»: ⁵ luoghi affascinanti, ammalianti e frastornanti che segnano la fine delle piccole botteghe, decretando la potenza della moda e l'esaltazione data dal possesso degli oggetti.

⁴ Alla vigilia della Prima guerra mondiale, la produzione industriale europea, che rappresenta circa il 47% di quella mondiale, vede la Germania superare l'Inghilterra (16% dei tedeschi contro 14% degli Inglesi), con notevole scarto rispetto a Francia (6%), Russia (5%) e Italia (3%).

⁵ Zola, É., *Au bonheur des dames*, Parigi, Charpentier, 1883, p. 490



Fig. 1: K. Fichot, *Au Bon Marché*, 1872, BnF; è il grande magazzino di Parigi che ispirò Zola

In sostanza, possiamo sicuramente affermare che durante la *Belle époque* in generale le cose siano migliorate rispetto al XIX secolo, ma tra le contraddizioni dell'epoca possiamo inserire il fatto che per la popolazione che viveva nelle campagne, la situazione rimase piuttosto arcaica, e nelle città la classe operaia era sfavorita per quanto riguarda le condizioni di vita e di lavoro. Questo è vero non soltanto in Francia: a livello europeo il cambiamento economico spinge la popolazione ad allontanarsi dalle campagne per sfuggire alle aspre condizioni di vita, e ciò si realizza in due modalità: da un lato, lo spostamento verso le città a maggiore sviluppo industriale e dove è anche presente un confronto socio-politico; dall'altro, si sceglie di emigrare oltreoceano dove l'America, soprattutto, rappresenta il mito della libertà e delle infinite possibilità di riuscita, riscatto ed emancipazione. Si tratta di un fenomeno, in entrambe le sue espressioni, che si sviluppa in modalità e consistenze diverse nei vari paesi europei, ma il fattore comune è sicuramente dato dallo sviluppo della tecnologia e delle tecniche produttive, che taglia letteralmente fuori contadini e artigiani, costringendoli a decisioni radicali di cambiamento di vita per sfuggire ad una miseria insostenibile.

4. VENTI DI GUERRA

Alla fine del XIX secolo, la Francia era, con la Gran Bretagna e la Germania, una delle tre principali potenze europee. Nel corso del secolo, a partire dalla conquista dell'Algeria nel 1830, si era creato un grande impero coloniale che, all'inizio del secolo XX, si estendeva su vaste regioni dell'Africa e, soprattutto,

dell'Asia sudorientale.

Era anche una potenza economica e finanziaria all'avanguardia in alcuni settori come l'industria automobilistica ed elettrica, la ricerca scientifica, e lo sviluppo di tecniche avanzate. Ma nel mondo, sono questi gli anni in cui si diffonde l'idea di nazionalismo, basata sul concetto di superiorità di una nazione rispetto alle altre: è su questa idea che alcune nazioni tentarono, ritenendolo legittimo, di imporre il proprio dominio su popoli ritenuti più deboli. Si creano movimenti nazionalisti, che, in alcuni casi, con il tempo vireranno tristemente verso il razzismo. I governi, di fronte alle varie spinte sociali, e nel tentativo di preservare la posizione della classe dirigente, fanno leva sul sentimento di appartenenza, e sull'esaltazione del culto della nazione. Da qui parte il fenomeno della nazionalizzazione delle masse teorizzato da George Mosse, che si palesa nella catalizzazione del popolo attorno all'idea stessa di nazione e dei simboli che la rappresentano.

Il culto del popolo divenne così il culto della nazione e la nuova politica cercò di esprimere questa unità con la creazione di uno stile politico che divenne, in pratica, una religione laica.[...] Come si giunse a ciò?[...] Fu il concetto stesso di volontà generale che portò alla creazione dei miti e dei loro simboli e la nuova politica cercò di spingere il popolo a partecipare attivamente alla mistica nazionale attraverso riti e cerimonie, miti e simboli, che davano un'espressione concreta al concetto di volontà generale. La folla incomposta del popolo divenne, grazie a una mistica nazionale, un movimento di massa concorde nella fede dell'unità popolare.⁶

Rivalità insidiose dividevano inoltre molti Stati: l'Italia voleva portare a termine la sua unità, annettendosi le città di Trento e Trieste ancora in mano agli austriaci; Austria e Russia si fronteggiavano per la supremazia sui Balcani in mano all'impero ottomano; quest'ultimo, cercava di tenere testa ad Austria e Russia ma, a causa di una complessa crisi interna, perse Bulgaria ed Albania, che si dichiararono indipendenti nel 1908 e nel 1912. In Germania cresceva la ferma volontà di dominare i vicini popoli di lingua slava e la Gran Bretagna paventava una minaccia al proprio primato coloniale da parte della sempre più potente Germania. In Francia, a seguito della guerra franco-prussiana del 1870, cresce sempre più il desiderio di *revanche* nei confronti della Germania, che le aveva sottratto Alsazia e Lorena.

Nei dieci anni che precedettero la Grande guerra, due blocchi di alleanze – la Triplice alleanza e la Triplice intesa – si muovono in un clima sempre più teso. L'aggressività tedesca e la sua competizione con la Gran Bretagna per la supremazia navale crescevano insieme al sentimento *revanscista* francese e alle contese tra impero austro-ungarico e Russia. Le tensioni nei Balcani crescevano e in Africa uno dei pochi stati ancora indipendenti, il Marocco, alimentava un contrasto tra Francia e Germania che per ben due volte portò sull'orlo della guerra; ma non era ancora il

⁶ Mosse, G. L., *La nazionalizzazione delle masse [The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich, 1974]*, introduzione di Renzo De Felice, trad. it. di Livia De Felice, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 25-26

momento e la Francia riuscì ad ottenere il protettorato del Marocco, concedendo in cambio alla Germania una parte del Congo francese. Anche la fragilità dell'impero ottomano venne messa alla prova da movimenti rivoluzionari e, a distanza di pochi anni l'una dall'altra, scoppiano le due brevi guerre dei Balcani il cui esito fu sfavorevole per Germania e impero austro-ungarico, mentre la Serbia ne esce rafforzata, creando i presupposti per un futuro attacco da parte dell'Austria.

5. UNO SGUARDO ALLA FRANCIA

Della Francia della *Belle époque* vengono sovente ricordate la sua creatività, la sua prosperità e la sua potenza.

In effetti, la Francia all'epoca era un paese potente che beneficiava ancora della grande epoca rivoluzionaria e napoleonica, sul piano dei rapporti con gli altri paesi. I principi di libertà, uguaglianza e fraternità ne fanno un paese liberale e democratico, ma con un quadro monarchico dove il re rappresentava lo Stato e la Nazione. Le caratteristiche del regime repubblicano cominciarono a definirsi, attraverso un lungo processo che terminò il 4 settembre 1870, quando la Repubblica fu infine proclamata. Il paese fu governato per cinque anni da istituzioni provvisorie, ma vennero emanate delle importanti leggi costituzionali che ne definivano il funzionamento.

Si trattò di un compromesso tra repubblicani e monarchici: la Repubblica fu proclamata ma non venne accettata da tutti, poiché alcune forze politiche non volevano un regime democratico e liberale, ma una restaurazione della monarchia.

Purtuttavia, sebbene la Francia continuasse nel suo percorso di crescita democratica, consolidando le istituzioni repubblicane, assistiamo al formarsi di un consistente e composito movimento di contestazione nei confronti della Repubblica, mosso da tendenze nazionaliste e militariste, legato al tradizionalismo monarchico e clericale. Dal punto di vista politico, nel 1899, l'affare Dreyfus, che ebbe una larghissima eco nella società francese,⁷ rese palesi due atteggiamenti e dottrine ideologiche nel fine secolo che si fronteggeranno per molto tempo. A destra, la vicenda segnò la nascita di un partito nazionalista, intorno alle leghe e all'*Action française* (sorta nel 1899), e le forze tradizionaliste, nostalgiche e passatiste, tutte contrarie alla Repubblica, si compattarono. Anche a sinistra si verificarono raggruppamenti che portarono alla creazione di due grandi partiti: il Radicale Repubblicano e il Radicale Socialista (1901). Le posizioni contrarie a Dreyfus, ampiamente diffuse dalla stampa, favorirono la crescita di sentimenti antisemiti nei francesi di tutte le classi sociali, e contribuirono a strutturare ideologicamente

⁷ Alfred Dreyfus (1859-1935), un ufficiale francese di religione ebraica, fu vittima di un errore giudiziario che fu all'origine di una importante crisi politica. Pur in mancanza di prove evidenti, venne condannato ai lavori forzati a seguito dell'accusa di aver fornito segreti militari ai tedeschi. Nel 1906, dopo dodici anni di aspri dibattiti e ricorsi, fu definitivamente scagionato e riabilitato.

L'estrema destra attorno ai principi del nazionalismo e dell'antisemitismo.

Nel 1898 Émile Zola pubblicò un forte atto di accusa contro questa palese ingiustizia e venne a sua volta processato e condannato. Il suo articolo rappresenta il simbolo dell'eloquenza oratoria e del potere della stampa messo al servizio della difesa di un uomo e della verità. Zola continuerà la sua lotta per la giustizia, la libertà e la verità celandola sotto la sua ironia.



Figura 2: il «J accuse» di Emile Zola⁸

⁸ Si riproduce l'articolo pubblicato su «L'Aurore», il 13 gennaio 1898. Questo testo differisce per qualche dettaglio dalla versione che sarà pubblicata in seguito ne *La Vérité en marche* 1901.

L'opinione pubblica si divise nettamente in innocentisti e colpevolisti, e la questione va ben oltre il caso giudiziario fino a sfociare nello scontro politico.

Le elezioni del 1899 videro la vittoria sul filo di lana delle forze progressiste, grazie alle quali riprese il consolidamento di un Paese laico e repubblicano, portato avanti anche dai radicali. Nel 1905 si ruppero i rapporti con la Santa Sede fino ad arrivare alla completa separazione fra Chiesa e Stato.

Sono gli anni di importanti riforme sociali: la riduzione dell'orario di lavoro, l'istituzione del riposo settimanale e della pensione di vecchiaia, ad esempio; nei programmi era presente anche un'imposta generale sul reddito, che però non venne approvata. In seguito, tornarono al potere i repubblicani moderati, prima al governo e poi, con il loro leader Raymond Poincaré, alla presidenza della Repubblica. Da qui parte l'impegno sul rafforzamento dell'esercito e sul potenziamento delle spese militari.

Capitolo II

Società e cultura

1. LA BELLE ÉPOQUE

Fu solo grazie al tentativo di elaborazione del traumatico evento della Prima guerra mondiale che l'espressione nostalgica *Belle époque* vide i suoi natali, proprio per designare gli anni di spensieratezza che ha permeato la società francese dal 1890 al 1914. Malgrado qualche sconvolgimento, la Terza Repubblica ha finito per imporsi, riuscendo a unificare la Francia attorno ad un progetto politico comune. Se le ineguaglianze sociali si accentuano con la nascita di un proletariato urbano, questo è comunque, come ribadito poc anzi, un periodo di crescita economica, favorita dalle numerose innovazioni tecnologiche e dalla stabilità monetaria. Descritta come un'età dell'oro, la *Belle époque* corrisponde ad un apogeo culturale ed artistico unico in Francia dai tempi del Secolo dei Lumi.

Malgrado i turbamenti politici e i numerosi scandali che hanno ritardato l'instaurazione e l'inizio della Terza Repubblica, la Francia conosce, a partire dalla fine del XIX secolo, un periodo di stabilità istituzionale e l'implementazione di un sistema economico sempre più performante. L'*Affaire Dreyfus*, e la divisione profonda che vide tutta la società francese in contrasto, prima della completa riabilitazione di Dreyfus, hanno alla fine portato all'instaurazione di un regime politico più coerente, dove tutte le componenti sociali sembrano giocare un ruolo attivo nell'emancipazione dello Stato, che si consolida con la legge sulla separazione tra Stato e Chiesa nel 1905.

È l'ora dell'euforia, anche se i progressi economici non toccano tutta la società. Certamente la legislazione in tema sociale si rinforza progressivamente: l'educazione si vuole accessibile a tutti e il diritto di voto si estende. La scuola diventa obbligatoria a partire dai sei anni di età, e l'insegnamento diviene libero e laico per limitare l'influenza della Chiesa; per contro, maschi e femmine non frequentano la stessa classe né studiano le stesse materie. Globalmente, il tenore di vita è in crescita, l'economia è a pieno regime e il sistema finanziario, con il franco come moneta nazionale, è solidamente stabile. Alla crescita economica di questo periodo corrisponde una stagnazione nella crescita demografica: il malthusianesimo⁹ accentua il progresso generale, sebbene ineguale, del livello di vita.

La componente sociale che trae maggiore beneficio da questa situazione è senza dubbio la borghesia del mondo imprenditoriale e dei rappresentanti dello Stato,

⁹ Dottrina economica che, rifacendosi all'economista inglese Thomas Malthus, attribuisce principalmente alla pressione demografica la diffusione della povertà e della fame nel mondo, cioè in sostanza allo stretto rapporto esistente tra popolazione e risorse naturali disponibili sul pianeta.

principalmente localizzati a Parigi. La Francia delle province, perlopiù agricola, non rappresenta che una parte sempre più esigua delle entrate, malgrado un agricoltura sempre più produttiva. Gli attentati di matrice anarchica, gli scioperi degli operai e le numerose manifestazioni popolari diventano testimonianza di un malessere all'interno delle classi più basse della popolazione.

2. LE ESPOSIZIONI UNIVERSALI

La prima esposizione universale si tenne a Londra nel 1851, voluta dal principe consorte Alberto di Sassonia-Coburgo-Gotha, marito della regina Vittoria d'Inghilterra, mosso da ideali liberali e progressisti. La finalità di questa esposizione, negli intenti del principe Alberto, era quella di mostrare le eccellenze artistiche, scientifiche e tecnologiche inglesi, oltre ai manufatti coloniali; quindi, vi era esposta anche la potenza politica e industriale dell'Inghilterra, oltre a mettere a confronto in modo pacifico le unicità di ogni paese del mondo esponendole nel proprio padiglione, e incrementare lo scambio di informazioni sulle innovazioni tecniche e sulle scoperte scientifiche. Nel XIX secolo Parigi diviene capitale delle esposizioni universali. Queste manifestazioni ebbero un ruolo rilevante soprattutto durante la seconda metà dell'Ottocento poiché rappresentavano delle vere e proprie vetrine dell'evoluzione scientifica, tecnologica e culturale, oltre ad essere l'opportunità, per le nazioni ospitanti, di esibirsi e mostrare le proprie caratteristiche.



Fig. 3: *La Torre Eiffel e il Globo Celeste*, Parigi, 1900.

Fonte Getty Images

Le esposizioni universali erano anche un modo per esprimere la propria importanza politica: ecco che la Francia ospita ben cinque edizioni delle Expo (1855, 1867, 1878, 1889 e 1900), tra le quali sicuramente le più importanti sono quelle del 1867 e del 1889, quest'ultima organizzata negli anni della *Belle époque*, per celebrare il centenario della rivoluzione Francese nonché, ovviamente, per mettere in bella mostra le sue meraviglie artistiche, architettoniche, scientifiche e tecnologiche, prima fra tutte la Tour Eiffel, che inizialmente doveva essere una costruzione temporanea ma alla fine si decise di mantenerla, facendola diventare un vero e proprio simbolo di Parigi e della Francia.

Durante l'Ottocento vennero organizzate altre Expo in vari paesi, con temi specifici: erano eventi che attiravano visitatori da tutto il mondo anche grazie all'aspetto altamente spettacolare, scenografico e multidisciplinare che offrivano.

Se, come si è detto, inizialmente le esposizioni universali avevano come intento quello di un amichevole confronto e collaborazione tra gli stati, successivamente si sviluppò una forte competizione, in quanto la loro struttura organizzativa, basata su un sistema di classificazione per aree e prodotti, di graduatorie e di premi, offriva, da un lato, uno sguardo comparativo sui settori produttivi e sulle economie nazionali e, dall'altro, un raffronto tra arti, culture, idee e mode: in sintesi, un confronto tra civiltà.

3. LE INNOVAZIONI DELLA BELLE ÉPOQUE

La Francia si impegnò fermamente nello sviluppo della modernità, e Parigi divenne la capitale indiscutibile del progresso e della cultura. Le nuove invenzioni tecnologiche modificarono progressivamente la vita dei francesi: ricordiamo, ad esempio, il perfezionamento della fotografia che dette vita ad un nuovo genere di illustrazioni; anche il cinema, grazie all'impegno dei fratelli Lumière, diviene una vera e propria arte sempre più attraente. Fiorirono i mezzi di trasporto e di comunicazione. Oltre alla ferrovia, il velocipede, riservato ai più benestanti, subì una trasformazione passando alle due ruote della bicicletta, più pratica e democratica. Le svariate ricerche rivolte allo sviluppo dei motori consentono l'invenzione della motocicletta e dell'automobile, e anche l'aviazione vede i suoi primi successi. La prima linea della metropolitana di Parigi¹⁰ fu inaugurata in occasione dell'esposizione Universale del 1900, per facilitare gli spostamenti

¹⁰ Parigi non era stata la prima città a dotarsi di una rete di metropolitana. Londra fu la prima città a dotarsi di questo mezzo ma la prima linea di metropolitana dell'Europa continentale venne costruita nel 1896 a Budapest, in Ungheria. A Vienna, Otto Wagner, architetto d'avanguardia durante il periodo Liberty, condusse dal 1894 al 1901 i lavori di costruzione della metropolitana. Egli considerò il progetto come decisivo per l'immagine della città e si dedicò con creatività sia alle componenti più grandi, come i ponti e gli edifici delle stazioni, che a quelle più piccole (ringhiere, lampade, insegne); la metropolitana viene quindi considerata nel suo complesso un'opera d'arte. Questo esempio, nel caso di Parigi, non soddisfaceva la necessità di tenere bassi costi di realizzazione.

all'interno della città¹¹, e si sviluppò rapidamente, caratterizzata dalle sue celebri entrate *Art Nouveau* ideate dall'architetto Hector Guimard, che per le sue realizzazioni, da collocare alle varie scale di entrata/uscita dei sotterranei, più due padiglioni più grandi per le stazioni di *Bastille* ed *Étoile*, scelse la ghisa, un materiale, economico e facile da modellare, adatto ad una realizzazione seriale; suo anche il font della scritta *Métropolitain* .



Figg. 4 e 5: Due realizzazioni dell'architetto-designer Hector Guimard per la Metropolitana di Parigi

Il paesaggio è in continua trasformazione: sulla scia delle indicazioni del barone Haussmann,¹² la città continua a dotarsi di stabili prestigiosi, valorizzati da impianti legati ai progressi della tecnica, come l'elettricità o l'ascensore, che permette di aumentare a otto o nove il numero dei piani, divenendo gli ultimi proprio i più prestigiosi. La *Belle époque* si palesa sui *Grands Boulevards*, nei *Cafés*, nei

¹¹ In realtà l'inaugurazione dell'Expo si effettua senza il *Métropolitain*, che verrà inaugurata qualche giorno più tardi.

¹² Politico, urbanista e funzionario francese, ricoprì l'incarico di prefetto del dipartimento della Senna dal 1853 al 1870. Il titolo nobiliare gli fu attribuito da Napoleone III, per il quale aveva rinnovato Parigi tra il 1852 e il 1869, predisponendo e attuando un vasto piano di ristrutturazione.

Cabarets, nelle sale e saloni da concerto. La parte ad est della città è lasciata ai più poveri, in quartieri miseri dove vengono ammassati gli scarti di un'epoca definita *Belle*.

Se la modernità da un lato compie l'azione di modificare progressivamente la vita cittadina, dall'altro veste anche il ruolo di "prodotto" da esporre: a partire dalla grande esposizione del 1900, l'elettricità diviene un mezzo per creare stupore. I mezzi moderni di costruzione permettono di erigere strutture sempre più colossali, nelle quali l'industrializzazione trova il suo ambiente ideale. L'architetto, elevato definitivamente al rango di artista, privilegia ormai la struttura e la forma, spesso a detrimento della piacevolezza della forma estetica.

L'evento che simboleggia l'inizio effettivo della *Belle époque* è proprio l'Expo di Parigi del 14 aprile 1900, che alza il sipario su un secolo pieno di speranze. La pace in Europa regna da quasi trenta anni, dalla guerra franco-prussiana del 1871. Il ministro del commercio francese Alexandre Millerand, inaugurando l'esposizione parigina, afferma:

Le distanze diminuiscono fino a scomparire, mentre crescono all'infinito l'intensità e la potenza della vita. La stessa morte indietreggia davanti alla marcia vittoriosa dello spirito umano.¹³

Il padiglione principale viene riservato all'elettricità: grazie ad essa i visitatori vengono trasportati come se fossero su un marciapiede dal primo *tapis roulant* della storia. Ma la scena fu dominata senza dubbio dalla Tour Eiffel: costruita per l'Expo parigina del 1889, nell'esposizione del 1900 contiene un grande ascensore, e presenta una nuova affascinante illuminazione notturna. Parigi, *ville lumière*, conosciuta come capitale delle arti e delle lettere, estende la propria influenza mondiale anche come capitale dell'avanguardia della tecnologia. Il *Petit Palais* e il *Grand Palais*, costruiti per l'occasione, accolgono ottantatremila espositori da tutto il mondo e cinquanta milioni di visitatori. Parigi è la regina della cultura: per scienziati e artisti di fama mondiale è la meta ideale.

L'esposizione universale del 1900 non ha che sintetizzato i progressi del secolo precedente: le invenzioni tecnologiche rese possibili dalla rivoluzione industriale, facevano ormai parte della vita quotidiana delle persone, ma ha presentato delle novità soprattutto culturali, nel teatro, nella musica, nella pittura e nell'architettura; queste ultime sono state influenzate rispettivamente dall'impressionismo e dall'*Art Nouveau*, che erano i nuovi stili artistici dell'epoca. Parigi vive un periodo ricco di divertimenti, svaghi e vita sociale, libero da vincoli: la gente si affolla nei cabaret di Montmartre e Pigalle, come *Le Chat Noir* e il *Moulin Rouge*, che con il suo can-can ispirò artisti come Toulouse-Lautrec. Grande ammiratore delle ballerine francesi di can-can e attento osservatore della società dell'epoca, è famoso per le sue opere

¹³ Dal discorso tenuto dal ministro del commercio francese Alexandre Millerand in occasione dell'inaugurazione dell'Expo.

d arte che ritraggono la vita di questo cabaret parigino fondato nel 1889.



Fig. 6: H. de Toulouse-Lautrec *Ballo al Moulin Rouge* (1889-1890)

4.1 TURISTI A PARIGI

Dalla seconda metà del XIX secolo, Parigi diventa meta privilegiata del turismo d'élite: il famoso *Grand Tour*, tappa fondamentale dell'educazione aristocratica, si trasforma pian piano in un turismo per puro divertimento,¹⁴ grazie ad una generazione per la quale viaggiare è un'opportunità per spendere i propri soldi in sregolatezze di ogni genere. Il tempo libero diventa una pratica sociale che contribuisce all'affermazione dell'identità del turista elitario, rappresenta un elemento di integrazione nella vita sociale parigina, e costituisce un fattore di distinzione sociale. La società cosmopolita diviene uno dei motori dell'evoluzione dello spazio parigino, che segna la cultura, le strutture sociali e i luoghi di socialità del tempo.

I luoghi di incontro per l'intrattenimento e il tempo libero assumono forme molto diverse: caffè, ristoranti, case di tolleranza, circoli, piste di pattinaggio e attrazioni di vario genere. Aperti praticamente a tutti, questi luoghi creano forme di

¹⁴ cfr. *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVIIe-début XIXe siècles)*, a cura di Daniel Roche, Parigi, Fayard, 2000, e Levenstein, H., *Seductive Journey. American tourists in France from Jefferson to the jazz age*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1998.

socialità particolari, che differiscono da quelle dei salotti altolocati, perché è qui che si fanno incontri "interessanti" e che si assaporano gli svaghi della capitale¹⁵. Sono questi gli spazi in cui uno straniero può ostentare il suo potere finanziario e costruirsi una reputazione sperperando denaro¹⁶. I luoghi dedicati allo svago, spesso cosmopoliti, non sono solo teatro di frivolezze, ma offrono un'occasione per interessare relazioni volte alla speculazione fondiaria e altre attività economiche. Gli imprenditori rispondono quindi anche alla domanda dell'élite turistica che chiede una città conforme alle sue aspettative: gli spazi di incontro, dove le convenzioni sono molto meno rigide, danno ai turisti l'impressione di avere un assaggio della vita parigina. Paradossalmente, questi luoghi, la cui nascita ed esistenza sono spesso dovute a stranieri¹⁷, partecipano alla costruzione dell'identità della Parigi *capitale des plaisirs*, arrivando, alcuni di loro, a diventare addirittura l'emblema della città.

5. LA VITA SOCIALE DELLA BORGHESIA

La *Belle époque*, lo si è detto, è il periodo di grande euforia, vissuto principalmente dalla borghesia, tra la fine della guerra franco-prussiana e l'inizio della grande guerra. I primi quattordici anni del XX secolo sono caratterizzati da un diffuso ottimismo, che in qualche modo esorcizza i timori di un conflitto sempre più vicino. Sviluppo, industrializzazione, viaggi, sono le parole chiave di un periodo nel quale le classi privilegiate si stordiscono nel lusso e, nel contempo, il progresso coinvolge tutti in un clima di allegria condivisa. Sotto la Terza Repubblica, tuttavia, la società è rimasta divisa in classi: era difficile passare da una classe all'altra, e in particolare raggiungere le classi dirigenti.

À la veille d'une guerre que peu voient venir, la France est-elle en mesure de la soutenir ? Cette société divisée entre des élites toujours puissantes et un peuple toujours pluriel d'où commencent à émerger des classes moyennes a pourtant trouvé dans la République son principe d'unité.

Tel est le legs méconnu de la Belle époque.¹⁸

La Rivoluzione aveva abolito i privilegi della nobiltà ma non il suo prestigio. Rimossi gradualmente dal potere, i nobili sono rimasti al centro della vita sociale e mondana, con l'orgoglio di appartenere a famiglie con un nome nella storia. La borghesia possedeva potere economico e influenza politica, ma cercava di distinguersi imitando alcune abitudini culturali dell'aristocrazia. Questa élite comprende molte professioni: grandi e piccoli imprenditori, professionisti,

¹⁵ Beck, R., e Madoeuf, A., *Divertissement et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Presse de l'Université F. Rabelais de Tours, 2005.

¹⁶ Veblen, T., *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1978 [1° ed. americana, 1899]

¹⁷ Ricordiamo, ad esempio, lo spagnolo Joseph Oller, a cui Parigi deve varie creazioni che rappresentano ancora oggi l'immagine della città, una su tutte il Moulin Rouge.

¹⁸ Prost, A., *Les Français de la Belle époque*, Parigi, Gallimard, 2019, Présentation

funzionari, insegnanti, ingegneri, ecc. Tutti condividono valori comuni e una certa cultura, anche se ci sono molte differenze nello stile di vita all'interno di questa classe. L'accumulazione di capitali nelle mani della borghesia industriale a livello mondiale ha permesso di investire nella ricerca e nello sviluppo delle nuove tecnologie, che hanno di fatto portato alla seconda rivoluzione industriale: stiamo parlando, ovviamente tra le altre, dell'invenzione dell'automobile, del telefono, dell'aeroplano, del telegrafo senza fili e del cinema. È innegabile che queste innovazioni abbiano avuto un enorme impatto su questo clima di euforia che permea la classe borghese, determinando un nuovo modo di vivere e schiudendo nuovi orizzonti. La borghesia affolla i teatri, i cabaret, i parchi, ed i treni le consentono di trascorrere i fine settimana sulle coste.



Fig. 7: H. Minich, Manifesto pubblicitario dei *Chemins de fer du Nord*, 1890

Ovviamente, questo modo di vivere non riguarda la popolazione più povera del paese ma anche per loro c'è un cambiamento, determinato dalle leggi sul lavoro che garantiscono, tra l'altro, qualche tutela in più per il lavoro minorile, nonché un giorno di riposo alla settimana ed una riduzione dell'orario lavorativo, lasciando un

piccolo spazio in più per approfittare di qualche divertimento. La borghesia parigina scopre la *joie de vivre*, le feste, la musica, le arti e il ballo; si nuota nella Senna e si gioca a tennis. Le automobili cominciano ad apparire per le strade della capitale francese e la crescita della rete ferroviaria permette di viaggiare per raggiungere le località balneari *à la mode*. L'elettricità consente la creazione di vari dispositivi che entrano a far parte della vita quotidiana dei parigini abbienti e dà il via al cinema. Cambia anche l'attitudine al consumo, come si è già accennato: i grandi magazzini, come i celebri *Bon Marché* e *Le Samaritaine*, che affiancano gli aristocratici *atelier*, dettano la moda e sono frequentati dalle signore della borghesia francese che vi acquistano i loro abiti ed accessori. Nelle strade fioriscono annunci pubblicitari che invitano all'acquisto e al divertimento, dando il via primordiale all'arte della pubblicità.

L'evoluzione del tempo libero e dei divertimenti impatta sullo sviluppo urbano, acquisisce un importante peso economico, e modifica le modalità di comunicazione e commercializzazione.

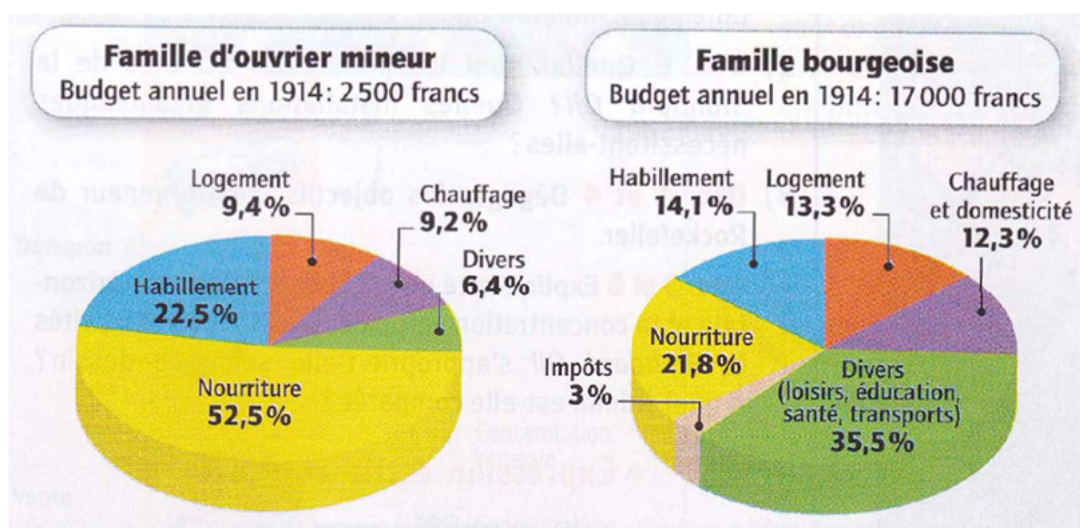


Figura 8: Differenze nella ripartizione delle spese nelle famiglie operaie e borghesi¹⁹

6. ISPIRAZIONE PER ARTISTI

In questo periodo di transizione, non privo di forti contraddizioni, Parigi diventa il cuore pulsante della cultura, accogliendo artisti e intellettuali che trasformano arte e filosofia. L'*Art Nouveau* è l'espressione culturale più emblematica di quest'epoca,

¹⁹ Perrot, M., *Le mode de vie des familles bourgeoises, 1873-1953*, Armand Colin, 1961: da questo grafico si evince non soltanto la grande differenza di disponibilità di denaro nelle due classi considerate ma anche la considerevole quota di esso che la borghesia decide di destinare ai divertimenti, ai trasporti e all'educazione.

contraddistinta dalle sue curve sensuali, che in qualche modo si ispirano al corpo femminile: l'architettura e le sue strutture, nonché il design di oggetti decorativi non si basano più soltanto sulla funzionalità ma anche sulla bellezza della forma. L'architettura e il gusto artistico nell'oggettistica sono soggette a profonde trasformazioni, lo stile diventa decorativo prima ancora che funzionale, allontanandosi molto dagli stili del passato.

La Francia è spesso vista come il centro delle arti e delle lettere: scrittori, artisti, musicisti e attori pranzano da *Maxim's*, passeggiano nei giardini e girano in automobile. Tutti i parigini, di qualsiasi classe sociale, frequentano i *café-concert* affollando i quartieri di Montmartre e Pigalle, i loro *cabarets* e i loro balli. Questo periodo all'apparenza felice è fonte di ispirazione per molti: con l'*Art Nouveau*, infatti, l'arte diventa funzionale per innovazioni e originalità e la nuova classe dirigente, ricca e potente, chiede una produzione di alto livello che non trascuri l'aspetto estetico, e sempre più artisti disegnano pezzi destinati alla produzione industriale. Nascono così le arti applicate e il design industriale. Gli oggetti d'arte acquisiscono una nuova dignità, entrando nei salotti, e i designer trovano nella natura una nuova forma di ispirazione, come nel caso di Emile Gallé, attratto dalla chimica, che si appassiona all'idea di trasformare le forme offerte dalla natura, sia floreali che animali, per la decorazione degli oggetti in vetro; o anche di René-Jules Lalique, disegnatore, vetraio e famoso gioielliere, che è diventato celebre grazie alle sue sorprendenti creazioni di gioielli, flaconi di profumi, vasi e candelabri.

Anche in pubblicità si assiste ad una grande novità: è proprio negli anni della *Belle époque*, infatti, che nasce il manifesto pubblicitario. Locandine e poster reclamizzano i locali dedicati al divertimento più in voga e gli spettacoli teatrali, grazie all'intuizione degli imprenditori parigini del tempo che avevano colto le potenzialità e l'importanza dei manifesti per divulgare l'intrattenimento. Molto presto anche industrie di altri settori merceologici, sia nei beni di largo consumo che nei prodotti di lusso, decisero di fare ricorso a questo mezzo.

Uno dei maggiori artisti del periodo in questo campo è Alfons-Marie Mucha, illustratore, pittore e decoratore di origine ceca che, creando meravigliose locandine per spettacoli teatrali e per aziende francesi, diventa il più celebre pubblicitario di Parigi, assurgendo a pietra miliare della grafica pubblicitaria moderna.



Fig. 9-10: Locandine pubblicitarie di A.-M. Mucha

Il suo è uno stile che promuove un nuovo linguaggio di comunicazione che si rivela molto potente: le sue immagini femminili sensuali incorniciate da originali composizioni grafiche riscuotono un enorme successo in tutta la società dell'epoca, facendosi strada nell'immaginario comune contemporaneo come iconografia rappresentativa del periodo fino ai giorni d'oggi.

Parigi diventa la capitale mondiale anche del lusso e della moda, e la donna parigina si differenzia da tutte le altre per la sua eleganza che si palesa in ogni circostanza. Gli atelier dei sarti erano frequentati dalle signore dell'alta società e diventano, al pari dei salotti, un luogo di incontro di vita mondana, ove poter sfoggiare e confrontarsi sulle ultime novità della moda che presenta abiti per ogni occasione, sia per la vita quotidiana che per quella in società, e per ogni momento della giornata. Si sviluppano anche numerosi movimenti d'avanguardia, tanto che la storia delle arti degli inizi del XX secolo è segnata da una vera e propria rivoluzione che stravolge le arti figurative, quelle letterarie, la moda, la danza e la musica.

Ma è anche l'inizio della cultura di massa e Parigi è una città

il proletario si sentiva un cittadino libero e completo al pari del suo datore di lavoro; il cameriere al caffè stringeva la mano a un generale in divisa; un onesto, serio e irreprensibile piccolo borghese non arricciava il naso se sul suo stesso pianerottolo viveva una prostituta.²⁰

²⁰ Zweig, S., *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo [Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, 1943]*, Milano, Garzanti, 2014, p. 143

La diffusione della stampa a grande tiratura, i libri venduti a prezzi modici, i *café-concert*, il cinema, fanno avvicinare un numero sempre crescente di persone alla cultura che si democratizza. Di seguito, per completare il quadro socioculturale parigino, verranno analizzate, in maniera non completamente esaustiva seppur tuttavia necessaria, le principali innovazioni introdotte in questo periodo nelle varie arti.

6.1 IL CINEMA

Alla fine del XIX secolo, numerose e rapide ricerche e progressi tecnologici portano al moltiplicarsi di vari tentativi che porteranno a quello che diventerà il cinematografo. La svolta decisiva avviene quando Louis Lumière, proprietario di una grande fabbrica fotografica a Lione, perfezionò la sua invenzione. Il primo film, *La Sortie des usines Lumière*, fu proiettato come esperimento nel marzo 1895, davanti alla *Société d'encouragement à l'industrie nationale*. Louis Lumière fece una prima presentazione pubblica di "fotografie animate" in un vero e proprio programma al *Salon indien du Grand Café, boulevard des Capucines* a Parigi, il 28 dicembre 1895 e fu un vero trionfo. I fratelli Lumière si spinsero allora più avanti, proiettando scene e sequenze di vita familiare dando così un'immagine efficace e rivelatrice della vita, dei piaceri e degli svaghi della borghesia degli inizi del 1900, e a loro dobbiamo anche la creazione di una sorta di documentari simili ai cinegiornali, come in occasione dell'incoronazione dello zar Nicola II. Già nel 1896 vengono girati i primi documentari e lungometraggi, a cui si aggiungono i lavori di Georges Méliès, altro geniale padre del cinema che può essere considerato l'inventore della regia cinematografica e degli effetti speciali; è lui che introduce e sperimenta novità tecniche, come il montaggio, e narrative e di fatto inventa il cinema fantastico e fantascientifico. Nei primi anni del 1900 la genialità creativa di Méliès, rimasta a livello artigianale, cede il passo agli uomini d'affari che, utilizzando le sue invenzioni, fanno nascere dei veri e propri colossi del cinema come Gaumont e Pathé che ancora oggi sono presenti tra i leader di questo settore.

6.2 L'ARTE FIGURATIVA

Gli artisti di tutto il mondo, attratti dalla fama della scuola impressionista si riversano a Parigi e nascono nuove scuole artistiche, come il fauvismo e il cubismo, oltre a tutta una fioritura di talenti individuali al di fuori di ogni scuola come Vincent Van Gogh, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec.

Le scoperte di Paul Cézanne sulla semplificazione, la sintesi delle forme e la comprensione di un oggetto o di un personaggio da diversi punti di vista, vengono riprese, trasformate e rinnovate dai *Fauves* e dai Cubisti: la natura morta *Mele e arance*, in cui Cézanne opera una trasformazione degli oggetti in forme essenziali,

rappresenta un esempio di sintesi formale, che fu di ispirazione ad altri artisti diretti verso l'astrazione.



Fig. 11: P. Cézanne, *Mele e arance*, 1899 ca

Esaltando la sensazione, i *Fauves* reagirono sia contro le macchie di colore degli impressionisti sia contro il disegno lucido degli accademici; trascurarono i dettagli ed enfatizzarono i contorni, come in Claude Monet, Edouard Manet, Pablo Picasso, Henri Matisse, e molti altri.

La nuova scuola di pittura della *Belle époque*, il Cubismo, estende proprio le intuizioni di Cézanne e reagisce contro la sensibilità dell'Impressionismo, per passare ad una pittura intellettuale che non cerca più di rappresentare l'apparenza dei soggetti, ma la loro essenza. L'oggetto viene scomposto in volumi e piani, sfere e cilindri, coni e cubi, contrariamente ai *Fauves*, dove il colore era privilegiato rispetto alla forma. Il quadro cubista, privo di linea d'orizzonte, esplose in un apparente disordine, che non è altro che la scomposizione dell'analisi fatta dall'occhio dell'osservatore, mostrando i diversi aspetti di un oggetto, anche quelli non visibili. Alla rappresentazione del movimento si preferiscono quindi le nature morte; i materiali - giornali, stoffe, cartoni - sono utilizzati come punti di riferimento per la lettura della tela.



Fig. 12: P. Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, 1907²¹

Nella scultura l'elaborazione di volumi autonomi e il rapporto tra pieno e vuoto, tra immobilità e movimento, amplia il campo delle possibilità di rappresentare l'espressione dei sentimenti dei personaggi e di orientarsi verso un'arte più astratta che possa raffigurare qualcosa che va oltre la somiglianza fisica. È questo il momento in cui Rodin raggiunge l'apice della fama, diventando il padre della scultura moderna.

6.3 ARCHITETTURA E ARTI DECORATIVE

L'ultima parte del XIX secolo vede un profondo rinnovamento dell'architettura e delle arti decorative. In tutta Europa si avverte un bisogno di emancipazione e di innovazione, che dà origine all'*Art Nouveau*²² nel Novecento, rappresentando il desiderio di uno stile radicalmente nuovo, che faccia *tabula rasa* del passato.

Rompendo con la tradizione accademica e con gli stili del passato, l'*Art*

²¹ Con *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, considerato il manifesto del Cubismo, Picasso ha prodotto la frantumazione dello spazio tridimensionale che si ritroverà nelle altre opere cubiste.

²² Il termine *Art Nouveau* fu coniato in Francia, nazione nella quale il movimento era noto anche come *Style Guimard*, *Style 1900* o *École de Nancy* (per gli oggetti d'arte). In Italia è conosciuto come *stile floreale*, *stile Liberty* o *arte nuova*, mentre in Gran Bretagna fu noto come *Art Nouveau* insieme con le definizioni in lingua di *Modern Style* o *Studio Style*. In Germania prese il nome di *Jugendstil* (stile giovane), in Austria *Sezessionstil* (Secessione), nei Paesi Bassi *Nieuwe Kunst* (traduzione di *Art Nouveau* in olandese), in Polonia *Secesja*, in Svizzera *Style sapin* o *Jugendstil*, in Serbia e Croazia *Secesija*, in Russia *Modern* e, in Spagna, *Arte Joven* (arte giovane), o più frequentemente, *Modernismo*.

Nouveau rifiuta ogni fondamento decorativo che si rifacesse all'antichità o al Rinascimento e propugnava un nuovo naturalismo. Come abbiamo accennato, la corrente utilizza un repertorio di forme e ornamenti basato su un'osservazione meticolosa del mondo naturale e sviluppa un gusto per l'asimmetria e per le linee che ricordano quelle provenienti dal Giappone, le cui creazioni erano state ampiamente distribuite in Europa grazie alle esposizioni universali, a partire dal 1867.

Il modernismo di questi artisti si nota nei mobili, nei gioielli, nei ventagli, nelle decorazioni per le dimore private e, come abbiamo già visto, trionfa con Hector Guimard, che si definisce "architetto d'arte" e ottiene il suo primo successo con la costruzione di un nuovo edificio cittadino, il Castel Béranger.



Fig. 13: Facciata dell'edificio noto come Castel Béranger, in rue la Fontaine 14 a Parigi

L'espressione "stile Guimard" compare cinque anni dopo e indica la predilezione per l'asimmetria, le volute, gli arabeschi, le tortuosità del ferro e la ricchezza di lunghe curve vegetali che si insinuano sui materiali più diversi.

L'*Art Nouveau*, che trionfò anche con l'École de Nancy che riuniva artisti dei più diversi settori (mobili, armadi e intarsi, ceramiche, vetri e vetrate), si rifà all'arte giapponese e alla filosofia dell'*"élan vital"* di Bergson e durerà fino alla Grande Guerra. Non dimentichiamo di citare nuovamente Alfons Mucha, cartellonista, decoratore di libri e calendari, artista al servizio della pubblicità, che divenne famoso quando Sarah Bernhardt, dovendo impersonare *Gismonda* di Victorien Sardou, nel

1894, commissionò un manifesto per il suo nuovo spettacolo. In generale, l'arte si appropriò del manifesto, lo trasformò in una nuova forma d'arte e trasformò la pubblicità coinvolgendo vari artisti.

6.4 LA LETTERATURA

Non è questa la sede per approfondire un tema così vasto e sfaccettato, ma, per completezza, è necessario dare qualche indicazione generale anche in quest'ambito.

La seconda metà del XIX secolo ha visto l'emergere di due tendenze letterarie opposte: il Naturalismo (erede del Realismo) e il Simbolismo. Il presupposto del Realismo era che il romanziere dovesse rappresentare la realtà concreta; il Naturalismo, di cui Émile Zola è portavoce, introduce nell'arte letteraria idee scientifiche e positiviste.

Si vuole estendere il metodo scientifico all'arte ma, per fare ciò, è necessario tenere ben presente l'influenza dell'ambiente sociale: il personaggio, in quanto uomo nella società, ha una vita interiore determinata dal suo contesto sociale e bagaglio ereditario. Zola privilegia, quindi, l'analisi fisiologica rispetto all'analisi psicologica, e pretende di mettere il metodo della scienza al centro dell'attenzione.

