

## IL FUTURISMO LETTERARIO\*

*La mostra veneziana di Palazzo Grassi, il convegno di fine settembre sul «Futurismo e le avanguardie», i libri di Luciano De Maria e Giusi Baldissoni hanno suscitato intorno al movimento di Marinetti la curiosità e l'interesse di un vasto pubblico. Peraltro, sembra definitivamente trascorsa l'epoca in cui la proposta futurista, in quanto minava dalle fondamenta gli istituti di una tradizione gloriosa, poteva perfino scaldare gli animi e accendere le polemiche. Riposti gli umori di parte, è stato avviato da tempo un più sereno ripensamento critico dell'intero fenomeno, al fine di accertarne le ragioni storiche, le matrici culturali, gli esiti estetici e l'incidenza effettiva esercitata sulla letteratura e sulle arti a venire.*

*Il dittico che pubblichiamo illustra, del futurismo, le articolazioni interne e le diramazioni internazionali, le fonti e gli sviluppi, l'osmosi con gli altri fermenti d'avanguardia e la ricerca di nuove soluzioni espressive. A partire dagli studi più recenti intorno ad esso, gli articoli di Cigada e Bellini ripercorrono in sintesi la genesi, le tappe, gli innesti, le divisioni, lo svolgimento insomma, non sempre rettilineo, di una corrente artistica che dall'asse originario Parigi-Milano, facendo scalo per qualche tempo a Firenze, si spanderà a macchia d'olio in tutto il vecchio continente. Oltre tutto, soffermandosi in particolare sul versante letterario della produzione futurista, questi contributi ne riportano alla luce una zona troppo spesso lasciata in ombra o frettolosamente liquidata dalla pubblicistica più recente, preoccupata unicamente di divulgarne i risvolti figurativi.*

*Li offriamo dunque ai lettori della rivista, convinti che possano servire a mettere a fuoco un'esperienza per più versi cruciale nella storia del linguaggio e della cultura europea del nostro secolo.*

### **Il futurismo nella cultura europea**

*di Sergio Cigada*

Si ha talvolta l'impressione che la prospettiva culturale italiana limiti un poco la valutazione del futurismo (specie letterario), riducendolo a un movimento avanguardistico con forti connotazioni folkloristico-politiche, artisticamente non molto determinante e sovrastato da altri movimenti coevi. In realtà il futurismo letterario fu un fenomeno di diffusione europea e di altissima incisività nel determinare quel modello di scrittura lirica che si coagula dietro l'impulso del simbolismo francese in tutta la cultura occidentale negli anni 1900/1920, e che resta tuttora la matrice della lirica del nostro secolo.

È ben noto che le origini del movimento — legato alla formazione e alla personalità di Marinetti — sono equamente divise fra Milano e Parigi. Marinetti (nato peraltro ad Alessandria d'Egitto nel 1876) ottenne a Parigi il diploma di *bachelier*, si laureò a Genova, ma stampò a Parigi, e in francese, tutte le sue prime opere, collaborando all'«Anthologie Revue» (con versi di puro stampo simbolista), pubblicando quindi *La conquête des étoiles* (1902), *Destruction* (1904), e facendo rappresentare il 3 aprile 1909 al «Théâtre de l'Oeuvre» *Le Roi Bombance*. Se nel 1905 aveva fondato a Milano la rivista «Poesia», fu sul «Figaro» che, il 20 febbraio 1909, venne pubblicato a sua firma il manifesto del futurismo. Si può affermare che per tutta la prima — e del resto più virulenta, e anche incisiva — fase (1909-1914) il futurismo fu un fenomeno culturale italo-francese, incentrato sui due poli di Milano e Parigi.

\* Da «Vita e Pensiero», LXVIII (1986), 11, pp. 756-765

## Le avanguardie

Ma sarebbe impossibile comprendere esattamente che cosa sia stato il futurismo, quale sia stato il senso e la ragione della sua diffusione europea, se non si definisse preliminarmente che cosa siano stati, e che cosa abbiano rappresentato, gli *-ismi*, le avanguardie artistiche che a decine convulsamente si accavallano (incentrate massimamente in Parigi) nei primi due decenni del secolo, dandogli la sua fondamentale impronta estetica.

I grandi *-ismi* in realtà appartengono all'Ottocento: il Simbolismo (o Decadentismo), l'Impressionismo, il Realismo (o Verismo, o Naturalismo), nati nel cuore della Francia, segnano le grandi e fondamentali stagioni dell'arte europea del secondo Ottocento. Esauritasi la loro formidabile spinta col finire del secolo, essi lasciano un grande vuoto, e l'ardente desiderio di colmarlo con nuove, geniali sintesi estetiche ed antropologiche. Chi saranno i nuovi Baudelaire, Flaubert, Manet, destinati a rifondare la cultura e l'arte? Nasce così, da esaltate ambizioni suffragate da più limitata capacità creativa (e anche perché la storia non si ripete), lo sciame delle nuove scuole, cappelle o conventicole, animate da eroici furori ma in genere di non grande orizzonte spirituale. Sarebbe facile citare a decine i movimenti, alcuni destinati a qualche fama altri all'oblio: c'è l'unanimismo e c'è l'orfismo, c'è il cubismo e c'è il druidismo, il vorticismo e il simultaneismo, il sinottismo e il dadaismo, l'immaginismo, il cosmopolitismo, lo zenitismo... Storicamente emergeranno alla distanza, come più ricchi di sostanza culturale (ma anche come incardinati nel cuore della promozione estetica occidentale dell'epoca, a Parigi) il cubismo nelle arti figurative e il surrealismo nelle lettere, mentre in Italia avrà più nome l'ermetismo (e, se si vuole, retrospettivamente, il crepuscolarismo). Ma qual è la sostanza di tutti questi gruppuscoli di «avanguardia»? La sostanza è questa: ognuno di essi rappresenta un'idea, sovente un'ideina, qualche volta un concetto più elaborato ma mai esauriente di un intero orizzonte estetico o umano (com'era stato del simbolismo, o del naturalismo, vere culture organiche e