In contrasto con la teoria naturalista, il simbolismo si sposta verso l'ideale, [che] trascende la realtà, [...] la attraversa o le si affianca come un mondo di apparenze e di segni²³ "; per usare un'espressione di J.-P. Sarrazac, esso cerca di rivelare il mondo dei simboli per "suggerire l'indicibile"²⁴ e, come l'ha ben messo in evidenza Marcel Raymond, si propone «di esaltare la vita sotto qualsiasi forma essa si presenti».²⁵

Per gran parte del pubblico, le preoccupazioni e le ricerche letterarie venivano ignorate così come le questioni politiche, spesso violente, dell'anarchismo, del socialismo o dei movimenti sindacali. All'alba del XX secolo, parte della società borghese della *Belle époque* predilige, ad esempio, un teatro di stereotipi e di intrattenimento brillante come quello di Rostand e l'umorismo e la satira più o meno esplicita di autori considerati di intrattenimento come Georges Feydeau.

²³ Van Thieghem, P., *Les Grandes Doctrines littéraires en France : de la Pléiade au surréalisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968. p. 213.

²⁴ Sarrazac, J.-P., « *Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible* ». In : Jomaron, Jacqueline de. (Dir.). *Le Théâtre en France*. Paris : Le Livre de poche, « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1992. p. 705.

²⁵ Raymond, M., *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, José Corti, 1940, p. 234



Fig. 54: A.-M. Mucha, *Gismonda. Sarah Bernhardt. Théâtre de La Renaissance*, 1894, Gallica BNF

La letteratura è comunque ricca e si rivolge anche verso l'avventura, l'evasione e la valorizzazione dell'individuo che ci viene presentato come una sorta di eroe egocentrico ma generoso, che si confronta con la società industriale della sua epoca. Fanno la loro apparizione romanzi polizieschi ed i primi racconti di fantascienza, quindi una letteratura d'evasione, che si affianca a quella più tradizionale.



Fig. 65: Copertina del romanzo poliziesco *Fantômas*, di M. Allain e P. Souvestre.

La fioritura dei giornali, sempre più liberi e numerosi, permette di raggiungere un pubblico sempre più ampio: dà spazio ai *feuilletons*, che divengono un modo per diffondere lavori letterari, e ai fumetti. Anche l'accesso ai libri si democratizza grazie alle nuove tecniche di stampa e di illustrazione, e l'immagine acquisisce sempre più importanza. Spesso è una letteratura che potremo definire commerciale: fioriscono eventi letterari, pubblicità, moltiplicazione di premi, sfruttamento rapido del successo che spesso dissimulano una reale potenza creativa.

D'altra parte, le leggi scolastiche del 1881-1882 hanno consentito ai francesi di imparare a leggere, riducendo in questo modo gli effetti del divario tra ragazzi e ragazze e tra cittadini rurali e urbani, e hanno messo nelle mani dello Stato l'apprendimento scolastico, e il sistema editoriale francese si è subito adattato. La creazione e la crescita di case editrici come la Hachette, la Delagrave, la Colin, confermano l'apertura in questo settore di un mercato relativamente di massa e

competitivo²⁶.

Tuttavia, non è possibile operare una limitazione nel citare esclusivamente questo tipo di produzione letteraria: come si è visto, il simbolismo è un elemento estremamente rilevante nell'arte di questo periodo, ed altrettanto importante si rivela nella letteratura e nella poesia. L'estetica simbolista fu esemplificata da scrittori di tutta Europa: Oscar Wilde con *Salomè*, Joris-Karl Huysmans con *À rébours*, Charles Baudelaire e Paul Verlaine con le loro poesie. Personaggio imprescindibile è Apollinaire, che si pone «al crocevia di tutte le influenze artistiche»; [] [poeta] «integrato con il pensiero cubista», [] «erede del post-simbolismo»,²⁷ egli riprende l'idea della ricerca del nuovo²⁸ di Baudelaire e, come ha ben evidenziato Marcel Raymond, si propone di «esaltare la vita sotto qualunque forma essa si presenti».²⁹

I temi mitologici, orientali e medievali sono fortemente presenti nella poesia simbolista e li ritroviamo, attraverso una stretta connessione tra le varie arti, anche nella musica del tempo.

Guy de Maupassant fu uno dei principali scrittori del periodo, ed anche la sua opera aveva alcune somiglianze stilistiche con il Simbolismo, ma in più impiegava metodi di realismo psicologico, nelle sue novelle e racconti. Rivoluzionò il racconto breve e, insieme al russo Anton Cechov, contribuì notevolmente al suo sviluppo come forma d'arte letteraria. Alcune opere di Maupassant impiegano elementi del fantastico e del grottesco, che esprimono lo stato travagliato dei suoi personaggi e dei suoi temi.

Come dimenticare le avanguardie del periodo: una fra tutte il futurismo, il cui Manifesto viene pubblicato anche in lingua francese su *Le Figaro*.

In sostanza, i francesi non sono più un pubblico omogeneo e l'abbondanza data dalla produzione letteraria è, quindi, anche una moltiplicazione del numero di autori destinati a soddisfare i gusti di questo pubblico diversificato, e, in qualche caso, non sono necessariamente il sintomo di una reale ricchezza di innovazione creativa³⁰.

6.5 LA MUSICA

Il clima di effervescenza culturale tocca anche il mondo musicale: il Romanticismo ha perso la sua influenza, complice anche la morte di molti dei suoi grandi esponenti³¹ e l'esecuzione del *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude

²⁶ Mollier, J., *La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque : mise en place des structures de diffusion de masse*, Études littéraires, Vol. 30, N. 1, autunno 1997

²⁷ Rodrigues, J., *Histoire de la littérature française : le XXe siècle*. Tome 1 : 1892-1944. Paris : Bordas, 1988, p. 87

²⁸ Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, CXXVI: Le Voyage, VIII

²⁹ Raymond, M., op. cit., p.217

³⁰ Potelet, H., *Mémento de littérature française*, Hatier, 1990

³¹ Wagner muore nel 1883, Liszt nel 1886 e le ultime opere di Brahms risalgono al 1896

Debussy, al di là dell'iniziale disorientamento della critica, si rivela un punto di svolta. Questa composizione si dimostra così importante ed influente che Pierre Boulez la pone come corifeo della musica moderna, così come alcuni poemi di Baudelaire lo sono stati per la poesia³², e nel 1912 l'impresario dei Balletti Russi, Sergej Djagilev³³, decise di utilizzarla per un balletto, affidandone la coreografia al grande ballerino Vaclav Nijinskij, alla sua prima esperienza come coreografo³⁴.

Alcuni aspetti che caratterizzano il contesto musicale francese della *Belle époque* sono simili a quelli che sono stati citati nel paragrafo dedicato alla letteratura. Si assiste, infatti, ad una eterogeneità degli orientamenti e degli indirizzi musicali mai riscontrata in precedenza e a una diffusione che si distingue rispetto al passato, unita anche ad un ampliamento delle possibilità professionali. È un periodo temporalmente breve che, tuttavia, ci offre espressioni artistiche lontane, diversissime tra loro e a volte addirittura contraddittorie, in ogni caso rappresentative di un'epoca fremente, impetuosa e a tratti problematica: si passa dalla fascinazione per la Spagna e del suo portavoce Isaac Albéniz, alla *russophilie* che si sviluppa anche attorno a personaggi-chiave come i già citati Djagilev e Nijinskij e coinvolge compositori come Ravel, Debussy, Paul Dukas e Vincent d'Indy; dal confronto con la scuola viennese di Arnold Schönberg e Gustav Mahler, alle suggestioni italiane, grazie anche alla figura di Alfredo Casella. Al fascino dell'oriente si accompagna il ricorso all'antico, che sembra una costante dell'ispirazione musicale francese sotto la Terza Repubblica e non mancano richiami ai modelli classici e romantici: lo stesso Debussy dedicherà a Fryderyk Chopin la sua opera più visionaria, la raccolta degli *Études*³⁵. Collegamenti con la poesia, con l'arte figurativa, con il mondo dell'infanzia: un vero turbinio di ispirazioni, spunti, personaggi, fascino e incanto.

Circoscrivendo l'analisi sempre al contesto parigino, come fatto sino ad ora, è possibile notare quindi vari indirizzi che si connotano sia per le realizzazioni musicali che per gli orientamenti estetici, e spesso i compositori si collocano in più di una tendenza. Emergono le figure emblematiche di alcuni musicisti come il già citato Debussy, Erik Satie, Ravel, Manuel De Falla e Stravinskij di cui non analizzeremo nel dettaglio le composizioni, ma li terremo presenti come personaggi importanti del sistema produttivo musicale francese dell'epoca di Misia Sert. Si pensi, ad esempio, al repertorio per pianoforte a quattro mani, forma compositiva molto usata dai musicisti per far circolare le proprie creazioni al tempo, e a come i

³² Boulez, P., *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968

³³ Impresario russo che dal 1907 si occupò della promozione dell'arte russa a Parigi attraverso mostre d'arte e concerti. Puntò al balletto come nuova forma di teatro musicale creando la compagnia dei *Ballets russes* per la quale vennero composti lavori sia da musicisti russi che da grandi autori che risiedevano a Parigi, come Satie, Stravinskij, De Falla, Ravel e lo stesso Debussy.

³⁴ Charton, A., *Claude Debussy, Parigi, Édition Gallimard, 2012, (trad. italiana di G. Faragalli, H. e A. Zevi, 2016).*

³⁵ Porcile, F., *La Belle époque de la musique française 1871-1940*, Parigi, Fayard, 1999, pp. 173-301

salotti parigini di inizio 900 risuonavano delle antiche malie delle *Six épigraphes antiques* di Debussy, del mondo incantato evocato da *Ma Mère l'Oye* di Ravel³⁶ e dalle splendide sonorità di *Pétrouchka* di Stravinskij.

Come abbiamo accennato, Debussy viene indicato come un capo-scuola della corrente simbolista-impressionista, e gli altri autori citati tennero sempre presente la sua lezione, anche se limitatamente ad alcuni aspetti discostandosene in altri nei loro percorsi creativi. Egli combina strettamente musica, poesia e ispirazioni tratte dalla pittura impressionista e dalla musica russa, sorprendendo il gusto dei suoi contemporanei attraverso un rinnovamento profondo del linguaggio musicale, attraverso armonie delicate e sfuggenti che creano atmosfere oniriche, fluide ed evanescenti, dalle sonorità magiche, spesso di sapore esotico, che paiono vivere al di fuori del tempo. Tra drammi musicali, melodie, e poemi sinfonici Debussy ribalta, quindi, le regole tradizionali, inventando nuovi procedimenti e sonorità inedite che rappresentano una vera e propria rivoluzione.

³⁶ Composizione che Maurice Ravel dedicò ai nipoti di Misia Sert, figli del fratello Cipa, come verrà approfondito in seguito.

Capitolo III

La questione femminile

1. LA «FRAGILITÀ NATURALE» DELLE DONNE

Sebbene le donne abbiano giocato un ruolo fondamentale durante la Rivoluzione francese del 1789, l'assemblea legislativa abbia legalizzato il divorzio nel 1792 e accordato loro diversi diritti politici, questi diritti sono comunque stati perduti rapidamente, lasciandole escluse dalla vita politica, relegate nella categoria dei cittadini passivi della società. A causa della loro *faiblesse naturelle*, avvalorata da studi scientifici dell'epoca, vengono escluse da varie attività, e soprattutto viene negato loro il diritto di voto: sono costrette a chiudere le loro attività e i loro club e lo stesso Codice civile, nel 1804, ne sancisce la loro inferiorità giuridica, privandole dei diritti politici. L'articolo 213, in vigore fino al 1960, precisa che

Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari.³⁷

Il dovere della donna è quello di fare figli e di allevarli e la possibilità di divorziare viene negata durante la Restaurazione nel 1816, per poi essere di nuovo ristabilita con la Terza Repubblica, nel 1884. Durante tutto il XIX secolo, le donne sono quindi escluse dalla vita politica, dalle rappresentanze sociali, culturali e religiose, grazie all'effetto congiunto di norme giuridiche e della loro natura fragile e instabile. Nel 1861, Paul Broca pubblica uno studio spietato sulle donne, che "dimostrava" che il loro cranio è più piccolo di quello degli uomini e, rifacendosi ai presupposti contenuti nella *Histoire naturelle du genre humain* del medico e antropologo Julien Joseph Virey come risorsa scientifica, affermava

Il ne faut pas perdre de vue que la femme est en moyenne un peu moins intelligente que l'homme ; différence qu'on a pu exagérer, mais qui n'en est pas moins réelle. Il est donc permis de supposer que la petitesse relative du cerveau de la femme dépend à la fois de son infériorité physique et de son infériorité intellectuelle.³⁸

All'inizio del XIX secolo, la svalutazione delle capacità intellettuali delle donne si basava sulla loro morfologia ossea, considerata infantile. Questa concezione dell'imaturità fisica come condizione di inferiorità mentale si basava sull'idea che la crescita delle donne fosse stata in qualche modo interrotta.³⁹

³⁷ *Code civil des français*, De l'imprimerie de la République, Parigi, 1804, art. 103

³⁸ Broca, P., « *Sur le volume et la forme du cerveau* », in Bull. Soc. Anthropol. Parigi, p. 153

³⁹ ÉVELYNE PEYRE E JOËLLE WIELS, *De la 'nature des femmes' et de son incompatibilité avec l'exercice du pouvoir : le poids des discours scientifiques depuis le XVIIIe siècle*, «Les cahiers du CEDREF», Hors-Série 2, La démocratie "à la française" ou les femmes indésirables - II. Tenir les femmes en marge du pouvoir : un effort pluri-séculaire, 1996, pp. 127-157

Alcuni studiosi, come Gustave Le Bon nella sua *Recherches anatomiques et mathématiques sur les variations de volume du cerveau et sur leurs relations avec l'intelligence* (1879), si spingono fino ad affermare che gli esseri inferiori non sono adatti all'evoluzione e che quindi dovrebbero essere esclusi dalla razza umana, come i neri, o privati dell'istruzione, come le donne. In più, attraverso una classificazione gerarchica dei francesi - dotti e letterati, borghesi parigini, nobili di antica famiglia, servi parigini, contadini - basata sulla misurazione delle dimensioni della testa, Le Bon "sancisce" il fatto che un carattere biologico permette di misurare lo sviluppo dell'intelligenza. Ne deriva un assunto estremamente razzista e sessista: Le Bon dimostra, cifre alla mano, che, a parità di dimensioni, il cervello degli uomini è più pesante di quello delle donne, traendone la conclusione che uomini e donne hanno una natura diversa che può essere classificata e, in questa quanto meno bizzarra classificazione, il cranio femminile dei popoli civilizzati risulterebbe molto più vicino a quello dei popoli appartenenti alle razze inferiori piuttosto che a quello delle razze superiori". Questa impostazione misogina permette a Le Bon di scagliarsi contro l'istruzione femminile in un testo pubblicato su una rivista scientifica, cosa che di per sé testimonia sia il livello di antifemminismo tollerato all'epoca sia l'attacco violento contro i sostenitori della parità di diritti tra uomo e donna.⁴⁰

Dans les races les plus intelligentes, comme les Parisiens, il y a une notable proportion de la population féminine dont les crânes se rapprochent plus par leur volume de ceux des gorilles que des crânes de sexe masculin les plus développés. [...] Cette infériorité [intellectuelle des femmes] est trop évidente pour être contestée un instant. [...] Tous les psychologues qui ont étudié l'intelligence des femmes [...] reconnaissent aujourd'hui qu'elles représentent les formes les plus inférieures de l'évolution humaine et sont beaucoup plus près des enfants et des sauvages que de l'homme adulte civilisé. Elles ont des premiers la mobilité, et l'inconstance, l'absence de réflexion et de logique, l'incapacité à raisonner ou à se laisser influencer par un raisonnement [...]. On ne saurait nier, sans doute, qu'il existe des femmes fort distinguées, très-supérieures à la moyenne des hommes, mais ce sont là des cas aussi exceptionnels que la naissance d'une monstruosité quelconque, telle, par exemple, qu'un gorille à deux têtes, et par conséquent négligeables entièrement. [...] Cette exagération même [des sentiments] contribue plus encore que l'infériorité de son intelligence à la rapprocher [la femme] des sauvages et des enfants, et même de mammifères plus inférieurs encore. [...] L'attrait sexuel, constitue en réalité leur unique force. [...] Ceux qui ont proposé de donner aux femmes une éducation semblable à celle reçue par l'homme ont prouvé combien ils ignoraient la nature de leur esprit. [...] Vouloir donner aux deux sexes la même éducation, et par suite leur proposer les mêmes buts, est une chimère dangereuse qui ne peut avoir pour résultat que de dépouiller la femme de son rôle, l'obliger à entrer en concurrence avec l'homme et lui ôter tout ce qui constitue sa valeur, son utilité et son charme. Le jour où, méprisant les occupations inférieures que la nature lui a données, la femme quittera son foyer et viendra prendre part à nos luttes, ce jour-là commencera une révolution sociale où disparaîtra tout ce qui constitue aujourd'hui les liens sacrés de

⁴⁰ PEYRE, E., e WIELS, J., op. cit.

la famille et dont l'avenir nous dira qu'aucune n'a jamais été plus funeste.⁴¹

2. LE DONNE ATTRICI ECONOMICHE E SOCIALI

In questo desolante contesto scientifico, che, fortunatamente, con il passare del tempo si arricchisce di visioni più illuminate, grazie anche ai progressi della scienza e della ricerca, la condizione femminile presenta delle contraddizioni.

Le donne sono presenti nel mondo del lavoro, in particolare nel settore tessile, ma anche nelle miniere: il lavoro delle operaie è indispensabile nei campi e nelle fabbriche oltre che in casa ed esse condividono con gli uomini la stessa durezza delle mansioni, rimanendo sistematicamente sotto la loro tutela anche nei luoghi di lavoro, sottopagate e alla mercé delle loro vessazioni e soprusi. Per gli uomini del XIX secolo il lavoro femminile è tuttavia considerato come un problema: criticano la concorrenza delle donne salariate, che sono pagate la metà di loro, e ritengono che le donne siano concepibili solo come casalinghe e mogli.

Escluse dall'elettorato dal governo provvisorio del febbraio 1848, le donne continuano a dichiararsi cittadine a tutti gli effetti e le suffragette chiedono i diritti civili attraverso petizioni, giornali e club. Le suffragette compiono azioni violente allo stesso scopo, ma soltanto George Sand riesce effettivamente a farsi ascoltare.

L'être moral de la femme diffère du nôtre, à coup sûr, autant que son être physique. Dans le seul fait d'avoir accepté si longtemps et si aveuglément son état de contrainte et d'infériorité sociale, il y a quelque chose de capital qui suppose plus de douceur ou plus de timidité qu'il n'y en a chez l'homme. Cependant le pauvre aussi, le travailleur sans capital, qui certes n'est pas généralement faible et pusillanime, accepte depuis le commencement des sociétés la domination du riche et du puissant. C'est qu'il n'a pas reçu, plus que la femme, par l'éducation, l'initiation à l'égalité. Il y a de mystérieuses et profondes affinités entre ces deux êtres, le pauvre et la femme. La femme est pauvre sous le régime d'une communauté dont son mari est chef; le pauvre est femme, puisque l'enseignement, le développement, est refusé à son intelligence, et que le cœur seul vit en lui.⁴²

Idee rivoluzionarie per quei tempi ma non abbastanza da condividere appieno le rivendicazioni femministe ed operaie di Eugénie Niboyet, fondatrice di vari giornali e club femministi, il più famoso dei quali *La Voix des femmes*, primo quotidiano dichiaratamente femminista e socialista, come si evince dal sottotitolo di Giornale socialista e politico, organo d'interesse per tutte le donne, attorno al quale si riuniscono donne impegnate politicamente.

Il giornale è il primo nella storia della stampa femminile a presentarsi come un giornale nato per sostenere decisamente i loro interessi morali, intellettuali e

⁴¹ GUSTAVE LE BON, *Recherches anatomiques et mathématiques sur les lois des variations du volume du cerveau et sur leurs relations avec l'intelligence*, «Revue d'Anthropologie» (1879), pp. 60-62

⁴² Sand, G., *Isidora*, e-book, da Bibliothèque nationale de France (BnF/Gallica), 2014

materiali, pur non mettendo in discussione il ruolo materno delle donne nell'ambito familiare. Il punto focale del giornale risiedeva nella sensibilizzazione delle istituzioni repubblicane sulla necessità di sicurezza finanziaria e salariale, l'istruzione, i diritti di proprietà e il diritto di voto per le donne e per fare questo pubblicava lettere e petizioni scritte dalle donne ai politici dell'epoca, con richieste di miglioramento delle condizioni di lavoro o di riconoscimento del suffragio femminile. Si trattava, in sintesi, di una vera e propria lotta affinché il motto *Liberté, Égalité, Fraternité* diventasse una realtà che ebbe il suo culmine nella proposta di far eleggere una donna all'Assemblea, che all'epoca era composta solo da uomini, candidando proprio la scrittrice George Sand, nella speranza che fosse facile per i politici accettarla grazie al suo "genio maschile". La scrittrice fece pubblicare, dal quotidiano *La Réforme*, un suo scritto in cui negava la propria candidatura e dichiarava di sperare che «nessun elettore volesse perdere il proprio voto facendo scrivere il [suo] nome».⁴³

In ogni caso, la repressione del dicembre 1852 ridusse nuovamente al silenzio le donne, e la loro istruzione passa in modo pressoché esclusivo sotto il controllo degli istituti religiosi che preparano le giovani allieve per il ruolo di mogli e madri.

Ancora nel 1875 le leggi costituzionali escludono le donne dal potere politico e il Codice civile non viene modificato; la lotta per l'emancipazione femminile riprende e si sviluppa grazie alle associazioni femministe che spingono affinché il codice civile venga modificato, e solo una minoranza porta avanti una militanza per un'uguaglianza completa tra i sessi e per il diritto di voto.

Grazie alle leggi promulgate da Jules Ferry, la scuola elementare, obbligatoria e laica per tutti, contribuisce ad un cambio di mentalità ed alcune insegnanti entrano a far parte delle associazioni femministe.

3. LE DONNE ATTRICI POLITICHE AI MARGINI

Le grandi leggi liberali adottate dai repubblicani toccano poco le donne che sono mantenute dal codice civile in uno stato giuridico di inferiorità, sottomesse ai loro mariti. Bisognerà attendere il 1907 per vedere sancito, ad esempio, il diritto delle donne a poter disporre del proprio stipendio. Inoltre, il nuovo regime rifiuta loro l'accesso alla piena cittadinanza: come in passato il diritto di voto alle donne era stato negato per non scontentare la Chiesa, i repubblicani lo negano per paura che possano essere influenzate da idee antirepubblicane. Questo spiegherebbe il voto unanime dei deputati nel 1903 contro un progetto di legge che avrebbe accordato loro il diritto di voto.

Per alcune femministe il diritto di voto ha un senso solo nel momento in cui le donne sono equiparate civilmente agli uomini e possono vantare un'autonomia

⁴³ EVELYNE SULLEROT, *Journaux féminins et lutte ouvrière (1848-1849)*, «Revue d'Histoire du XIXe siècle - 1848», 1966

economica; altre, come la scrittrice e giornalista Hubertine Auclert, ritengono, al contrario, che è proprio attraverso il suffragio che le donne possono conquistare l'uguaglianza civile.

Joan Wallach Scott, esperta di storia francese e conosciuta per i suoi contributi agli studi di genere, evidenzia il paradosso dei liberali della Terza Repubblica che continuano a sostenere una prospettiva che individua nella mascolinità l'individualità, mentre nella femminilità l'alterità, in un'opposizione determinata, gerarchica, e immobile (il maschile d'altronde non era considerato come l'altro del femminile). L'individuo politico era dunque ritenuto allo stesso tempo universale e maschile; la donna non era un individuo, e ciò per due ragioni: essa era non identica all'essere umano, ed era quell'altro che confermava l'individualità dell'individuo (maschio).⁴⁴

Auclert, sicuramente delusa dalle azioni del nuovo governo dichiara:

Que diriez-vous, hommes, si l'on vous enfermait dans le cercle étroit d'un rôle ? Si l'on vous disait : Toi, parce que tu es forgeron, ton rôle est de forger du fer : tu n'auras pas de droits. Toi, parce que tu es médecin, ton rôle est de soigner les malades : tu n'auras pas de droits. C'est aussi logique que de dire : Toi, femme, parce que la Nature t'a donné la faculté d'être mère, tu n'auras pas de droits. La femme est comme l'homme, un être libre et autonome. À elle, comme à lui la liberté de choisir la voie qui lui convient. [] Vous dites : la femme est trop cléricale que les prêtres, les Jésuites, les religieux de tous ordres qui votent ? La femme, si elle se confesse, est-elle plus cléricale que les hommes, qui logent et payent les confessionnaires et confesseurs ? Est-ce la femme enfin qui se fait prêtres ? Je dis-moi, que ceux qui entretiennent le cléricalisme les hommes son plus cléricaux que les femmes qui le pratiquent. L'heure n'est plus au sabre et à la force ; il ne s'agit plus de porter chez nos voisins, la désolation et la mort, il s'agit de résoudre, pour tous, la question du bonheur chez soi.⁴⁵

4. LE DONNE ATTRICI CULTURALI

Nonostante le numerose contraddizioni e tensioni della Terza Repubblica, per quanto riguarda la situazione femminile possiamo affermare che nuove professioni si fanno strada, e le donne hanno nuove opportunità di carriera nel campo dell'istruzione, della sanità e del commercio. Ci sono sempre più donne alfabetizzate, giornaliste e artiste ma tutte sono ancora pagate meno degli uomini.

Un numero sempre maggiore di donne, spesso provenienti da ambienti privilegiati, ha intrapreso carriere tradizionalmente riservate agli uomini: nel 1861, Louise Victoire Daubié fu la prima donna a ottenere il *baccalauréat* e nel 1900, dopo tre anni di lotte che suscitarono l'interesse dell'opinione pubblica, Jeanne Chauvin diventa la prima donna avvocato che, in una società ancora misogina e

⁴⁴ Scott, J.W., *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, Harvard University Press, 1996, p. 8

⁴⁵ Auclert, H., *égalité sociale et politique de la femme et de l'homme*, Discorso al congresso socialista operaio di Marsiglia, A. Thomas, Marsiglia, 1879. BNF

patriarcale, si scontra con una discriminazione radicata. Le donne sono spesso screditate: è diffusa ancora l'idea che il loro campo d'azione sia principalmente domestico. I movimenti femministi francesi si internazionalizzano, e talvolta si mobilitano nelle lotte politiche, anche se le donne rimangono emarginate nei partiti. Grazie a questa azione indefessa Madeleine Pelletier, psichiatra, anarchica e femminista, riuscì a far votare al congresso della Sezione francese dell'Internazionale Operaia del 1906 il sostegno alla parità dei diritti politici. Proprio Pelletier sosteneva, nel 1914

Si nos gouvernants étaient animés d'un sincère désir de progrès social, non seulement ils s'abstiendraient de sévir contre les professeurs qui enseignent le féminisme à leurs élèves, mais ils inciteraient, au contraire, le personnel enseignant à susciter en l'esprit des écolières des idées d'affranchissement. Plusieurs nations européennes ont aujourd'hui le vote des femmes ; il faudra bien un jour que la France y arrive.⁴⁶

Certo, la diversità delle situazioni è grande, le posizioni sociali delle donne sono varie, dalla sorella della carità alla casalinga borghese, dalla raccoglitrice di carbone alla levatrice, senza dimenticare la mondina, la maestra e la spigolatrice e forse non è sufficiente parlare della Donna, come se fosse un personaggio unico, senza sfumature.

⁴⁶ Pelletier, M., *L'Éducation féministe des filles et autres textes*, Syros (Mémoire des femmes), Paris, 1978.



Fig. 16: B. Breitwieser, *Les Différentes positions sociales de la femme*, 1890

Questo è ben lontano dal cliché della *Belle époque*, in cui in realtà le donne e gli stranieri, che costituiscono la maggioranza della popolazione, sono emarginati o quasi, pur integrandosi con lo stile di vita francese. Le basi di una prosperità generale esistono ma non si può negare che la società sia suddivisa in gruppi sociali.

5. IL MITO DELLA DONNA PARIGINA

Tra le contraddizioni del tempo, nel caso della *Belle époque* è chiaro che la tragedia del quinquennio successivo contribuì all'aura di ottimismo, spensieratezza e prosperità che circondava gli anni precedenti, che non era necessariamente presente in quel periodo, o non esclusivamente, rispetto a quanto si tende a credere in seguito. Sappiamo che questo periodo non è stato solo divertimento e spensieratezza, anche se è proprio ora che, soprattutto a Parigi, sono sorti i simboli perenni di ciò che, soprattutto agli occhi degli stranieri, "fa" la Francia: la Torre Eiffel; il Moulin Rouge, le donne eleganti e affascinose, immagini di lusso, erotismo, gioia di vivere, feste, sogni, spettacoli.

Quando il 14 aprile 1900 si inaugura la quinta esposizione Universale organizzata in Francia, i visitatori possono ammirare, sopra il portale monumentale che segnava l'ingresso al perimetro principale di Place de la Concorde, un'immensa

statua di una bella donna, alta più di sei metri, vestita con un lungo cappotto a pieghe aperto su un abito scollato. Da lontano l'opera evoca una delle tante allegorie che ornano le piazze o le stazioni ferroviarie della Terza Repubblica: snella, fiera e dinamica, incarna brillantemente la Francia prospera, pacifica e sicura di sé che l'evento intendeva celebrare. A un'analisi più attenta, tuttavia, la donna non ha il tono della statuaria tradizionale: il suo costume è più moderno, il suo viso più accattivante, la sua scollatura più ammiccante. Questo perché lo scultore incaricato dai consiglieri comunali, Paul Moreau-Vauthier, voleva rendere un'immagine contemporanea e per il pubblico del 1900, questa bella signora non poteva che essere *la Parisienne*, una donna ideale che simboleggia la moda, l'eleganza, la modernità e la gioia di vivere della civiltà francese della *Belle époque*.⁴⁷

Si tratta dell'incarnazione della voluttà femminile, dello stile e dell'eleganza e, grazie ai nuovi mezzi di comunicazione come la fotografia ed il cinema, queste donne incantevoli divennero delle vere e proprie muse e protagoniste in ambito artistico, cinematografico e nella vita reale. È in questo periodo che si sviluppa l'idea della donna come *femme fatale*: inizia un periodo di emancipazione che si manifesta nei comportamenti e nell'abbigliamento, che trasforma l'idea stessa di femminilità.

Le donne diventano sofisticate, misteriose e affascinanti e Parigi diviene il centro della moda femminile, con i suoi *atelier* di sarti e salotti di case di moda dove era possibile confezionare abiti su misura, che diventano i luoghi di ritrovo esclusivi dell'alta società.

L'ideale della bellezza femminile propone un corpo sinuoso, occhi e capelli nerissimi, labbra carnose e sguardo magnetico. In una società che veicolava un benessere e una felicità diffusa, ma nella realtà, come sappiamo, era ancora profondamente misogina, questa emancipazione creava inquietudine rispetto a questa donna spregiudicata, la cui personalità veniva interpretata come perversa, aggressiva e crudele.

Nonostante queste resistenze, il fascino emanato da queste donne non poteva far altro che ammalare: è il tempo della bella Otero, simbolo indiscusso della donna fatale che, grazie alle sue relazioni con uomini potenti, diventava essa stessa potente, ricca e influente in ambito sociale.

Anche l'arte celebra la figura femminile con immagini contrastanti: viene rappresentata come demone da contrastare o come elemento ricco di *charme* ed eleganza, dal forte potere seduttivo.

⁴⁷ Retillaud, E., *La Belle époque de la Parisienne (1880-1914)*, Chapitre 5, in: *La Parisienne. Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours*, Le Seuil, 2020, pp. 165-205.

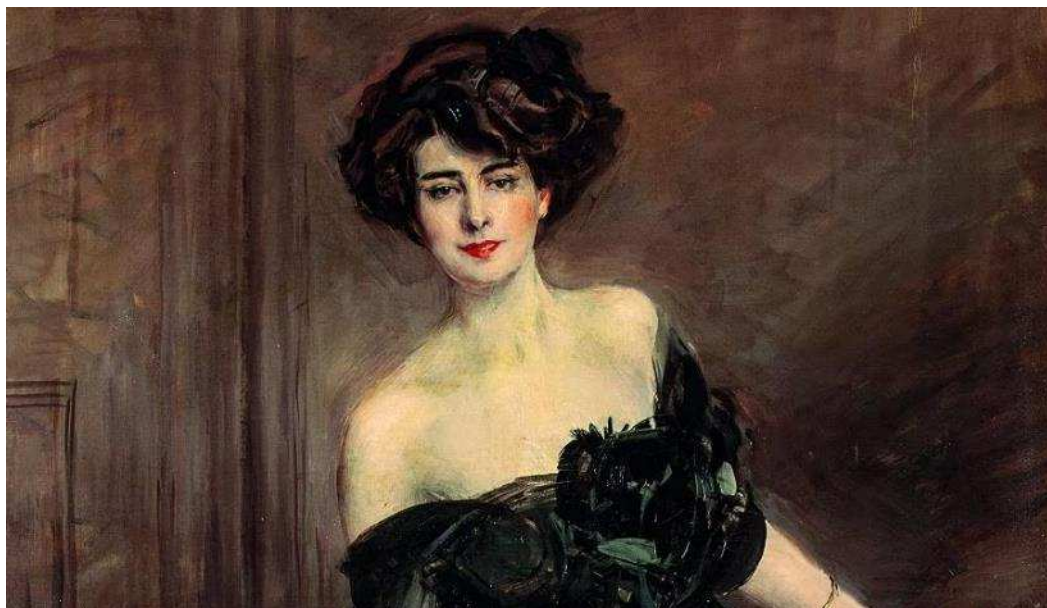


Fig. 17: G. Boldini. *Ritratto di Mademoiselle de Nemidoff*, 1908

Quindi, anche nell'abbigliamento femminile della *Belle époque* si possono trovare importanti segnali di cambiamento e di avvio dell'emancipazione femminile: con l'inizio del nuovo secolo la moda si muove verso la liberazione del corpo della donna da capi oppressivi, primo tra tutti il busto.

Le donne della *Belle époque* rappresentano, quindi, un'emancipazione rispetto alle regole di una società misogina e patriarcale: anche se non direttamente impegnate nella lotta femminista, anch'esse contribuirono alla liberazione rispetto ad un ruolo imposto e soffocante, supportando, a modo loro, un movimento di liberazione volto alla rivendicazione dei diritti delle donne.

Donne fiere, altere ed audaci, simbolo di quella leggendaria bellezza parigina di inizio Novecento, assai lontana dall'immagine letteraria che le vedeva sì protagoniste, ma quasi sempre rappresentate come bambole frivole.

Parte II

IL MECENATISMO MUSICALE DELLE *DAMES* DELLA BELLE ÉPOQUE

CAPITOLO I

Il mecenatismo musicale si trasforma

1. PREMESSA

Come è noto, il mecenatismo è un fenomeno assai antico e, quando si tratta questo argomento, è piuttosto comune pensare alle varie forme di filantropia, più o meno disinteressate, rivolte alle arti figurative, speculative e scientifiche. Nel corso degli anni, infatti, governanti illuminati e membri delle classi agiate hanno elargito donazioni generose per fornire un sostegno finanziario vitale al lavoro degli artisti.

Come sostiene Arno Mayer in *The Persistence of the old regime. Europe to the Great War* (1981)⁴⁸ dal Medioevo al diciannovesimo secolo le classi dirigenti e governanti d'Europa hanno usato l'arte tanto per scopi pratici quanto per il godimento estetico. La funzione dell'arte era quella di celebrare Dio, il patrono, la dinastia, il regime, la classe e la nazione. Fino al XVIII secolo gli artisti dipendevano dalla protezione della casa reale, dell'aristocrazia, patrizia ed ecclesiastica, per il reddito e per la sopravvivenza. In seguito, quando i vecchi regimi cominciarono ad accontentarsi del capitale culturale accumulato, gli artisti persero i loro mecenati tradizionali. Costretti a perseguire l'arte per l'arte e per sé stessi, dovettero sollecitare clienti e pubblico per sostenere la loro crescita e ricerca artistica, essendo diventato molto difficile trovare benefattori individuali e commesse pubbliche. Con rare, ma notevoli, eccezioni, i nuovi magnati, spinti dall'antagonismo con la nobiltà, si sono limitati ad acquistare e collezionare dipinti e oggetti d'arte "classici", all'acquisto o alla costruzione di dimore "storiche" di campagna o case di città e a patrocinare le tradizionali arti dello spettacolo, invece di incoraggiare e fare propria la ricerca moderna, si sono dedicati all'eredità storica, ma così facendo, si rafforzava la cultura ufficiale orientata in modo eccessivo al mondo preindustriale e preborghese. Il bisogno di liberarsi di queste limitazioni all'innovazione e il bisogno di avere nuovi spazi pubblici e privati per la sperimentazione di nuove tecniche, stili, tematiche e contenuti si scontra quindi con un atteggiamento sulla difensiva da parte dell'alta cultura.

2. IL MECENATISMO MUSICALE

Il discorso, per quanto attiene il settore musicale, assume connotazioni in parte diverse e, in quanto fenomeno, è estremamente rilevante; in particolare, il ruolo delle donne mecenati che, nel corso dei secoli, hanno sostenuto la produzione e la

⁴⁸ Mayer, A., *The Persistence of the old regime. Europe to the Great War*, New York, Pantheon Books, 1981, pp. 192-194

divulgazione della musica, favorendo grandi artisti, patrocinando iniziative e, successivamente, facendosi promotrici della nascita di orchestre e teatri. Passando in rassegna il profilo delle mecenati in campo musicale, è possibile ravvedere delle caratteristiche ricorrenti: donne generose, dalla forte personalità, talvolta all'avanguardia rispetto alla loro epoca e spesso esse stesse musiciste.

Pensiamo al Rinascimento, con Isabella d'Este, donna colta, intelligente e volitiva, che fa della corte di Mantova una perla in Europa, collezionando arte e supportando il lavoro dei più importanti artisti e sapienti del tempo; amante dei classici in musica e suonatrice di liuto lei stessa, sovvenziona i compositori Bartolomeo Tromboncino e Marco Cara, e ospita presso la sua corte Giaches De Wert con la sua famiglia, nonché Orlando Di Lasso, uno dei massimi compositori di musica polifonica del Rinascimento.

Nelle corti reali europee del Seicento, ad esempio quella francese e quella austriaca, come anche nella Chiesa di Roma, il mecenatismo musicale si caratterizza per la sua finalità di magnificazione del committente. Per questo periodo ricordiamo, ad esempio, la regina Cristina di Svezia, sotto il cui regno la Svezia divenne uno tra gli Stati più raffinati e colti d'Europa, al punto che Stoccolma venne soprannominata "l'Atene del Nord". Appassionata di teatro e balletto, si dilettava personalmente in queste due discipline: intellettualmente brillante, ribelle e raffinata, una volta esiliata a Roma, istituì una sua personale corte di letterati, artisti e musicisti.

Passando al Settecento, dopo la fase delle corti illuminate di Maria Teresa d'Austria e Caterina II di Russia, che hanno dato grande rilevanza alle arti e alla cultura per modernizzare i loro imperi, con la Rivoluzione Francese e l'affermazione della cultura teatrale il compositore acquisisce maggiore autonomia e una nuova libertà artistica e intellettuale, più libera dalla piaggeria.

Ciajkovskij, ad esempio, fu sostenuto da Nade da Filaretovna von Meck, ereditiera di grandi possedimenti terrieri, che sostenne anche altri artisti tra cui Debussy; Johannes Brahms trova spesso ospitalità e sostegno a Mannheim presso la "Villa Helene" della coltissima e ricchissima filantropa Helena Bamberger Hecht. Helena, insieme a Berta Hirsch, che fu fondatrice della prima sala di lettura tedesca, facilitò la comunicazione tra artisti e cittadini facoltosi, aprendo la strada a nuove committenze.

Questa breve digressione ci aiuta a capire che le donne mecenati della musica, già dalle epoche passate, sono donne colte, eleganti e visionarie, che amano profondamente la musica e ne fanno una loro missione di vita. Ma, a differenza delle epoche più antiche, come si vedrà più avanti, le donne mecenati del XX secolo sono più emancipate e libere di compiere le proprie scelte di investimento, hanno i mezzi finanziari e, in taluni casi, delle vere e proprie capacità manageriali per gestire i loro progetti filantropici in prima persona; sono fattive, risolutive e persuasive nel promuovere le loro organizzazioni e farle crescere lasciando dei progetti che, in taluni casi, travalicheranno la loro stessa vita.

CAPITOLO II

Il mecenatismo musicale si sviluppa

1. PREMESSA

L' *excursus* storico, sociale e culturale illustrato nella prima parte di questo elaborato è funzionale alla comprensione dello stretto legame tra la storia degli artisti e il loro contesto di riferimento.

Da questo racconto, possiamo evincere lo stretto legame tra la musica dell'epoca che stiamo analizzando e la società parigina, cioè l' *élite* aristocratica e borghese,⁴⁹ che riveste un ruolo fondamentale nello sviluppo della vita musicale e questo avviene perché la Terza Repubblica, in quest'ambito, non apporta nessun cambiamento rispetto al secolo precedente.

2. LE RAGIONI DELLO SVILUPPO

Riprendendo l'analisi sulla Parigi della *Belle époque*, si tratta di comprendere il motivo per cui il fenomeno del mecenatismo musicale si è sviluppato e perché molte donne hanno assunto un ruolo di spicco in questo campo. È proprio ora, infatti, che si rileva un apporto fondamentale delle donne mecenati nel sostenere il mondo musicale grazie alla loro importante influenza, poiché il periodo a cavallo tra il XIX e il XX secolo non presenta solo figure di donne della classe operaia e media che si battono per l'ottenimento dei loro diritti politici e sociali. C'è anche un altro modo di combattere per il proprio ruolo nella società, con modalità diverse da quelle delle femministe.

Come si è visto nell'illustrazione del contesto storico-sociale, dopo gli anni tumultuosi della Rivoluzione francese assistiamo ad un continuo cambiamento tra governi politici di ideologie opposte, che ebbe profonde ripercussioni sulla stabilità del Paese. Dalla seconda metà del XIX secolo, con la Terza Repubblica, si ravvisano molti cambiamenti, non solo politici ma anche economici e sociali, dovuti agli effetti della seconda rivoluzione industriale e all'ampia espansione coloniale, nonché culturali con la fioritura delle arti espressa dalla nascita di movimenti come l'Impressionismo, il Simbolismo e il Modernismo.

A livello sociale, il XIX secolo vede la fine definitiva del potere assoluto legato per secoli all'*Ancien Régime* ed è testimone di una rapida ascesa di potere e ricchezza della *bourgeoisie*. Lo sviluppo di questa nuova classe sociale, che man mano si è appropriata di un peso politico sempre più forte, è stato responsabile di molti cambiamenti che hanno interessato sia gli uomini che le donne francesi: una diminuzione della ricchezza e del potere aristocratico, lo sviluppo di molte

⁴⁹ Augulhon, M., *Le cercle dans la France bourgeoise (1810-1848)*, Paris, Colin, 1977, p. 24

istituzioni finanziate dallo Stato, una più diffusa libertà di parola, una crescente influenza pubblica della stampa e un sofferto, combattuto, graduale e lento, aumento dei diritti delle donne. A questo proposito, va detto, come si legge nello scritto di Nancy B. "*Women as Musicians: a Question of Class*" (1995),⁵⁰ che nonostante la conquista dell'indipendenza politica della classe media, le donne restano ai margini e la loro voce in questo ambito non ha lo stesso peso di quella degli uomini. Era diffusa la convinzione che le attività della donna dovessero rimanere all'interno delle mura domestiche, nel ruolo di moglie e di madre, attribuendo a quest ultimo ruolo quasi un'aura di santità.

Cresce il numero delle musiciste ma le loro aspirazioni di carriera vengono soffocate a favore degli uomini, nella convinzione che la musica fosse una preziosa aggiunta all'istruzione e alla rispettabilità delle donne della classe media, ma non dovesse diventare una professione. Un esempio del sistema ingiusto contro cui la maggior parte delle donne musiciste, e in particolare le compositrici, dovevano lottare, può essere riscontrato nella partecipazione femminile al prestigioso premio artistico Prix de Rome. Le donne compositrici furono ammesse al concorso solo nel 1903, cento anni dopo la creazione del Prix de Rome per la composizione musicale, e la prima donna a vincere il Grand Prix, la categoria più prestigiosa, fu Lili Boulanger nel 1913.⁵¹

L'affermazione della classe media ebbe effetti anche sul mecenatismo aristocratico: se per secoli i salotti delle classi nobili erano stati l'unico luogo in cui le arti venivano coltivate e promosse, ora questa attività diventa una prerogativa anche della classe media. Le donne facoltose ospitano nelle loro case eventi musicali, sostengono economicamente i compositori e finanziano teatri, sale da concerto e organizzazioni musicali, portando l'apporto finanziario al di fuori dei salotti, stabilendo una permeabilità tra sfera pubblica e sfera privata.

Discouraged from entering the labor market, educated and displayed as status symbols for their husbands, wealthy women with leisure time looked to involvement in cultural activities to escape the isolation of their homes.⁵²

⁵⁰ Reich, Nancy B. *Women as Musicians: A Question of Class*, in *Musicology and Difference*. London: University of California Press, 1995

⁵¹ ANNEGRET FAUSER, *La Guerre en dentelles: Women and the "Prix de Rome" in French Cultural Politics*, «*Journal of the American Musicological Society*», 51/1, 1998

⁵² Scoraggiate dall'entrare nel mercato del lavoro, istruite ed esibite come status symbol per i loro mariti, le donne benestanti con tempo libero cercavano il coinvolgimento in attività culturali per sfuggire all'isolamento delle loro case.

Whitesitt, L., *Women's Support and Encouragement of Music and Musicians*, in *Women and Music*, Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 482

3. L'ASSENZA DELLO STATO IN CAMPO MUSICALE

L'analisi di Myriam Chimènes nel suo *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*⁵³ del 2004, ci offre importanti osservazioni e spunti di riflessione.

Se osserviamo il ruolo dello Stato durante la Terza Repubblica, riscontriamo una pressoché totale assenza di intervento nel mondo musicale: le poche risorse stanziare andavano a sostenere unicamente l'*Opéra*, i teatri nazionali e il Conservatorio. Ciò significa, da un lato centralizzare unicamente su Parigi lo scarso contributo, dall'altro, puntare sul passato, sull'esecuzione dei classici, sulla lirica e i concerti sinfonici, nonché sull'insegnamento, disinteressandosi della creazione musicale. È qui che si innesta l'intervento del mecenatismo che si sviluppa in questo periodo, per sopperire ad una carenza dello Stato che sostiene prevalentemente le arti plastiche. Questa scelta ha certamente una motivazione economica: mentre le arti plastiche rispondono ad una logica di mercato che consente di effettuare delle speculazioni, spesso mascherate da amore per l'arte, nella musica non c'è questo valore economico. Inoltre, come afferma Pierre Boulez, il compositore non ha bisogno soltanto di un sostegno economico per creare e per vivere: egli necessita anche della mediazione, della trasmissione, della conservazione; tutte attività di cui non dovrebbe occuparsi personalmente per potersi dedicare alla composizione senza altre preoccupazioni. Il suo scopo finale, infatti, non è quello di produrre un manoscritto, ma di fare in modo che questo si trasformi in un evento pubblico. In sostanza, quello che il compositore ha immaginato deve essere trasmesso e per fare questo c'è bisogno di una mediazione: questo comporta tutta una serie di operazioni che vanno dalla trascrizione della partitura in forma accessibile agli interpreti, un certo numero di interpreti formati, infine una organizzazione in grado di inserire l'esecuzione in un quadro più o meno regolare di manifestazioni pubbliche.⁵⁴

Ma lo Stato della Terza Repubblica non ritiene di doversi ingaggiare in questo sostegno, credendo che la musica non potesse arricchire il patrimonio culturale dello Stato come l'architettura, la scultura o la pittura, considerandola un'arte non capitalizzabile come le altre.

4. IL RUOLO DELLE DONNE MECENATE MUSICALI

Di fronte a questa latitanza dello Stato, è solo grazie all'intervento dei privati che si sviluppano associazioni e società volte ad organizzare dei concerti pubblici. Un esempio è la *Société Nationale de Musique*, fondata nel 1871 da compositori

⁵³ Chimènes, M., *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la IIIe République*, Parigi, Fayard, 2004

⁵⁴ Boulez, P., *L'art et le mécénat / La musique et le mécénat*, Communication al discorso organizzato dall'Università Paris-Sorbonne il 16 marzo 1996 in omaggio a Paul Sacher per il suo 90° compleanno (testo dattiloscritto)

francesi con lo scopo di far ascoltare al pubblico unicamente musica francese, in un contesto che rappresenta una sorta di compromesso tra privato e pubblico, visto che l'accesso ai concerti era permesso soltanto ai membri e ai loro invitati. Sotto questo aspetto, si riscontra una certa analogia tra i concerti eseguiti nei salotti e quelli della *Société Nationale*, visto il carattere intimo delle esecuzioni. La *maison Pleyel* fu un'importante mecenate per questa società, ma l'analisi del rendiconto dell'assemblea generale del 1877, ci mostra che tra i 157 membri, tra attivi, aggiunti e onorari, c'è una forte presenza femminile.

Chi sono, dunque, queste donne mecenati della musica?

Esse appartengono all'*élite* aristocratica e alto-borghese del tempo, che la società vorrebbe ancora relegate nei loro salotti, dando lustro ai propri mariti. Ma c'è una forza del tutto nuova in loro, che le porta a trovare modalità sorprendenti per superare questa chiusura imposta alla figura femminile. Molto spesso queste *dames* hanno delle competenze musicali, vivono in un'atmosfera di arte e intellettualità e il loro sostegno ai musicisti si trasforma in una vera e propria collaborazione. Anche i salotti, allora, acquisiscono un nuovo ruolo, quello di trampolino di lancio per gli artisti che possono affrontare la prova del pubblico in anteprima, in contesti ristretti, eseguendo programmi concordati con le competenti padrone di casa.

In un clima ancorato alla tradizione accademica, a causa di uno Stato che considerava la musica come un mondo legato alla memoria, questa *élite* dirige il suo impegno con audacia proprio verso questo settore anche per dare una nuova legittimità al proprio ceto, non più legata alla discendenza di sangue ma ad una superiorità di *esprit*, considerata più democratica.⁵⁵

Certamente, come ci fa osservare sempre Chimènes,⁵⁶ non possiamo disconoscere un aspetto snobistico di questo fenomeno: realmente a Parigi si amava la musica o si trattava di uno status-symbol per dimostrare di far parte di una certa classe sociale? Senza dubbio le mecenati della *Belle époque* appartengono alla *Tout-Paris*, e ricevere nelle proprie case musicisti come Debussy, Fauré e Ravel è di per sé un segno di ricchezza e appartenenza sociale, e i loro salotti rappresentano un barometro per misurare il successo che un'opera avrà sulle scene pubbliche, comunque aristocratiche.

Si tratta di un mecenatismo le cui modalità differiscono da quelle tradizionali: qui si tratta di favorire la creazione e la diffusione del lavoro di compositori e interpreti con azioni che potremmo assimilare ad un marketing dello spettacolo *ante-litteram*, e la mecenate spera di ottenere una sorta di immortalità legando il proprio nome a quello dell'artista.

Se ci chiediamo se e come questa pratica abbia influenzato la creatività dei compositori, sempre riprendendo una terminologia mutuata dal marketing, possiamo dire che sicuramente essi hanno dovuto tener conto del loro *target* di

⁵⁵ Prochasson, C., *Paris 1900 : Essai d'histoire culturelle*, Parigi, Calmann-Lévy, 2007

⁵⁶ Chimènes, M. op. cit.

riferimento che gradiva la melodia ma, al tempo stesso comprendono l'importanza di questo passaggio nei salotti e anche i più critici, come Debussy, lo ritengono una tappa obbligata, una sorta di anticamera, per poter accedere alle sale da concerto.

CAPITOLO III

Due mecenati “manager”

1. I LUOGHI

Sono molti i luoghi nei quali i musicisti supportati dal mecenatismo dell'epoca hanno potuto rappresentare la loro arte: luoghi privati e luoghi pubblici, e molte sono state le *dames* che hanno dato la possibilità di esistere a queste performance.

Tra queste, prima di passare al caso di studio di Misia, ne ricordiamo due in particolare, che hanno avuto un ruolo considerevole nel processo di rinnovamento del clima artistico musicale della *Belle époque*.

I salotti della contessa Greffulhe e di Winnaretta Singer Polignac sono solo due esempi dell'influenza che alcune donne aristocratiche ebbero nel dettare le tendenze artistiche del loro tempo. Come spiegato da Elaine Leung-Wolf nel suo *Women, Music, and the Salon Tradition: Its Cultural and Historical Significance in Parisian Musical Society*, a causa della posizione centrale dei salotti nella vita della nobiltà e delle classi superiori, queste élite erano nella posizione di contribuire direttamente allo sviluppo della cultura attraverso le loro attività, le loro convinzioni e le loro opinioni, agendo come arbitri del gusto nell'etichetta, nella lingua, nella filosofia, nella letteratura, nelle arti e nella politica.⁵⁷

I salotti erano il luogo dove si potevano creare legami professionali e amicizie e dove era possibile essere esposti alle tendenze più moderne della musica e delle altre arti. Ad esempio, la musica di Wagner, così come quella di altri compositori stranieri, fu introdotta per la prima volta a Parigi attraverso gli incontri nei salotti aristocratici, dove uomini e donne francesi potevano esplorare e discutere di musica nuova e straniera. Molti degli artisti legati ai *Ballets Russes* di Sergei Djagilev, così come l'organizzazione stessa, dovettero la loro sopravvivenza al patrocinio di donne facoltose come la contessa Greffulhe, Winnaretta Singer Polignac e Misia Sert.

Gradualmente, lentamente e in modo incompleto, si deve fare i conti con la presa di coscienza dei diritti delle donne. Con l'aumento delle carriere professionali disponibili in luoghi pubblici come le istituzioni musicali e le sale da concerto, le donne cominciano a ricevere un maggiore riconoscimento per le loro aspirazioni professionali senza essere più isolate nelle loro case.

2. LA CONTESSA GREFFHULE

La contessa Élisabeth Greffulhe (1860-1952), nata de Caraman-Chimay, era una donna belga, figlia di un diplomatico e di una pianista che aveva studiato con l'ultima

⁵⁷ Leung-Wolf, E., *Women, Music and the Salon Tradition: Its Cultural and Historical Significance in Parisian Musical Society*, University of Cincinnati, 1996, p.336.

allieva di Chopin e con Clara Schumann. La passione per la musica e l'interesse per il mecenatismo artistico erano una tradizione di famiglia, come accaduto anche nel caso di Misia Sert: il bisnonno aveva contribuito alla costruzione del Conservatorio di Bruxelles, mentre la loro casa aveva ospitato, per diversi decenni, un salotto musicale molto rinomato, che attirava tutti i maggiori compositori europei dell'epoca. La maggior parte dei membri della sua famiglia suonava uno strumento musicale: suo padre era violinista, lei e sua madre pianiste e i suoi fratelli suonavano il violino e il violoncello.⁵⁸

Nel 1881 sposò il conte Greffulhe, discendente di una famiglia di banchieri, infedele, possessivo e strettamente conservatore, che le impose molte restrizioni alle attività sociali durante gli anni del loro matrimonio. Nella migliore tradizione del tempo, il conte desiderava educare la moglie ai valori di una donna rispettabile dell'aristocrazia francese e si impegnava a farla apparire perfetta per poterla sfoggiare di fronte al resto della società parigina.⁵⁹



Fig.18: P.A. de Laszlo *Ritratto di Élisabeth, contessa Greffulhe*, 1912

Come reazione alle restrizioni imposte dal marito e dalla sua famiglia, Élisabeth

⁵⁸ Pasler, J., *Countess Greffulhe as Entrepreneur: negotiating class, gender, and Nation*, in *Writing through Music: Essays on Music, Culture and Politics*, Oxford University press, Oxford, 2008, p. 292

⁵⁹ Hillerin, L., *La comtesse Greffulhe: l'ombre des Guermantes*, Parigi, Éditions Flammarion, 2014, pp. 282-286

inizia a cercare opportunità per espandere le sue attività e la sua influenza al di fuori della sfera privata della sua casa, sfruttando, con intelligenza e talento, la sua situazione sociale e i mezzi economici a sua disposizione per ritagliarsi un ruolo e acquisire un'influenza tali da farla diventare una delle personalità di spicco del mondo musicale del suo tempo, conosciuta come la *reine de Tout-Paris*. Mentre viveva ancora nel palazzo della famiglia del marito, fonda il suo salone di musica e lo apre ai rappresentanti più illuminati degli artisti contemporanei di Parigi. Inizialmente, gli artisti del suo salone erano principalmente i membri della sua famiglia, con l'eccezione di alcuni professori del Conservatorio ma, con il tempo, combinando musicisti dilettanti e professionisti, inizia a superare i limiti della tradizione aristocratica dei salotti dell'epoca.

A partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, il suo matrimonio si deteriora e questo ha effetti positivi sulla sua libertà d'azione, sia all'interno del suo salone che, sempre più spesso, anche al di fuori di esso. Lentamente introduce dei cambiamenti nell'organizzazione dei suoi incontri musicali, ispirati dalla sua frequentazione dei concerti pubblici: programma la musica senza mischiare i generi - cosa non comune all'epoca -, sceglie di includere interpreti dell'*Opéra-Comique*, dell'*Opéra* e del Conservatorio, nonché giovani compositori francesi e studenti del Conservatorio. Alcuni dei programmi dei suoi incontri musicali offrono un abbinamento tra musica strumentale o vocale e scene comiche o drammatiche.⁶⁰

È in questi anni che la contessa inizia a sperimentare le sue capacità organizzative e il suo interesse per le attività imprenditoriali. Aprendo la sua casa ad artisti influenti, diplomatici internazionali e membri dell'aristocrazia, la Greffulhe è in grado di usare il suo fascino naturale e il suo mecenatismo finanziario per sostenere le tendenze artistiche contemporanee, imponendo allo stesso tempo il proprio gusto artistico al pubblico parigino, sia nel suo salotto che nella società. Inizia a guadagnarsi una reputazione nel settore, accresciuta dalle recensioni favorevoli della stampa sui suoi incontri, come donna "moderna" con idee politiche progressiste, simpatizzante degli ideali repubblicani, e gusti musicali innovativi: una regina conciliatrice tra l'antica nobiltà e la Terza Repubblica, come scrive Enrique Larreta nei suoi *Souvenirs du Paris de jadis*.⁶¹

All'inizio del 1890, la contessa Greffulhe organizza il suo primo concerto pubblico, occupandosi personalmente di tutti i dettagli organizzativi: affitta una delle più grandi sale da concerto di Parigi, tutti gli interpreti necessari e il direttore d'orchestra dell'*Opéra*, e sceglie il repertorio da eseguire. La rappresentazione è un successo e viene elogiata come uno dei più grandi eventi dell'anno; questo consenso la spinge a proseguire nella attività di organizzatrice di eventi pubblici.

Decide anche di fondare una società con l'obiettivo di promuovere i compositori

⁶⁰ Archives Greffhule, 101/AP/118

⁶¹ ENRIQUE LARRETA, *Souvenirs du Paris de jadis*, «Revue des Deux Mondes», 15 dicembre 1939

francesi viventi che, a suo avviso, erano stati a lungo dimenticati dal mondo musicale contemporaneo, troppo concentrato sull'esecuzione della musica dei maestri tedeschi. Questa idea trova il favore dei nazionalisti, interessati a rivalutare il mondo culturale francese dopo la sconfitta franco-prussiana. Inoltre, avendo appreso, grazie all'amicizia con Gabriel Fauré, quanto fosse difficile per i giovani musicisti e compositori esibirsi e promuovere il proprio lavoro, fissa il loro sostegno come obiettivo personale.

Nel 1800 fonda, quindi, la *Société des Grandes Auditions*, di cui detiene tutto il potere decisionale e organizzativo ma, scaltramente, per ottenere un maggiore sostegno, istituisce un comitato che comprendeva insegnanti di Conservatorio, cantanti d'opera e compositori famosi come Gounod e d'Indy. Ottiene il sostegno finanziario per il suo progetto da molti membri dell'aristocrazia, comprese le donazioni di molte donne dell'alta società, ed è nelle condizioni di poter utilizzare molti spazi pubblici grazie alla collaborazione con il Conservatorio e altre istituzioni.

Grazie alla sua rete di legami diplomatici, amicizie influenti, mecenatismo artistico e ideali filantropici dell'arte intesa come bene internazionale, con cui persone diverse potevano essere unite nonostante le loro differenze politiche, la contessa Greffulhe crea una società musicale in grado di realizzare le sue aspirazioni personali da un lato e, dall'altro, produrre un bene pubblico.

Impegnata su vari fronti culturali, diventa un punto di riferimento per il suo gusto artistico esemplare delle tendenze culturali del suo tempo. Il suo ruolo era così consolidato da permetterle di far parte delle personalità musicali parigine presenti a Berlino per l'inaugurazione del monumento dedicato a Richard Wagner. La sua fama rimane ineguagliata per anni, poiché aveva dato vita alla prima società musicale parigina gestita da un'unica donna aristocratica che aveva utilizzato il suo potere e il suo mecenatismo per produrre eventi musicali pubblici. Per la prima volta nella storia del mecenatismo aristocratico, la sfera di influenza di una mecenate non era più il mondo privato del suo salotto: la contessa Greffulhe utilizzava le sue conoscenze e la sua reputazione nell'alta società per offrire intrattenimento artistico a un pubblico più vasto, che questa volta comprendeva anche persone appartenenti a classi inferiori. Per questo motivo, e da quel momento in poi, il mecenatismo artistico iniziò ad acquisire un ruolo molto più influente nel plasmare il mondo della musica contemporanea, come si può notare, anche se in modo molto diverso, dalle attività salottiere di Winnaretta Singer Polignac.

3. WINNARETTA SINGER POLIGNAC

Winnaretta Singer (1865-1943), figlia dell'inventore della macchina da cucire omonima e di Isabella Boyer, modella parigina, fin dall'adolescenza dimostra una forte passione per le arti, in particolare per la musica e la pittura. Giovanissima,

incontra il compositore Gabriel Fauré con cui inizia un rapporto di amicizia che durò tutta la vita, basato sull'ammirazione e la fiducia reciproca. Come riportato nel libro di Sylvia Kahan, «Fauré, riconoscendo l'intelligenza e la sensibilità artistica di Winnaretta, potrebbe aver provato per lei sentimenti simili a quelli di Schumann per la giovane Clara Wieck prima dello sbocciare della loro storia d'amore. Come per lei, l'affascinante e ardente compositore fu il primo mentore musicale e un amico importante».⁶²

Fin da giovane, Winnaretta mostra interesse per la musica contemporanea francese e straniera. Nel 1882 visita per la prima volta il Festival di Bayreuth e diviene un'appassionata ammiratrice della musica di Wagner, tanto da decidere di visitare la città una volta all'anno da quel momento in poi. Il suo atteggiamento nei confronti della musica tedesca contemporanea è ancora più sorprendente se si considera che, all'epoca, la musica di Wagner era poco gradita nella maggior parte delle sale da concerto e dei teatri parigini, soprattutto a causa del diffuso sentimento antitedesco seguito alla sconfitta della Francia nella guerra franco-prussiana.⁶³

Non solo era lungimirante in termini di musica contemporanea, Winnaretta era anche una raffinata pittrice e una vera ammiratrice delle opere dei suoi coevi, in particolare di Edgar Degas e Claude Monet. Nelle sue memorie ricorda che: «Sebbene amassi segretamente la musica, la pittura mi attraeva quasi allo stesso modo, e trascorrevo tutto il tempo possibile al Musée du Louvre, senza capire molto di ciò che vedevo, ma formando le più forti simpatie e antipatie».⁶⁴ Nel 1885, Winnaretta dipinse un ritratto della sorella Belle-Blanche che fu ammesso al Salon di Parigi del 1886 e a cui fu offerto un posto nella mostra.

Alla morte del padre, e nel momento in cui raggiunge la maggiore età e ottiene il controllo della sua sostanziosa parte di eredità, sceglie di amministrare il suo denaro nell'interesse dei compositori contemporanei emergenti.⁶⁵ Da quel momento in poi, Winnaretta sceglie di investire la sua fortuna nell'attività che più la rendeva felice e soddisfatta: il sostegno alle arti, in particolare alla musica.

Per ottenere l'indipendenza finanziaria e sociale dalla famiglia, sposa nel 1877 il principe Louis de Scey-Montbéliard, ma questo infelice matrimonio finisce pochi anni dopo. Tuttavia, le sue ambizioni riguardo al suo posto nella società parigina dell'epoca, le fanno presto prendere coscienza del fatto che non avrebbe potuto sperare di ottenere nulla se fosse rimasta nubile. La soluzione perfetta ai problemi di Winnaretta appare nella persona del principe Edmond de Polignac, discendente di un'antica famiglia aristocratica, uomo sensibile e introverso, la cui unica

⁶² Kahan, S., *Music's Modern Muse: A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, Rochester, NY, University of Rochester Press, 2009, p. 23

⁶³ Fauser, A., *Debacle at the Paris Opéra: Tannhäuser and the French Critics, 1861*, in Richard Wagner and His World, Princeton University Press, 2009, p. 349

⁶⁴ Polignac, Princess Edmond de, *Memoirs of the Late Princess Edmond de Polignac*, Horizon 12/68, 1945, p.112

⁶⁵ Kahan, S., op. cit., p. 27

ambizione di vita era quella di diventare un compositore. La coppia sembrava combaciare perfettamente: lui non aveva grandi possibilità economiche, avendo perso la sua fortuna in borsa, ma aveva un titolo importante; lei era ricchissima ma aveva bisogno di un legame con l'aristocrazia parigina per essere accettata nei suoi ambienti.

Winnaretta e Edmond vivono felicemente insieme fino alla morte di lui, avvenuta nel 1901, uniti dalla comune passione per la musica e dal desiderio di essere circondati dai compositori e dagli interpreti emergenti dell'epoca. «Ora, con Edmond al suo fianco, Winnaretta iniziò la sua seconda carriera come aristocratica padrona di casa musicale a Parigi. (...) Winnaretta decise di "aprire" il suo atelier all'inizio del 1894 (...). Di giorno, l'atelier appena ristrutturato era l'atelier di pittura di Winnaretta; di notte diventava una sala da recital».⁶⁶ Con la collaborazione di Edmond, Winnaretta è in grado di istituire un salotto musicale di grande successo nel loro palazzo di Rue Cartambert a Parigi, che attirò alcuni dei membri più in vista dell'aristocrazia francese e, soprattutto, divenne un luogo in cui i compositori francesi e stranieri potevano promuovere la loro musica appena composta. Essendo lei stessa pianista e organista, aveva una conoscenza musicale tale da poter riconoscere il talento di un compositore fin dalle prime fasi della sua carriera. Si fece conoscere per il suo gusto musicale raffinato e per la sua comprensione di un repertorio ancora sconosciuto nella Parigi dell'epoca: dalla musica antica di Bach, Handel e Rameau alla complessa musica modernista d'avanguardia.

Il salotto parigino di Winnaretta vede la frequentazione della maggior parte dei musicisti suoi contemporanei, come Fauré, Igor Stravinskij, Debussy, Prokofiev, Ravel, De Falla, Jules Massenet, Arthur Rubinstein, e Nadia Boulanger. Al di là della musica classica, il salotto di Winnaretta era conosciuto e frequentato da poeti e scrittori dell'epoca, in particolare Marcel Proust, Jean Cocteau, Paul Verlaine e Colette.

⁶⁶ Kahan, S., op. cit, p. 85



Fig.19: il salotto musicale Singer - Polignac a Parigi

La collaborazione artistica tra Maurice Ravel e Winnaretta Singer ha inizio una sera del 1899 quando, con un «audace impresa di scalata sociale»,⁶⁷ Ravel presenta alla *Princesse de Polignac* la dedica della sua ultima opera: la *Pavane pour une infante défunte*. All'epoca era prassi comune che gli artisti chiedessero il permesso prima di dedicare un'opera a qualcuno, ma la *Pavane* si era già rivelata un successo eccezionale e Winnaretta accetta la dedica e alla fine diventa una delle più passionate sostenitrici della musica di Ravel, tanto che la *Pavane* viene spesso presentata in vari concerti da lei organizzati e viene anche eseguita al funerale di Edmond de Polignac nel 1901.

Nel corso degli anni, molte delle composizioni di Ravel vennero eseguite e perfino presentate in prima assoluta nel salotto di Rue Cortambert.

A differenza di Élisabeth Greffulhe, che dipendeva completamente dal marito, Winnaretta Singer era l'unica proprietaria della sua fortuna ed era libera di amministrarla a suo piacimento. Le sue commissioni seguivano esclusivamente il suo gusto artistico, non avendo mai bisogno di ricorrere a contributi finanziari altrui per realizzare le sue ambizioni e questo le conferì una reputazione inestimabile nel mondo musicale dell'epoca, poiché la maggior parte dei compositori viventi del primo modernismo dipendeva finanziariamente dai suoi contributi. Il suo salotto, quindi, diviene il più ricco e ricercato per la musica d'avanguardia, sia francese che straniera.

Il salone di Winnaretta viene aperto ufficialmente all'inizio degli anni Novanta del XIX secolo e rimane attivo per circa cinquanta anni, fino ai mesi precedenti la Prima guerra mondiale. Soprattutto durante i primi anni le attività di Winnaretta

⁶⁷ Kahan, S., op. cit, p. 106

sono incentrate nella sua casa e mirano ad accrescere la sua reputazione di mecenate musicalmente illuminata. Ciò includeva l'organizzazione di eventi musicali quasi settimanali nel suo salotto, nonché la commissione di nuove opere a compositori emergenti che le sarebbero "appartenute" per sempre e avrebbero celebrato il suo patrocinio e la sua reputazione. Mentre la contessa Greffulhe usava il suo mecenatismo musicale come un passo verso la più ampia società parigina, Winnaretta attirava a casa sua una lista molto specifica di artisti selezionati e persone influenti. I suoi ospiti, infatti, potevano frequentare il suo salotto solo su invito, e fu grazie alla sua rete di relazioni influenti, attentamente ponderata, che nacquero molte collaborazioni musicali.

La sua tattica principale consisteva nel commissionare nuove opere a compositori ancora poco conosciuti e nel dare loro l'opportunità di essere eseguiti nell'ambiente protetto del suo salotto. Finanziando tutte le spese necessarie, era in grado di organizzare ambiziose esibizioni nel suo *atelier*, che accrescevano la sua reputazione, fornendo al contempo ai "suoi" compositori una pubblicità e un sostegno sufficienti ad assicurare loro un indiscutibile successo alla prima pubblica delle loro nuove opere, che avveniva sempre pochi giorni dopo l'*avant-première* del suo salone.

Winnaretta non lascia, quindi, che la tendenza diffusa del tempo, che voleva che le occupazioni e le aspirazioni di una donna aristocratica fossero limitate all'interno delle mura domestiche, vanificasse la sua carriera e riesce a ribaltare a suo favore queste limitazioni creando un suo mondo privato in cui aveva tutto il potere necessario per organizzare qualsiasi performance musicale lei desiderasse.

Nel corso degli anni, l'area di influenza di Winnaretta si spostò lentamente dalla sfera privata della sua casa a spazi pubblici più ampi, tuttavia, il suo salotto musicale continuò a esercitare un'influenza sulla musica modernista in Francia, fino alla fine degli anni Trenta del XX secolo.

3.1 LA PRINCESSE DE POLIGNAC E I MUSICISTI DEL SUO TEMPO

Claude Debussy è uno dei compositori più popolari nel salotto di Winnaretta Singer dove, dal 1905 al 1907, vengono presentate le sue composizioni quasi ogni mese e dove si tengono anche molte prime assolute delle sue opere. Una delle prime apparizioni della musica di Debussy in un salotto parigino avviene una sera del 1900 nel salotto di Marguerite de Saint-Marceaux, del quale Winnaretta e Edmond de Polignac erano ospiti frequenti. La "prima" informale di *Pelléas et Mélisande* li vede presenti e accesi sostenitori della musica del compositore che, a causa delle sorprendenti sonorità moderne di quest'opera, all'epoca della sua produzione all'*Opéra-Comique* nel 1901, non riceve una buona accoglienza da parte del pubblico parigino. Tuttavia, Winnaretta riserva in ogni caso grande fiducia nel genio compositivo di Debussy e descrive questo pezzo in modo molto positivo:

As time went on, Debussy's works were greeted with increasing admiration; he revolutionized music in Paris and the group of his disciples and admirers grew continuously. () Its passionate sincerity, undeniable beauty and dignity made it invulnerable, and it was given over and over again before a more and more determined and fanatic audience. Time has since made this opera seem even more wonderful, more human and more poetic.⁶⁸

Debussy diventa un amico intimo della cerchia di Winnaretta anche per il suo legame musicale con Edmond de Polignac, la cui musica influenzò le sue prime composizioni moderniste, soprattutto per quanto riguarda l'uso della scala ottatonica.⁶⁹

Anche molte nuove opere di Maurice Ravel vengono eseguite nel salotto dei Polignac: nel 1905 è il momento della *Sonatine* per pianoforte e del ciclo di canzoni orientaliste *Shéhérazade*, eseguite dal pianista Ricardo Viñes e dal soprano Madame Fourier; l'anno successivo, delle *Cinq Mélodies populaires grecques*, e della sua ultima composizione, l'*Alborada del Gracioso*, appartenente al ciclo dei *Miroirs*, per pianoforte solo.

Nel gennaio 1909, presso l'atelier di Winnaretta si tiene una serata con un programma decisamente fitto: varie composizioni di Debussy, Fauré, Liszt e Ravel; ne deriva una performance che permette alla *princesse* di ottenere una menzione particolarmente positiva da *Le Figaro*: «I suoi saloni, che sono tra i più ricercati di Parigi, dove l'arte è coltivata con il più grande zelo e discernimento, hanno più volte aperto le loro porte per squisiti divertimenti; quello di ieri sera è stato annoverato tra i più deliziosi».⁷⁰

Winnaretta amava far conoscere i suoi amici e avviare collaborazioni culturali in tutte le arti: ne è un esempio la collaborazione tra Maurice Ravel e la scrittrice francese Colette, che ha dato vita a una delle opere più note del compositore, il balletto fantastico *L'Enfant et les sortilèges*, il cui libretto viene scritto da Colette in soli otto giorni, su commissione di Jacques Rouche, direttore dell'*Opéra* di Parigi.

Decisamente più profondo il rapporto con Gabriel Fauré, la cui amicizia consente a Winnaretta di rendersi conto concretamente di quanto fosse difficile per i giovani compositori francesi far ascoltare e promuovere le loro opere nei luoghi pubblici⁷¹ e, conseguentemente, di fondare un proprio salotto musicale.

La loro amicizia dura fino alla morte del compositore nel 1924, in un clima di ammirazione e rispetto reciproci: Winnaretta ammirava la sua personalità e aveva un profondo rispetto per le sue composizioni, mentre Fauré aveva una devozione reverenziale verso la sua mecenate, rispettando le sue opinioni e le sue idee, sempre spinto dal desiderio di renderla felice.

⁶⁸ Polignac, Princess Edmond de, op. cit., p. 128

⁶⁹ SYLVIA KAHAN, *Edmond de Polignac and the Octatonic Scale in Nineteenth Century France*, «19th-Century Music», 29/2, 2005, pp. 97-120

⁷⁰ Kahan, S., op. cit, 2009, p. 156

⁷¹ Kahan, S., op. cit, 2009, p. 57

Nelle sue memorie, Winnaretta ricorda:

Gabriel Fauré is so mingled with all my memories of music in Paris that it is difficult for me to know how to begin to speak of him. () Gabriel Fauré was about twenty-eight when I first knew him, and he had already written a number of beautiful songs, nocturnes, *impromptus* and other piano compositions that he often played to us, and from the first I was enthusiastic about them, for they seemed to me as they do now, half a century later worthy to rank with those of Chopin or Schumann.⁷²

La collaborazione artistica tra Fauré e la sua mecenate inizia quando lei gli offre 25.000 franchi per scrivere un'opera su un testo poetico. Cercando qualcuno che scrivesse il libretto, insieme scelgono di rivolgersi a Paul Verlaine, che Winnaretta ammirava e leggeva spesso sulla rivista *Le Décadent*. Il progetto si rivela più problematico del previsto, a causa dei gravi problemi di alcolismo di Verlaine: pagandogli la stanza d'ospedale e offrendogli ingenti somme di denaro, Winnaretta sperava di potergli dare lo spazio necessario per scrivere il libretto per la musica di Fauré, ma questo tentativo si rivela infruttuoso. Il compositore e la sua mecenate hanno spesso scontri di opinioni, ma la loro collaborazione artistica e la loro amicizia continuano nel tempo: quando Edmond de Polignac si ammala e muore, al suo funerale viene eseguita una vasta gamma di musica corale: gli esecutori erano i *Chanteurs de Saint-Gervais*, accompagnati all'organo da Gabriel Fauré. Qualche anno dopo, nel 1905, su suggerimento dell'impresario Gabriel Astruc, Winnaretta crea la *Fondation Edmond de Polignac*, con l'obiettivo di supportare un concorso per compositori francesi e stranieri con residenza permanente in Francia diventandone presidente e Gabriel Fauré vicepresidente.

Fauré e la sua amica mecenate si scambiano una corrispondenza fino agli ultimi mesi prima della morte del compositore, e la sua ultima lettera del 1924 alla principessa è molto toccante:

Dearest Princess,

Your delightful note quite charmed me. I ve told you so already, but it is always an exquisite pleasure to tell you so again. I see you too seldom, and I so often think of the marvellous times in Paris or in Venice that I owe to you, the only Winnie in the world!

With all my love
Gabriel Fauré.⁷³

Mecenate decisa ed esigente, Winnaretta rimane particolarmente colpita anche dal talento e dal genio musicale di Stravinskij e, nel corso degli anni, cerca di utilizzare costantemente le sue conoscenze in società per trovare opportunità per lui, sia come compositore che come direttore d'orchestra, entrando in contrasto con gli

⁷² Polignac, Princesse de, op. cit., p. 118

⁷³ Nectoux, J.-M., *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, Londra, Marion Boyars Publishers, 1984, pp. 333-334

altri mecenati del compositore, in particolare con l'impresario dei *Ballets Russes* Sergei Djagilev.

Dopo aver trattato questi due esempi che mostrano l'importanza del mecenatismo femminile nello sviluppo della musica nella Parigi della *Belle époque*, passiamo a trattare il caso di Misia Godebska.

Parte III

MISIA: UNA VITA DA ROMANZO

Capitolo I

La vita di Misia Sert

1. GLI INIZI: MISIA GODEBSKA

Nata a San Pietroburgo il 30 marzo del 1872, da famiglia culturalmente elevata in Europa, Maria Zofia Olga Zenajda Godebska riscontra, nella sua autobiografia, come la tragicità ed il dramma l'abbiano accompagnata fin dal giorno della sua nascita (Sert, 1952).⁷⁴ Terza figlia di Cyprian Godebski, insigne scultore polacco, e Zofia Servais, sorella di Franz Servais, pupillo di Liszt, Maria, detta Misia, restituisce un quadro drammatico delle circostanze dei suoi natali. Quando il padre si trovava a San Pietroburgo da sei mesi⁷⁵ per lavorare ad una commissione presso il palazzo della famiglia Jusupov,⁷⁶ la madre di Misia, incinta di oltre otto mesi, scoprì che il marito aveva una storia d'amore con la giovane zia Olga e decise di percorrere le migliaia di chilometri che la separavano da lui (risiedeva in Belgio), nonostante l'inverno gelido. Riuscì appena ad arrivare a metà del percorso, quando Godebski, informato dell'arrivo della moglie, la raggiunse: Misia nacque all'arrivo del padre mentre, contestualmente, la madre moriva di parto e stenti.

Vista la difficoltà nel conciliare la florida attività artistica con l'accudimento di una neonata, Cyprian, dopo averla fatta svezzare dalla sua amante, anch'essa incinta, affidò immediatamente Misia alle cure della nonna materna, Sophie Féguine, residente a Halle, vicino Bruxelles. È proprio nel palazzo di famiglia, assiduamente frequentato da artisti provenienti da tutta Europa, tra cui Franz Liszt, che la giovane inizia a muovere i primi passi verso il mondo della bellezza nel quale finirà per immergersi, grazie anche agli insegnamenti di quella che può essere definita, attraverso le sue stesse testimonianze, una vera e propria mecenate: la nonna.

L'idillio belga che consente alla Misia bambina di iniziare a farsi strada fin da subito nell'alta società dell'epoca, grazie anche alle sue straordinarie doti pianistiche, riconosciute dallo stesso Liszt, doveva, tuttavia, finire: nel 1880, Cyprian e la sua nuova sposa, la vedova Matylda Natanson, madre del fratellastro di Misia, Cipa, di cui si parlerà più avanti, si stabiliscono a Parigi, dove acquistano una proprietà con la cospicua eredità di Matylda, e richiamano i figli dello scultore da Halle, per poter riunire il nucleo familiare.

Innervosita dagli svariati tentativi di fuga della figliastra così indipendente ed ingovernabile, Matylda Natanson, ora Godebska, nel 1882 la manda presso il convento del Sacro Cuore del Boulevard des Invalides, attuale sede del museo

⁷⁴ Sert, M., *Misia*, Milano, Adelphi, 2012, p. 12

⁷⁵ Cyprian partì nel 1871 alla volta di Carskoe Selo, sede del palazzo estivo della famiglia committente

⁷⁶ *ibidem*

Rodin. La permanenza di Misia dura otto anni,⁷⁷ che plasmarono indelebilmente il rapporto pessimo che la donna ebbe con la scuola e l'istruzione per tutta la sua vita.

Una volta a settimana, tuttavia, viste le stupefacenti doti pianistiche che la bambina dimostrò fin dalla tenerissima età, le viene concesso di prendere lezioni di pianoforte da Gabriel Fauré, che pregò i genitori di Misia di poter seguire personalmente l'educazione musicale dell'*enfant prodige*;⁷⁸ queste uscite all'insegna dell'apprendimento furono per lei gli unici ricordi positivi del periodo del collegio.⁷⁹

Un fatto drammatico sconvolge il sesto anno di permanenza presso il collegio, nel 1888: durante la notte, Misia viene accompagnata alla residenza parigina della famiglia, in rue de Prony, per dare l'ultimo saluto alla matrigna Natanson-Godebska, mai completamente accettata dalla giovane, che le ha sempre rimproverato un'alterigia ed una severità che mal si adattavano al suo carattere. Nonostante non fosse mai corso buon sangue tra le due, si ha notizia tramite la stessa autrice nella sua autobiografia,⁸⁰ di un cospicuo lascito da parte della matrigna alla giovane: l'eredità ammontava a ben 300.000 franchi e l'intera collezione di diamanti di sua proprietà. Il denaro le viene consegnato il giorno del suo matrimonio, mentre i diamanti vengono presi dalla nuova moglie del padre: Marie Justine Mathilde Adrienne di Frenaye, vedova del marchese di Gauville.

Trascorrono due anni senza particolari eventi nella vita della giovane, se non le amate lezioni di pianoforte presso il Maestro Fauré, alle quali Misia si dedica anima e corpo a tal punto da farle pensare di intraprendere la carriera da virtuosa, finché un giorno, nel 1890, il padre non reputa opportuno richiamarla, con Cipa, alla residenza di famiglia, stavolta a Bruxelles. La situazione che Misia trova al suo arrivo non è delle più floride: la matrigna, un tempo da lei tanto amata per la dolcezza e la tenerezza materna che le riservava e che sempre le era mancata,⁸¹ era diventata una donna crudele, vittima dell'alcolismo. Durante una cena, a causa di un futile litigio, amplificato dal vizio patologico della nuova moglie del padre, Misia decide di fuggire ed iniziare una nuova vita in totale autonomia, visto che l'alternativa che le era stata prospettata a seguito della furiosa lite era quella di un riformatorio, ben peggiore del già tanto vituperato Sacro-Cuore.

All'età di diciotto anni e mezzo, e non appena quattordici come riportato nell'autobiografia, Misia riesce ad entrare in possesso di una dignitosa somma di

⁷⁷ Nella rievocazione di questo periodo della sua vita, Misia commette la prima imprecisione cronologica della sua biografia: nel libro autografo, sostiene che la sua permanenza presso il convento del Sacro-Cuore durò dapprima sei anni, poi successivamente sette, ma Fildale e Gold ricostruiscono una permanenza di otto anni, seppur con svariate fughe ed interruzioni di considerevole importanza.

⁷⁸ Sert, M., op. cit., p. 24

⁷⁹ ibidem

⁸⁰ Sert, M., op. cit., p. 25

⁸¹ Sert, M., op. cit., p. 27

denaro, circa quattromila franchi, chiedendola in prestito all'allora console del Portogallo, vicino di casa nonché amico del padre, e si mette in marcia in direzione di Anversa, dove si imbarca alla volta dell'Inghilterra.

Da quanto riportato nelle sue memorie, dopo essere arrivata a Londra, Misia si stabilisce in una modesta pensione familiare, dove trascorre due mesi all'insegna della musica e del completo anonimato. Considerato scampato il pericolo del riformatorio, decide di ritornare a Parigi per stabilirsi in un alloggio in rue Saint Jean, consigliatole da una donna che aveva incontrato sul treno da Calais e che aveva preso a cuore la sua causa. Lì inizia ad impartire lezioni di pianoforte ad allievi provenienti da famiglie dell'alta borghesia parigina, tramite l'aiuto di Fauré che, tuttavia, le rimprovera il suo stile di vita, invitandola a riconsiderare la possibilità di riunirsi alla sua famiglia.

Misia Sert, per quanto riguarda il periodo di totale affrancamento dalla sua famiglia, racconta molto poco, ma le informazioni che ci sono arrivate tramite il suo libro meritano una breve digressione circa le incongruenze temporali ed il probabile significato ad esse sotteso. Sarebbe opportuno domandarsi, anzitutto, il perché della scelta di raccontarsi come una bambina spaventata, allontanatasi all'età di soli quattordici anni: sarà stato un semplice errore o, piuttosto, una maniera di dare al lettore un'immagine di sé diversa dalla realtà? L'intenzione della protagonista era sicuramente quella di fuggire da circostanze familiari assai pesanti, ma c'è ragione di pensare che ciò da cui Misia effettivamente voleva distaccarsi fosse anche una vita fatta da rigide convenzioni sociali, tipicamente borghesi, alle quali la sé adolescente o, meglio, giovane adulta, ha decisamente preferito una condizione *à la bohémienne*, rivelatasi successivamente come lo stile di vita prediletto da tutti coloro che gravitavano nei suoi salotti. Questa *manière de vivre* le dette modo di immaginarsi al di fuori delle mura ben arredate delle sue numerose residenze, e sognare come sarebbe stata la sua vita se avesse avuto il privilegio di non essere una donna, vittima, purtroppo, delle convenzioni dell'epoca. Si crede, quindi, che la narrazione che ha deciso di adottare nel suo racconto sia, piuttosto che semplice difetto di una memoria ormai consumata, un preciso intento di riabilitare la propria immagine utilizzando uno sguardo marcatamente patriarcale e, a tratti, misogino, rinnegando un passato che non è perfettamente in linea con quello che lei è diventata nell'arco della sua vita, ovvero una mecenate borghese. Misia non fu la creatura spaurita che, appena uscito dal collegio e per via di un puerile capriccio, si mise in marcia con il fagotto in spalla finché non venne richiamata alla ragione. Ella è stata una giovane donna perfettamente lucida e profondamente conscia dell'ascendente intellettuale ed erotico che esercitava su tutti coloro che incontrava nel suo cammino, e non ebbe alcun timore nell'utilizzare il potere che sapeva bene di possedere.

2. MISIA NATANSON



Fig. 20: Thadée Natanson e Misia,
fotografati da Edouard Vuilliard presso la loro abitazione di rue St. Florentin, 1898 circa

Matylda Natanson Godebska, sua prima matrigna e madre del fratello Cipa, prima di morire, organizzò svariate occasioni di incontro tra la famiglia acquisita (i Godebski) e la sua d'origine (i Natanson): è proprio durante questi appuntamenti che Misia conosce i nipoti di Matylda, tra i quali vi era anche Thadée, che poi diverrà suo marito.

La voce delle condizioni in cui la ragazza viveva, ovvero nubile ed economicamente indipendente, e per giunta residente in un appartamento da sola, erano alquanto disdicevoli per l'epoca e suscitavano interesse e curiosità in Thadée Natanson, a tal punto da portarlo a farle delle visite settimanali finché non chiese la sua mano al padre Cyprien che, ben contento di vedere la sua scapestrata figlia sistemata, per di più con un intellettuale come Natanson, accettò.

Il matrimonio rappresenta per Misia non solo l'unione con un'anima affine,⁸² intellettualmente parlando, ma anche l'occasione di liberarsi finalmente dalle attenzioni opprimenti di una famiglia che non ha mai capito fino in fondo le sue potenzialità e il suo desiderio di libertà. La frequentazione con Thadée, ed in particolar modo con la rivista da lui fondata, *La Revue Blanche*, le permettono di arricchirsi culturalmente ed iniziare anche la sua carriera pianistica, tramite l'organizzazione del suo primo concerto pubblico presso il *Théâtre d'Application*, in *rue Saint-Lazare*.

[] Les trois valse de Rollinat qui servaient d'ouverture à la seconde partie du concert ont été exécutées par une toute jeune fille, Mlle Godebska, avec un sentiment et une personnalité tout à fait rares. On nous dit que Mlle Godebska est la petite-fille du grand Servais. Elle tient certainement de son aïeul, et nous lui prédisons l'avenir d'une grande artiste.⁸³

La recensione che appare su *La Revue Blanche*, è motivo di profonda gioia per la ragazza, che muoveva i primi passi in un ambiente che l'avrebbe accompagnata per il resto della vita, e rappresenta una prima manifestazione dell'ammirazione che Thadée nutriva nei confronti della futura sposa e della sua famiglia, viste le lodi che vennero tessute nei numeri successivi della rivista a favore di una mostra di *tableaux-vivants* di Godebski padre e di un'opera, *L'Apollonide*, dello zio materno.⁸⁴

Il 25 aprile del 1893, presso l'abitazione di Ixelles, di proprietà di uno zio che le aveva lasciato una dote di trecentomila franchi, usati interamente per acquistare il corredo, Misia Godebska, all'età di ventuno anni,⁸⁵ diventa Madame Natanson.

L'evento, già di per sé adombrato dalla tragica morte dell'amata nonna materna, non viene recepito favorevolmente da tutti: Gabriel Fauré, che tanto aveva investito nella formazione pianistica della ragazza, a tal punto da volerla instradare all'attività concertistica professionale, la prega, con le lacrime agli occhi, di riconsiderare la sua scelta di sposarsi, in quanto convinto che questa scelta non l'avrebbe resa felice.

Quello che, infatti, appare quanto mai bizzarro è proprio il fatto che una donna così affezionata alla propria indipendenza abbia preso la decisione di lasciare una famiglia per entrare immediatamente in un'altra, abbandonando la prospettiva di un'emancipazione totale come quella che sarebbe potuta derivare dalla florida attività concertistica che il suo Maestro si augurava per lei. La motivazione che, probabilmente, spinse Misia a sposarsi proprio con Thadée Natanson non fu determinata tanto dall'affetto, che pur provava, bensì dalla rete di contatti artistici e culturali ai quali, in qualità di Madame Natanson, avrebbe avuto accesso.

⁸² Thadée Natanson era spesso in Belgio per poter supervisionare la creazione de *La Revue Blanche*, fatto che Misia ha interpretato come una sorta di predestinazione

⁸³ *La Revue Blanche*, numero di febbraio 1892, cfr. Gold, A., e Fizdale, R., p. 47

⁸⁴ Gold, A., e Fizdale, R., *Misia : La vie de Misia Sert*, Parigi, Gallimard, 1980, p. 48

⁸⁵ E non quindici e tre mesi come scritto nell'autobiografia

L abitazione che i Natanson scelgono come residenza, che si trovava in *rue Saint-Florentin*, nei pressi di *Place de la Concorde*, diventa una sorta di sede distaccata del quartier generale belga de *La Revue Blanche*, tanto da acquisire l appellativo di *l'annexe*. È qui che Misia può dare sfogo ad ogni tipo di inclinazione, a partire dallo studio e dall esercizio del pianoforte, che non abbandonerà mai negli anni di matrimonio con Thadée. Inoltre, attraverso le numerose conoscenze che la famiglia del marito ed il circolo de *La Revue Blanche* le consentono di accumulare, riesce a costruire un impressionante collezione di quadri, che annoverava al suo interno opere di Édouard Vuillard, Félix Vallotton, Paul Cézanne, Eugène Delacroix, e George Seurat, tra gli altri. Sfortunatamente, gran parte del patrimonio artistico dei coniugi fu venduto da Thadée nel 1908 per poter far fronte ad un momento di difficoltà economica.⁸⁶

Il periodo del matrimonio con Natanson si rivela particolarmente felice per Misia, in quanto, legittimata dal suo status di donna sposata, si può concedere di comportarsi come meglio preferisce, senza subire l impietoso giudizio della società dell epoca. I coniugi acquistano una modesta proprietà a Valvins, vicino alla villa di Godebski padre, dove Misia, durante l estate, può ricevere tutti gli artisti e gli intellettuali con i quali si trova più in sintonia. Sono frequenti, in quel periodo, le lettere entusiastiche di personalità come Vuillard, successivamente annoverato da Misia come il suo unico e più caro amico, e Pierre Bonnard, che a Valvins si erano stabiliti regolarmente; ma anche Henri de Toulouse-Lautrec in compagnia del cugino Raoul Tapié de Celeyran, che vi alloggiavano dal martedì al sabato. Tra gli invitati troviamo spesso anche Alfred Jarry, giovane e selvaggio drammaturgo che, di lì a poco, avrebbe fatto sollevare qualche sopracciglio con la sua prima rappresentazione.

È in compagnia di Thadée che Misia assiste al primo, ma non ultimo, scandalo teatrale della sua vita: il 10 dicembre 1896, presso il *Théâtre de l'Œuvre* di Parigi, debutta *Ubu Roi* di Jarry, che racchiudeva al suo interno tutta la modernità dei *protégés* dei coniugi Natanson. Con scenografia ad opera di Bonnard, con la collaborazione di Vuillard, Lautrec, Paul Sérusier e Paul-Élie Ranson, e musiche di Claude Antoine Terrasse, cognato dello stesso Bonnard, la rappresentazione non si rivela innovativa solamente dal punto di vista del linguaggio adottato, ma anche perché rappresenta uno dei primi esempi di *mise en scène* che prevedeva il buio totale in sala, motivo di ferventi lamentele da parte del pubblico parigino.⁸⁷ Le reazioni degli spettatori, tra i quali figuravano numerosi amici e conoscenti dell autore della pièce, furono particolarmente negative, con la maggioranza degli astanti che gridavano allo scandalo, aspetto che fa sorgere il ragionevole dubbio che fosse tutto studiato a tavolino come nella più classica delle tradizioni teatrali.

⁸⁶ Gold, A., e Fizzdale, R., op. cit., p. 57

⁸⁷ Lugné-Poe, altro habitué di casa Natanson, che collaborava alla *mise en scène* di *Ubu Roi*, fu il primo a produrre delle pièces in teatri completamente al buio.

Tuttavia, la prima rappresentazione dell *Ubu Roi* ebbe una tale eco, che divenne di moda dire di avervi assistito, ed il termine *Ubu* entrò nel vocabolario di utilizzo comune,⁸⁸ non solo all'interno della cerchia de *La Revue Blanche*, di cui Jarry fu prezioso collaboratore fino alla fine.

Il periodo in cui l' influsso creativo di Misia venne maggiormente sfruttato e valorizzato da *La Revue Blanche* verrà approfondito più avanti nella trattazione, in un capitolo a sé stante.

3. MISIA EDWARDS

Je suis un homme perdu. Arrange tout, je t'en conjure !⁸⁹



Figura 21: Misia et Edwards assis sur le pont, fotografati da Pierre Bonnard, 1906.

L'Affare Dreyfus era l'argomento più in voga dei salotti borghesi a Parigi, soprattutto durante quelli che sarebbero stati gli ultimi anni del matrimonio tra Misia e Thadée:⁹⁰ il tragico evento, nonché l'ondata di antisemitismo che ne derivò, rianimarono in Natanson gli ideali liberali, nonostante la sua estrazione per nulla proletaria. In quanto idealista convinto, ma pur sempre accanito capitalista, Thadée straborda di piani grandiosi per riuscire a migliorare le condizioni di vita della classe

⁸⁸ Cipa Godebski, fratello di Misia, iniziò a farsi chiamare *Père Ubu* all'interno del gruppo *Les Apaches*

⁸⁹ Sert, M., op. cit. p. 68

⁹⁰ Sert, M., op. cit., p. 47

operaia, il tutto tentando di arricchirsi sempre di più: Misia ha sempre ricordato con estrema lucidità di provare noia e fastidio sia per l'impegno politico, soprattutto del marito, poiché comportava l'allontanamento dall'impegno culturale, sia per la proliferazione di tutti quei circoli ed associazioni benefiche, particolarmente frequente durante quel periodo, che avevano come scopo l'aiuto umanitario, che lei trovava particolarmente ipocrita.⁹¹

Nonostante in quel periodo il fondatore del quotidiano «*Le Matin*», Alfred Edwards, fosse uno degli uomini più ricchi e potenti di Parigi, e quindi sicuramente in vista negli ambienti frequentati da Misia, ella non fece mai la sua conoscenza, fino a che, durante una serata di beneficenza organizzata a favore della Lega per i Diritti dell'Uomo,⁹² i due non si incrociano: Edwards rimane subito colpito da *Madame Natanson*, allora ventottenne, e dopo quella sera inizia una corte serrata nei suoi confronti. Misia ricorda di essere rimasta disgustata dall'incontro con quell'uomo ma, per scelta del marito, che non era presente alla serata benefica per via di impegni e difficoltà lavorative, si ritrova, il giorno dopo, incastrata in una cena a casa di Edwards. La Parigi che trova seduta al tavolo rappresentava una società a cui lei era sicuramente poco avveza: nonostante si trattasse, comunque, di esponenti di spicco del mondo dello spettacolo e dell'arte dell'epoca, in un certo qual modo, il livello dei discorsi portati avanti provocano lo sdegno e l'imbarazzo di Misia che, reso partecipe Thadée dei suoi sentimenti, riceve in risposta parole di rimprovero, visto che Natanson contava sull'amicizia e l'approvazione di Edwards per poter continuare i suoi progetti di investimento.

Passano pochi giorni, in cui il corteggiamento di Edwards si fa sempre più insistente, finché un giorno quest'ultimo non chiede, o sarebbe più corretto dire pretende, un colloquio con Thadée: dopo aver conferito per un tempo che a Misia sembra interminabile, Natanson esce gloriosamente dallo studio, dicendo alla moglie che tutti i loro problemi avevano finalmente trovato una soluzione. Edwards, infatti, per una ragione che appariva evidente a chiunque meno che a Thadée, aveva proposto allo sprovveduto scribacchino⁹³ di trasferirsi in Ungheria, a Kolozsvár⁹⁴, per provvedere alla direzione delle miniere di carbone che vi erano situate. Per giustificare, probabilmente a sé stesso, questa spedizione, il cui unico scopo era quello di risanare la tragica situazione di indebitamento in cui versava, Natanson, forte del suo impegno politico, parte con un piano utopistico di riuscire a creare degli

⁹¹ Sert, M., op. cit., p. 54

⁹² *Ligue des Droits de l'Homme* trad., organizzazione creata con lo scopo di permettere l'accesso di massa alla cultura a titolo gratuito: Misia constatò ancora una volta l'ipocrisia di queste associazioni, accerchiata dall'opulenza di astanti che tutto erano meno che appartenenti alla massa che tentavano di difendere.

⁹³ Il termine, apparentemente impietoso, è quanto mai azzeccato, in quanto Natanson aveva, in quel periodo, raggiunto la consapevolezza che la sua fortuna giacesse altrove, non nella scrittura, in quanto si reputava poco dotato, nonché scarsamente produttivo rispetto ai colleghi de *La Revue Blanche*.

⁹⁴ Attualmente denominata Cluj-Napoca, sita in Romania.

alloggi moderni per i minatori, idea che avrebbe portato a lui e, di conseguenza, anche ad Edwards, dei guadagni impensati. Da questa missione deriva l'esatto contrario di quello che Thadée si aspettava: non solo non riesce a ripagare i debiti che lui e la sua famiglia avevano contratto ma, addirittura si indebita ancora di più, trascinando con sé anche il fratello Fred ed il cognato Cipa, convincendoli ad investire nelle miniere. Tentando di porre rimedio alla situazione disperata che si viene a creare, l'editore belga prega la moglie di cedere alle avances di Edwards, l'unico in grado di poter ripagare i danni fatti da Natanson con la sua spropositata ricchezza. L'unica soluzione percorribile, dunque, appare quella di diventare l'amante di Alfred Edwards e, di conseguenza, una delle donne più ricche e conosciute di Parigi. Infatti, quello che Misia era riuscita a fare finora, in termini di notorietà, le era valso la stima e la riconoscibilità da parte di una cerchia ristretta di artisti e *bohémien*; abbracciando completamente lo stile di vita che il magnate della stampa le offre, non solo ha carta bianca su tutto quello che il denaro poteva acquistare, ma ha anche la possibilità di espandere la sua rete mecenatistica, investendo le sue energie, economiche ma soprattutto sociali, su artisti radicalmente diversi da quelli che gravitavano attorno a *La Revue Blanche*.

È di questo periodo l'approfondimento della frequentazione con Henri Bernstein, drammaturgo pioniere del *théâtre de boulevard*, il consolidamento della collaborazione in quanto musa di Pierre-Auguste Renoir, nonché l'aggiunta al suo gruppo di intimi di un giovane Maurice Ravel, personaggio chiave del gruppo *Les Apaches* ed amico fraterno di Cipa.

Nonostante la situazione sembrasse sufficientemente stabile, malgrado lo scandalo che suscitò una convivenza *more uxorio* tra due esponenti dell'alta società già legati in precedenti matrimoni non ancora sciolti, la situazione non viene risolta dal punto di vista burocratico fino al 1905, anno in cui viene celebrato il matrimonio tra Misia ed Edwards, cinque anni dopo il loro primo incontro.

La narrazione che viene offerta dalla diretta interessata, nella sua autobiografia, non solo pecca di inesattezza cronologica,⁹⁵ aspetto al quale ha abituato il lettore fin dalle prime pagine, ma anche di profonda vanità: come per quanto riguarda la vicenda della sua fuga, anche nel caso della sua battaglia interiore in merito al suo matrimonio, tenta di dare di sé un'immagine poco affine all'idea di sé costruita da lei. È poco credibile che una donna così lucida e pragmatica, ma soprattutto indipendente fin dalla più tenera età, nonché affezionata agli aspetti materiali ed abituata ad un certo tenore di vita, si sia fatta sballottare emotivamente in una lotta di potere tra un marito indifeso che, per sua stessa ammissione, non le ha mai dato nulla, se non l'affetto di un amico,⁹⁶ ed un amante che lei teneva in pugno: sorge, dunque, il ragionevole dubbio che Misia abbia, piuttosto, intravisto una finestra di opportunità nella corte di Edwards, nonché la possibilità di continuare la vita

⁹⁵ Misia, infatti, sostiene che la sua condizione di amante sia durata non più di un mese.

⁹⁶ Sert, M., op. cit., p. 76

agiata alla quale era avvezza, ed un altro modo per poter espandere la sua rete di contatti e di egemonia culturale su Parigi.

Un unico colpo di coda, in termini di dimostrazione di un certo malcontento circa come sono andate le cose tra lui e la ex moglie, è rappresentato da una commedia in tre atti ad opera di Octave Mirbeau, con la collaborazione proprio di Thadée Natanson, intitolata *Le Foyer*: in essa, rappresentata per la prima volta il 7 dicembre 1908 presso la *Comédie-Française*, viene descritta con dovizia di particolari, ma pur sempre come sottotrama rispetto all'argomento principale che verteva sulla corruzione di un orfanotrofio femminile, la dinamica della separazione tra lui e Misia. Il Barone Courtin (sarebbe a dire Thadée), a seguito di alcuni investimenti poco prudenti, si ritrova sul punto di dichiarare la bancarotta, e la situazione appare talmente disperata che arriva a chiedere alla moglie, la Baronessa Courtin (ovvero Misia), di occuparsi della faccenda chiedendo al suo amante Biron (Alfred Edwards) di intercedere economicamente. La Baronessa, dopo una violenta lite, acconsente controvoglia, ed il resto è assolutamente sovrapponibile a quanto effettivamente si è verificato nella realtà. L'unico aspetto degno di nota è che il personaggio di Misia, benché descritto in maniera impietosa come una donna frivola, superficiale, sadica, e vanitosa, esce assolutamente indenne dalla vicenda del triangolo amoroso: viene quasi da pensare che la pièce sia stata scritta piuttosto per screditare Edwards, le cui ricchezze hanno tratto in inganno ed intrappolato entrambi i (non più) coniugi Natanson.

Per quanto riguarda l'impegno di Misia in qualità di mecenate durante l'unione con Edwards è importante segnalare la vicenda che vede come protagonista un giovanissimo Maurice Ravel: fin dal 1901 il compositore si presenta, senza successo, al Prix de Rome, ma quattro anni più tardi la giuria si rifiuta addirittura di accettare la sua candidatura, provocando non poco sdegno nella società dell'epoca. In particolar modo, Misia è talmente adirata da quest'impietosa esclusione che convince il marito a dedicare un articolo a questo proposito nel quotidiano di sua proprietà, *Le Matin*. In quel periodo, Ravel si era guadagnato la nomea del più dotato giovane compositore di Francia, e lo scandalo che deriva dall'esclusione al Prix de Rome dà luogo ad una concatenazione di eventi che, forse, nemmeno Misia, nella più lucida delle macchinazioni, avrebbe potuto sperare: non solo il prestigio del giovane si consolida sempre di più, ma il direttore del Conservatorio di Parigi è costretto, a seguito delle pressioni che derivarono dal piano di Misia, a rassegnare le sue dimissioni, per lasciare il posto a Gabriel Fauré, maestro non solo di Misia, ma anche dello stesso Ravel. Questo episodio sancisce un'unione amicale e familiare indissolubile tra il compositore, Misia, e la famiglia del fratello Cipa, al punto che Ravel dedicherà numerose opere ai Godebski.⁹⁷

⁹⁷ *Le Cygne* e *La valse* a Misia, *Ma Mère l'Oye* ai figli di Cipa, *Sonatine* a Cipa e la moglie Ida.

Un altro artista che ha beneficiato della protezione degli Edwards, e dell'attenzione particolare di Misia più che durante la conoscenza iniziale risalente agli anni del suo primo matrimonio, fu Renoir: nonostante la gelosia patologica⁹⁸ che provava il magnate della stampa nei confronti di chiunque si permettesse anche solo di ammirare la sua giovane moglie, al pittore viene concesso di realizzare numerosi ritratti della donna, a patto che le sedute fossero presenziate dallo stesso Edwards. La cura che i coniugi prendono nell'assicurarsi il benessere del celebre impressionista arriva al punto di occuparsi anche della sua salute: dopo essersi resi conto che l'artrite da cui era affetto Renoir si stava progressivamente facendo invalidante per poter continuare il suo lavoro, Edwards inizia a contattare medici in tutta Parigi, per poi imbarcarsi in litigi furibondi non appena gli veniva rivelato che la patologia era incurabile. Un aspetto importante, che regala al lettore l'idea dell'alta considerazione in cui, effettivamente, Misia teneva gli artisti di cui si è sempre circondata, ci è offerto dalla vicenda relativa al pagamento dei numerosi ritratti ad opera di Renoir: al pittore viene inviato un assegno in bianco, con allegato un messaggio circa la ricchezza spropositata di cui era in possesso Edwards. A fronte della cifra richiesta, reputata ridicola rispetto alla qualità indubbia, ma ancora non riconosciuta, dei lavori di cui Misia era l'indiscussa protagonista, quest'ultima si rende non poco nel rendersi conto che il pittore si stava decisamente svalutando.

Il 14 dicembre del 1906, in occasione di uno spettacolo organizzato al *Théâtre de Paris*, rinominato *Théâtre Réjane*, in onore della direttrice, attrice tra le più ammirate a Parigi, i coniugi Edwards fanno la conoscenza di colei che sarà la causa della fine del loro matrimonio: Geneviève Lantelme, attrice e *demi-mondaine*. Le fasi della conquista della giovane, da parte di Edwards, seguono un copione già scritto, in quanto assolutamente sovrapponibili a quanto avvenuto per Misia: la differenza, in questo caso, è rappresentata semplicemente dal fatto che quest'ultima, diversamente dal comportamento di tragica riluttanza ed accettazione, a tratti simile ad un incoraggiamento verso l'infedeltà coniugale, tenuto dalla precedente moglie del magnate, non era minimamente disposta a lasciar correre. È ragionevole supporre che l'aspetto che più indispettiva Misia non fosse tanto il fatto che le attenzioni, sessuali ed economiche, del marito andassero a beneficio dell'amante, bensì che la posizione dominante che aveva sempre assunto nei confronti di Edwards stesse progressivamente venendo meno, facendole sfuggire di mano il controllo e, di conseguenza, il potere di disporre come meglio credeva delle ricchezze e della notorietà del marito. Nonostante i tentativi, a tratti comici nella loro puerile disperazione,⁹⁹ di porre rimedio all'infedeltà coniugale, che disturbava Misia anche

⁹⁸ Sert, M., op. cit., pp. 75-76. In particolare, da segnalare l'episodio della vacanza che gli Edwards, ancora entrambi sposati, fecero a Madrid, in cui a Misia fu impedito di uscire dalla stanza d'albergo, chiusa a chiave da fuori, per tutta la durata del soggiorno, per paura che potesse essere insidiata da qualcun altro.

⁹⁹ Misia rievoca di aver acquistato una fotografia di Lantelme (cfr. *Misia*, p. 102) per poterla studiare, col fine ultimo di replicare in tutto e per tutto il trucco e l'acconciatura. Successivamente,

per la commiserazione e la pena che la società parigina provava inevitabilmente per lei, si rende conto che la situazione era ormai irrecuperabile, ed il 24 febbraio 1909, esattamente quattro anni dopo il loro matrimonio, i due ottengono il divorzio.

4. MISIA SERT



Fig. 22: Chanel (sx.), Misia (centro), Madame Berthelot (dx.) e José-Maria Sert (in piedi) sulla spiaggia del Lido di Venezia, 1920 circa.

Durante l'ultimo periodo del suo matrimonio con Alfred Edwards, contemporaneamente alla sua relazione con Geneviève Lantelme, Misia si inizia a rendere conto che quello che lei reputava un uomo rude e particolarmente volitivo, a tratti sfociante nell'aggressività, si sta man mano trasformando in un bambino bisognoso, esattamente come successe verso la fine della sua unione con Thadée. La donna che, a suo dire, ha sempre avuto un bisogno spasmodico di protezione¹⁰⁰ e, in un certo qual modo, di una figura paterna, si ritrova ancora una volta ad accudire il proprio marito, consolandolo e assolvendolo dai suoi peccati di infedeltà coniugale, nel caso di Edwards, e di imprudenza finanziaria, nel caso di Natanson.

lo stesso espediente fu usato da Proust in *Alla ricerca del tempo perduto*, quando Gilberte imita l'attrice Rachel per poter riconquistare Robert de Saint-Loup.

¹⁰⁰ Sert, M., op. cit., p. 102

La soluzione ad una vita infelice e monotona, fatta sì di lusso e di agio, ma anche di estrema solitudine, arriva in occasione di una delle tante crociere a cui Misia partecipa a bordo dello yacht del marito, *L' Aimée*¹⁰¹, databile all'incirca tra il 1905 ed il 1908: l'incontro con il pittore spagnolo José-Maria Sert.

Discendente di una ricca famiglia di industriali tessili catalani, Sert capisce fin dall'infanzia che la sua vocazione risiedeva nell'arte e non negli affari di famiglia. Trasferitosi a Parigi all'età di venticinque anni, nel 1899, riesce a calarsi talmente tanto nella società parigina dell'epoca da diventarne parte integrante, a tal punto da realizzare, dopo essersi confrontato con Misia, di avere numerosissime conoscenze in comune, a partire dalla scrittrice Colette, passando per alcuni esponenti della corrente dei *Nabis*, tra cui Félix Vallotton e Pierre Bonnard. Grazie a delle indubbie doti artistiche, ma anche al *savoir-faire* a cui soccombe la stessa Misia, Sert riesce, subito dopo il suo trasferimento a Parigi, ad assicurarsi i primi incarichi, che permettono alla sua reputazione di consolidarsi sempre di più.

Durante la crociera, in cui Misia riesce, seppur per il breve momento di un' appassionata ed appassionante chiacchierata con il pittore, ad evadere dalla sua condizione di insoddisfazione coniugale, José Maria Sert le fa una proposta alquanto disdicevole: lui, artista scapolo e donnaiolo, propone a lei, ancora moglie di uno degli uomini più potenti di Francia, di seguirlo per un viaggio in Italia. Con infinita sorpresa di entrambi, Misia accetta, soprattutto grazie ad una lettera che l'artista le scrive scusandosi della sfrontatezza della proposta, ed invitandola a rinunciare, non avendo il diritto di rovinarle la vita e la reputazione. Sert però non sapeva, o perlomeno credeva fosse una posa, che ciò che la società pensava di lei e della sua condotta non ha mai rappresentato un problema per Misia. Probabilmente, la lettera ricevuta non ha fatto altro che sortire l'effetto contrario a quello sperato: Sert, incallito dongiovanni, non voleva assolutamente legarsi in maniera stabile, ma è facile immaginare come la donna, confrontando anche i racconti raccolti nella sua biografia, come anche le testimonianze degli amici coevi, avesse raggiunto un livello tale di disperazione ed insofferenza per la sua situazione coniugale, che la possibilità di dare adito ad uno scandalo clamoroso, e diventare l'amante di un pittore all'inizio della propria carriera, rappresentasse per lei quasi un divertimento o, addirittura, una distrazione, nel caso in cui non si fosse trasformata in un'unione duratura.

Durante il soggiorno in Italia, nella donna si consolida ciò di cui rimarrà convinta fino alla fine della sua vita, ovvero che Sert fu l'unico uomo di cui sia mai stata innamorata, sia dal punto di vista intellettuale che emotivo, rispondendo al suo bisogno primordiale di una figura maschile che provvedesse a lei, in maniera paterna e autorevole; questo senza dimenticare Thadée Natanson, in cui aveva sempre trovato un più che degno compagno.

¹⁰¹ Gioco di parole con le iniziali ME

Dopo aver ottenuto il divorzio da Edwards nel 1909, Misia si riesce a dedicare serenamente, per quanto le fosse concesso dalla sua natura intrinsecamente drammatica, alla sua unione col pittore spagnolo: alla soglia dei quarant'anni, la donna prende coscienza del fatto che non era più proficuo per lei comportarsi semplicemente come una compagna di vita amevole, cosa che, tra l'altro, non è minimamente attinente alla realtà, che l'ha sempre vista impegnata in prima linea per la difesa e la promozione dell'eccellenza artistica; ma questa maschera era ciò che voleva si pensasse di lei, perlomeno stando alla vanità delle sue memorie.

L'artista spagnolo le permette, inoltre, di riprendere in mano la sua attività più prolifica, nonché l'occupazione per la quale la si ricorda come figura di spicco dell'epoca, ovvero il mecenatismo: i due, accettati completamente dall'alta società nonostante lo scandalo destato dalla loro unione *more uxorio*, diventano ben presto una delle coppie più celebri ed ambite della capitale francese, e José Maria Sert, seppur giovane e all'inizio della propria carriera, arriva a ricevere commissioni da tutto il mondo, anche grazie alla pubblicità e al passaparola che la sua affezionata protettrice faceva negli ambienti più in vista di Parigi.

Dopo anni di viaggi e di avventure nei salotti della *tout Paris*, Misia e José Maria si sposano, il 2 agosto del 1920. Durante i primi anni di matrimonio, la donna continua ad aiutare Djagilev e Stravinskij nella gestione dei *Ballets Russes*, ai quali fa un ultimo regalo prima della morte dell'amico Sergej, il 19 agosto del 1929 a Venezia: *Les Biches*.

Misia incontrò Francis Poulenc probabilmente nel 1919. Secondo il compositore, era «amica di tutti» nonché «la musa di Djagilev».¹⁰² Il giovane musicista coglie subito l'importanza di questo personaggio. Nel marzo 1919, nel bel mezzo della composizione di *Jongleurs* (opera che segna la sua prima collaborazione artistica con Cocteau, ma che Poulenc sembra non abbia mai completato), scrive a Misia per chiederle consiglio su come «organizzare questo spettacolo». Poi commenta in una lettera a Valentine Gross: «Lei sola, che organizza sempre tutto, può trovare il posto giusto»¹⁰³.

Da questo momento in poi, Poulenc ha senza dubbio l'opportunità di frequentare il salotto di Misia, fornendo vari resoconti, più o meno fantasiosi, della storia della commissione di *Les Biches*, che viene eseguito in prima assoluta nel gennaio 1924 a Montecarlo dai *Ballets Russes* con la coreografia di Nijinska e le scene e i costumi di Marie Laurencin.

Evocando Misia, Poulenc ha sempre insistito sul ruolo che lei aveva avuto nell'attrarre l'attenzione di Djagilev sui giovani compositori francesi. È molto probabile, alla luce di quanto verrà approfondito nel seguito della trattazione, che la donna abbia influenzato la scelta dell'impresario di mettere in scena il balletto del

¹⁰² Poulenc, F., *Moi et mes amis*, Parigi, La Palatine, 1963, p. 178

¹⁰³ Poulenc, F., lettera a Valentine Gross, venerdì 14 marzo 1919, in *Correspondance*, Parigi, Fayard, 1994

giovane compositore francese. Inoltre, la dedica de *Les Biches* sembra eloquente e può essere intesa come un segno di gratitudine, indicando l'influenza di Misia su Djagilev. Questa dedica non può essere considerata insignificante: segna il primo grande lavoro orchestrale di Poulenc, quello a cui il musicista deve la sua visibilità e la sua fama.

Nella primavera del 1920, probabilmente su insistenza di Misia, Ravel e Marcelle Meyer offrono a Djagilev la prima esecuzione a quattro mani de *La Valse*, di cui lei era la dedicataria, per un pubblico che comprendeva anche Massine, Stravinskij e Poulenc, che osserva attentamente il silenzio di Stravinskij e ricorda il rifiuto di Djagilev, a fronte della richiesta di farne un balletto, che disse a Ravel: «Ravel, c est un chef-d oeuvre [] mais ça n est pas un ballet. C est le portrait d un ballet, [] la peinture d un ballet».¹⁰⁴

Il 1925 è un anno di svolta per l apparentemente felice matrimonio di Misia e Sert. Una giovane scultrice georgiana, Roussadna (Roussy) Mdivani, si presenta all atelier del pittore per chiedergli di poter fare da apprendista e, da quel momento, inizia il declino della *reine de Paris*. Sert, da sempre sensibile al fascino femminile, la prende come allieva e come amante fissa: in un primo momento, Misia sembra accettare la presenza della ventenne a tal punto da proporre a lei e al marito di intraprendere un *ménage à trois*, ma successivamente, complice anche la richiesta di divorzio di Sert, ottenuto nel 1927, la donna si ammala non riuscendo più a riprendersi.

5. MISIA, ALLA FINE

Tutto di quella donna, un tempo così temuta, invidiata, e apprezzata, cambia inevitabilmente sotto il peso della tristezza e del tempo: il suo fascino, un tempo dalle reminiscenze quasi botticelliane, ora può definirsi funereo, lugubre, come se di Misia sulla terra fosse rimasto solamente lo spettro.

Unico raggio di luce, quasi come un colpo di coda, è rappresentato da un concerto di beneficenza dove Misia indossa la veste inedita dell interprete: dopo anni passati ad arrangiare, risolvere problemi, e sostenere l Arte, finalmente alla fine della sua vita ricopre il ruolo che da giovane ha rappresentato l unica fonte di gioia e serenità. Il 24 febbraio, presso l Hotel Continental di Parigi, le sale dell albergo risuonano delle note di Chopin, Schumann e Debussy, ad opera del duo Misia Godebska (ancora chiamata Sert) e Marcelle Meyer. Il concerto è un successo, e la critica coeva fu unanime nel consacrare, forse troppo tardi, il genio musicale ed interpretativo di Misia.

Ancora distrutta dalla burrascosa fine del suo matrimonio, quasi cieca, ed ormai preda della morfina, Misia si spegne nell ottobre del 1950, circondata da tutte le

¹⁰⁴ Poulenc, F., op. cit. pp. 178-179

persone che lei stessa aveva contribuito a consacrare nel pantheon della storia dell'arte, della letteratura e della musica mondiale. Jean Cocteau, presente al suo capezzale, scrive, a proposito della sua prima ed ultima esibizione pubblica al pianoforte:

Nous voilà face à face avec une de ces femmes auxquelles Stendhal accorde le génie. Génie de marcher, génie de rire, de remettre à sa place, de manier l'éventail []. Mais j'ignorais [] que ce génie [] vague, aérien [] poussait son registre jusqu'au génie véritable et que notre pianiste de la vie était une pianiste tout court.¹⁰⁵

¹⁰⁵ JEAN COCTEAU, *Misia Sert, pianiste*, «Paris-Midi», 25 febbraio 1933

MISIA SERT, PIANISTE

par Jean Cocteau.

Il faudrait louer un peu ces femmes brillantes et profondes qui vivent à l'ombre des hommes d'une époque et qui, en marge du travail des artistes, par le simple fait qu'elles dégagent des ondes plus belles que des colliers, poursuivent une œuvre occulte. Il est impossible d'imaginer l'or des plafonds de J.-M. Sert, l'univers ensoleillé de Renoir, de Bonnard, de Vuillard, de Roussel, de Debussy, de Ravel, les projecteurs prophétiques de Lautrec, le prisme mallarméen, même les derniers feux de soleil couchant de Verlaine et l'aube radieuse de Strawinsky, sans voir surgir la figure de jeune tigre entrubanné, la face douce et cruelle de chatte rose, que nous vîmes à Misia, le soir où nous la connûmes sous l'aigrette de Shéhérazade, trônant au centre de la loge royale du BALLET RUSSE et peuplant de son fluide des décors de théâtre et des danses violentes comme jadis, les jardins impressionnistes, paillottes de soleil. Oui, c'est dans le sac de fourrure et de soie où Paul Poirret et Paul Iribe empaquetaient leurs sultanes, marraine de la troupe légère de Serge de Diaghilew, que nous connûmes notre amie. Son éventail portait un quatrain célèbre de Mallarmé et je crois bien que, de tous ses contrats de mariage, de tous ses permis de séjour, c'était sans doute le seul papier d'identité sauvé par cette Polonaise d'un désordre admirable où se sont engloutis des fortunes, des madrigaux de P.-J. Toulet et de Paul Verlaine.

Entre de courtes haltes dans les appar-



tements qu'elle orne et quitte comme des perchoirs, Mme Sert habite le dernier étage de l'hôtel Meurice. Lorsque je devins son ami, elle venait de quitter l'hôtel pour une sorte de lanterne, quai Voltaire. Le salon était éclairé au nord, en vert, par la Seine, au sud, en orange, par des panneaux de Bonnard. Ces panneaux, Misia les avait découpés à sa guise afin de les faire suivre la courbe exacte des murs. Criez au scandale ! Nous avons des dogatresses et des grandes prêtresses. Nous avons des muses. Nous en avons à revendre ! Mais combien plus rares et plus indispensables aux arts qui risquent de prendre du ventre, ces femmes si femmes qui apportent dans le temple un esprit de saccage, un esprit de robes et de ciseaux. Les anges volent, écrit Ches-

terton, parce qu'ils se prennent à la légère. Misia, par son amour et son irrespect, remuait sans cesse la pâte et l'empêchait de « durcir ». Seuls les artistes forts et craignant le rôle d'idoles bénéficièrent de cette iconoclaste, fouettant la vie comme une toupie, se grisant de sa rumeur et ne laissant jamais la vitesse devenir statue.

Ses actes semblaient inspirés par LES MALHEURS DE SOPHIE.

A un peintre qui se plaignait de quelque « malheur » qu'il tenait de Misia, j'entendis Satie répondre : « C'est votre faute, La chatte est belle, mon cher, cachez vos poissons ! »

Nous voilà, face à face avec une de ces femmes auxquelles Stendhal accorde le génie. Génie de marcher, de rire, de remettre à sa place, de manier l'éventail, de monter en voiture, d'inventer un diadème. Ce génie, Misia Sert le possédait à tel point, qu'en écrivant THOMAS, L'IMPOSTEUR, j'eus beau tendre mon esprit vers la Sanseverina, elle me devint mécaniquement, coûte que coûte, le modèle de la princesse de Bormes.

Mais, lorsque j'admirais le prestige d'une loge d'Opéra où notre magicienne attirait un Proust, un Renoir du fond de leur campagne et de leur lit de malade, j'ignorais que ce génie vague, aérien, ce génie qui s'exprime soit par une insolence, soit par la confection d'arbres chinois aux branches de plumes et de perles, j'ignorais, dis-je, que ce génie poussait son registre jusqu'au génie véritable et que notre pianiste de la vie était une pianiste tout court. Car ce n'était pas seulement la vie et notre groupe qu'elle savait attaquer d'une poigne robuste, c'était bel et bien d'un Pleyel que cette poigne de chatte sortait préludes et mazurkas de Chopin, maniant comme nulle autre leurs rubans et leurs perles, d'un piano orageux et joyeux qu'elle tirait le témoignage national de sa race et nous ensorcelait au sens propre du terme, comme seul André Gide sait le faire, lorsqu'il se laisse surprendre, d'une pièce voisine, quelquefois.

A peine eus-je découvert cette source, que j'en fis part à Roland Garros, grand amateur de piano. De cette minute, nous obtinmes des concerts intimes où Garros, entre deux vols, venait prendre de l'altitude. Trahissant honteusement la politique musicale qu'il convenait que je servisse alors, et la pose debout qu'il fallait que j'adoptasse, nous nous vautrions dans l'ombre et nous écoutions Misia.

Hier soir, accompagnée par Marcelle Meyer, qui réussit le paradoxe d'être une machine de génie, Mme Sert acceptait de paraître dans une salle.

La musique a mauvaise mémoire ; elle oublie ses virtuoses comme l'eau ses carafes, et chaque pianiste lui imprime une forme nouvelle. Je conseille à ceux qui entrent la chance d'entendre Misia, outre la surprise qu'ils doivent ressentir, d'évoquer les âmes illustres que son piano, comme le confesse une rime exquise de Mallarmé, initia et qui s'enrichirent de cette collaboration mystérieuse.

Figura 23: Misia Sert, pianiste, «Paris-Midi», 25 febbraio 1933

Les Salons et les Gens

MISIA ET MARCELLE

Misia Sert., virtuose du piano ? Certains s'en étonnaient. Elle avait touché à tant de cordes déjà, inspiratrice de Sert, un des plus grands maîtres de la peinture décorative de notre temps, comme elle le fut de Serge de Diaghilew au temps magnifique des premiers ballets russes.

Misia Sert est restée polonaise, malgré son parisianisme ; elle en a la diversité et la spontanéité et aussi la prodigalité.

Les débuts de Misia s'accroissaient en éclat du fait que Marcelle Meyer était sa partenaire dans la soirée de musique romantique qu'elle donna dans le Palais Continental de la rue Rouget de l'Isle surchargé de colonnades et de lambris d'or.

Des vers présentaient les artistes Max Jacob a dit de Marcelle Meyer :

*Comme un fleuve enlace le reflet
Dont il révèle le secret,
Marcelle Meyer, estalette
Célèbre, ô musique, en tes fêtes
Le génie des jeunes prophètes.*

Stéphane Mallarmé a écrit sur un éventail :

*Ailes que du papier reploie
Bats toute si t'initia
Naguère, à l'orage et la joie
De son piano, Misia.*

Les deux pianos ne comportaient guère une interprétation d'un modernisme exaspéré ; on nous fit entendre du classique — ou presque, du Schumann, du Chopin et du Debussy.

Fig. 24: *Les Salons et les gens, Misia et Marcelle*,
«Candide» grand hebdomadaire parisien et littéraire, 2 marzo 1933

Capitolo II

La Revue Blanche

1. UN GIOCO INTELLIGENTE

Facendo un passo indietro rispetto alla *consecutio* cronologica che abbiamo appena lasciato con il Capitolo I, incentrato sulle vicende biografiche di Misia Sert, la trattazione prosegue con una sezione incentrata sull'apporto provvidenziale che la mecenate diede alla *Revue Blanche*, rivista letteraria che vantava, tra i suoi fondatori, il primo marito di Misia, Thadée Natanson.

L'abbiamo lasciata intenta ad intraprendere, a cavallo tra il 1892 ed il 1893, la sua prima esperienza di vita coniugale. Rispetto all'immagine che la donna ha saputo dare di lei, al netto della dimensione immaginifica e, a tratti, menzognera dei racconti tratti dall'autobiografia, sorge spontaneo un dubbio: per quale ragione una giovane donna così veementemente attaccata alla sua indipendenza ha deciso quasi immediatamente di accettare una proposta di matrimonio, senza nemmeno vivere appieno quella vita che così tanto aveva bramato e difficilmente ottenuto? Le ragioni possono essere svariate, ed è possibile che si siano intrecciate fino a portarla a prendere la decisione di convolare a nozze con Natanson: non era presente solamente la matrice economica, visto che, come approfondito in precedenza, il matrimonio le avrebbe dato accesso ad una dote colossale; ed è ridicolo pensare, considerando la sua personalità, che proprio lei abbia ceduto alle lusinghe di una vita borghese da moglie premurosa. La ragione più probabile è che Misia, che fin da bambina ha vissuto immersa in un ambiente culturalmente ricco e stimolante, abbia intravisto nel matrimonio con Thadée la concreta possibilità di replicare quello splendore culturale che le era stato garantito dalla convivenza con la nonna materna, della quale ha emulato in tutto e per tutto l'esperienza di mecenate fino alla sua morte.

È fuori dubbio che Thadée Natanson diede a Misia libero accesso a tutte le realtà culturali dove egli la faceva da padrone: partendo dalla *Revue Blanche*, ancora poco conosciuta, dal *Cercle des Escholiars*¹⁰⁶, alle prese con le difficoltà dei primi anni, dal neonato *Théâtre de L'Œuvre*, fino ad arrivare ai locali di Montmartre, alle serate di poesia e ai viaggi di carattere culturale. Insomma, le regalò piena libertà in un ambiente giovane ed entusiasta, un dono inestimabile agli occhi di una giovane

¹⁰⁶ Il *Cercle des Escholiars*, o più semplicemente *Les Escholiars*, era una associazione creata nel 1887 dal giornalista di *Le Figaro* Georges Bourdon. La finalità dell'associazione era quella di « Jouer des pièces inédites présentant un caractère littéraire ou artistique. Faciliter l'accès des théâtres réguliers aux jeunes auteurs en faisant connaître leurs œuvres. Mettre en lumière des artistes dramatiques » (articolo 1 dello Statuto).

Due tendenze si delineano all'interno dell'associazione: quella di rinnovare l'arte drammatica e quella incentrata sulla mondanità.

donna che aveva vissuto un'infanzia e un'adolescenza circondata dalla senilità e dai drammi familiari.

Il suo matrimonio, celebrato il 25 aprile 1893 a Ixelles, è un ritorno al decoro e alla comodità economica. Misia viene introdotta alla vita sociale borghese alla quale era stata preparata in convento, ma in un ambiente di artisti e scrittori, che corrisponde a quello che aveva conosciuto in famiglia. Nelle sue memorie, tenta di farsi passare come una quindicenne ingenua, mentre scrive della generazione della *Revue Blanche* che si avvia verso la trentina: questo non rappresenta solamente l'ennesimo ricorso ad una vanità civettuola, ma è verosimile pensare, come in tanti altri passaggi della sua autobiografia, che l'autrice abbia cercato la compassione del lettore. Tentando di travestirsi da sposa-bambina, Misia opera una vera e propria azione di regressione, prodotta dalla necessità di giustificare l'abbandono della propria carriera e la rinuncia all'indipendenza così faticosamente conquistata. Così facendo, inverte totalmente la differenza di maturità con Thadée: nonostante la fantasia a tratti surreale dei suoi racconti, Misia è comunque una ragazza appena maggiorenne che già ha avuto modo di districarsi in totale autonomia nella società dell'epoca, mentre Thadée è un coetaneo che ancora non ha lasciato la sua famiglia. Nella realtà dei fatti, la ragazza ha accettato la proposta di matrimonio dell'amico di infanzia, acconsentendo di giocare alla sposina borghese e capricciosa, personaggio stereotipico ed universalmente accettato dalla società all'epoca: di fatto, è molto più ragionevole pensare che, da donna, astuta, realista e calcolatrice, abbia da sempre sfruttato meravigliosamente il potere che la sua straordinaria sensibilità, nonché intelligenza sociale, le conferivano, accettando facilmente una docilità di facciata ed ignorando ciò che non la riguardava, affinché le fosse consentito regnare indisturbata in domini riservati.

2. MISIA ATTRAVERSO GLI OCCHI DELL'ARTE

Durante questo periodo, i pittori hanno il privilegio delle sue attenzioni e lei diviene un soggetto particolarmente favorito.

Il padre l'aveva iniziata all'apprezzamento delle arti plastiche, in un modo particolarmente istintivo, assolutamente non intellettuale, né tantomeno accademico, basato quasi esclusivamente sui sensi e sulla percezione: in un'epoca che, come ricordato nella prima parte di questa trattazione, è stata la culla del Simbolismo, non vi era bisogno per Misia di cogliere un significato nascosto delle opere, di percepirne le intenzioni. Nonostante ciò, quasi per osmosi, vista la giovane età e la mancanza di confronto con quella che successivamente si rivelerà la sua vera vocazione, ovvero il mecenatismo in ambito musicale, ammira la finezza e la cultura di Thadée e ne adotta le scelte estetiche.

Misia viene ritratta nella vita di tutti i giorni, mentre cuce, mentre è in bagno, davanti a un tavolo da pranzo, sulla terrazza o sulle scale, al pianoforte, nei campi o

nei boschi. *Le petit déjeuner de Misia Natanson* (1896) di Bonnard è forse il più bello e sottile dei suoi ritratti dove la troviamo venticinquenne, sognante, come se fosse ancora intrisa delle nebbie del sonno, che contempla la frutta disposta sul tavolo, aggraziata e quasi fragile. I dipinti che la ritraggono al pianoforte risalgono al 1896 o più tardi, tre anni dopo il suo matrimonio, e *La Symphonie* di Vallotton del 1897 mostra la pianista che suona dinnanzi a quattro giovani uomini, mentre Vuillard è assorto.

L'emancipazione di Vuillard, Bonnard e Roussel dalla comunità *Nabis*, che era stata governata per diversi anni da Ranson, Sérusier e Denis, e il loro ingresso insieme a Vallotton, Toulouse-Lautrec e altri a formare il gruppo di pittori della *Revue Blanche*, è opera di Misia, in accordo con il marito.



Fig. 25: P. Bonnard, *Le petit déjeuner de Misia Natanson*, 1896



Fig. 26: F. Vallotton, *La symphonie*, 1897

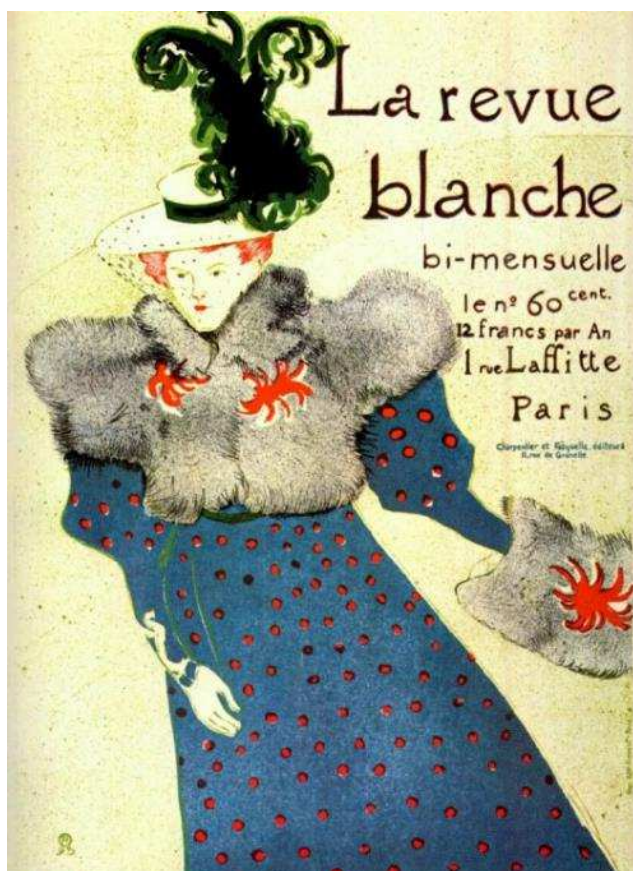


Fig. 27: *La revue Blanche* (affiche), Henri de Toulouse-Lautrec, 1896

Il manifesto di Toulouse-Lautrec, che la rappresenta come audace pattinatrice, e i conviviali disegni di Bonnard, che la ritraggono spesso accerchiata dai redattori della *Revue Blanche* durante animate conversazioni, sono rappresentazioni simboliche di quanto la sua figura fosse onnipresente nella mente delle persone, nonché del suo effetto inquietante e stimolante.

Durante i numerosi soggiorni in campagna dei successivi quattro anni, l'obiettivo principale di Misia è vivere all'aria aperta e divertirsi e la frenesia è la regola.

Con Thadée e Vuillard, loro ospite quasi fisso che si perora per la loro causa, si impegnano a fondo nell'attirare gli amici prescelti. Una delle prime lettere di Misia a Vallotton, datata 1° luglio 1897, con un post-scriptum di Thadée, ne definisce il tono:

L air de Villeneuve est aussi sain que celui de la mer. Du reste nous comptons (y) aller au mois de septembre vers l'Italie et rien ne vous empêchera d'y venir avec nous. La seule raison que vous pourriez nous faire valoir c'est votre amie et je n'ose trop insister sur ce qui ne me regarde pas. Mais songez mon cher Vallo aux bons amis que vous avez ici, qui vous attendent avec tant de plaisir que nous vous en redonnerons si vous voulez m'écouter et venez passer votre été ici [...].

Misia

Je tiens à ne pas retarder l'approbation entière que je donne aux si sages conseils de Misia.

Venez. Venez donc. Pour un mois, pour une semaine, pour un jour ou pour une heure, mais venez. Vous ne sauriez être un fléau comme vous dites. Venez une heure seulement et vous verrez que vous ne pourrez nous refuser de passer ici l'été.

Thadée¹⁰⁷

I pittori che hanno frequentato assiduamente la loro casa, sfruttando la visione d'insieme che derivava dal loro rapporto privilegiato di amicizia, hanno espresso mirabilmente l'evoluzione della coppia composta da Misia e Thadée.

Il dipinto di Bonnard *Misia Godebska et Thadée Natanson*, datato 1902, mostra Misia in abito chiaro, eretta e anche un po' arcuata, con uno sguardo chiaro e deciso rivolto allo spettatore, con l'autorità dei suoi trent'anni, e Thadée sprofondato in una poltrona, che gioca con un cagnolino, autoironico, immerso nel proprio mondo. Per quanto possa sembrare sorprendente, Thadée sembra essersi illuso sulla durata dell'attaccamento di Misia. La sua ostinazione nei confronti delle miniere di carbone ungheresi è sia una fuga, ma anche, come in un'opera di Ibsen, il segno di un'oscura fiducia nell'alleanza con Misia.

¹⁰⁷ Lettera di M. Sert a F. Vallotton, 1 luglio 1897, cfr. Bourrelier, P.-H., *La Revue Blanche*, p.

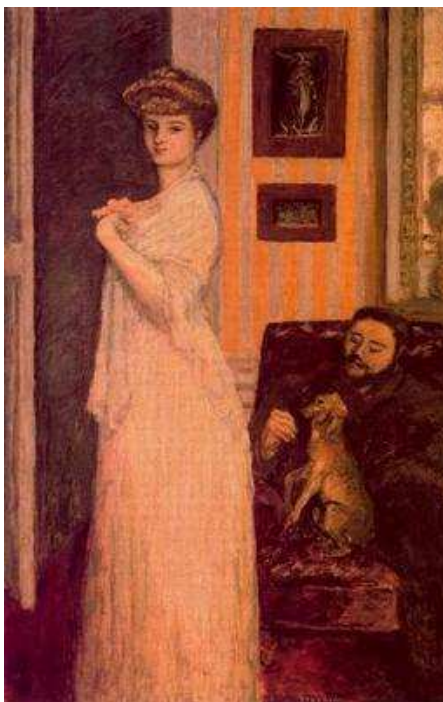


Fig. 28: P. Bonnard, *Misia Godebska et Thadée Natanson*, 1902

3. MISIA E LA MUSICA: GLI INIZI

La donna, durante il suo primo matrimonio, e nonostante la sua naturale inclinazione verso la musica, non era solita frequentare compositori contemporanei, poiché Thadée e i suoi amici, la maggior parte dei quali non aveva una formazione musicale, non erano interessati a questo campo creativo. Inoltre, non era invitata ai salotti aristocratici dove si praticava il mecenatismo, e non sembrava interessarle, avvalorando la visione di lei come di una donna che ha sempre giocato secondo le sue proprie regole. Nonostante ciò, in qualità di interprete, ha mantenuto la sua esecuzione virtuosa e il suo stile abbagliante, che affascinava pochi privilegiati quando eseguiva la musica classica, come testimoniano gli affreschi letterari di Édouard Dujardin, appassionato di musica e fondatore della *Revue wagnérienne*:

L'automne dernier, dans une maison amie, dans les environs de Fontainebleau, comme après dîner on montait au salon, M. Stéphane Mallarmé, qui se trouvait là, me dit à l'oreille.

Vous savez que la maîtresse de la maison est une admirable pianiste [...]

Priée de se mettre au piano, la maîtresse de maison ouvrit les dernières sonates de Beethoven.

Oh ! oh ! Voilà qui est bien hardi ! pensai-je. Mais, contrairement à toute vraisemblance, ce fut quelque chose de délicieux et de parfait : juste ce qu'il fallait de virtuosité pour surmonter les grosses difficultés des morceaux sans y adjoindre l'intolérable brio des professionnels, et, avec cela, une compréhension profonde et évidemment instinctive du sens de la musique, qui rendait évidemment telles qu'elles doivent être entendues les extraordinaires mélodies du maître.

M. Mallarmé disait, avec son sourire

- C'est la nièce de Beethoven. [...]

Il n'est pas permis à tout le monde d'avoir la pure jouissance d'une audition des sonates et des variations dans une maison amie, par un beau soir d'automne, en face de la forêt de Fontainebleau ; et pourtant le rêve c'est d'entendre ces choses non point dans une salle de concert public, mais sous l'intimité d'un salon hospitalier.¹⁰⁸

Gide criticò il suo modo di suonare: «fluidità, fascino, ma alla maniera dell'artista, con quel tempo rubato che disprezzo così tanto, o per meglio dire: senza tener conto della misura, e con accenti improvvisi, salti, effetti che mettono più in evidenza il temperamento dell'esecutore che l'eccellenza del pezzo».¹⁰⁹

4. UN INFLUENZA NASCOSTA MA DI GRANDE VISIBILITÀ

La presenza al suo fianco di questa giovane donna audace, che tuttavia si affida a lui, stimola Thadée che, a venticinque anni, non ha ancora fatto molta strada: a partire dal 1893, l'attivismo e l'audacia di Natanson contrastano con la disinvoltura ostentata dalla moglie. Misia porta il suo entusiasmo, la sua seduzione, la sua sicurezza e la sua partecipazione alle scelte nei settori di interesse comune: pittura, spettacoli, natura. Sceglie ciò che le piace grazie alla ricchezza di possibilità che Thadée le offre; nei settori che non la interessano, ovvero politica, nuova letteratura, filosofia, e tutto ciò che è astratto, lascia che il marito si avventuri da solo.

4.1 I LUOGHI E I PROTAGONISTI

I luoghi in cui regna possono essere considerati, come scriverà lei stessa, delle *dépendances* della *Revue Blanche*? Senza dubbio molti collaboratori passano per le loro case, occasionalmente portati da Thadée, ma l'appartamento e le residenze di campagna hanno solo una manciata di amici come ospiti abituali. Non si tengono riunioni formali, né tantomeno eventi che assomiglino a un comitato. Misia non interviene nella concezione dei numeri della rivista, ed è verosimile pensare che probabilmente non la leggesse nemmeno; non partecipa mai in modo significativo all'organizzazione di spettacoli o mostre; non mostra il minimo interesse per i dibattiti ideologici, per la cronaca musicale, per le battaglie intellettuali e le azioni politiche del periodico. Eppure, paradossalmente, Misia è l'unica delle compagne del clan Natanson, composto dai tre fratelli Thadée, Alexandre e Louis-Alfred, a contare per la *Revue Blanche*: senza di lei, la rivista non avrebbe avuto, prima del 1900, la sua influenza sui pittori e il rapporto privilegiato con Stéphane Mallarmé,

¹⁰⁸ EDOUARD DUJARDIN, *Revue Blanche*, 1° février 1897

¹⁰⁹ Gide, A., *Journal*, 12 novembre 1915, choix et présentation de Peter Schnyder, Parigi, Gallimard, 2012

che lei riuscì a costruire, grazie alla brillantezza, l'ardore e l'ambizione che le erano propri, insieme al suo modo inedito di osare e di scegliere, alla luce del suo infallibile gusto ed il suo spirito decisamente avanzato per l'epoca.

Il segreto del potere e dell'influenza di Misia va dunque ricercato nella cerchia intima di questo piccolo gruppo di eletti. Nella primavera del 1896, Misia e Thadée iniziarono ad occupare una piccola casa a due piani, la *Grangette*, sulle rive della Senna, a Valvins, vicino alla casa di Mallarmé. Durante l'autunno, stagione cara al poeta, iniziò un *tête-à-tête* di tre mesi tra la coppia e Mallarmé: la conversazione e la musica sono la parte di Misia, molto attenta a Mallarmé, che lo affascina con il suo accento russo ed il suo pianoforte, arrivando anche a conquistare la figlia del poeta, Geneviève. Da parte di Thadée è, invece, la passione comune per la navigazione e per il dibattito politico e sociale.

Tutti contribuiscono all'atmosfera: Mallarmé scherza e incanta gli ospiti con le sue storie dense di mistero. I pittori allestiscono i loro cavalletti e alimentano la sensualità dell'ambiente. Lautrec fa delle incursioni, diventando ben presto uno dei più cari confidenti di Misia. Vallotton mostra il suo temperamento con scatti di violenza. Il fratellastro di Misia, Cipa, mostra una sensibilità che Mallarmé apprezza enormemente, tuttavia celata dalla sua stupefacente naturalezza.

Misia gioca con il desiderio degli uomini senza esitazione. Il suo temperamento risoluto e la sua sensibilità, nutrita fin dall'infanzia, contribuiscono a far vacillare i riferimenti di una società maschilista. Aprendo l'intimità della sua casa, mostrando una spontaneità di cui non ignora i suoi effetti, giocando con il romanticismo e sfruttando le sue doti musicali, Misia si fa strada nelle menti dell'élite artistica dell'epoca, ricavandone un divertimento sconfinato. Con il suo atteggiamento, la sua miscela di audace libertà, unita ad un'elegante freddezza, i suoi silenzi e le sue risate, la sua perspicacia di musicista, la sua percezione delle arti plastiche, sconvolge i punti di riferimento. In maniera sempre decisiva, dirige la sua cerchia e impressiona, disturbando le fragili menti dei giovani uomini che la circondano, alcuni dei quali le fanno *avances* entusiastiche.

Thadée lascia che Misia si occupi di tutto ciò che le interessa e approva con ammirazione tutte le sue iniziative nel campo delle scelte artistiche portate avanti dalla rivista. Ma, allo stesso tempo, era oberato di lavoro, in particolare nella gestione editoriale della sua creatura. In particolare, i suoi articoli di sintesi sulla pittura e su Mallarmé richiedono un grande impegno, come osserva Vuillard: «Thadée è appagato e fatica molto nel suo lavoro, è pieno di idee e di progetti, nonché molto attivo, ma la sua produzione lo martirizza, come anche la lentezza e gli scrupoli. In ogni caso, non pecca per mancanza di idee» (lettera del 27 novembre 1899 a Vallotton).

Soprattutto, anno dopo anno si impegna sempre più in cause umanitarie, pacifiste, sociali e politiche. La sua trasformazione nel momento decisivo dell'Affare Dreyfus colpisce Jules Renard: «Thadée è finalmente diventato

qualcuno». ¹¹⁰ Successivamente, viene il momento della presa di posizione nel comitato centrale della Lega dei diritti dell'uomo, dove è sottoposto ad infinite pressioni, alle quali si aggiungono i suoi progetti industriali.

La sua spinta a fare affari, nasce dalla speranza, scrive Misia, di finanziare la *Revue Blanche*, le imprese umanitarie e la Lega con enormi profitti. Questa spiegazione, tuttavia, non è sufficiente, perché, da quanto sappiamo, non è mai stato coinvolto nel finanziamento di queste istituzioni. Anche la stessa Misia, altrettanto importante per lui, non è sufficiente a giustificare la sua infatuazione per alcune imprese imprenditoriali. Dedicandosi anima e corpo a progetti industriali dopo una prima parte di vita "intellettuale", seguiva in realtà la linea di realizzazione caratteristica dei giovani della sua famiglia d'origine.

Una chiave di lettura importante è fornita da Ibsen: le ultime opere del drammaturgo norvegese hanno come protagonisti imprenditori dalle ambizioni eccessive e incontenibili, Solness e soprattutto Borkman. L'irrisolvibile conflitto tra vocazione e vita sentimentale è la sostanza di queste opere, di cui Thadée era impregnato. Un esempio:

BORKMAN: "Padrone di miniere, cave, cascate, di mille operazioni che nascevano sotto la mia mano, avrei aperto nuove vie per il commercio in tutto il mondo, per terra e per mare! [] Beh, Ella, non ci si ricorda molto delle tue motivazioni di vent'anni fa. So solo che nelle ore di solitudine, quando pensavo segretamente a tutti i progetti che dovevo realizzare, provavo una sensazione simile a quella di un aeronauta che passa le sue notti insonni a gonfiare un enorme pallone che deve portarlo su mari incerti".

ELLA: "E dici di non aver mai dubitato della vittoria?"

BORKMAN: "Gli uomini sono fatti così, Ella. La stessa cosa è per loro oggetto di fede e di dubbio. Questo, suppongo, è il motivo per cui non ho potuto portare con me te e tutto ciò che avevi.

ELLA: "Ti prego, spiegami!"

BORKMAN: "Non si portano con sé le cose più preziose in un viaggio del genere" ¹¹¹

L'inizio del 1900 segna una svolta per la *Revue Blanche*, che vede numerosi cambiamenti all'interno della redazione, in seguito agli accadimenti politici di quegli anni. Il periodico, riconosciuto tra i sostenitori nell'Affaire Dreyfus, era presente a tutti gli eventi. La tentazione è irresistibile.

Per Misia tutto è nuovo, da conquistare; il guscio bucolico in cui si era isolata si rompe: Mallarmé è scomparso, Toulouse-Lautrec è sprofondato, Vallotton si è imborghesito, e Vuillard ha incontrato la sua musa Lucie Hessel, moglie di un eminente mercante d'arte.

¹¹⁰ Bourrelier, P.-H., *La Revue Blanche, une génération dans l'engagement 1890-1905*, Parigi, Fayard, 2007

¹¹¹ Ibsen H., *John Gabriel Borkman*, dramma in quattro atti, 1896, ed. italiana a cura di Claudio Magris, Roma, Officina edizioni, 1981

4.2 LE PROBLEMATICHE SOCIALI: QUALCOSA DA CUI FUGGIRE

Gli sconvolgimenti sociali derivanti dall'Affare Dreyfus provocano in Misia un moto interiore, che le impedisce di continuare a provare indifferenza, ma piuttosto le provocano una crescente irritazione per le nuove passioni di Thadée per le cause sociali, politiche e industriali, che lei deride. Il suo atteggiamento la scandalizza come una violazione del patto matrimoniale, un abbandono.

In aprile, Thadée e alcuni dei suoi collaboratori si uniscono ad Alfred Edwards, un uomo di potere senza scrupoli, che ha l'abitudine di sperperare milioni per soddisfare i suoi capricci, momentaneamente convertito al socialismo rivoluzionario. Accolto a braccia aperte da vari gruppi socialisti, inizia prendendo il controllo del giornale *Le Soir*.

Misia è ansiosa di conoscere il tanto decantato milionario, e l'occasione per incontrarsi si verifica durante un gala, organizzato in collaborazione con la *Revue Blanche*, in favore degli orfani armeni. Il pubblico del *Théâtre du Vaudeville*, luogo che ospitava l'evento, di proprietà di Edwards, non aveva nulla a che fare con quello dei teatri sperimentali come *L'Œuvre*, e impressiona Misia, sempre incuriosita dalle novità che le si prospettavano dinnanzi.

Uomo violento e incolto, spesso rude, eppure infallibile seduttore a cui nessuna ha mai resistito, Alfred Edwards intraprende, dopo il loro primo incontro, una corte serrata nei confronti di Misia, ma con tutti i mezzi che gli vengono concessi dalla sua fortuna, dalla sua irruenza e dalle sue doti di manipolatore. L'uomo è così diverso dall'ambiente in cui Misia ha vissuto dopo il suo matrimonio che, all'inizio, la donna si ribella.

Edwards abbandona *Le Soir* dopo sei mesi per lanciare *Le Petit Sou*, pubblicizzato nelle pagine della *Revue Blanche* e del *Cri de Paris*, che si proponeva di attaccare il governo. Il milionario, dopo essere riuscito a farsi strada negli ambienti di Natanson, ebbe l'astuta idea di proporre a Thadée di sviluppare i giacimenti di carbone di Koloshvar che facevano parte del suo lascito ereditario, per allontanarlo dalla moglie. Thadée cade nella trappola, tanto più sedotto dal fatto che l'impegno in campo industriale aveva già suscitato il suo interesse prima ancora di ricevere la proposta. Questo lo pone in una posizione di inferiorità agli occhi di Misia e lascia la strada aperta al milionario per potersi appropriare del ruolo di nuovo marito.

L'episodio successivo va interpretato con tutta la sua forza simbolica: a seguito di un capriccio, rappresentato dal vano e autoassolutorio tentativo di salvare il suo matrimonio, Misia si precipita sul treno con l'idea di raggiungere Thadée in Ungheria. Arrivata a Vienna, trova Edwards che l'aveva seguita, ma come sua madre, che partì incinta alla volta della Russia per cercare il marito, non riesce a portare a termine le sue intenzioni, cioè a raggiungere Thadée a Koloshvar. Nel suo immaginario, i precipitosi e drammatici viaggi all'estero, come quello a Londra

all'età di diciotto anni, hanno sempre segnato le grandi rotture della sua vita fin dalla nascita. Fu a Vienna che, allora, prese la decisione di diventare l'amante di Edwards.

Nella sua autobiografia, descrive accuratamente il suo stato d'animo e i paragoni che faceva tra Thadée Natanson e Alfred Edwards. Il messaggio è fortemente indicativo del suo pensiero: rimprovera a Thadée di non esprimere "un amore totalizzante per lei", di preferire le utopie, di non essere al comando, di essere lamentoso. Disprezza l'umanitarismo, che per lei è debolezza o ipocrisia: di fatti, nella sua vita riuscirà ad apprezzare solo le personalità forti, soprattutto dei campioni d'egoismo, come suo padre, Edwards, Sert, Djagilev, Chanel e Picasso.

Fu ancora una volta un viaggio all'estero a provocare la rottura definitiva e a portarla definitivamente a legarsi a Edwards. Lei ostenta la sua relazione e, forte dello scandalo scoppiato in virtù della sua relazione, decide di chiedere il divorzio. Thadée è sconvolto e deluso dalla decisione di Misia.

Misia è tornata in una situazione convenzionale e confortevole; il suo compagno è apparentemente ricco, sfarzoso, geloso. Nella sua narrazione autobiografica, aumenta in modo significativo la loro differenza di età, come è solita fare, donando alla vicenda i torbidi tratti di un rapimento, per mostrarsi come una pedina indifesa in un gioco di potere tra due uomini.

5. EREDITÀ

Misia riconosce di essere in debito con Thadée per essere stata iniziata da lui alla cultura moderna e con Edwards per l'uso della ricchezza, a volte cinico, per raggiungere i suoi scopi. Con loro, acquisisce finalmente tutte le armi per imporsi a Parigi nella sua vocazione di incitatrice e mecenate, iniziando a sfruttare pienamente le sue doti innate, ovvero il suo infallibile gusto, il suo strapotere e la sua durezza.

I suoi contemporanei erano stupiti e si meravigliavano del suo dono di essere sempre dove doveva essere. Jean Cocteau, che aveva appena partecipato con lei alle nozze di Picasso, scrive alla madre l'11 luglio 1918:

C est drôle ce destin de Misia qui même lorsqu'elle n'admire pas se trouve toujours en contact avec qu'il y a de mieux aux époques¹¹²

Maurice Sachs ne intuisce la spiegazione in *La Décade de l'illusion*:

Elle avait connu fort jeune les hommes célèbres de l'extrême fin du dernier siècle. Au lieu que son esprit se figeât dans des souvenirs en quelque sorte immédiats, elle le laissa se porter sur les hommes de la génération prochaine. Elle enchaîna de la sorte deux époques très dissemblables et qui, chacune, se reconnaissait en elle. L'amitié que lui montra Renoir, celle que lui porta Picasso, sont ainsi deux grands

¹¹² Cocteau, J., *Lettres à sa mère*, partie I, ed. scientifica a cura di Pierre Caizergues, Parigi, Gallimard, 1989

exemples¹¹³

Ma quello che forse sfuggiva, nel sorprendersi, era la cognizione che prima dell'"estrema fine del secolo" e della *Revue Blanche*, c'erano stati i salotti dei nonni Servais, lo splendore di Cyprien Godebski e Fauré, rappresentativi di un primo periodo di formazione che lei aveva chiuso in un cassetto quando aveva sposato Thadée. Marcel Proust, che lo sospettava, rispose a Paul Morand che Misia era da considerarsi «un monumento di storia».

Paul Morand fu colpito dalla sua mobilità: «con lei era necessario muoversi rapidamente», Cocteau dalla sua leggerezza:

Elle avait connu tout l'exceptionnel de son époque, l'avait aimé, adopté sans l'ombre de faux sérieux. Elle en parlait avec la gentillesse d'une femme qui parle de ses robes. On lui pardonnait sa faculté d'ennui, d'abord parce que l'ennui n'est pas le privilège du beau, ensuite parce que sa légèreté la transportait à la pointe des choses.¹¹⁴

¹¹³ Sachs, M., *La décade de l'illusion*, Parigi, Grasset, 2018

¹¹⁴ JEAN COCTEAU, *Du sérieux*, *Revue des Deux Mondes*, luglio-agosto 1993, pp. 34-40

Capitolo III

Gli Apaches

1. ANNI DI FERMENTO

Parigi, intorno al 1900: il poeta Tristan Klingsor ricorda questo periodo di fermento:

depuis le romantisme, on n'avait sans doute pas vu pareille floraison, Claude Monet, Cézanne, Paul Gauguin, Odilon Redon, Van Gogh nous éblouissaient ; Verlaine et Mallarmé étaient nos dieux, Le Figaro accueillait les manifestes de Moréas ; L'Echo de Paris donnait chaque semaine des vers libres de Vielé-Griffin ou d'Henri de Régnier ; Charles Cros inventait le phonographe, composait des poèmes, écrivait Le Hareng saur, et Charles Vignier, avant de s'adonner à l'étude de l'Orient, publiait un Centon de strophes dans le goût du jour. On entendait déjà les noms de Francis Jammes, de Paul Fort, de Paul Valéry, de Joachim Gasquet, d'Emmanuel Signoret, d'André Gide, de Maurice du Plessys et de combien d'autres ! La Société Nationale de Musique jouait Fauré, d'Indy, Castillon, Lacombe, Chausson, Bréville, Bordes, Gabriel Pierné ; elle allait jouer Ravel. Et nous savions que les pièces de Claude Debussy rendaient un son singulièrement neuf.¹¹⁵

A questo quadro, dipinto nel 1939, si potrebbero aggiungere altri nomi; solo una data lo completerà, perché apre le porte all'arte moderna: 1907, *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso. Dal 1899 forse, o intorno al 1901-1902 con più certezza, alcuni giovani si riunivano durante i fine settimana per condividere le loro emozioni artistiche e far conoscere le loro ultime opere alla loro piccola cerchia amicale; un giornalaio dà loro un nome: gli Apaches! Cosa significa questo termine, quali individualità nasconde? Cosa significa appartenere all'*Apache*, cosa rappresenta per i suoi membri, soprattutto per Ravel, il più illustre tra loro?

2. LE ORIGINI DEL NOME

Il circolo *Apache* funziona senza nome fino alla domenica del 1904 quando, camminando per la *rue de Rome* dopo un concerto, vengono colpiti dall'esclamazione di un commesso dell'*Intransigeant*: «attenzione agli Apaches!».

«La parola», dice Maurice Delage¹¹⁶ "incantò [Ricardo] Viñes, che quel giorno lanciò l'*Apachie* nell'eternità». Jann Pasler ha ricercato i significati e le connotazioni di questo termine, per capire perché piacesse così tanto ai membri del

¹¹⁵ Klingsor, T., *L'époque Ravel*, in Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers, Parigi, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 127

¹¹⁶ Delage, M., *Les premiers amis de Ravel*, ivi, p. 99

gruppo¹¹⁷. Ha trovato tre origini per questo nome. Si riferisce, ovviamente, agli indiani d'America, gli Apache, che appaiono come i più impavidi e feroci dei "pellerossa" e che forniscono il materiale per i romanzi d'avventura della seconda metà del XIX secolo. Il *Nouveau Larousse Illustré* dell'inizio di questo secolo li descrive come "audaci e feroci", di straordinaria agilità e vigore, e così astuti che è stata conosciuta l'espressione "astuti come un Apache". Di conseguenza, due bande di giovani briganti si appropriarono del nome di *Apaches*; una che viveva di rapine e prostituzione sui boulevard esterni del nord-est di Parigi; l'altra, più "romantica", che offriva con i suoi crimini passionali una *West Side Story* ante litteram: i capi rivali Manda e Leca, conosciuti come gli *Apache di Belleville*, si contendevano una ragazza soprannominata "*Casque d'or*", e i giornali ne scrissero quotidianamente per diversi anni, a partire dal 1902.¹¹⁸ L'espressione "*Apache*" divenne sinonimo di criminalità, e la parola "*apacherie*" una «riunione di individui senza morale».¹¹⁹ Possibile che Ravel e la sua banda potrebbero essere stati scambiati, durante le loro passeggiate notturne, per i vagabondi di Belleville, che avevano più o meno la stessa età e lo stesso stile di abbigliamento? La terza ipotesi si basa sull'assimilazione, talvolta fatta all'epoca, tra indiani e "anarchici letterari": l'anarchia, letteraria, politica o musicale (con il compositore del *Pelléas* come "leader degli anarchici in musica"), era all'ordine del giorno, e "anarchia" sembra essere stata sinonimo, in un certo contesto, di libertà artistica. Jann Pasler conclude che è possibile che «Ravel e i suoi amici, quando pensavano agli Apache, associavano queste tre nozioni: indiani, predatori, anarchici».¹²⁰

Va notato che questo soprannome era usato solo in privato, e che gli Apaches non costituivano ufficialmente una delle "cappelle musicali" che Séverac studiò nella sua tesi di diploma alla Schola Cantorum nel 1907.

3. I MEMBRI

È difficile stilare un elenco esaustivo degli Apaches, per la natura stessa di questo raggruppamento: le loro riunioni obbediscono solo alle leggi dell'amicizia (amicizia suggellata da una comunità di gusti e curiosità artistiche), e non si preoccupano del formalismo. Non c'era un protocollo, quindi non sono giunti fino a noi documenti scritti; non c'è nemmeno un manifesto estetico espresso

¹¹⁷ Pasler, J., *La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique ou Séverac médiateur et critique*, in *La musique : du théorique au politique*, Parigi, Klincksieck, 1991, pp. 318 e seguenti

¹¹⁸ Cinquant'anni dopo, Jacques Becker ne avrebbe addirittura tratto un film, *Casque d'or* per l'appunto

¹¹⁹ *Larousse Mensuel Illustré, 1907-1910*, che cita una frase di Octave Mirbeau che parla di "tutta questa brillante *apacherie*, tutta questa malavita in gilet a fiori"

¹²⁰ Pasler, J., op. cit., p. 323

pubblicamente. Inoltre, curiosamente, non esiste uno studio complessivo su questo circolo.

Conosciamo i più fedeli - i padroni di casa Paul Sordes e Delage, ad esempio - e i più famosi oggi: Ravel, Léon-Paul Fargue o Viñes. Ma il gruppo si è evoluto, accogliendo sempre più artisti. Quasi tutti erano nati tra il 1875 e il 1880, ed erano quindi giovani uomini quelli che si incontravano - e solo uomini, dato che le donne erano assenti dall'*apachie*, «escluse per evitare guai» - scrive Klingsor, aggiungendo addirittura: «quando, contro le istruzioni, una di loro riusciva a farsi strada, non ci andò meglio. Ravel, inoltre, Ravel tutto cortesia, era piuttosto intrattabile su questo argomento. Era ansioso di sfuggire alla morsa».¹²¹

Potremmo pensare di definire gli *Apaches* come una *bohème* artistica, se questo termine non si adattasse così male alle raffinatezze sartoriali del dandy Ravel, che si deliziava nel mostrare le sue cravatte e i suoi calzini, e a discutere seriamente del loro colore! Gli *Apaches* riuniscono tutti coloro che sono interessati all'arte "moderna" - diremmo oggi d'avanguardia - poeti, artisti visivi, musicisti e amanti della musica.

Tra essi possiamo annoverare, prima di entrare nel vivo della trattazione dell'*Apachie* musicale, anche lo scultore Cipa Godebski, dedicatario con la moglie Ida della *Sonatine* di Ravel, fedele amico del compositore, nonché fratello di Misia Godebska Sert, che avrebbe partecipato alle riunioni dell'*Apachie*. Più anziano e già una figura di riferimento nel mondo intellettuale e artistico, Cipa aveva già un suo salotto dove riceveva, in *rue d'Athènes*, Satie, Cocteau, Gide, Stravinskij, Varèse, Djagilev, Nijinskij, e alcune delle sue vecchie conoscenze *Apache*.

Ormai ricca, Misia si affermò gradualmente come mecenate delle arti e della musica d'avanguardia e probabilmente conobbe Ravel attraverso il fratellastro Cipa.

Nella primavera del 1905, quando fu annunciato che il talentuoso compositore, che si era già fatto un nome nel mondo musicale con opere come *Jeux d'eau*, il *Quartetto per archi* e *Shéhérazade*, ma era stato eliminato dal Prix de Rome, fu lei a fare scandalo, orchestrando una campagna stampa che partì da *Le Matin*, giornale di proprietà del marito. Poco tempo dopo, Ravel, in compagnia di Ida e Cipa Godebski, fu accompagnato in crociera sul suo yacht lungo i fiumi e i canali della Germania e dei Paesi Bassi. In occasione dell'"*Affaire Ravel*", Misia rivela il temperamento militante che d'ora in poi continuerà a manifestare. Il 12 febbraio 1906, inoltre, diede una cena in onore del giovane Déodat de Séverac, al termine della quale organizzò un'audizione di *Le Cœur du moulin* per il direttore dell'*Opéra-Comique*, Albert Carrés.

¹²¹ Klingsor, T., op. cit., p.134

4. GLI APACHES IN MUSICA

L' *Apachie* racchiudeva al suo interno artisti di tutte le tipologie, anche se i musicisti sono i più numerosi. Tra i membri più in vista non è possibile non nominare Ricardo Viñes, naturalmente, amico d'infanzia e di studi di Ravel, poiché entrambi hanno studiato con Bériot al Conservatorio.

Non appena conclusi gli studi, Viñes si è fatto un nome come pianista sensibile e grande difensore della musica moderna: è l'interprete preferito di Debussy, nonché il dedicatario di *Les Poissons d'or*. Sono a lui ascrivibili le prime esecuzioni del *Menuet antique* di Ravel (a lui dedicato), *Pavane pour une infante défunte* (dedicato, invece, alla Princesse de Polignac), *Jeux d'eau*, *Miroirs* (il secondo dei quali, *Oiseaux tristes*, è a lui dedicato), e *Gaspard de la Nuit*. Tra gli altri anche Satie, de Falla (*Nuits dans les jardins d'Espagne*), e Déodat de Séverac gli offrono l'omaggio di alcune delle loro opere, onorando in tal modo colui «le cui dita lunghe e sottili si dedicheranno instancabilmente all'amaro e magnifico compito di rivelare al pubblico le meraviglie ignote».¹²²

Accanto a Viñes, Déodat de Séverac frequentò gli *Apaches* a partire dall'aprile del 1902; fu l'unico membro del gruppo a far parte a pieno titolo della *Schola Cantorum*, l'istituzione musicale che rivaleggiava con il Conservatorio: questa doppia frequentazione fu senza dubbio un segno dell'indipendenza di spirito di questo "musicista-contadino" (come si definiva lui stesso), attaccato alla sua nativa Linguadoca, che celebrò nei pezzi per pianoforte *En Languedoc*, interpretati per la prima volta proprio da Viñes. In questo periodo fu anche editorialista musicale, corrispondente dei quotidiani di Tolosa e critico di breve durata (insieme a Dimitri Calvocoressi, altro membro degli *Apaches*, con cui condividevano le sale da concerto parigine in occasione dei loro reportage).

Fu probabilmente Viñes a presentare Manuel de Falla agli *Apaches* al suo arrivo a Parigi nel 1907: fu lui a far debuttare l'anno successivo *Quatre pièces espagnoles du jeune Andalou*; de Falla si integrò gradualmente nel piccolo mondo musicale parigino, incoraggiato da Debussy e Dukas, che avevano apprezzato il manoscritto de *La vida breve*. In attesa della prima (a Nizza nel 1913, poi Parigi l'anno successivo) e del riconoscimento pubblico, de Falla lavorò duramente, dando lezioni, accompagnando cantanti e facendo anche qualche traduzione per vivere.

L'ultima recluta dell' *Apachie* soggiornò a strettissimo contatto con i propri compagni quando arrivò a Parigi nel 1910: Igor Stravinskij, infatti, era ospite a casa di Delage, motivo per cui entrò quasi naturalmente a far parte del gruppo. Il suo *Oiseau de feu* prima, e *Pétrouchka* poi, furono ammirati da Ravel, e gli *Apaches* diedero il loro pieno appoggio al *Sacre du Printemps* alla sua tempestosa prima nel 1913.

¹²² Delage, M., op. cit, p. 98

5. USI E COSTUMI APACHES

Oltre al piacere dell'incontro amichevole, gli *Apaches* hanno approfittato del loro piccolo circolo per far conoscere le loro ultime produzioni dell'ingegno artistico. Fargue racconta: «Ogni settimana, uno di noi aveva qualcosa da leggere, da declamare, da far sentire: una poesia, una prosa, un pezzo. Ci siamo trovati in un'atmosfera favorevole a questi scambi, resi ancora più rari dalla combinazione di amicizia e attenzione. Una sera, Maurice Ravel ci ha regalato la prima esecuzione della *Pavane pour une infante défunte* e dei *Jeux d'eau*, in un silenzio teso come una corda di violino. L'ironia, il colore e la novità di questi pezzi erano una rivelazione».¹²³ Qualche tempo dopo, «Ravel, che era stufo di essere l'autore della *Pavane* e dei *Jeux d'eau*, arrivò una sera con un sottile rotolo stropicciato dalla lunga camminata. Lo srotolò con cura, appianò le fessure con mano tranquilla e suonò per noi *Oiseaux tristes* nella notte silenziosa. Questo fu il primo dei cinque pezzi per pianoforte che diventeranno i *Miroirs* e che egli ci consegnerà successivamente, uno per uno, con un ritmo lento, ma che sembra proporzionato solo al numero delle pagine».¹²⁴ Va ricordato che ognuno di questi *Miroirs* è dedicato ad un *Apache* (Fargue, Viñes, Sordes, Calvocoressi, Delage), senza dubbio in memoria e come riconoscimento di quei preziosi momenti di musica e amicizia condivisa. Tuttavia, Ravel lasciava piuttosto ad altri il compito di suonare le proprie opere o quelle di altri compositori, perché, diceva: «Ne ho quasi subito abbastanza»¹²⁵.

Ravel disegnava, così come Fargue e Séverac; Klingsor componeva, Sordes suonava il pianoforte, Séverac si diletta nel scrivere poesie: non esisteva nessuna compartimentazione tra questi artisti il cui bisogno di creare ed esprimersi si manifestava in varie forme. «L'arte era il nostro grande amore, la nostra passione, per non dire la nostra religione».¹²⁶

La vita era allora molto economica, il che permetteva loro di liberarsi dalle preoccupazioni materiali e di pensare solo alle cose dello spirito. «Avevamo più o meno gli stessi gusti "artistici"», scrive Fargue, «e questa è stata una fortuna per persone appassionate come noi, perché si può discutere, come ha detto qualcuno, solo con persone che già condividono la tua opinione, e solo su questioni di sfumature [...] Ravel condivideva le nostre predilezioni, le nostre debolezze, le nostre manie per l'arte cinese, Mallarmé e Verlaine, Rimbaud e Corbière, Cézanne e Van Gogh, Rameau e Chopin, Whistler e Valéry, i russi e Debussy».¹²⁷

¹²³ Fargue, L.-P., *Autour de Ravel*, in Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers, Parigi, Éditions du Tambourinaire, 1939, p. 155

¹²⁴ Delage, M., op. cit., p. 103

¹²⁵ Delage, M., op. cit., p. 42

¹²⁶ Klingsor, T., *Ravel et l'art de son temps*, in Ravel par lui-même et ses amis, Parigi, Éditions Michel de Maule, 1985, p. 200

¹²⁷ Roland-Manuel, *Ravel*, Parigi, Gallimard, 1948, p. 41

In questi incontri amichevoli si leggeva anche molta musica, in particolare nelle riunioni organizzate a casa di Delage. «La lettura delle partiture, le scoperte, i colloqui ricominciarono seriamente», ricorda Klingsor¹²⁸. Di tanto in tanto, Viñes ha suonato un brano di Debussy che, sebbene fisicamente assente, è stato il grande maestro di questi giovani.

Le esecuzioni del *Pelléas et Mélisande* erano in effetti come una prova di iniziazione; Vuillermoz analizzò il fenomeno nel 1902: «Questo è un esempio unico, credo, di allucinazione collettiva sviluppata da un'opera d'arte. Altre partiture hanno suscitato maggiore entusiasmo e provocato folle più numerose, ma nessuna è mai riuscita a costituire quella fedele cerchia di musicisti, frenetici di gioia rispettosa, che si sono trovati ogni sera negli stessi posti durante le venti rappresentazioni».¹²⁹

Tra di loro c'erano anche gli *Apaches*, naturalmente affascinati (Fargue non si sarebbe perso nessuna delle prime quaranta rappresentazioni), schierati a favore del *Pelléas* come di altre opere. Durante queste uscite, si cercava di accogliere «reclute capaci di prendere a pugni l'aria durante i concerti» - perché questo era un periodo in cui la gente era appassionata e il pubblico mostrava il suo piacere o dispiacere. Fargue ricorda quanto fossero «felici, colti e insolenti», soprattutto ai concerti dove, dice, «non esitavamo mai ad alzarci in piedi, con la fronte arrossata, il mento alzato come un ponte levatoio, per mostrare la spontanea e ardente correttezza dei nostri punti di vista».¹³⁰

Gli *Apaches* erano accomunati anche da una fervente passione per i compositori russi contemporanei: l'apprezzamento rasentava tratti di fanatismo, a tal punto da suggerirgli un modo per riconoscersi a vicenda, ovvero fischiando il tema della Seconda sinfonia di Borodin. Fu Ravel che, dopo molte riflessioni e consultazioni interne al gruppo, fece la scelta. Inizialmente aveva pensato al tema della *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov, ma si rivelò troppo difficile da fischiare.¹³¹

Vale la pena ricordare, a tal proposito, che nel 1907 Calvocoressi organizzò una serie di cinque importanti concerti di musica russa all'*Académie Nationale de Musique*, e che di lì a poco, nella primavera del 1909, i Balletti Russi di Djagilev sarebbero venuti a incantare Parigi. Questi ultimi sarebbero stati molto sorpresi di vedere come gli *Apaches* conoscessero bene la musica russa, e non solo le scelte inflazionate che popolavano i programmi dei grandi concerti.

¹²⁸ Klingsor, T., op. cit., p. 135

¹²⁹ Pasler, J., op. cit, p. 329

¹³⁰ Pasler, J., ibidem

¹³¹ Inghelbrecht, D.E., *Ravel et les Russes*, in *La Revue musicale*, 1938

6. RAVEL E GLI APACHES

Si comprende bene il ruolo di "laboratorio artistico" svolto dalle riunioni *Apache*: si scambiano idee, si condividono emozioni, si scoprono mondi sonori e poetici, si provano innovazioni ed esperimenti, si danno consigli, in un clima di cameratismo e di aiuto reciproco.¹³²

La personalità di Ravel emerge con naturalezza, ed egli è al tempo stesso la figura dominante, senza essere però un "leader", perchè troppo modesto e riservato, e anche forse la più vulnerabile, a causa della sua estrema sensibilità, di questo piccolo gruppo di artisti. Diversi *Apaches*, nelle loro memorie, tornano su questo ricordo del compositore, e i loro commenti sottolineano l'affetto con cui circondano il loro fragile Ravel, «*Rara*, come lo chiamavano in quel circolo pieno di tenerezza»,¹³³ il musicista, commosso dall'affetto, ha sempre ricambiato: «con quale affetto mi parlava dei suoi amici di un tempo!»,¹³⁴ racconta l'amica-biografa Hélène Jourdan-Morhange, anche se non lo dà a vedere «orgoglioso com'era, aborrisce coloro che mostravano compiaciuti il loro cuore morbido in pubblico».¹³⁵

Émile Vuillermoz¹³⁶ fu colui che analizzò più a fondo ciò che gli *Apaches* avrebbero potuto apportare al compositore, evidenziando innanzitutto il ruolo svolto nella sua formazione intellettuale ed estetica da Paul Sordes, «la cui delicata sensualità era un insegnamento perpetuo» e da Léon-Paul Fargue, di cui subì profondamente l'influenza: «Fargue fu per lui un incomparabile maestro di gusto».

La formazione letteraria del musicista non era molto avanzata; d'altra parte, vivendo costantemente in una zona pericolosa, quella dei salotti che amava frequentare, l'ortodossia della sua cultura era costantemente minacciata. Le sue incursioni nel campo delle *belles-lettres* avrebbero potuto facilmente condurlo al manierismo e allo snobismo. Ma la compagnia di Léon-Paul Fargue, la cui sincerità non fu mai messa in imbarazzo da alcun pregiudizio o disciplina, gli fu estremamente benefica. Vuillermoz sviluppa poi una tesi secondo la quale gli *Apaches* erano «un gruppo di sensibilità attente che si sono volontariamente sacrificate all'emergere di un creatore».

La piccola schiera che circondava Maurice Ravel fin dall'inizio della sua carriera, che lo consolava dei suoi insuccessi (bocciature ed esclusione dal Prix de Rome, scandalo che anche la stessa Misia Sert prese particolarmente a cuore), «che vegliava gelosamente sulla sua gloria nascente e gli impediva di vagare nella boscaglia dell'estetica, svolgeva il ruolo protettivo e benefico dell'involucro di seta che la natura riserva alla trasformazione del bruco nel momento in cui sta per

¹³² Delage, M., op. cit., p. 108

¹³³ Fargue, L.-P., op. cit., p.153

¹³⁴ Jourdan-Morhange, H., *Ravel et nous*, Ginevra, Éditions du milieu du monde, p. 22

¹³⁵ Klingsor, T., op. cit. p. 129

¹³⁶ Vuillermoz, É., *L'œuvre de Maurice Ravel*, in Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers, Parigi, Éditions du Tambourinaire, pp. 33-34

diventare una farfalla». E conclude: «Ravel ha beneficiato di una tenerezza e di una devozione collettiva che sarebbe ingiusto sottovalutare. Inoltre, non fu mai schiavo della sua piccola corte, ma lì vi trovò menti indipendenti la cui opinione non gli fu mai indifferente e da cui, consapevolmente o meno, trasse il massimo beneficio intellettuale». ¹³⁷

Né un salotto mondano né accademia dogmatica, piuttosto un "cenacolo" amichevole (Delage), una sorta di società segreta, con le sue parole d'ordine musicali e i suoi riti di iniziazione, una "rete cooperativa" (Pasler) ai margini della vita musicale ufficiale, del Conservatorio come della *Schola Cantorum*, l'*Apachie* svolse quindi un ruolo importante per i suoi membri e, in una prospettiva più ampia, nel movimento musicale della *Belle époque*.

Ma la guerra arrivò e lo annullò, «affrettando l'opera della fatale onda quindicennale che travolge le migliori coesioni», ¹³⁸ lasciando però nel cuore degli amici dispersi ricordi meravigliosi che qualche nota di pianoforte, o verso di poesia, avrebbe fatto rivivere per tutta la vita.

¹³⁷ Vuillermoz, É., op. cit.

¹³⁸ Delage, M., op. cit., p. 112

Capitolo IV

Les Ballets Russes e Sergej Djagilev

1. L INCONTRO CON DJAGILEV

Subito dopo il loro rientro a Parigi, Misia e José Maria Sert si recarono ad assistere all'allestimento del *Boris Godunov* ad opera di Sergej Djagilev, alla sua prima rappresentazione al di fuori del territorio russo. Per Misia rappresentò un'epifania, al pari dell'ascolto del *Pelléas* di Debussy. Il fatto di vedere delle sedie vuote durante ognuna delle sette rappresentazioni¹³⁹ nelle cinque settimane a cui assistette, la sconvolse e la fece indignare talmente tanto che acquistò ogni posto rimasto invenduto, regalando ai *Ballets Russes* e al loro factotum sicurezza e stabilità finanziarie: il fatto che il supporto sia avvenuto in maniera del tutto anonima assume ancora più importanza, mettendo alla luce il sincero interessamento che Misia sentiva verso quella tipologia di spettacolo, ancora poco apprezzato dal pubblico parigino.

Una sera, durante una cena con Sert, all'uscita della rappresentazione, avviene il fatidico incontro tra la donna e Djagilev, che sconvolge irrimediabilmente le vite di entrambi, legandoli indissolubilmente fino alla morte dell'impresario. L'artista spagnolo ebbe modo di conoscere l'uomo d'affari un anno prima, in occasione della prima mostra di pittura russa in Francia, da lui organizzata. Decide, dunque, di presentarlo alla compagnia, scatenando un turbinio di eventi che hanno rivoluzionato la storia della musica e della danza occidentali.

Dopo aver conversato fino all'alba, i due si danno appuntamento per il giorno dopo: le somiglianze che seppero riscontrare reciprocamente li convincono del fatto che quell'incontro altro non fosse che opera del destino. Entrambi nati in Russia, a distanza di poche ore l'uno dall'altra, entrambi orfani di madre e con un rapporto conflittuale con la figura paterna, ed entrambi spiccatamente dotati musicalmente, talento che non furono, però, in grado di tramutare in professione, Misia per un motivo, Sergej per un altro.

Sergej Djagilev era alla ricerca di fondi per realizzare i suoi progetti e Misia era in grado di aiutarlo a trovarli, e talvolta anche a fornirglieli. Diventa una sorta di consigliera per lui: il suo salone al 19 di rue de Rivoli, poi dal 1911 a Quai Voltaire, decorato con pannelli di Bonnard, e la sua suite all'*Hotel Meurice* si trasformano nel quartier generale degli artisti russi e in un vero e proprio laboratorio creativo, che Djagilev utilizza per gestire le audizioni dei candidati compositori per i *Ballets Russes*.

¹³⁹ Nonostante il fenomeno della *russophilie* iniziasse già a prendere piede, i melomani parigini erano ancora poco avvezzi a determinate sonorità e *mises en scène*.

Tra il 1910 ed il 1911, si succedono una serie di balletti, che diventano terreno fertile per tutto quel pubblico orfano di nuovi stimoli, ignorati dalla musica e dall'intrattenimento borghese convenzionale.

Gli allestimenti di Djagilev, come anche le coreografie di Vaclav Nijinskij o di Michel Fokine, erano ben lontani dall'incontrare il gusto ancora troppo conservatore dei francesi dell'epoca, ma la perfezione tecnica, la cura scenica (spesso ad opera di Leon Bakst), nonché l'abbandono plastico e sensuale dei corpi durante i movimenti accompagnati da musiche all'avanguardia, si fanno rapidamente strada, grazie anche all'apporto di Misa come influenzatrice del gusto presso il pubblico contemporaneo.

2. DUE TALENT-SCOUT

La più grande scoperta musicale ad opera del duo Misa-Djagilev fu senza dubbio Igor Stravinskij. Allievo prodigioso di Rimskij-Korsakov, il giovane Igor, come ricordato in precedenza, approda a Parigi e viene immediatamente inglobato dall'élite artistica della capitale francese, in primis dagli *Apaches*, dove verosimilmente entra in contatto con i Godebski prima, e con Misa poi, e successivamente dai *Ballets Russes*, per i quali compose tre dei più grandi successi della compagnia: *Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, ed il *Sacre du Printemps*. La prima delle tre opere, rappresentata per la prima volta nel 1910, permette a Stravinskij di essere annoverato tra i più grandi compositori di balletti al mondo, insieme a Tchaikovsky.

Djagilev si rende immediatamente conto del fatto che la sua macchina da guerra aveva colto di sorpresa la Francia ed era in rapidissima ascesa verso il successo ma, arrivati in vetta, è necessario essere talmente abili da poterci rimanere il più possibile.

Di fronte a queste riflessioni, gli viene incontro *Pétrouchka*, con il suo turbinio di originalità quasi sconvolgente. La prima del balletto, organizzata al *Théâtre du Châtelet*, non si svolge in maniera del tutto serena: da un lato era possibile assistere ai litigi di Stravinskij con il direttore d'orchestra¹⁴⁰ per quanto riguarda i tempi e l'agogica dell'esecuzione, con l'orchestra che si profondeva in lamenti per via della difficoltà della partitura; dall'altro Djagilev che veniva minacciato dal costumista di mettere a repentaglio la rappresentazione se non avesse ricevuto la somma pattuita, in anticipo rispetto alla messa in scena.

Di fronte ad ogni tipo di difficoltà finanziaria, c'era una persona in sala disposta a tutto pur di risolvere la situazione: Misa, che in un batter d'occhio si precipita in macchina per poi fare ritorno con quattromila franchi, la somma necessaria a poter concedere al pubblico parigino di venire a contatto con la magnificenza di

¹⁴⁰ Pierre Monteux

Pétrouchka.

3. IL RUOLO POLIEDRICO DI MISIA

I ruoli che Misia interpretava all'interno della corte dei *Ballets Russes* erano molteplici ed incredibilmente sfaccettati: sarebbe riduttivo identificarla esclusivamente come un *deus ex machina* finanziario, sempre disposta a salvare Djagilev e i suoi dal tracollo economico. Misia era la consigliera più importante dell'impresario, nonché organizzatrice di eventi volti alla promozione dei suoi spettacoli presso l'alta società, ed importante intermediario tra gli artisti e Sergej, spesso difficile da trattare. Come scrisse Mallarmé, ai tempi della sua militanza presso la *Revue Blanche*, Misia era «pronta a tutto», purché in presenza di un talento fuori dagli schemi.

In quanto autentico arbitro del gusto e delle avanguardie, è lei a portare all'attenzione di Djagilev gli artisti francesi, in particolare quelli che più incontravano il proprio favore: Ravel, Debussy e Cocteau.

È nel 1912 che il suo proposito inizia a dare i suoi primi frutti: i *Ballets Russes* presentano per la prima volta dei balletti francesi; si inizia innanzitutto con *Le Dieu Bleu*, ad opera del duo Reynaldo Hahn e Jean Cocteau, per poi passare a *Daphnis et Chloé* di Ravel, entrambi con straordinarie coreografie di Fokine. Il terzo balletto rappresentato fu *L'Après-midi d'un Faune*, con musiche di Debussy e la rivoluzionaria coreografia di Nijinskij: per il grande pubblico, che si aspettava sicuramente l'innovazione dai *Ballets Russes* ma era ancora saldamente ancorato ad una morale *ancien-régime*, venire trasportato in un'ambientazione mutuata dalla classicità greca, con pose e movimenti statuari, ma al contempo profondamente sensuali e rasentanti l'onanismo, fu un duro colpo. Debussy, che era presente alla prima rappresentazione, seduto vicino a Misia che tentò di calmarne le rimostranze, era in uno stato di shock: trovò che la proposta coreografica di Nijinskij mal si adattasse alle sue musiche, probabilmente disturbato anche dal fatto che il pubblico si fosse soffermato molto di più sull'ardore dei movimenti piuttosto che sull'orchestrazione. Da quel momento in poi, complice anche il fatto che Misia, di concerto con Ravel e altri amici comuni, perorò la causa dell'ex moglie di Debussy, garantendole una somma atta a mantenerla dopo il divorzio dal marito, i rapporti tra la donna ed il compositore si raffreddano.

Durante l'estate del 1913, Djagilev presenta al pubblico parigino, nell'arco di soli quindici giorni, quelle che sarebbero diventate due pietre miliari della storia della musica e del balletto: *Jeux* di Debussy e *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, entrambi con coreografie di Nijinskij, all'epoca il protetto di Djagilev. *Jeux* viene concepito dal coreografo come un passo a tre, in cui i protagonisti, un uomo e due donne, sono intenti a giocare una partita serale a tennis, finché la palla con cui stanno facendo i loro scambi non viene gettata tra i cespugli del parco dove si trovava il

campo. Si trattava apparentemente di un soggetto innocuo, se non fosse per la carica fortemente sessuale e le pose plastiche alle quali Nijinskij tentava di abituare il pubblico fin dal *Faune*, sempre di Debussy. Nonostante l'indubbia difficoltà di comprensione del balletto, fin troppo concettuale nei suoi rimandi dinamici allo sport nonché al balletto classico sulle punte, come anche della musica, quasi interamente basata su tre note ascendenti seguite da un intervallo discendente di terza, l'accoglienza del *Théâtre des Champs-Élysées*, dove viene rappresentata la prima il 15 maggio del 1913, non è totalmente disastrosa, per quanto possa essere reputata positiva la totale indifferenza. Se da un lato questa straordinaria opera cubista può essere paragonata alla punta di un iceberg, dall'altro il *Sacre* di Stravinskij è stato dirompente come un fulmine a ciel sereno.

Misia aveva già avuto modo di ascoltare la partitura in occasione di uno dei suoi frequenti incontri con Stravinskij e Djagilev, e questa occasione rappresenta una delle rare volte in cui la donna e l'impresario si trovarono in disaccordo. Misia si rende immediatamente conto di essere dinnanzi ad un capolavoro, mentre Djagilev era fortemente titubante, ritenendolo (a ragione, alla luce degli avvenimenti successivi) un brano troppo poco digeribile per il grande pubblico.

I fatti che avvengono alla prima del balletto danno ragione al factotum dei *Ballets Russes*, ma a posteriori, il caos generatosi al *Théâtre des Champs-Élysées* quel 29 maggio del 1913, con risse, schiamazzi, oscenità, e applausi scroscianti da parte di una ristrettissima cerchia di addetti ai lavori (gli *Apaches*, ovviamente), non fa altro che alimentare ulteriormente il successo dell'opera nella storia. Il giorno dopo la prima, Stravinskij era talmente commosso dalla sensibilità musicale di Misia, che fin da subito aveva compreso le sue scelte stilistiche incoraggiandole, al punto da entrare in disaccordo con Djagilev, che le regalò la partitura del *Sacre* con le sue annotazioni sulla coreografia.

4. IL RUOLO DI MISIA IN PARADE

Probabilmente Misia ha l'occasione di conoscere Erik Satie a casa del fratello Cipa, e subito riesce ad intuire l'enorme potenziale di questa personalità così fuori dalle righe. Per far sì che ottenesse una commissione da Djagilev, la donna invita Satie a suonare i *Morceaux en forme de poire* con Ricardo Viñes a casa sua il 28 giugno 1914. Completata l'audizione, giunge la notizia dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo, che interrompe bruscamente l'incontro tra il compositore e l'impresario. Il progetto germoglia comunque nella mente di Djagilev, così come in quella di Satie, che nel 1916 scrive alla donna da lui definita "*magicienne*":

Ce que vous m'avez dit, chez vous, au sujet des Ballets Russes, a déjà produit son effet : je travaille à un truc que je me propose de vous montrer d'ici peu & qui

vous est dédié en le pensant & en l'écrivant.¹⁴¹

Il lavoro in gestazione era *Parade*. Nel 1916, sempre tramite Misia, Jean Cocteau viene coinvolto nel progetto come librettista. Inoltre, ad ulteriore riprova dell'importanza del ruolo di Misia, Satie scrive a Cocteau:

Voulez-vous me permettre de dire que vous êtes l'auteur du sujet ? J'en ai besoin. Madame Edwards soutient cette œuvre. []¹⁴².

Nella storia della genesi travagliata di questo balletto, il ruolo di Misia è più complesso di quello di semplice spalla e consigliera di Djagilev.

La creazione stessa di *Parade*, come anche gli eventi che si sono susseguiti e che hanno portato alla realizzazione di questo caposaldo del surrealismo musicale, possono rappresentare un'incarnazione quasi parodistica di tutto ciò che siamo abituati ad immaginare quando pensiamo alle ripicche e agli intrighi dietro le quinte di un teatro. Le lotte intestine e i tradimenti segreti erano la prova di una lotta per il potere che Cocteau avrebbe definito «la più grande battaglia della guerra».

Tutto ha inizio il 28 giugno 1914, data dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando. Quel giorno, come abbiamo visto, Misia chiese a Satie di suonare per Djagilev, in modo tale da far nascere nella mente di Djagilev, quasi come una caricatura perversa e manipolatoria della maieutica socratica, l'idea di un balletto di Satie; ma lo scoppio della Prima guerra mondiale fa rimandare il progetto.

All'epoca, il talento originale dell'eccentrico compositore normanno era riconosciuto solo da un'*élite*: tra questi Debussy, Ravel e Stravinskij, tutti influenzati dalla purezza ipnotica, dall'aspetto anti-wagneriano e quasi minimalista della musica di Satie.

Personaggio sottile e raffinato, Satie era sempre alla ricerca di denaro e di approvazione. Paul Morand, che incontra Satie a casa di Cocteau, scrive che assomigliava a «Socrate; la sua faccia è composta da due mezzelune; si gratta il pizzetto tra una parola e l'altra [] vuole soprattutto sembrare intelligente [...] il finto mancato, l'uomo che Debussy ha sempre schiacciato e che ne soffre».¹⁴³

Nel 1916, Djagilev, rispondendo all'entusiasmo di Misia, che non si era spento nonostante la tragedia della guerra, rilancia l'idea di un balletto firmato Satie. La voce si sparge e Cocteau, ancora provato dall'insuccesso del suo balletto *Le Dieu Bleu*, decide che era arrivato il momento di ribaltare la lapidaria ingiunzione che gli rivolse Djagilev: «Etonne-moi, Jean!».

Ora Cocteau aveva finalmente la possibilità di "stupire" Djagilev, di tornare sul carro dei *Ballets Russes*. Secondo Valentine Hugo (nata Gross), artista e amica dei due, Satie e Cocteau si erano incontrati a casa sua nell'ottobre del 1915 per discutere

¹⁴¹ Lettera di E. Satie a M. Sert, 15 maggio 1916, da Satie, E., *Correspondance presque complète*, réunie et présentée par Ornella Volta, Parigi, Fayard, 2000, p. 242

¹⁴² Ivi, p. 246

¹⁴³ Gold, A., Fizdale, R., op. cit., p. 225

della possibilità di lavorare insieme. In seguito, si decise che Cocteau avrebbe scritto una sceneggiatura per il balletto che Satie avrebbe dovuto scrivere. Ma come dare la notizia a Djagilev, che non aveva mai chiesto la collaborazione di Cocteau? Attraverso Misia, naturalmente.

Su suggerimento di Cocteau, decidono di nascondere il loro primo incontro a Misia, temendo che avrebbe cercato di sabotare un balletto che non era nato con la sua benedizione: infatti, in quel momento più che mai, Misia la faceva da padrone nella cerchia dei *Ballets Russes*, visto che Djagilev si trovava in America.

Tramite Cocteau, Pablo Picasso, alla sua prima esperienza per il teatro, viene scelto per disegnare le scene e i costumi. Come in molte collaborazioni teatrali, in cui il protagonismo diventa l'essenza stessa della creazione artistica, ognuno dei partecipanti al balletto voleva avere il proprio nome in cima al cartellone ed essere nominato creatore dell'opera. In quel periodo, le maldicenze e le calunnie erano all'ordine del giorno e Misia, generalmente affabile, disponibile e, soprattutto, schietta, si comportò come una qualsiasi pettegola manipolatrice; Satie, il Socrate gentile, diventò smaliziato e dispettoso; Picasso, fedele solo a sé stesso, era perfido con Cocteau. E Cocteau si spinse oltre, a partire dalla sua intrusione in un progetto che non gli apparteneva fin dal suo concepimento.

Satie, in tutta questa commedia di risentimento, era l'unico che avesse un motivo reale per avercela con Misia; la mecenate, infatti, come era solita fare, commette il peccato più grave che si potesse compiere ai danni di un compositore, di un artista: interferisce nel processo creativo di ideazione di un'opera.

È verosimile pensare, a partire dalla nascita di *Parade* il giorno in cui Satie e Viñes si ritrovarono a suonare i *Morceaux* per Djagilev, che Misia e l'impresario avessero in mente una musica diversa per il balletto appena commissionato, molto più simile allo stile per cui Satie viene tutt'oggi ricordato. Quando il compositore fa ascoltare alcuni stralci di *Parade*, suonati a quattro mani a casa di Misia poco prima di terminare la partitura, Misia probabilmente si allarma nell'ascoltare sonorità così diverse dal lirismo espressivo ed ipnotico a cui era stata fino a quel momento abituata dal compositore normanno. L'audace ingenuità di *Parade*, le sue semplici battute ripetute all'infinito come un motivo di carta da parati, può esserle sembrata a una presa di posizione estetica piuttosto che musicale. E forse temeva anche che Djagilev potesse tornare sui suoi passi. Non riuscendo, probabilmente, a dissimulare il suo disappunto, confessa che lei e Djagilev avrebbero preferito alcune delle opere alla vecchia maniera di Satie.

Il compositore, profondamente ferito, comincia ad etichettarla con nomignoli non adeguati alla sua mente e al suo gusto artistico solitamente squisiti. La «cara signora», la «*magicienne*», diventa «*tante Trufaldin*».¹⁴⁴ Come bambini indisponenti, Valentine e Cocteau si uniscono al dileggio. Misia non era solo «*tante*

¹⁴⁴ Satie, E., op. cit., p. 250

Trufaldin», ma anche «*la Faiseuse d'Ange*», «*la Belle-Sœur*» e «*Tante Brutus*», mentre Sert, naturalmente, divenne «*Oncle Brutus*».

Nonostante tutte queste complicazioni, la situazione procede e Cocteau non si rende conto dei pericoli insiti nella nascente amicizia tra Picasso e Satie: una volta messo a segno il suo grande colpo, convincendo Picasso a creare le scenografie di *Parade*, Cocteau non poteva prevedere il puerile gioco di potere che ne sarebbe scaturito. Picasso aveva le sue idee sulla sceneggiatura e Satie le preferiva a quelle di Cocteau. Picasso e Satie ritenevano che nel "loro" balletto la presenza di Cocteau non fosse necessaria, proprio come aveva pensato Djagilev.

Dopo una guerra fratricida all'ultimo sangue, *Parade* viene portato a termine.

Il 18 maggio 1917, il sipario del *Théâtre du Châtelet* si alza su questo balletto conciso e misteriosamente rivelatore. Cocteau era finalmente riuscito a stupire Djagilev con una sceneggiatura brillantemente originale, e così facendo contribuisce a provocare uno scandalo che, gli piaceva pensare, fu quasi altrettanto soddisfacente e tumultuoso dell'accoglienza riservata al *Sacre* di Stravinskij. Scriveva Cocteau nel 1917:

Nous souhaitons que le public considère *Parade* comme une œuvre qui cache des poésies sous la grosse enveloppe du guignol [] *Parade* groupe le premier orchestre d'Erik Satie, le premier décor de Pablo Picasso, les premières choréographies cubistes de Léonide Massine, et le premier essai pour un poète de s'exprimer sans paroles.¹⁴⁵

Alcuni spettatori riconoscono *Parade* come un'importante pietra miliare nella storia dell'arte, ma altri ritengono che una tale frivolezza, in un momento particolarmente critico di una guerra tragica, fosse talmente antipatriottica da meritare la messa al bando dei suoi autori. *Parade* viene pubblicizzato come un "balletto realista" di Jean Cocteau, ma per il testo del programma Apollinaire conia una nuova parola, *surrealismo*, destinata a catturare la magica fusione di scenografia, sceneggiatura, musica e danza la cui realtà poetica, secondo lui, riduceva la realtà alla vacuità del nulla.

Per questo balletto, Picasso aveva dipinto un sipario lirico: un paesaggio campestre come sfondo a un picnic all'aperto i cui partecipanti sono un gondoliere veneziano, un torero con la chitarra e un gruppo di acrobati del circo in costumi da arlecchino. Il palco è dominato da un Pegaso bianco che lecca il suo puledro.

¹⁴⁵ JEAN COCTEAU, *Avant Parade*, «Excelsior», 18 mai 1917



Fig. 29: P. Picasso, *Sipario di scena del balletto «Parade»*, 1917

Con la sua partitura irresistibilmente insolente e ritmica, Satie aveva scritto l'*Ubu Roi* della musica. Spazzando via il passato, aveva composto un'opera apparentemente semplice e ripetitiva come lo scricchiolio del sonaglio di un bambino. Il balletto è divertente e leggero, ma la sua risonanza è continuata fino ad oggi. Influenzò una nuova generazione di compositori francesi e anticipò la musica concreta.

Il balletto, nella sua stessa trama, avrebbe potuto evocare a Misia il comportamento di Cocteau nel corso dell'anno precedente: così come lui stesso aveva lottato per vendere il suo spettacolo a Satie e Picasso, a Misia e Djagilev, così si comportano anche i suoi personaggi in *Parade*, armati come il loro creatore di civetteria, giochi di prestigio, e quell'ironia cinica e a tratti manipolatoria. Nonostante ciò, Misia e Cocteau avevano ormai appianato le loro divergenze.

Quest'opera lancia la carriera di Cocteau come pittore e disegnatore, permettendogli di continuare a realizzare manifesti per i *Ballets Russes*.

Dopo la pubblicazione delle recensioni di *Parade*, Satie, che non perdonava mai un'offesa, invia una cartolina ingiuriosa a un giornalista che aveva trattato duramente la sua partitura. «Signore e caro amico», scriveva Satie, «siete solo un culo, ma un culo senza [nemmeno la capacità di fare] musica!».¹⁴⁶ Il critico fece causa per diffamazione e Satie fu condannato a una settimana di prigione. I suoi amici erano inorriditi e Cocteau non esitò a rivolgersi a "*Tante et Oncle Brutus*" per risolvere la situazione. L'intercessione dei coniugi Sert permise al compositore di evitare l'umiliazione del carcere.

Nonostante tutto, la dedica della partitura per pianoforte a quattro mani di *Parade* è una chiara indicazione del ruolo provvidenziale di Misia, anche in situazioni potenzialmente esplosive.

¹⁴⁶ Gold, A., Fizdale, R., op. cit., p. 238

Conclusione

Alla luce di quanto è stato illustrato nelle pagine precedenti, si può affermare che la figura di Misia Sert abbia ricoperto un ruolo di fondamentale importanza nella società parigina della *Belle époque*; in essa si muove con tutto il suo fascino costantemente alla ricerca di novità culturali. Altera, intraprendente e volitiva, vuole essere "*à la page*", conoscere e frequentare chiunque ritenesse dotato di talento per aiutarlo, sostenerlo e lanciarlo.

Nonostante i suoi archivi personali non siano sopravvissuti fino ai giorni nostri, aspetto che impedisce di tracciare un quadro esaustivo della sua figura, si è cercato di raccontarne l'apporto fondamentale nella storia dei sistemi produttivi musicali dell'epoca.

Con i suoi legami, come dimostrato dai carteggi riportati nell'Appendice, che ho raccolto, trascritto e tradotto personalmente, Misia instaura rapporti molto stretti che vanno dalla confidenza profonda al sostegno finanziario e personale. Le sue amicizie annoverano personaggi come Nijinskij, Stravinskij, Ravel e Djagilev: le sue abilità, l'ingegno, il coraggio, la risolutezza e l'audacia, accompagnate da lungimiranza e forti doti organizzative, la portano a circondarsi di personaggi all'avanguardia nel panorama culturale dell'epoca. La sua apertura verso nuove sonorità è un aspetto che le fu fin da subito riconosciuto anche dallo stesso compositore del *Sacre du Printemps* che la reputava l'unica persona in grado di comprendere la difficoltà e l'innovazione delle sue opere. È, anche e soprattutto grazie al suo sostegno economico ed imprenditoriale, che i *Ballets Russes*, sempre sul punto di naufragare nel mare del crollo finanziario, riuscirono a sopravvivere sino alla morte del loro fondatore.

Dalle lettere e testimonianze raccolte, grazie anche alla collaborazione di chi ha ne concesso l'utilizzo, al netto dell'aneddotica, si evince come tutta la cerchia di persone che frequentava Misia tenesse in altissima considerazione la sua opinione, a livello artistico e soprattutto musicale, al punto di sospendere l'esecuzione e la messa in scena di opere, balletti, e concerti, fino ad un suo benessere.

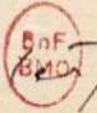
Partendo da un inquadramento storico e socioculturale del periodo a cavallo tra la fine del XIX e i primi anni del XX secolo, e passando per l'analisi degli slanci verso l'emancipazione femminile, siamo arrivati a delineare la rilevante posizione di Misia nel contesto del mecenatismo in ambito musicale, fenomeno allora alla sua acme, nonché strumento reale ed efficace per le donne della borghesia *fin de siècle* per riuscire a costruire autonomamente la loro vita.

Appendice

LETTERE AUTOGRAFE
TRASCRIZIONE E TRADUZIONE

Lettera da R. Hahn a M. Sert, possibile datazione dopo il 13 maggio 1912

600
 sur Diaghilev
 N. L. S. - 64

Chère Madame, (Sert)
 je suis en pensée avec
 vous et les grands
 artistes que vous avez
 réunis à votre table
 présente et intelligente.
 Soyez très bonne pour
 moi au dire bien que
 je le remercie ~~par~~
 de la belle in  p. n. t. e. in
 a ce soir

et per feliciter
1' electricien Diophantus.

Vstra respectu

Reguardo Hec

Lettera da L. Bakst a M. Sert da Le Cannet, 10 marzo 1921

Fds BAKST. Pièce 17. .

112. BOULEVARD MALESHERBES

WAGRAM 74-34



Le Cannet

10 Mars 1921

Chère Mizia

Je sais que vous passez votre temps à coudre, à réclamer, à arranger tout, pour faciliter les débuts artistiques de vos amis et même de leurs protégés. Je sais donc, que je suis le centième et aussi l'indifférent et l'ennuyé tout!..

Mais, voici ma charmante nièce, Modestine elle s'appelle Marie Mliatchko, qui a hérité de moi le goût de la couleur, belle et vive, mais joint à un goût de mémoire, très féminin; et ne désire que de s'appliquer à quelque branche d'art, ou elle peut faire valoir ses dons naturels. Croyez-vous, qu'on peut la faire entrer, ^{quel que part} comme dit-on, en qualité de dessinatrice de costumes modernes, de costumes, des mêmes objets - en tout elle fait valoir un goût bien artistique.

Chère, donnez lui de vos bons conseils, vous qui connaissez tout Paris et pensez tout - je vous en serais plus encore, si c'était possible! Je vous envoie toutes mes pensées les meilleurs et je suis votre cordialement dévoué

Léon Bakst

Chère Misia,

je sais que vous passez votre temps à coser, à réclamer, à arranger tout, pour faciliter les débuts artistiques de vos amis et même de leur protégés. Je sais donc, que je suis le centième et aussi l' indiscret et l' ennuyant Bakst !..

Mais, voici ma charmante nièce, Mademoiselle Marie Kliatchko, qui a hérité de moi le goût de la couleur, belle et vive, mais joint à un goût de mesure, très féminin ; et ne désire que de s' appliquer à quelque branche d' art, où elle peut faire valoir ses dons naturels. Croyez-vous, qu' on peut la faire entrer quelque part, comme début, en qualité de dessinatrice de costumes modernes, de coussins, de menus objets en tout elle fait valoir un goût bien artistique.

Chère, donnez-lui de vos bons conseils, vous qui connaissez tout Paris et pouvez tout. Je vous aimerai plus encore, si c' est possible ! je vous envoie toutes mes pensées les meilleurs et je suis votre cordialement dévoué.

Léon Bakst

Cara Misia,

So che passate il vostro tempo ad accogliere, esigere, organizzare tutto, per facilitare gli esordi artistici dei vostri amici e anche dei loro protetti. Quindi so di essere il centesimo e anche l'indiscreto e fastidioso Bakst!

Ma ecco la mia affascinante nipote, la signorina Marie Kliatchko, che ha ereditato da me il gusto per il colore, bello e vivace, ma anche il gusto per la misura, molto femminile; e desidera solo applicarsi a qualche ramo dell'arte, dove possa mettere in mostra le sue doti naturali. Pensi che possa essere assunta da qualche parte, come principiante, come designer di costumi moderni, cuscini, ... oggetti - in tutto dimostra un gusto artistico.

Cara, dalle il tuo buon consiglio, tu che conosci tutta Parigi e puoi fare tutto. Ti amerò ancora di più, se è possibile! Ti mando tutti i miei migliori pensieri e ti sono cordialmente devoto.

Léon Bakst

17 mai
1922

Mon cher Francis

Merci de ta bonne lettre - mais la maladie de Marie me gâche Lavandou. J'ai peur il me semble que c'est très grave. Tu as raison de finir ce qui traîne et ce qui ricane. Je n'ai pas été responsable d'un pareil état d'esprit auquel j'ai pu faire mille fois le ridicule de époque "d'art". C'est ce qui me rappelle toujours de Liège. Tu vas voir que j'ai marqué l'affaire fâcheuse par vengeance et sous prétexte de "par importe".

Gide m'a envoyé une lettre étrange. Comment fait-il pour blâmer toutes mes idées et puis dire à la fois que j'ai les lui dois? Entre nous, j'ai répondu 4 lignes - "Vous avez raison etc..." semble de chicaner. Le N.R.F. habitent la lune.

Ce que tu me dis de Paul me tracasse. On ne sait jamais avec Satie la part de miracle. Il a souvent raison en ayant l'air d'avoir tort. (amice n'a jamais compris cela) -

Mca 37
(207)

262

Cette phrase d'amic me nance. L'ait-il
un Fargue? - On gâche par un pareil he'sor.
Son amour significatif de l'Anatole en
Lange, à ce titre conte. Timan, Toulet,
etc.

J'te charge de mille choses pour le groupe russe.

Envoie moi l'adresse d'Igor. Ou non. Fais mieux.
Va prendre un Vocabulaire à la Sirène - (à
mon compte) et j'attends de lui en expliquant
pourquoi sans dédicace. Fais en, de même, envoie

un exemplaire à Rabrinkin et sache s'il en
peut faire l'édition à 4,50. Interrogue qu'il en.

J'tien beaucoup à ce qu'Igor me croie pas que
je le boude. avouons que j'ai eu du
courage. Merde: le travail, lui.

La fin du Roman de Radiguet et

superbe. Mais que son roman reste unique
traîner avec ce livre son le bras.

J'te repose après j'penserai à
ta ou bouffe. Jean

P. P. Si
Diag. voyant Satie
Paul n'achant pas
etc

Mon cher Francis,

Merci de ta bonne lettre. Mais la maladie de Marie me gâche Lavandou. J'ai peur. Il me semble que c'est très grave.

Tu as raison de finir ce qui traîne et ce qui ricane. Je ne crois pas être responsable d'un pareil état d'esprit auquel je préfère 1000 fois le ridicule d'époque « d'art ». C'est qui me rapproche toujours de Diag[hilev]. Tu vas voir qu'Auric manquera l'affaire Fâcheux par veulerie et son prétexte de « peu importe ».

Gide m'a envoyé une lettre étrange. Comment faut-il pour blâmer toutes mes idées et prétendre à la fois que je le lui dois ? entre nous, j'ai répondu 4 lignes « Vous avez raison etc ». Inutile de discuter. Les N.R.F. habitent la lune.

Ce que tu me dis de Paul me tracasse. On ne sait jamais avec Satie la part de miracle.

Il a souvent raison en ayant l'air d'avoir tort. (Auric n'a jamais compris cela.)

Cette poème d'Auric me n... Serait-il un Fargue ? On se gâche pas un pareil trésor. Son amour significatif des littératures en..., à l'œuvre comme : Tinan, Toulet, etc

Je te charge de mille choses pour le groupe russe.

Envoie moi l'adresse d'Igor, ou non. Fais mieux : va prendre un vocabulaire à la sirène - à mon compte - et porte-le-lui en expliquant pourquoi sans dédicace. Fais-en, de même, envoyer un exemplaire à Rubinstein et sache qu'on prépare une édition à 4,50 Frs.

Interroge Guégan. Je tiens beaucoup à ce qu'Igor ne sache pas que je le boude. Avoue que j'ai eu du courage. Merde : il travaille, lui.

La fin du roman de Radiguet est superbe.

Dire que on verra notre Auric trainer avec ce livre sous le bras.

Je me repose. Après, je penserai à ton op.bouffe.

P.s. si Diag[hilev] voyait Satie Paul s'achevait pas vite.

Jean

Mio caro Francis

Grazie per la tua gentile lettera. Ma la malattia di Marie rovina Lavandou. Ho paura, mi sembra che sia molto grave. Hai ragione a finire ciò che si trascina e ciò che sogghigna. Non credo di essere responsabile di un tale stato d'animo al quale preferisco mille volte il ridicolo del tempo dell'arte. Il che mi avvicina sempre a Djagilev. Vedrete che Auric perderà l'affare Facheux per avidità e con il pretesto del "chi se ne frega".

Gide mi ha mandato una strana lettera. Come fa a biasimare tutte le mie idee e affermare che le devo a lui? In confidenza, gli ho inviato 4 righe "hai ragione" ecc. Non c'è bisogno di cavillare. Gli N.R.F. vengono dalla luna.

Quel che mi dici di Paul mi dà fastidio.

Non si sa mai con Satie la parte del miracolo.

Spesso ha ragione e sembra avere torto. (Auric non l'ha mai capito).

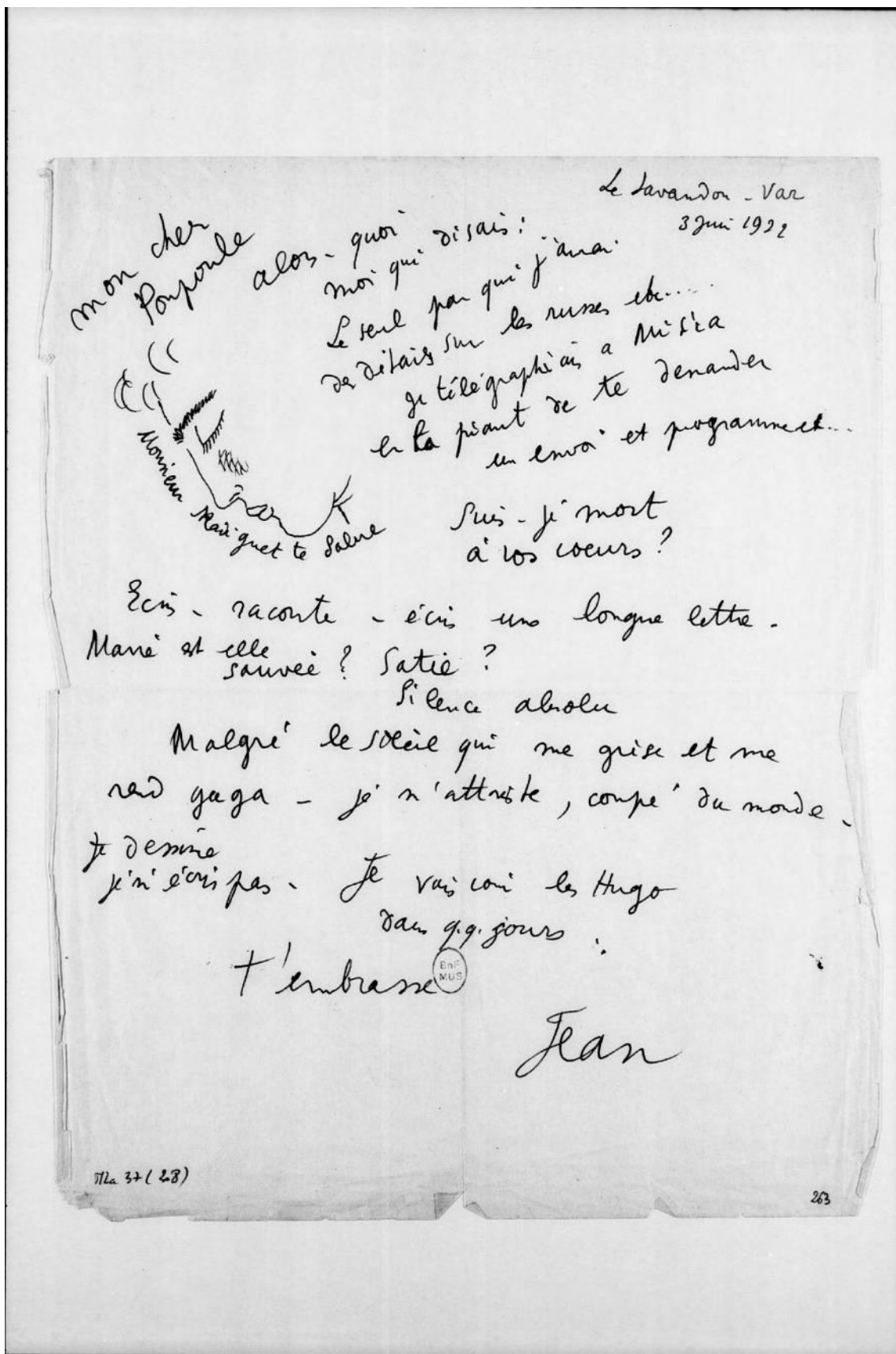
Questo testo di Auric mi n... . Sarebbe un Fargue? Noi... Un tale tesoro. Il suo significativo amore per la letteratura in , per lavorare c : Tinan, Toulet, ecc..

Ti incarico di mille cose per il gruppo russo.

Mandami l'indirizzo di Igor, oppure no. Fai meglio: vai a prendere un vocabolario alla sirena - sul mio conto - e portalo a lui spiegando perché senza dedica.

Fai lo stesso, manda una copia a Rubinstein e sappi che stiamo preparando un'edizione da 4.50 Fr. Interroga Guégan. Ci tengo molto che Igor non sappia che ce l'ho con lui. Ammetti che ho avuto coraggio. Accidenti: lui lavora.

La fine del romanzo di Radiguet è superba. Per dire che il vedremo il nostro Auric passeggiare con il libro sottobraccio. Mi riposo. Dopodiché penserò alla tua opera buffa.



Le Lavandou - Var
3 juin 1922

mon cher
Poulenc

alors - quoi - disais:
moi qui disais:
Le seul par qui j'ama.
de détails sur les russes etc...
je télégraphiais a Mikha
le laissant de te demander
un envoi et programme...

Morion
Mais quel te saluer

Puis - je mort
à vos coeurs?

Ecris - raconte - écris une longue lettre.
Mais est elle sauvée? Satie?

Silence absolu

Malgré le soleil qui me grise et me
rend gaga - je n'attends, coupe' du monde.
Je desme
j'n'écis pas. Je vais voir les Hugo
dans q. q. jours.

T'embrasse

Jean

72a 37 (23)

263

Mon cher Poupoule

Monsieur Radiguet te salue. Alors quoi, moi qui disais : le seul par qui j aurai des détails sur les Russes etc... Je télégraphiais à Misia en la priant de te demander un envoi et programme

Suis-je mort à vos c urs ?

Ecris-raconte-écris une longue lettre.

Marie est-elle sauvée ? Satie ? Silence absolue.

Malgré le soleil qui me grise et me rend gaga, je m'attriste, coupé du monde.

Je dessine, je n écris pas.

Je vais voir les Hugo dans q.q.jours.

T embrasse

Jean

Mio caro poupoule,,

Il sig Radiguet ti saluta. Io che dicevo: il primo che mi fornirà dei dettagli sui russi ecc Ho telegrafato a Misia chiedendole di chiederti una spedizione e un programma ecc.

Sono morto nei vostri cuori?

Scrivi-racconta-scrivi una lunga lettera.

Maria è salva? Satie? Silenzio assoluto.

Nonostante il sole che mi ingrisce e mi rende scemo, sono rattristato, tagliato fuori dal mondo.

Io disegno, non scrivo.

Vado a trovare gli Hugo fra qualche.giorno

Ti abbraccio

Jean

Lettera da J. Cocteau a F. Poulenc da Le Lavandou, 27 giugno 1922

27 Jun 1922
Lavandou Var

Ecoute moi bien attentivement
S. T. P.

J'ai ^{l'idée d'un} ~~un~~ livret merveilleux pour toi. au premier abord il
semble le contraire de ce que tu demandes - mais on n'agit, on
me ceusait que par surprise. C'est une traduction de pièce
Annamite. Gros texte - avec duos et trios. (d'un nouveauté
extraordinaire)

Sans décor. Les machinistes apportent les objets utiles à scène.
Pièce dramatique. 20 minutes ou 30. Costumes modernes.

Ecris moi si ton instinct se trouve en appétit. Je
sens cette pièce et ne sens pas l'opéra Buffe dont
même si il est un chef d'oeuvre on dirait toujours que c'est
"fa' jôli" ou "pas drôle" etc....

(ce sont les personnes qui chantent -
à demi masqués, comme par exemple
loup)

La fin, un jeu femme qui se sou-
(à moitié) est une merveille d'effet
scénique et musical.

Pas un mot à personne.
Celle Calinet sur mieux que Paul - et Annie ne
l'écrirait pas, le cachait dans une poche profonde.
D'ailleurs, comme j'ai écrit un texte à Arthur j'aurais, si
l'idée te va, me que nous l'avons étudiée ensemble, par
lettres. Si tu le refuses, je le propose à H.

Raconte moi exactement ^{B. Poulenc} succès de gemani - Paul - et

1263
(209)

264

Post. imp. 1000 - Vous - Igor - l'aventure Mame - 1922 - Il se semble que c'est une histoire

Ecoute moi bien attentivement s.t.p

J ai l idée d un livret merveilleux pour toi. Au premier abord il semble le contraire de ce que tu demandes. Mais on n agit, on ne réussit que par surprise. C est une traduction de pièce Annamite. (Ce sont les personnages qui chantent, à demi masqués, comme pour des loups).

Gros texte, avec duos et trios (d une nouveauté extraordinaire) sans décor. Les machinistes apportent les objets utiles en scène. Pièce dramatique, 20 minutes ou 30. Costumes modernes. Ecris moi si ton instinct se trouve un appétit. Je sens cette pièce et ne se sens pas l'opéra bouffe dont même s'il est un chef-d' uvre on dira toujours que c'est très joli ou pas drôle etc.

La fin, une jeune femme qui se noie (se suicide) est une merveille d effet scénique et musical.

Pas un mot à personne. Cette Celinet sera mieux que Paul, et Auric ne l écrirait pas, le cacherait dans une poche profonde.

D'autre part comme je dois un texte à Arthur je voudrais, si l'idée te va, dire que nous l'avons étudiée ensemble, par lettres.

S il te le refuse, je le proposerai à H.

Raconte-moi exactement le succès de Germaine.

Saül et l aventure - Igor vous - post impressionnistes.

Il me semble que c est une victoire cultivez là.

Jean

Ascoltami attentamente per favore

Ho l'idea di un libretto meraviglioso per te. A prima vista sembra il contrario di quello che stai chiedendo. Ma non agiamo, abbiamo solo successo di sorpresa.

È una traduzione di un'opera teatrale annamita. (questi sono i personaggi che cantano, mezzi mascherati, come per i lupi).

Grande testo, con duetti e trii (di straordinaria novità). Senza decorazione. Gli operatori del palcoscenico portano oggetti utili sulla scena. Pezzo drammatico, 20 minuti o 30. Costumi moderni.

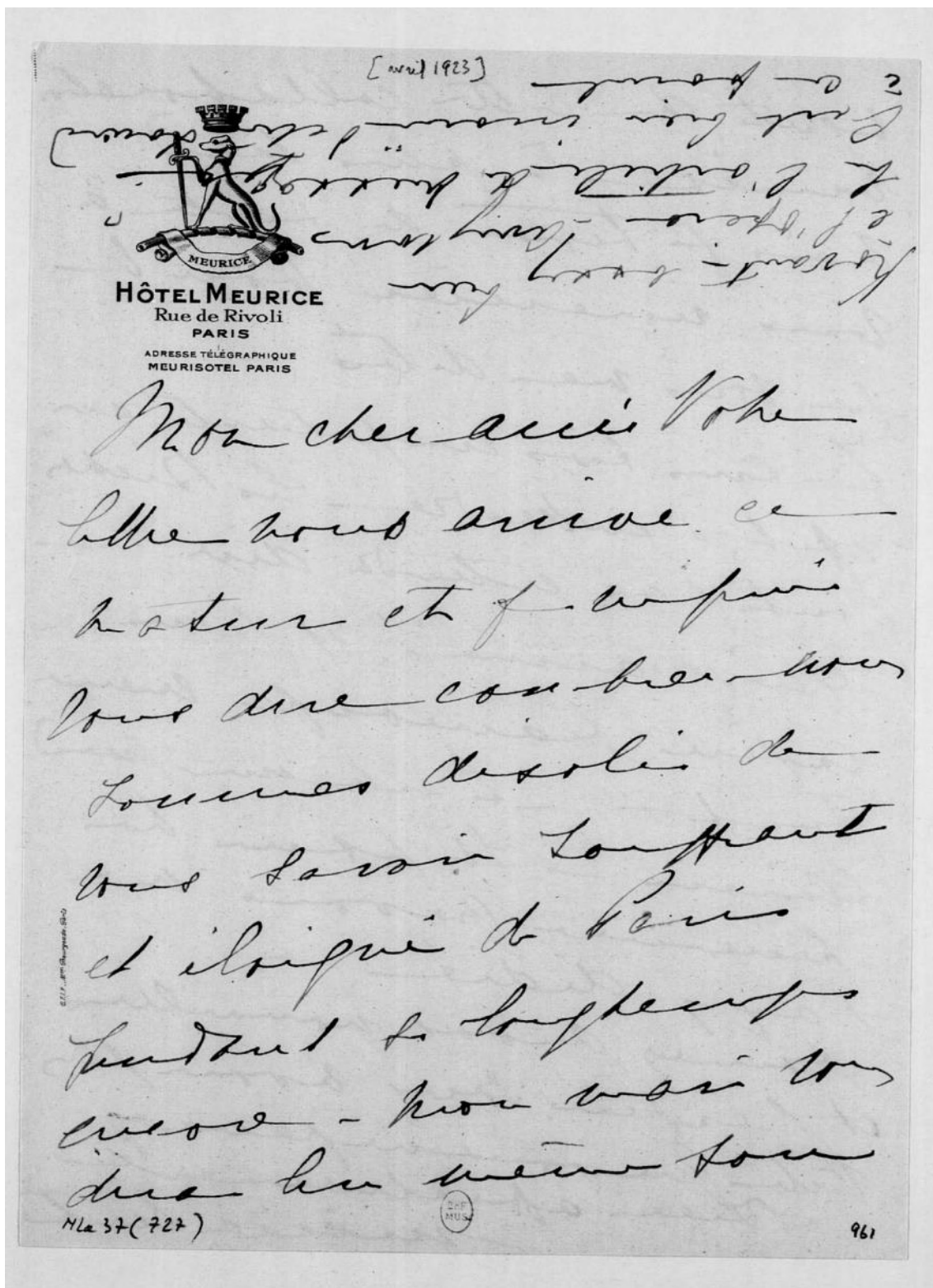
Scrivimi se il tuo istinto è intrigato. Quest opera mi parla e non mi parla l opera buffa che anche se è un capolavoro diremo sempre che è molto carina o non divertente ecc.

La fine, una giovane donna che annega (suicidio) è una meraviglia di effetto scenico e musicale. Non una parola con nessuno. Questo Celinet sarà migliore di Paul, e Auric non lo scriverebbe, lo nasconderebbe in una tasca profonda. D'altra parte, poiché devo un testo ad Arthur, vorrei, se l'idea ti va bene, dire che l'abbiamo studiato insieme, tramite lettere. Se lo rifiuta, lo proporrò a H.

Parlami per filo e per segno del successo di Germaine. Saul e l'avventura Igor, voi, post-impressionisti. Mi sembra che sia un successo. Coltivatelo.

Jean

Lettera da M. Sert a F. Poulenc da Parigi, aprile 1923



après de cette collaboration
venise à plus tard
de la fin de l'année de suite à
vous remercie pour le
je vous en déb
Je suis très impatient en
effet d'entendre "les Riches"
dont j'ai entendu dire "ce
que j'aime" et je
suis beaucoup mieux
trist - C'est un grand
plaisir - Il paraît que
beaucoup j'espère un
sage de dieu -
Je suis de vos nouvelles
et j'espère que vous plus
vite pour tout ce que
je vous en déb
mille fois

Lettera da V. Hugo a F. Poulenc da Parigi, 2 dicembre 1924

Paris le 2 Décembre 1924
11 rue. Chateaubriand

*Il faudrait venir voir cela. mte -
à Paris pour un moment cette fois.*
Mon cher Francis - je
voulais vous remercier tout de
suite des photos que vous
m'avez envoyées. Il y en a
deux très belles que je ne
connaissais pas et les autres
sont en effet bien touchantes.
Je ne sais vraiment comment
vous dire à quel point nous
vous remercions d'avoir pensé
à nous les envoyer. Je
fais à cette lettre celle
d'après dans l'atelier à
Fourques je vais vous faire
faire un tirage sepia brillant

Ms. 37 (41)



540

que je vous donnerai plus
tard. que faites vous
en ce moment - quel travail
précis - écrivez moi - donnez
moi des nouvelles - quand
venez vous - vous devez savoir
que la première de notre
séances est lundi - je ne
sais si nous aura les places
de générale. Il paraît qu'il
en a très peu - enfin tant pis -
je serai désolé - mais je n'y
pourrai rien -
Paris est odieux, haïssable
et bien agréable comme
toujours - j'espère le
permettez. Vous devez
savoir aussi que

le train bleu a un
succès fou au Coliseum -
on applaudit chaque entrée
chaque sortie - on empêche
de commencer ce qui suit -
Enfin tout a fait le
genre triomphe, près de tous
les anglais mélangés -
Darius est reparti pour Londres
Dimanche il va entendre à
Bruxelles tout cela vous le savez.
Il y a grand bal chez Miria
le 17 Décembre - serez vous là?
Jendi a été relâché sur
toute la ligne - Nous
faisons un bon dîner chez
Flament avec Marie Bailly
etc - a aller

avaler de travers, et pour
fini tout lâcher pour partir
sans dessert sans café et
pourquoi - pour voir tous nos
petits amis de toutes les générales
consternés devant le théâtre
vide et noir - mais faisant
quand même réunion générale
dehors, il faisait beau, ils
regardaient les autres arriver
et se casser le nez.
ave. Missia nous nous
sommes ensuite recasé le
nez au vieux Colombier
enfin nous avons tous
échoué chez Chanel

où nous avons trouvé
une revue de Coromandel, qui
faisait la haine sur notre
passage. Nous recommençons
l'expérience jeudi mais
cette fois Flament et Marie
dînent chez moi. Jean est
revenu très bien. Très bonne
humeur. - bonne mine -
je suis ravi que soit ici -
il a fait un très joli
recueil de portraits de lui
destinés pour Champion avec
de l'écriture autour - tout
cela sera édité comme manuscrit.
Madame Le Cheval a
reintégré la rue du Ranelagh
avec très bonne mine.

172

et le diable en moins
quel ça faisant souffrir de belle.
Madame de Carter est revenue
je ne l'ai pas encore vue.
Je vais grand thé chez
Etienne demain - je ne sais
qui sera là.
Je pense qu'on va bientôt
voir Prassine dans tous
les salons - ne croyez vous pas
je ne crois pas qu'il sera
chez Mistia le 17... mais on
dit qu'il y aura un fort
courant de snobisme autour
de sa personne.
que je vous envoie au fond
d'être loin. je vous envoie de
travailler. ma biche à bientôt.

De fiches rien -
Toute votre Valentine

Mon cher Francis. Je voulais vous remercier tout de suite des photos que vous m'avez envoyées il y en a deux très belles que je ne connaissais pas et les autres sont en effet bien touchantes. Je ne sais vraiment comment vous dire à quel point nous vous remercions d'avoir pensé à nous les envoyer.

Je joins à cette lettre celle d Auric dans l'atelier à Fourques et je vais vous faire faire un tirage sepia brillant que je vous donnerai plus tard.

Que faites-vous en ce moment ? Quel travail précis ? Et écrivez-moi. Donnez-moi des nouvelles. Quand venez-vous ? Vous devez savoir que la première de notre Georges est lundi je ne sais s il y aura des places de générale. Il paraît qu'il y en a très peu enfin tant pis. Je serai désolée mais je n y pourrai rien.

Paris est odieux, haïssable et bien agréable comme toujours.

J'espère le printemps.

Vous devez savoir aussi que Le Train Bleu à un succès fou au Coliséeum.

On applaudit chaque entrée et chaque sortie. On empêche de commencer ce qui suit. Enfin tout à fait le genre triomphe près de tous les Anglais mélangés.

Darius est reparti pour Londres. Dimanche il ira à Bruxelles mais tout cela vous le savez. Il y a le grand bal de Misia le 17 décembre. Serez-vous là ?

Jeudi a été lâche sur toute la ligne : nous faisons un bon dîner chez Flament avec Marie ecc. et il a fallu avaler de travers et pour finir tout lâcher pour partir sans dessert sans café et pourquoi pour voir tous nos petits amis de toute les générales concernées devant le théâtre vide et noir. Mais faisant quand même réunion générale dehors, il faisait beau. Il regardait les autres arriver et se cassait le nez. Avec Misia nous nous sommes ensuite recassés le nez au vieux Colombier enfin nous avons tous échoué chez Chanel où nous avons trouvé une revue de Coromandel qui faisait la haie sur notre passage. Nous recommencerons l'expérience jeudi mais cette fois Flamand et Marie dînent chez moi.

Jean est revenu très bien. Très bonne humeur bonne mine. Je suis ravi qu'il soit ici. Il a fait un très joli recueil de portraits de lui dessinez pour Champion avec l'écriture autour. Tout cela sera édité genre manuscrit. Madeleine le Chevel a réintégré la rue du Ranelagh avec très bonne mine.

Et le diable en moins qui la faisait souffrir dit-elle. Madame de Cartier est revenue je ne l'ai pas encore vue. Je vais au grand thé chez Etienne demain je ne sais qui sera là.

Je pense qu'on va bientôt voir Krassine dans tous les salons. Ne croyez-vous pas ? Je ne crois pas qu'il sera chez Misia le 17 mais on dit qu'il y aura un fort courant de snobisme autour de sa personne.

Que je vous envie au fond d'être loin. Je vous envie de travailler. Moi je ne fiche rien.

Ma biche, à bientôt

Gros Jean va bientôt avoir fini. Il faudra venir voir cela.

Valentine

Mio caro Francis,

volevo ringraziarti subito per le foto che mi hai inviato ce ne sono due molto belle che non conoscevo e le altre sono davvero molto toccanti. Non so davvero come dirti quanto ti ringraziamo per aver pensato di inviarcele. Allego a questa lettera quella di Auric. Nel laboratorio di Fourques vi farò fare una stampa seppia brillante che ti darò più tardi. Cosa stai facendo in questo momento? Quale lavoro specifico? E scrivimi, dammi notizie. Quando vieni devi sapere che la prima del nostro Georges è lunedì non so se ci saranno posti. Sembra che ce ne siano pochissimi, mi dispiacerà ma non potrò farci nulla.

Parigi è odiosa, odiosa e piacevole come sempre.

Spero nella primavera.

Devi anche sapere che Le Train Bleu ha un successo pazzesco al Coliseum. Applaudiamo ogni entrata e ogni uscita. Impediamo di iniziare il seguente spettacolo. Finalmente il genere trionfa presso gli inglesi presenti.

Darius è partito per Londra. Domenica andrà a Bruxelles ma tutto questo lo sai. C'è il gran ballo di Misia il 17 dicembre. Ci sarai?

Giovedì è stato assurdo su tutta la linea: stavamo facendo una buona cena a casa Flament con Marie ecc e abbiamo dovuto ingoiare tutto e alla fine lasciar andare tutti per andarcene senza dessert senza caffè e vedere tutti i nostri piccoli amici interessati davanti al teatro vuoto e buio.

Ma stando insieme fuori si stava bene in ogni caso. Ho visto arrivare gli altri e mi sono annoiata.

Con Misia ci siamo nuovamente annoiate al vecchio Colombier e finalmente siamo finiti da Chanel dove davano una replica di Coromandel. Ripeteremo l'esperienza giovedì ma questa volta Flament e Marie cenano a casa mia. Jean è tornato molto bene. Ottimo umore e bell'aspetto. Sono felice che sia qui. Ha fatto una bella collezione di autoritratti con delle scritte intorno per il Champion. Il tutto sarà presentato stile manoscritto.

Madeleine le Chevel è ritornata a rue du Ranelagh, con un bell'aspetto. E senza il diavolo che l'ha fatta soffrire, dice.

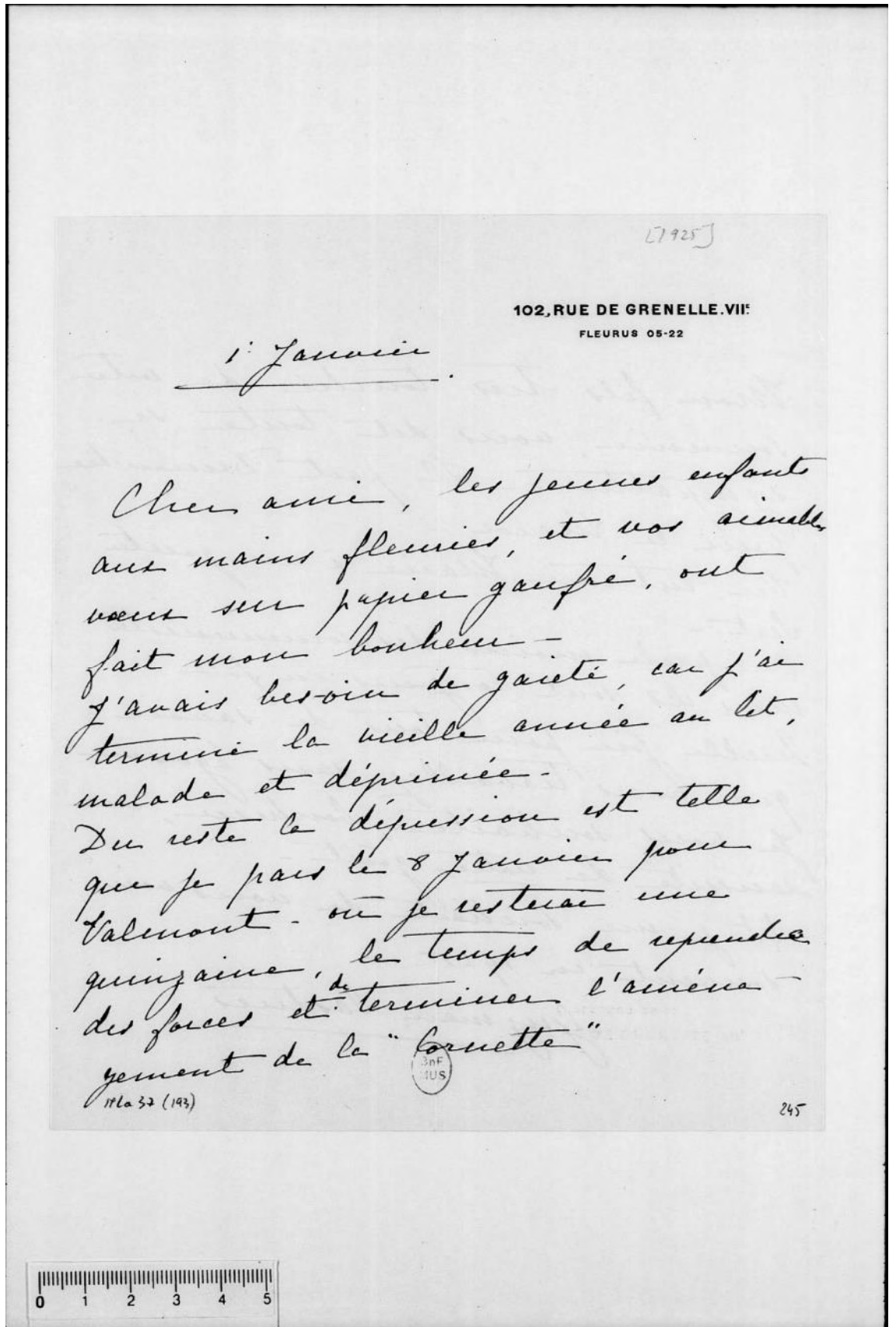
Madame de Cartier è tornata, non l'ho ancora vista. Domani vado al grande tè da Etienne, non so chi ci sarà. Penso che presto vedremo Krassine in tutti i saloni, non credi? Non credo verrà da Misia il 17 si dice che ci sarà una forte corrente snob intorno a lui.

Ti invidio nel profondo di essere lontano. Come ti invio il fatto che lavori. Io me ne infischio di tutto.

A presto, cerbiatto.

Il grande Jean dice che tra poco avrà finito. Bisognerà andare a vedere.

Valentine



103, RUE DE GRENFELLE VII
17100 PARIS
Mon fils très touché de votre
souvenir, vous dit toute sa
sympathie - Il part Dimanche
pour le Maroc -
Un, entretiens Marie à un goûter
seul -

On parle moins des communistes
mais ils sont toujours en face -
Quelle joie pour tous de savoir
que vous travaillez sans égoïsme -
Je vous souhaite, bonheur, une
réussite de votre goût -

Et je me souhaite de vous voir
souvent en 1925 -

Guyman Castres



Cher ami, les jeunes enfants aux mains fleuries et vos aimables vœux sur papier gaufré, ont fait mon bonheur.

J'avais besoin de gaieté car j'ai terminé la vieille année au lit, malade et déprimée. Du reste la dépression est telle que je pars le 8 janvier pour Valmont où je resterai une quinzaine, le temps reprendre les forces et de terminer l'aménagement de la « Corvette ».

Mon fils très touché de votre souvenir, vous dit toute sa sympathie. Dimanche il part pour le Maroc.

Vu, j'ai entrevu Marie à un Sert.

On parle moins des communistes mais ils sont toujours en face.

Quelle joie pour tous de savoir que vous travaillez sans égoïsme. Je vous souhaite bonheur, une réussite de votre goût. Et je me souhaite de vous voir souvent en 1925.

Guzman Castries

Caro amico, i bambini con le mani fiorite e i vostri gentili auguri su carta gofrata, mi hanno reso felice. Avevo bisogno di allegria perché ho terminato l'anno a letto, malata e depressa. Inoltre, la depressione è tale che parto l'8 gennaio per Valmont dove rimarrò una quindicina di giorni, il tempo di recuperare le forze e finire il restauro della "Corvette".

Mio figlio, molto toccato dal tuo ricordo, esprime tutta la sua simpatia. Domenica parte per il Marocco. Ho intravisto Marie a un Sert.

Si parla meno dei comunisti, ma sono sempre presenti.

Che gioia per tutti sapere che lavori senza egoismo.

Ti auguro felicità, ed il successo secondo il tuo gusto.

E spero di vederti spesso nel 1925.

Guzman Castries

Cyrilofa 24th tubofa

Meffer ena ne a puceau aduffafo. Mofa Mefficeu
 eny feurba pafotbar.

Dopromi Capema.

Thouuo apo no uniu pofuuar Auric, uperime
 effebovumionu' enykaue, apo eno nobini Sauep
 y uaur le Pafpume ne moijep. Oua uobofupa que
 eela uerit de cartrua pour lui pour Souue, apo,
 uaur au ceuueue le pafpa Champ. Ulycia co-
 potitel beuuo cepou Bonoua buraeta en de lere'
 u apo Beauuont puepuepa uuyyuy que apo
 inuapueu p panyyau. No ceuueu Auric'a
 apo Syge music-hell.

A ceurae me moxouua en Meiaa, upou
 yuep le uaur que. Oua uobofupa que ce u'at
 pas impoffible et meue plus que probable. Kaur
 me oua uobofupa de puepuepa inuap le Opie, et k.
 au uobofupa que beuuo meueuuo eueueueu'
 u apo ne u'at paur, apo Syge Bonoua en de lere'
 Auric' y a uuyyuy, apo be puepuepa de pou,
 puepuepa en Meiaa uobofupa en Sauep au ceuueu,
 uouueu de au en, au apo uoyueu ofup:
 pas tout a fait. A uuyyuy eny, apo le uoyyuy

NLAS-3M



Mestres n'a toujours pas envoyé le contrat. Tzereteli lui a téléphoné hier.

Auric vient de me téléphoner. Il est extrêmement inquiet parce que la rumeur court que son nouveau ballet ne serait pas donné à Paris. Il dit que « cela serait désastreux pour lui », d'autant plus, d'après ce qu'on lui a dit que Beaumont de pair avec de Maré préparent leur saison de printemps au théâtre des Champs-Élysées et que pour cette occasion Beaumont a commandé la musique à de jeunes français, selon les dires d'Auric, ce sera du music-hall.

J'ai aussitôt téléphoné à Misia pour savoir ce qu'il en était. Elle dit « Ce n'est pas impossible et même probable ». Elle nous conseille de jouer sans aucun doute à l'opéra que pour quelques spectacles et pour ne pas être là où se trouvent Beaumont et de Maré.

J'ai dit à Auric que tout dépendait du temps qu'il faudra à Misia pour monter son ballet et quand je lui ai demandé s'il l'avait terminé, il m'a répondu : « J'ai tout à faire ». Je lui ai dit que si le ballet ne pouvait pas être représenté au printemps, il le serait cet été à Londres. Mais cela ne lui plaît sans doute pas du tout car il lui faut Paris.

A mon avis, il raconte que le bruit court ici que soit disant tu as abandonné les français et que t'en remettra à nouveau compositeur russe.

Tu vois qu'il est fortement et qu'il se montrera hostile pour oué. Il s'étonne que « tu ne lui même pas ?..... écouté la musique quand tu étais ici.

Il s'apprête à partir à Monte-Carlo le 5 février et me demande de lui procurer un demi-tarif. Faut-il le faire ? Il veut partir après la première de ? avec sa musique qui commencera vendredi prochain.

Aujourd'hui Rouché t'a écrit pour te demander si tu voulais donner des représentations à l'opéra. A propos, il est question de la nécessité de donner un spectacle à l'opéra au profit de la famille de Baker car il lui reste très peu d'argent.

Misia dit que tu es le seul à pouvoir le faire, hormis Rubinstein ou d'Annunzio. Elle pense qu'il serait préférable que ce dernier s'en charge.

Ecris-moi pour me dire s'il faut demander demi-tarif pour Auric.

Comment va Zéphyr ?

J'attends que tu m'envoies de l'argent, je n'ai plus un sou.

Je voudrais savoir si je dois aller à Monte-Carlo et quand ?

Mestres non ha ancora inviato il contratto. Tzereteli gli ha telefonato ieri.

Auric mi ha appena telefonato. È molto preoccupato perché si dice che il suo nuovo balletto non verrà rappresentato a Parigi. Dice che "sarebbe disastroso per lui", tanto più che, secondo quanto gli è stato riferito, Beaumont e de Maré stanno preparando la loro stagione primaverile al Théâtre des Champs-Élysées e per l'occasione Beaumont ha commissionato la musica a giovani francesi; secondo Auric, si tratterà di music-hall.

Ho telefonato immediatamente a Misia per sapere cosa stava succedendo. Ha detto: "Non è impossibile e nemmeno probabile". Ci consigliò di suonare al teatro dell'opera solo per pochi spettacoli e di non stare dove si trovavano Beaumont e de Maré.

Ho detto ad Auric che tutto dipendeva dal tempo che Misia avrebbe impiegato per mettere insieme il suo balletto e quando gli ho chiesto se l'avesse finito, mi ha risposto: "Ho tutto da fare". Gli dissi che se il balletto non avesse potuto essere rappresentato in primavera, sarebbe andato in scena quest'estate a Londra. Ma probabilmente non gli piace affatto perché ha bisogno di Parigi.

Secondo me, dice che qui si mormora che avete abbandonato i francesi e che vi rivolgete di nuovo ai compositori russi.

Si vede che è fortemente e che sarà ostile nei vostri confronti. È sorpreso dal fatto che "non hai nemmeno ascoltato la musica quando sei stato qui".

Sta per partire per Montecarlo il 5 febbraio e mi chiede di procurargli un biglietto a metà prezzo. Dovrei farlo? Vuole partire dopo la prima di ? con la sua musica che inizierà venerdì prossimo.

Oggi Rouché ti scrisse per chiederti se volevi fare delle rappresentazioni all'opera. Tra l'altro, si parla della necessità di dare uno spettacolo all'opera a beneficio della famiglia di Baker, perché gli sono rimasti pochi soldi.

Misia dice che lei è l'unica che può farlo, a parte Rubinstein o d'Annunzio. Pensa che sarebbe meglio se lo facesse quest'ultimo.

Scrivetemi e ditemi se devo chiedere il metà-prezzo per Auric.

Come va Zephyr?

Sto aspettando che mi mandate dei soldi, non ho più un centesimo.

Vorrei sapere se devo andare a Monte Carlo e quando.

Castilly 4 Sept -

Cher ami, votre arche (ou
l'espèce une aimable et
claire demeure près d'Ysigny)
a tenu bon, et nous ne sommes
pas noyés; mais c'est tout juste.
Les pluies préhistoriques de ce
mois semblent cesser depuis
deux jours -
Il est temps je me sentais deve-
nir amphibie, et vous savez
que ces animaux n'écrivent
point, même au plus charmant
des amis -

Ma 37 (194)

246



Je quitte ce paisible endroit
après - demain Samedi - Passerai
à Bagnoles voir Mathias Bilesco
qui fait une cure dans cette mare
et serai à Paris le 8 Sept -

Le lendemain à Ormesson - château
car Ormesson - bicoque est encore
dans les liasses -

Après le 20 Sept - peut-être irai je
dans le Val ou tout simplement
chez moi près de Beaurivault attendre
mon fils qui revient du Maroc
le 1^{er} Octobre -

Pas de nouvelles de Marie Lauer
ni de sa maison -

Madeline Le Cheneil prétend
avoir une existence de St-Basme
à Deauville et se prépare ainsi
pour le bistouri de Martel -



en septembre -
Quelques cartes postales de François
avec Gauderillas et M. Wood cela
devait faire une quatuor-rième
pour ligue anti-temperante -
Le cher abbé se fait doucher
par les sages des forêts des Vosges
le côté Wotan-errant de l'abbé
est très curieux, et la revanche
de tous les diners de l'hiver
et du printemps -

Mon petit-fils tout neuf
va à merveille ainsi que sa
maman - Je les retrouverai
dans le voisinage d'Ormesson
à La Chapelle ^{de} Cicé - en - Pic



247



Voyez-vous Drian ?
Et le D. Debes ?
Envoyez-moi à Prunssou par
Chenneviers-sur-Marne Seine et Oise
Dites-moi si vous travaillez avec
la grâce ou sans elle -
Je croy à mon amitié
Guzman Castiès



Cher ami, notre arche (en l'espèce une aimable et claire demeure près de d'Isigny) a tenu bon, et nous ne sommes pas noyés ; mais c'est tout juste.

Les pluies préhistoriques de ce mois semblent cesser depuis deux jours.

Il est temps je me sentais devenir amphibie et vous savez que ces animaux n'écrivent point même au plus charmant des amis.

Je quitte ce paisible endroit après demain samedi. Je passerai à Bagnoles voir Marthe Bibesco qui fait une cure dans cette ville et serai à Paris le 8 septembre.

Le lendemain à Ormesson-château car Ormesson bicoque est encore dans les...

Après le 20 sept peut-être j'irai dans le Var ou tout simplement chez moi près de Biarritz attendant mon fils qui revient du Maroc le 1^o octobre.

Pas de nouvelles de Marie Laurence ni de sa maison.

Madeleine Le Chevrel prétend de vivre une existence de Ste Baume à Deauville et se prépare ainsi pour le bistouri de Martel en septembre.

Quelques cartes postales de François avec Gaudevillas et Mr. Wood cela devait faire un quatuor. Réclama pour ligue anti-tempérance.

Le cher abbé se fait doucher par les sapins des forêts des Vosges. Ce côté Wotau-errant de l'abbé est très curieux, et la revanche de tous les diners de l'hiver et du printemps.

Mon petit-fils tout neuf va à merveille ainsi que sa maman. Je les retrouverai dans le voisinage d'Ormesson à la chapelle au Crécy en Brie.

Voyez-vous ?

Et le D ?

Ecrivez-moi à Ormesson par Chennevières-sur-Marne. Dites-moi si vous travaillez avec la grâce ou sans elle. Et croyez à mon amitié.

Guzman Castries

Caro amico, la nostra arca (in questo caso una bella casa leggera vicino a Isigny) ha retto, e non siamo annegati; giusto così.

Le piogge preistoriche di questo mese sembrano essere cessate due giorni fa. Proprio nel momento in cui mi sento diventare anfibio e si sa che questi animali non scrivono nemmeno agli amici più affascinanti.

Lascio questo luogo di pace dopodomani, sabato. Andrò a Bagnoles a trovare Marthe Bibesco che sta facendo una cura lì e sarà a Parigi l'8 settembre.

Il giorno dopo a Ormesson-château perché Ormesson bicoque è ancora...

Dopo il 20 settembre forse andrò nel Var o semplicemente a casa mia vicino a Biarritz per aspettare mio figlio che torna dal Marocco il 1° ottobre. Nessuna notizia da Marie Laurence o dalla sua casa.

Madeleine Le Chevrel afferma di vivere un'esistenza da Ste Baume a Deauville e si prepara così al bisturi di Martel a settembre.

Alcune cartoline di François con Gaudevillas e Mr. Wood, che dovevano formare un quartetto. Rivendicato per la Lega anti-temperanza.

Il caro abate è inondato dagli abeti delle foreste dei Vosgi. Questo lato Wotauerrante dell'abate è molto curioso, ed è la rivincita di tutte le cene dell'inverno e della primavera.

Il mio nuovo nipote sta benissimo, così come sua madre. Li incontrerò nei pressi di Ormesson, nella cappella di Crécy en Brie.

Vedi...?

E il D ?

Scrivimi a Ormesson di Chennevières-sur-Marne. Ditemi se lavorate con la grazia o senza.

E crediate nella mia amicizia

Guzman Castries

Париж 26 февр. 26
26, Rue Pasquier

Дорогой Сергей,

Сейчас пишу Вам по поводу, что Вам было не известно о том, что не было переписки. Написали мы в Париж, а также много раз писали в Париж, но не писали, что сейчас отменяется не только переписка, но и все переписки. Мы сейчас писали в Париж, но не писали переписки. Сейчас писали в Париж, но не писали переписки.

Сейчас пишу Вам по поводу, что Вам было не известно о том, что не было переписки. Написали мы в Париж, а также много раз писали в Париж, но не писали, что сейчас отменяется не только переписка, но и все переписки. Мы сейчас писали в Париж, но не писали переписки. Сейчас писали в Париж, но не писали переписки.

Теперь пишу Вам по поводу, что Вам было не известно о том, что не было переписки. Написали мы в Париж, а также много раз писали в Париж, но не писали, что сейчас отменяется не только переписка, но и все переписки. Мы сейчас писали в Париж, но не писали переписки. Сейчас писали в Париж, но не писали переписки.

Написали Вам по поводу, что Вам было не известно о том, что не было переписки. Написали мы в Париж, а также много раз писали в Париж, но не писали, что сейчас отменяется не только переписка, но и все переписки. Мы сейчас писали в Париж, но не писали переписки. Сейчас писали в Париж, но не писали переписки.

BRF
SND

NEAS.347(1)

Кемскари Монхемонт, жанфочуб 30.000 жа
 тфи енарфедас, к ким оворон и кавен ефорун
 конерим.

Ка гурар мпимрест ероза забаст конесте Клебер
 и мрешарант ево мотрест и мепертофуст оф фолеро
 и мему.

Ене рур и орен мпору, фетр мрешест дунн доф енорно
 кувизт генер. и гонсем дам мрешест б мепур, а мрешур
 дунн 1258 оф. Тфи, кенемо, не жегурбем ес кеп френ,
 кен и не рф и мреш, не фен мрешем, рф не рф гурар
 и мреш мреш мрешест не мреш. Мрешест гурарет не
 гурар гурар. Не гурар и фен мреш не мреш. Кенемо
 дунн, мреш и, ерешемант, не мрешест фен, рф дунн
 мрешест, мрешест фен, кен ерешест фен мрешест не
 фенно ево мрешест, не и мрешест.

Аф мрешест.

К 9^м дунн, гураретет к Трешем,
 и гонсем дам мрешест го 1 фетр,
 мреш. нр 1466.25 к гур.

1466.25

К 1 фетр, нр 1 мрешест

2000. —
 3466.25

Мрешест ес и к гур фолеро
 офрожа 1000 оф. и гурар ес
 дунн 2 = 258 оф.

— 1258. —

2208.25

Трешем мрешест и мрешест мрешест фен 2208.25.

Тфи ереш и не ерешест фен, рф, мрешест офрожа мрешест
 к Трешем, и не гурар, мрешест (мрешест, офрожа Трешем
 нр и ф.) мрешест, мрешест мрешест гурар, не фен
 376 оф. 30, а гур Трешем фен фен мрешест 67 мрешест 43,
 мрешест и ерешест фенно мрешест, деп мрешест офрожа не
 гураретет к Трешем.

Sert est affreusement vexé de ne pas recevoir depuis si longtemps de réponse à son télégramme. Son humeur et celle de Misia ainsi que ce certains signes m ont fait craindre que Sert refusera cette fois-ci, de procéder à une opération bancaire. Heureusement ta dépêche est arrivée et tout est rentré dans l ordre. Boyer a versé l argent ainsi que je te lai télégraphe.

Ce matin, Sert a parlé avec l avoué de Polignac qui lui a dit que Polignac, malade, était à la campagne et qu il remettrait un chèque le 15 mars, car il doit d abord en référer au Comité.

Sert te télégraphiera à ce sujet. Je sais que cela ne t arrange pas mais Sert estime au il n est pas possible d insister pour obtenir des paiements plus rapides.

Je suis alle chez Harismendy qui a déjà envoyé au consulat à Moscou l autorisation de viser les passeports de Kehechinsky et sa famille. Il enverra aussi là-bas ton certificat qui doit être transmis à l adresse de Kehechinsky à Leningrad ainsi que des informations concernant l autorisation d entrée en France.

J ai écrit à Borlan pour le prier de m informer immédiatement sur la situation à Bruxelles.

K ai ecrit à Moncharmont pour lui réclamer 30.000 pour 3 representations, compte tenu des concessions toutes particulières que nous lui avons accordées.

Ces jours-ci, Kleiber doit venir donner des concerts. J essaierai de la rencontrer et de lui parler en ton nom.

Une fois de plus, je te prie de m envoyer tant soit peu d argent. J ai du vivre pendant 6 semaines et n ai reçu que 1258. Il est évident que tu ne t imagines pas comment et de quoi je vois mais tu dois comprendre que je n ai pas pu subsister pendant 6 semaines avec cette somme. Il m a fallu emprunter et faire des dettes. Mais je ne peux pas continuer à vivre ainsi. Je ne comprends pas pourquoi je suis le seul à ne pas recevoir ce qui m est dû, alors que les autres reçoivent, non seulement leur traitement, mais aussi des augmentations.

Voici mon compte :

Du 9 janvier, jour de mon arrivée à Paris au 1er février, j aurais du recevoir,

à raison de 66,66 frs par jour : Frs 1466,25

du 1er février au 1er mars : Frs 2000.00

j ai reçu le jour même de ton départ : Frs 1000

et, en provenance de Londres, 2 £ st., soit : Frs 258

Soit au total, dû. Frs 2208,25

je dois donc recevoir Frs 2208,25.

De plus, je n ai pas compté que, avant mon départ pour Berlin, durant tout l été, j ai fait diverses dépenses pour ton compte (télégrammes, envoi de partitions, etc.) qui repressentent selon mes notes 373,80 Frs et pour Berlin, tu me dois encore 67,43 marks en ne comptant que mon traitement est sans aucun supplément en raison de la vie en Allemagne. Je m appelle seulement à la justice la plus élémentaire et c est

au nom de cette justice (sans parler d'amitié) que je te demande de penser une seconde à moi.

Sert è terribilmente turbato dal fatto di non aver ricevuto risposta al suo telegramma per così tanto tempo. Gli stati d'animo suoi e di Misia e alcuni segnali mi hanno fatto temere che questa volta Sert si rifiuterà di procedere con una transazione bancaria. Fortunatamente la vostra spedizione è arrivata e tutto è andato bene. Boyer ha pagato il denaro come ti ho telegrafato.

Questa mattina Sert ha parlato con l'avvocato della Polignac, il quale gli ha detto che la Polignac era malata e che avrebbe consegnato l'assegno il 15 marzo, dovendo prima rivolgersi al Comitato.

Sert ti avviserà di questo. So che questo non vi sta bene, ma il Sert ritiene che non sia possibile insistere su pagamenti più rapidi.

Sono andato da Harismendy che ha già inviato al consolato di Mosca l'autorizzazione a timbrare i passaporti di Kehechinsky e della sua famiglia. Vi invierò anche il vostro certificato, che dovrà essere spedito all'indirizzo di Kehechinsky a Leningrado, e le informazioni sul permesso di entrare in Francia.

Ho scritto a Borlan chiedendogli di informarmi immediatamente sulla situazione a Bruxelles.

Ho scritto a Moncharmont per chiedergli 30.000 per 3 rappresentazioni, tenendo conto delle concessioni speciali che gli abbiamo accordato.

In questi giorni Kleiber viene a tenere concerti. Cercherò di incontrarla e di parlarle a nome vostro.

Ancora una volta vi prego di inviarmi del denaro. Ho dovuto vivere per 6 settimane e ho ricevuto solo 1258. È ovvio che non potete immaginare come e da cosa vedo, ma dovete capire che non potrei sopravvivere per 6 settimane con questa somma. Ho dovuto chiedere prestiti e fare debiti. Ma non posso continuare a vivere così. Non capisco perché sono l'unico a non ricevere ciò che mi spetta, mentre gli altri ottengono non solo lo stipendio, ma anche gli aumenti.

Ecco il mio conto:

Dal 9 gennaio, giorno del mio arrivo a Parigi, al 1° febbraio, avrei dovuto ricevere

al ritmo di 66,66 frs al giorno: Frs 1466.25

dal 1° febbraio al 1° marzo: Frs 2000.00

Ho ricevuto il giorno stesso della vostra partenza: Frs 1000

e, da Londra, 2 sterline: Frs 258

Quindi, in totale, dovuto. Frs 2208.25

Devo quindi ricevere 2208,25 Frs.

Inoltre, non ho tenuto conto del fatto che, prima della mia partenza per Berlino, durante tutta l'estate, ho fatto varie spese per vostro conto (telegrammi, invio di partiture, ecc.) che, secondo i miei appunti, ammontano a 373,80 Frs. e per Berlino, mi dovete ancora 67,43 marchi, contando solo il mio stipendio senza alcun supplemento a causa della vita in Germania. Mi appello solo alla giustizia più

elementare ed è in nome di questa giustizia (per non parlare dell'amicizia) che vi chiedo di pensare a me per un secondo.

Lettera di W. Nouvel a S. Djagilev da Parigi, 3 marzo 1926

Париж 3 Марта 26

Дорогой Серж,

Ваше письмо получено в субботу; в настоящее время
в Париже. У меня на Монте-Карло одна женщина
1^{ая}, как вы знаете 2^{ая} Анжера. Тамань отъезжает в пятницу
вместе с ней в одну из деревень Сегороньер, но ей не
скажут ничего, ни о чем, ни о чем-либо. Тамань
не знает. Она знает только то, что она знает.

Дать ей в Луарах всего demi-барри, а также франк,
по 20.000 франков в ее распоряжение. Но не более
всего 5000. Тамань не знает ничего.
Она знает только то, что она знает, 15 и 22 Марта
в настоящее время.

Приветствую вас в Марселе от
всей семьи.

Моя жена и сын очень рады. Тамань
очень рада, она очень рада вашей лете на 21^{ой} неделе
в то, что касается балета Рина де М. де Диего.

И не могу не сказать, что в других
условиях, в том числе, не могут быть
ни чем-либо 10.000 франков.

Возьмите, если вам это возможно, и не забудьте
ваши условия, в том числе.

Моя жена и сын рады, по Одеон-с'ест-дан



NIAS-317(2)

Bronia peut partir samedi ou en tout cas dimanche. Elle doit se rendre à Monte-Carlo le 1er avril ou le 2 au plus tard. Il lui reste donc peu de temps et elle s'inquiète beaucoup, ne sachant pas comment elle arrivera à monter un ballet dont elle ne connaît ni la musique ni le sujet. Elle répètera évidemment Noces.

Comme je lui ai remis à elle et à Singaïavsky des ballets demi-tarif, j'ai fait en sorte que son trajet soit inclus dans les 20.000. Mais elle a besoin de 5000 avant de partir sinon elle ne pourra pas le faire. Les autres paiements devront intervenir, comme je l'ai télégraphié, les 15 et 22 mars et la veille du départ.

Brindepont a télégraphié à Marseille tes dernières conditions.

Valcourt m'a écrit de Lyon : « Monsieur Moncharmont m'a communiqué votre lettre du 25 écoulé en ce qui concerne les Ballets Russes de M. Djagilev ».

« Il ne nous est pas possible de traiter à d'autres conditions qu'au pourcentage, ne pouvant assurer un cachet de 10.000 frs ».

« Voyez si il vous est possible de nous soumettre vos conditions en ce sens ».

Misia a trouvé au début que l'Odéon est dangereux mais elle s'est ravisée et a dit « qu'il faut réfléchir et ça ne sera peut-être pas mauvais ».

Elle m'a promis de me faire part de ses conclusions. De toute manière, elle est contre le « Théâtre » Mogador, le trouvant pire que les autres.

Je t'en supplie, envoie-moi de l'argent. Je suis au désespoir et ne sais que faire. Je ne peux plus patienter davantage. La seule solution sera de quitter Paris et de partir à la campagne chez Somov chez qui je peux vivre gratuitement.

Bronia può partire sabato o almeno domenica. Deve andare a Monte Carlo il 1° aprile o al massimo il 2 aprile; quindi, le rimane poco tempo ed è molto preoccupata, non sapendo come riuscirà a mettere in scena un balletto di cui non conosce né la musica né il soggetto. Ovviamente farà le prove di Noces.

Dato che ho dato a lei e a Singaiavsky balletti a metà prezzo, ho fatto in modo che il suo viaggio fosse incluso nei 20.000. Ma ha bisogno di 5.000 dollari prima di partire, altrimenti non ce la farà. Gli altri pagamenti dovranno essere effettuati, come ho telegrafato, il 15 e il 22 marzo e il giorno prima della partenza.

Brindepont ha telegrafato le vostre ultime condizioni a Marsiglia.

Valcourt mi scrive da Lione: "Monsieur Moncharmont mi ha comunicato la sua lettera del 25 scorso riguardante i Balletti Russi di M. Djagilev.

"Non è possibile per noi trattare a condizioni diverse dalla percentuale, perché non possiamo garantire un compenso di 10.000 franchi.

"Vedete se è possibile sottoporci le vostre condizioni in questo senso.

All'inizio Misia pensava che l'Odeon fosse rischioso, ma ha cambiato idea e ha detto: "Dobbiamo pensarci e forse non è male".

Ha promesso di farmi sapere le sue conclusioni. In ogni caso, è contraria al "Teatro Mogador", trovandolo peggiore degli altri.

Vi prego, mandatemi del denaro. Sono disperato e non so cosa fare. Non posso aspettare oltre. L'unica soluzione è lasciare Parigi e andare in campagna da Somov, dove posso vivere gratuitamente.

Париж 6 Марта 26

Дорогой Сергей

Корса Lambert предлагает ко мне -
режать ему demi-tarif, скажете, что он же -
оценит сам закладку за свои деньги, т. е. и
монетный эквивалент по курсу будет ему demi-
-tarif. Но он же хочет, что было бы обещано,
что он закладку по курсу за свои деньги
за Париж, а что бы франк за франк
оценит за все. Это дело неосуществимо в том
некотором смысле и, т. е. и не было
оформлено генер, ему предлагать закла-
дку 203 фр. за его деньги и по курсу
только ему около 500 фр.

Планшет отрезать и меня сделать около
300 фр., и пофотать и не могу закладку
земе какие формы дать. А пофотать
является для проекта еще генер, но
мне и после не могу как пофотать
сфотографировать в Париж. Если Lambert го-
ворит что сам закладку за свои деньги,
то моментally бы не и не для генер,
но и не очень себя лучше зафотать
за свои же деньги.



NLAS-317(3) 1

Apr 203 p u npruam un sur 500 pp
Ampl r za ke pte ofertitie nures of
feds ke npruam! A tpruas onuo
8. un npruam!

Novocian fedu npruam camu? Tpruam?
Konfessu, ca un paccuam h npruam
5000 pp. Oua npruam fedu npruam, rfo
Clasatuy: oia Dyzet pncipubobest Dej-
bozuezguo, a 20.000 crufcepr ja npruam-
notuy nobaro Sameta.

Tpruam fedu npruam Pioche'a u
zokympr, notopm fu gounem npruam-
cpr fam, kem qmzans h npruam.

Cepu npruam unu, es esob npruam, rfo
genam npruam Dyzet npruam ee-
racc, ke gounem 15^{te} npruam. Cuzedure
paccopu gounem npruam odr ofopm.

Kam paccopu, no esobam Herondelle'a,
evofabr 3000 u npruam fo ofbrucob, ke
crufar npruam Pioche'a, notopm un
enre ne npruam. Cepu npruam, rfo
Daco de npruam, rfo fu gounem npruam
npruam npruam genam h odemur na
ofob gounem, onacat, rfo ~~h~~ Pioche
npruam npruam npruam npruam gounem
cedr. Ho, unu npruam, npruam h

Директо вѣрбано ки сѣрбевенбосѣн,
сегоу сѣсѣсѣрпѣнѣн, и то сѣсѣ рѣн
сѣрбевенбосѣн, (сѣсѣ и не рѣсѣсѣ о
сѣрбевен), сѣсѣн, сѣсѣ сѣ сѣсѣн,
сѣсѣн одо сѣсѣн.

Тѣсѣн рѣ сѣсѣн 7 сѣсѣн. Сѣсѣн сѣ сѣсѣ
не сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн. Сѣсѣн сѣсѣн
- сѣсѣн.

Вѣсѣн рѣ Тѣсѣн. Сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн сѣсѣн. Тѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн.
Сѣсѣн сѣсѣн, сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн.
Сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн, сѣсѣн сѣсѣн, и сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн, и сѣсѣн не сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн а сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн,
и сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн.

Тѣсѣн сѣсѣн а сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн, сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн,
и сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн, а сѣсѣн, сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн не сѣсѣн. Не сѣсѣн, de faire une
petite affaire sur le dos de mes amis' on
zartur, сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн не сѣсѣн.

Не сѣсѣн, сѣсѣн сѣсѣн, сѣсѣн. сѣсѣн сѣсѣн
сѣсѣн сѣсѣн - сѣсѣн сѣсѣн сѣсѣн l'embête pas

Вѣсѣн
Тѣсѣн

Вѣсѣн. NLAS-317 (3) 2

Quand Lambert est arrivé chez moi, je lui ai transmis le demi-tarif en lui disant qu'il doit payer lui-même son billet car j'ai reçu pour instruction de lui remettre uniquement un demi-tarif. Mais il m'a déclaré qu'il était entendu qu'il ne paiera son billet jusqu'à Paris, et qu'en France, tout sera à tes frais. Je me suis trouvé dans une position très embarrassante et comme il n'avait pas assez d'argent, j'ai été obligé de lui donner pour son billet 203 frs sur les 500 que tu m'as envoyés.

Il me reste donc moins de 300 frs avec lesquels je ne peux même pas rembourser mes dettes les plus pressantes. C'est pourquoi je te supplie de m'envoyer de l'argent, sinon je ne sais vraiment pas comment subsister à Paris. Si Lambert devait payer lui-même son billet, tu peux lui en déduire le montant, mais moi-même, je ne me sentais pas en droit de retarder son départ à cause de cela. Je t'en supplie, rends-moi ces 203 frs et envoie-moi personnellement encore 500 frs. En effet, depuis que tu es parti, je n'ai rien reçu de ta part et il s'est écoulé près de 8 semaines.

Je reviens de chez Picasso. Ils se sont montrés à nouveau très aimables. Je lui ai lu toutes les lettres. Il dit qu'elles sont toutes passablement exagérées. Il lui paraît vraiment inconvenant de se passer de Mercure en tant qu'acteur avec lequel il a collaboré, mais il n'a rien contre l'idée de confier la chorégraphie de Mercure à quelqu'un d'autre, mais avec l'autorisation de Misia.

A propos de Jean, il a répété ce qu'il a déjà dit et de nouveau confidentiellement, à savoir qu'il ne fera rien. Aux mots « de faire une petite affaire sur le dos de mes amis », il a déclaré que personne n'y songeait. En somme, il est sans doute content que l'affaire ait échoué.

Je t'envoie le contrat de Bronia signé par elle et le reçu de 5000 qui lui ont été remis. Elle m'a prié de te faire savoir qu'elle répètera Noces gratuitement et qu'elle demande 20.000 pour la mise en scène d'un nouveau ballet.

Je t'envoie la lettre de Pioche et le document que tu dois signer comme il est indiqué dans la lettre. Sert m'a dit que, d'après Polignac, on pouvait obtenir l'argent maintenant, sans attendre jusqu'au 15. Les frais de justice seront à la charge des 2 parties. D'après Héronnelle, nos frais s'élèvent à quelque 3000 frs non compris les honoraires de Pioche qui ne les a pas encore fixés.

Sert estime qu'il serait préférable que tu m'autorises à recevoir l'argent en échange de ce document, de crainte que Pioche n'en prélève une part élevée pour son compte, mais, à mon avis, c'est gênant.

Quando Lambert arrivò a casa mia, gli diedi il mezzo biglietto e gli dissi che doveva pagarselo da solo, dato che mi era stato ordinato di dargli solo il mezzo biglietto. Ma mi disse che era inteso che non avrebbe pagato il biglietto fino a Parigi, e che in Francia tutto sarebbe stato a vostro carico. Mi sono trovato in una posizione molto imbarazzante e, poiché non aveva abbastanza soldi, sono stato costretto a dargli 203 franchi per il biglietto sui 500 che mi avete mandato.

Questo mi lascia con meno di 300 frs con cui non posso nemmeno pagare i miei debiti più urgenti. Per questo vi prego di mandarmi dei soldi, altrimenti non so proprio come sopravvivere a Parigi. Se Lambert ha dovuto pagare da solo il biglietto, potete detrarre l'importo da lui, ma io stesso non mi sono sentito in diritto di ritardare la sua partenza per questo motivo. Vi prego di restituirmi questi 203 franchi e di inviarmi personalmente altri 500 franchi. In effetti, da quando sei partito non ho ricevuto nulla da te e sono passate quasi otto settimane.

Sono appena tornato da Picasso. Anche in questo caso sono stati molto gentili. Gli ho letto tutte le lettere. Dice che sono tutti piuttosto esagerati. Pensa che sia davvero sconveniente fare a meno di Mercure come attore con cui ha collaborato, ma non ha nulla in contrario all'idea di affidare la coreografia di Mercure a qualcun altro, ma con il permesso di Misia.

Riguardo a Jean, ripeté ciò che aveva già detto e di nuovo in modo confidenziale, cioè che non avrebbe fatto nulla. Alle parole "fare un po' di affari sulle spalle dei miei amici", ha risposto che nessuno ci stava pensando. In breve, probabilmente è contento che l'accordo sia fallito.

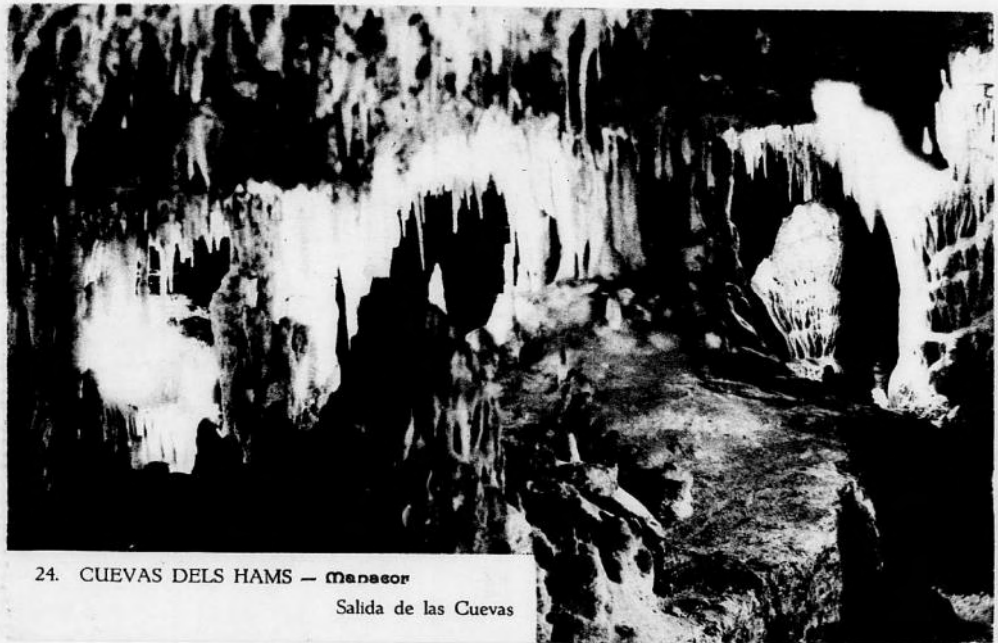
Vi invio il contratto di Bronia, firmato da lei, e la ricevuta dei 5.000 che ha ricevuto. Mi ha chiesto di farle sapere che proverà Noces gratuitamente e che chiede 20.000 dollari per la messa in scena di un nuovo balletto.

Vi invio la lettera di Pioche e il documento che dovete firmare come indicato nella lettera. Sert mi ha detto che, secondo Polignac, possiamo ottenere il denaro adesso, senza aspettare il 15. Le spese legali saranno a carico di entrambe le parti. Secondo Héronnelle, i nostri costi ammontano a circa 3.000 franchi, senza contare gli onorari di Pioche che non li ha ancora fissati.

Sert pensa che sarebbe meglio se mi permettete di ricevere il denaro in cambio di questo documento, per paura che Pioche ne prenda una buona parte per il suo conto, ma, secondo me, questo è imbarazzante.

Quei miei rapporti col mare che custodisce l'isola
 poi di viaggi allora ^{27. Sept. 1927} ~~con~~ ^{con}
 dei pescatori e dei pescatori
 nei boschi vetusti - loro amori
 di Barcellona o di Port Venet
 di dirette brevemente della
 Cathed. di Vich poi il 30
 04. dove si fanno alcune
 loro ius obento con Monsieur Poulenc
 loro usavano loro ~~si~~
 le loro brenday - loro
 lui lungo -
 Je de brentones sempre
 a loro raccontare. Terce
 Selybroy et.....
 Sonty bonelles in Rio Madrid Indie et Lion
 loro restano in Espagne et nous
 E lo a Barcellona ^{N. 452 (728)} Misia Sert
 462

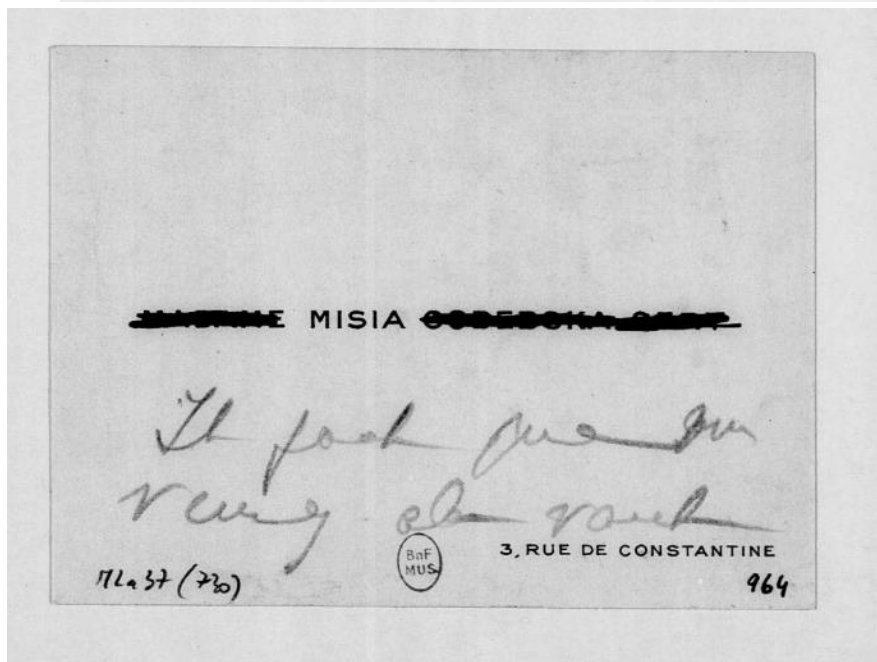
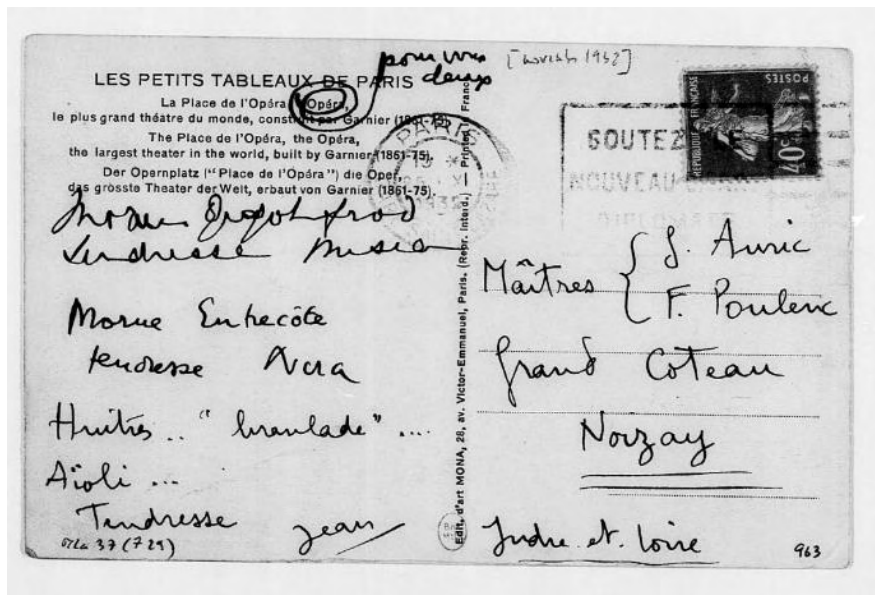




24. CUEVAS DELS HAMS — *Meneor*
Salida de las Cuevas



Lettera da M. Sert, N. Auric e J. Cocteau a S. Auric e F. Poulenc da
Parigi, novembre 1932





Lettera da I. Markevitch a M. Sert da La Tour-de-Peilz, 6 febbraio 1933

6 Février 1933
56 avenue des Alpes
La Tour-de-Peilz
Suisse

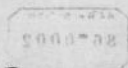
Chère Mimia,

Je suis ravi de voir toujours te demander quelque chose ou t'envoyer
avec mes petites histoires, mais tu sais que Charles te nous a bien
envoyé le 1^{er}, et alors nous sommes sans un radio pour vivre ce
mois-ci; alors je viens te demander d'être aussi si gentille de bien
vouloir lui en dire un petit mot!

A part ce mon travail avança très bien, j'ai fini que finir mon
ballet-Boris, et je travaille aussi beaucoup à la chose de Madame de
Paliguer, je crois que cela va très bien.

Et toi, chère Mimia, j'espère tellement que tu vas bien, tu dois travailler
ton piano magnifiquement car la date du concert approche! et je souhaite
tant être à Paris pour ça!

Je te remercie d'avance pour toute ta gentillesse, sur laquelle on prend
facilement la mauvaise habitude de compter, tant elle est grande, et
je t'embrasse mille et mille fois, ton affectueux.


Eh embrasse Serge de ma part, j'espère qu'il est mieux, pauvre Serg!

309

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Chère Misia,

Je suis navré de , toujours te demander quelque chose ou t ennuyer avec mes petites histoires, mais tu sais que Chanel ne nous a rien envoyé le 1^{er}, et alors nous sommes sans un radis pour vivre ce mois-ci ; alors je viens te demander d être si gentille de bien vouloir lui en dire un petit mot !

À part ça, mon travail avance très bien, j ai presque fini mon ballet Boris, et je travaille aussi beaucoup à la chose de Madame de Polignac, je crois que cela sera très bien.

Et toi, chère Misia, j espère tellement que tu sois bien, tu dois travailler ton piano magnifiquement car la date du concert approche ! et je souhaite tant être à Paris pour ça !

Je te remercie d avance pour toute ta gentillesse, sur laquelle on prend facilement la mauvaise habitude de compter, tant elle est grande, et je t embrasse mille et mille fois, ton affectueusement

Igor

Et embrasse Serge de ma part, j espère qu il est mieux, pauvre Serge !

Cara Misia,

Mi dispiace doverti chiedere sempre qualcosa o disturbarti con le mie piccole storie, ma sai che Chanel non ci ha mandato nulla il primo, e quindi siamo senza un soldo per vivere questo mese; così sono venuto a chiederti di essere così gentile da dirle una parolina!

A parte questo, il mio lavoro sta procedendo molto bene, ho quasi finito il mio balletto - Boris, e sto anche lavorando sodo alla cosa di Madame de Polignac, credo sarà molto buona.

E tu, cara Misia, spero tanto che tu stia bene, devi suonare magnificamente il tuo pianoforte perché la data del concerto si avvicina! e io desidero tanto essere a Parigi per questo!

Vi ringrazio in anticipo per tutta la vostra gentilezza, sulla quale si ha facilmente la cattiva abitudine di fare affidamento, tanto è grande, e vi bacio mille e una volta, il vostro affettuoso

Igor

E salutami Serge, spero che stia meglio, povero Serge!

Lettera da J. Desbordes a C. Bérard, senza data né luogo

Memoir.

Mon petit Bêbé. Voilà 2 jours que
je peuce taus use à tes diors et à tes
costumes, minute après minute. Je n'ai jamais
Rien vu de plus beau au monde. Quand
on lit, en suite, une critique de M. Desbordes,
par exemple, sur la pièce de Bourget, et
qu'on n'y voit même pas ton nom, on ne
peut pas en croire les yeux et on
souhaiterait dever M. Desbordes. C'est
admirable. Les costumes de Freymay,
les costumes des nignons et leurs
magnifiques, c'est le génie même. Et tu sais
bien fêbe que ta mauvaise humeur
était injuste lorsque j'ai écrit ces deux
articles, sur toi, il y a 2 ~~ans~~ ans.
Je n'ai jamais été voisire: génie à
ton sujet, ce que personne n'aurait pu
dans quelques jours j'aurai 2 collabo-
rations régulières dans les journaux importants.
Il y a déjà un article écrit et c'est sur toi.
Tu verras mon cher, que tu n'es plus
si en valeur. D'ailleurs, je sais
que ces 2 articles s'il y a 2 ans n'ont
laissé qu'une impression d'impuissance et d'eff
et j'ai reçu quelques lettres qui te prouvaient.
Il est bien que tu sois notre forte à tous,
de notre grand homme ^{Ber} _{Ber} je voudrais tellement
voir la fresque de la salle à manger de Polyrae!
mais sans remettre les pieds chez elle dans que
je n'este. Comment faire? Tu dois, parait
il, illustrer un article de moi sur la charme
des femmes d'aujourd'hui, à paraître dans

Fanch. Kochno
1317

Votre Beauté. C'est toujours vous fr. de plus.
Si tu ne l'as pas vu, de vapor des fois, la Misia,
de Marie Louise (à Paris, ne tu ne veux pas) de
Nara de la petite Simone finon che,
suffiraient. Envoyez les à Lucien Brauser, et
Voté Beauté.

Je ne te demande même pas de me
donner un conseil pour le dicton de ma pièce
en Français qui entre en répétition tous
quelques jours. Ton conseil égraserait ma
pauvre pièce qui disparaîtrait sous lui. Tu
as l'habitude, et c'est mal, de tirer. Cette
pièce paraît chez Stock. J'ai un roman
policière qui paraît chez Grasset. Je veux
de finir un livre important pour moi -
et qui paraîtra aussi chez Grasset. Et, ai
également écrit une longue pièce en 3 acts
une journal et P. Pae ont refusé comme
parce qu'ingérable et que je vais tirer au
compte de lecture de la Comédie Française.

Tu vois peu de travail de moi aussi.
A bientôt des articles sur toi. Je
te le enverrai. Ils ne seront que justes
et tu ne pourras plus te tromper Rostk.

tel que mon cher Peko, et tu feras
de cœur. J'aimerais beaucoup
me trouver avec Jean (J. Cocteau) lorsqu'il
verra la pièce de Boris de, et à
tirer le dicton et les tons, enfin l'entendras.
Je voudrais énormément te voir, malgré
une je ne sais plus jamais de ma chambre
où je travaille jusqu'à 4 heures du matin.
Je t'aime et j'admire plus que tout.
Jean Mabo.

Mon petit bébé, voilà 3 jours que je pense sans cesse à tes décors et à tes costumes, minute après minute. Je n'ai jamais rien vu de plus beau au monde. Quand on lit, ensuite une critique de M. Décaves par exemple, sur la pièce de Bourdet, et qu'on n'y voit même pas ton nom, on ne peut pas en croire ses yeux et on souhaiterait crever M. Décaves. C'est admirable les costumes de Freynay, les deux costumes des mignons et leurs maquillages : c'est le génie même. Et tu sais bien Bébé que ta mauvaise humeur était injuste lorsque j'ai écrit les deux articles sur toi il y a deux ans.

Je n'ai jamais cessé d'écrire génie à ton sujet ce que personne n'écrit nulle part. Dans quelques jours j'aurai deux collaborations régulières importantes. Il y a déjà un article écrit et c'est sur toi. Tu verras mon cher que tu n'as plus à m'en vouloir. D'ailleurs je sais que ces 2 articles d'il y a 2 ans n'ont laissé qu'une impression d'immenses éloges. Et j'ai gardé quelques lettres qui le prouverait.

Geneviève était folle d'émotion et d'amour et il est bien que tu sois notre fierté à tous et notre grand homme. Je voudrais voir les fresques de la salle à manger de Polignac ! mais sans remettre les pieds chez cette dame que je déteste. Comment faire ?

Tu dois paraître-il illustrer un article de moi sur le charme des femmes d'aujourd'hui, à paraître dans Votre Beauté.

Si tu ne l'as pas vu, vagues dessins de Misia, de Marie Louise, de la petite Simone (à moins que tu ne le veuilles pas), de Nora

Je ne te demande même pas de me donner un conseil pour les décors de ma pièce en français qui entre en répétition dans quelques jours. Ton conseil écraserait ma pauvre pièce qui disparaîtrait sous lui. Tu as l'habitude et c'est malgré toi. Cette pièce paraît chez Stock.

J'ai un roman qui paraît chez

Je viens de finir un livre important pour moi qui paraîtra aussi chez

J'ai également écrit une longue pièce en 3 actes que je vais lire au comité de lecture de la comédie française. Tu vois que je travaille moi aussi.

Et bientôt les articles sur toi je te les enverrai.

Ils ne seront que justes et tu ne pourras plus avoir de l'angoisse. Merci mon cher bébé du fond du cœur.

J'aimerais beaucoup me trouver avec Jean (J. Cocteau) lorsqu'il verra la pièce de Bourdet, c'est à dire tes décors et costumes.

Je voudrais énormément te voir malgré que je ne sors plus jamais de ma chambre où je travaille jusqu'à 4 heures du matin.

Je t'aime et je t'admire plus que tout

Jean Desbordes

Mio piccolo Bébé, da tre giorni penso alle tue scenografie e ai tuoi costumi, minuto per minuto. Non ho mai visto nulla di più bello al mondo. Quando si legge una recensione di Monsieur Décaves, per esempio, su un'opera di Bourdet, e non si vede nemmeno il tuo nome, non si pu  credere ai propri occhi e si vorrebbe che Monsieur Décaves morisse. I costumi di Freynay sono ammirevoli, i due costumi carini e il loro trucco:   geniale di per s . E sai, B b , che il tuo malumore era ingiusto quando ho scritto i due articoli su di te due anni fa.

Non ho mai smesso di scrivere genialit  su di te che nessun altro scrive da nessuna parte. Tra pochi giorni avr  due importanti collaborazioni regolari. C'  gi  un articolo scritto e riguarda voi. Vedrai, mio caro, che non dovrai pi  arrabbiarti con me. Inoltre, so che quei due articoli di due anni fa hanno lasciato un'impressione di immenso apprezzamento. E ho conservato alcune lettere che lo dimostrerebbero.

Geneviève era pazza di emozioni e di amore ed   bello che tu sia l'orgoglio di tutti noi e il nostro grande uomo. Vorrei vedere gli affreschi della sala da pranzo di Polignac, ma senza mai mettere piede nella casa di quella signora che odio. Come posso farlo?

Dovresti illustrare un mio articolo sul fascino delle donne di oggi, che sar  pubblicato su *Votre Beaut *.

Se non l'hai visto, vagheggiate i disegni di Misia, Marie Louise, la piccola Simone (a meno che non vogliate), Nora...

Non ti chiedo nemmeno di darmi consigli sulla scenografia della mia opera teatrale francese che andr  in scena tra pochi giorni. I tuoi consigli schiaccerebbero la mia povera opera e questa scomparirebbe sotto di essi. Ci sei abituato e lo fai nonostante tutto. Questo spettacolo   pubblicato da Stock.

Ho un romanzo in uscita a ...

Ho appena terminato un libro importante per me che sar  pubblicato anche da...

Ho anche scritto una lunga commedia in tre atti che legger  al comitato di lettura della Comédie Française. Vedi che anch'io sto lavorando.

E presto ti invier  gli articoli che ti riguardano.

Avranno solo ragione e non potrai essere pi  angosciato. Grazie, mio caro B b , dal profondo del mio cuore.

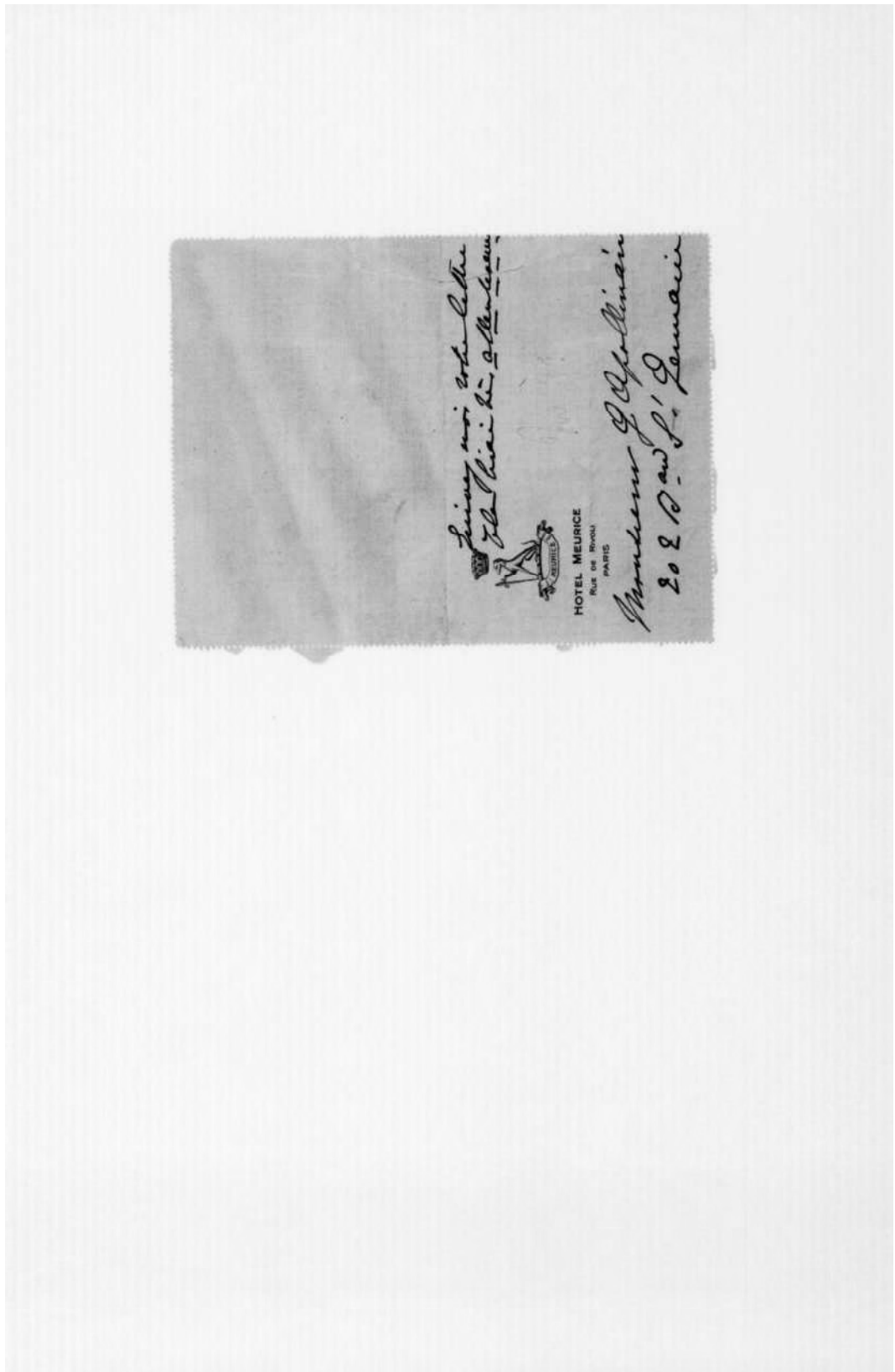
Mi piacerebbe essere con Jean (J. Cocteau) quando vedr  lo spettacolo di Bourdet, cio  le tue scene e i tuoi costumi.

Mi piacerebbe vederti anche se non lascio mai la mia stanza dove lavoro fino alle quattro del mattino.

Ti voglio bene e ti ammiro pi  di ogni altra cosa

Jean Desbordes

Lettera da M. Edwards a G. Apollinaire da Parigi, senza data



Mon cher ami
L'avis est reçu
et envoie dans
les jours suivants
à l'adresse
de l'éditeur
à Paris
à l'adresse
de l'éditeur
à Paris


Le 10 Mars 1832
HOTEL MEURICE
RUE DE BHOUL
PARIS
Monsieur Apollinaire
82 Boulevard de la Madeleine

HOTEL MEURICE
 RUE DE TOUL
 PARIS

 COLLER LETTRES
 EN HAUT & A DROITE
 DE L'ENVELOPPE
 M. de S. Apollinaire
 308
 rue de Gennevilliers

131
 Pour elle avec
 Ouyes. Les lettres
 d'après les autres
 m. d'après ce que
 puis $\frac{3}{4}$ —
 les nouvelles et
 m. en tout l'ancien
 m. il est impossible
 de retrouver
 l'écriture
 simple

Telegramma di M. Sert a S. Djagilev da Parigi, senza data

T'avons attendu 
Nous t'attendons au
Restaurant Alfredo via
J. M. SERT (3)
Della Scrofa a 8 heures
Ou jus qu'a 7 heures au
Pincio alla vedutta
Téléph: Ségur 49.38. 2. Villa Ségur

Je suis et impatient
Arrive demain
deux heures son
secrétaire et ami
impatiemment

SERT. 1



HÔTEL MEURICE
Rue de Rivoli
PARIS
ADRESSE TÉLÉGRAPHIQUE
MEURISOTEL PARIS



Cher Lutz

Envois un bonjour
- et tendresse -
Tous en un plaisir
Laquelle es-tu Rosanna
Tout va bien

L'embarras pour
Lutz et pour moi
La prière
Et je t'embrasse aussi
directement Je

Bibliografia

Arnaud, Claude, *Misia la fata verde*, in Misia Sert, *Misia*, Milano, Adelphi, 2012

Auclert, Hubertine, *égalité sociale et politique de la femme et de l'homme*, Discorso al congresso socialista operaio di Marsiglia, A. Thomas, Marsiglia, 1879. BNF

Augulhon, Maurice, *Le cercle dans la France bourgeoise (1810-1848)*, Parigi, Colin, 1977

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, CXXVI: "Le Voyage, VIII

Beck, Robert, e Madoeuf, Anna, *Divertissement et loisirs dans les sociétés urbaines à l'époque moderne et contemporaine*, Tours, Presse de l'Université F. Rabelais de Tours, 2005

Betri Maria Luisa e Brambilla Elena Cristina, *Salotti e ruolo femminile in Italia: tra fine Seicento e primo Novecento*, Venezia, Marsilio, 2004

Boulez, Pierre, *L'art et le mécénat / La musique et le mécénat*, Communication al discorso organizzato dall'Università Paris-Sorbonne il 16 marzo 1996 in omaggio a Paul Sacher per il suo 90° compleanno (testo dattiloscritto)

Boulez, Pierre., *Note di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1968

Bourrelrier Paul-Henri, *La Revue Blanche : Une génération dans l'engagement 1890-1905*, Parigi, Fayard, 2007

Broca, Paul, « *Sur le volume et la forme du cerveau* », in *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*

Brunhoff Maurice e Jacques, *Collection des plus beaux numéros de "Comoedia illustré" et des programmes consacrés aux ballets et galas russes depuis le début à Paris, 1909-1921*, Parigi, Maurice de Brunhoff, 1922

Buckle Richard, *Diaghilev*, New York, Atheneum, 1984

Charton, Ariane., *Claude Debussy*, Parigi, Édition Gallimard, 2012, (trad. italiana di G. Faragalli, H. e A. Zevi, 2016)

Chimènes Myriam, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Parigi, Fayard, 2004

Chimenes, Myriam, *Mécènes et Musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Parigi, Fayard, 2004

JEAN COCTEAU, *Du sérieux*, «Revue des Deux Mondes», luglio-agosto 1993
JEAN COCTEAU, *Avant Parade*, «Excelsior», 18 mai 1917

Cocteau Jean, *Écrits sur la musique*, Parigi, VRIN, 2016

JEAN COCTEAU, *Misia Sert, pianiste*, «Paris-Midi», 25 febbraio 1933

Code civil des français, De l'imprimerie de la République, Parigi, 1804, art. 103

Delage, Maurice, *Les premiers amis de Ravel*, in Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers, Parigi, Éditions du Tambourinaire, 1939

DUJARDIN ÉDOUARD, «Revue Blanche», 1^o février 1897

Fargue, Léon-Paul, *Autour de Ravel*, in Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers, Parigi, Éditions du Tambourinaire, 1939

Faure Michel, *Musique et société, du second empire aux années vingt : autour de Saint-Saens, Fauré, Debussy et Ravel*, Parigi, Flammarion, 1985

Fausser, Annegret, *Debacle at the Paris Opéra: Tannhäuser and the French Critics, 1861*, in Richard Wagner and His World, Princeton University Press, 2009

ANNEGRET FAUSER, *La Guerre en dentelles: Women and the "Prix de Rome" in French Cultural Politics*, «Journal of the American Musicological Society», 51/1, 1998

EMILIO GASPARINI, *Profilo delle imprese multinazionali*, Rivista di politica economica, 7, LXIV, 1974

Gide, André, *Journal*, 12 novembre 1915, choix et présentation de Peter Schnyder, Parigi, Gallimard, 2012

Gold, Arthur e Fizdale, Robert, *Misia : La vie de Misia Sert*, Parigi, Gallimard, 1980

MALOU HAINE, *Cipa Godebski et les Apaches*, in Revue belge de Musicologie, 2006, vol. 60

Hillerin, Laure, *La comtesse Greffulhe : l'ombre des Guermantes*, Parigi, Éditions Flammarion, 2014

Ibsen Henrik, *John Gabriel Borkman*, dramma in quattro atti, 1896, ed. italiana a cura di Claudio Magris, Roma, Officina edizioni, 1981

Inghelbrecht, Désiré-Émile, *Ravel et les Russes*, in La Revue musicale, 1938

Jourdan-Morhange, Hélène, *Ravel et nous*, Ginevra, Éditions du milieu du monde, 1945

SYLVIA KAHAN, *Edmond de Polignac and the Octatonic Scale in Nineteenth Century France*, «19th-Century Music», 29/2, 2005

Kahan, Sylvia, *Music's Modern Muse: A life of Winnaretta Singer, Princesse de Polignac*, New York, University of Rochester Press, 2009

Kessler Marni Reva, *Vuillard Chez Natanson: The Luncheon, Misia's Hair, and Edouard's Cantaloupe*, in *Nineteenth-Century Contexts*, 2018

Klingsor, Tristan, *L'époque Ravel*, in *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, Parigi, Éditions du Tambourinaire, 1939

Klingsor, Tristan, *Ravel et l'art de son temps*, in *Ravel par lui-même et ses amis*, Parigi, ed. Michel de Maule, 1985

Kochno Boris, *Diaghilev et les Ballets Russes*, Parigi, Fayard, 1973

Larousse Mensuel Illustré, 1907-1910

ENRIQUE LARRETA, *Souvenirs du Paris de jadis*, «Revue des Deux Mondes», 15 décembre 1939

GUSTAVE LE BON, *Recherches anatomiques et mathématiques sur les lois des variations du volume du cerveau et sur leurs relations avec l'intelligence*, «Revue d'Anthropologie», 1879

Leonard Anne, *Picturing Listening in the Late Nineteenth Century*, in *The Art Bulletin*, 2007

Leung-Wolf, Elaine, *Women, Music and the Salon Tradition: Its Cultural and Historical Significance in Parisian Musical Society*, University of Cincinnati, 1996

Levenstein, Harvey, *Seductive Journey. American tourists in France from Jefferson to the jazz age, Chicago & London*, The University of Chicago Press, 1998

Lifar Serge, *A History of Russian Ballet from its origins to the present day*, Londra, Hutchinson, 1954

Lifar Serge, *Ma vie*, Parigi, R. Juilliard, 1965

Lugné-Poe, *La parade. Sous les étoiles, souvenirs de théâtre (1902-1912)*, Parigi, Gallimard, 1931-1933

LUC MAILLOUX, *Autour d'un mot d'André Gide : André Gide et Misia Godebska*, in Bulletin des Amis d'André Gide, vol. 6, No. 37, gennaio 1978

Mayer Arno J., *The persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York, Pantheon Books, 1981

McAuliffe Mary, *Dawn of the Belle Epoque. The Paris of Monet, Zola, Bernhardt, Eiffel, Debussy, Clemenceau, and their friends*, New York, Lowman & Littlefield, 2011

JEAN YVES MOLLIER, *La naissance de la culture médiatique à la Belle-Époque: mise en place des structures de diffusion de masse*, «Études littéraires», Vol. 30, N. 1, autunno 1997

Mosse, George L., *La nazionalizzazione delle masse [The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich, 1974]*, introduzione di Renzo De Felice, trad. it. di Livia De Felice, Bologna, Il Mulino, 1975

Nectoux, Jean-Michel, *Gabriel Fauré: His Life Through His Letters*, Londra, Marion Boyars Publishers, 1984

Nijinsky Romola, *Nijinsky*, Amburgo, The albatross, 1935

Pasler, Jann, *Countess Greffhule as Entrepreneur: negotiating class, gender, and Nation*, in Writing through Music: Essays on Music, Culture and Politics, Oxford University press, Oxford, 2008

Pasler, Jann, *La Schola Cantorum et les Apaches : l'enjeu du pouvoir artistique ou Séverac médiateur et critique*, in La musique : du théorique au politique, Parigi, Klincksieck, 1991

Pelletier, Madeleine, *L'Éducation féministe des filles et autres textes*, Syros (Mémoire des femmes), Parigi, 1978

Perrot, Marguerite, *Le mode de vie des familles bourgeoises, 1873-1953*, Parigi, Armand Colin, 1961

PEYRE, EVELINE, e WIELS, JOËLLE, *De la 'nature des femmes' et de son incompatibilité avec l'exercice du pouvoir : le poids des discours scientifiques depuis le XVIIIe siècle*, Les cahier du CEDREF, Hors Série 2, La démocratie "à la française" ou les femmes indésirables - II. Tenir les femmes en marge du pouvoir : un effort pluri-séculaire, 1996

Polignac, Princess Edmond de, *Memoirs of the Late Princess Edmond de Polignac*, Horizon 12/68, 1945

Porcile François, *La belle époque de la musique française 1871-1940*, Parigi, Fayard, 1999

- Potelet, Hélène, *Mémento de littérature française*, Parigi, Hatier, 1990
- Poulenc, Francis, *Correspondance*, Parigi, Fayard, 1994
- Poulenc, Francis, *Moi et mes amis*, Parigi, La Palatine, 1963
- Prochasson, Christophe, *Paris 1900 : Essai d'histoire culturelle*, Parigi, Calmann-Lévy, 1999
- Prost, Antoine, *Les Français de la Belle époque*, Parigi, Gallimard, 2019
- Ravel Maurice, a cura di Cornejo Manuel, *L'intégrale : correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*, Parigi, le Passeur, 2018
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Parigi, José Corti, 1940
- Reich, Nancy B. 'Women as Musicians: A Question of Class', in Musicology and Difference, Londra, University of California Press, 1995
- Retailaud, Emmanuelle, *La Belle époque de la Parisienne (1880-1914)*, Chapitre 5, in *La Parisienne. Histoire d'un mythe. Du siècle des Lumières à nos jours*, Le Seuil, 2020
- Roche Daniel a cura di, *La ville promise. Mobilité et accueil à Paris (fin XVIIe-début XIXe siècles)*, Parigi, Fayard, 2000
- Rodrigues, Jean-Marc, *Histoire de la littérature française : le XXe siècle. Tome 1 : 1892-1944*, Parigi, Bordas, 1988
- Roland-Manuel, Alexis, *Ravel*, Parigi, Gallimard, 1948
- Rzewuski, Alex, *La double tragédie de Misa Sert*, Parigi, Les éditions du Cerf, 2012
- Sand, George, *Isidora*, e-book, da Bibliothèque nationale de France (BnF/Gallica), 2014
- Sarrazac, Jean-Pierre., « *Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible* ». In : Jomaron, Jacqueline de. (Dir.), *Le Théâtre en France*, Parigi, Le Livre de poche, 1992
- Satie, Erik, a cura di Volta O., *Correspondance presque complète*, Parigi, Fayard, 2003
- Scheijen, Sjeng, *Diaghilev: a life*, New York, Oxford University Press, 2010
- Scott, Joan Wallach, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, Harvard University Press, 1996

Sert Misia, *Misia*, Milano, Adelphi, 2012

Stravinskij, Igor, e Craft, Robert, *Conversations with Igor Stravinsky*, Berkeley, University of California press, 1980

Stravinskij, Igor, e Craft, Robert, *Memories and commentaries*, Berkeley, University of California press, 1980

EVELYNE SULLEROT, *Journaux féminins et lutte ouvrière (1848-1849)*, «Revue d'Histoire du XIXe siècle - 1848», 1966

Van Thieghem, Philippe, *Les Grandes Doctrines littéraires en France : de la Pléiade au surréalisme*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1968

Veblen, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Parigi, Gallimard, 1978 [1° ed. americana, 1899]

Vuillermoz, Émile, *L'œuvre de Maurice Ravel*, in Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers, Parigi, Éditions du Tambourinaire, 1939

Whitesitt, Linda, 'Women's Support and Encouragement of Music and Musicians', in Women and Music, Bloomington, Indiana University Press, 2001

Zola, Émile, *Au bonheur des dames*, Parigi, Charpentier, 1883

Zweig, Stefan, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo [Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, 1943]*, Milano, Garzanti, 2014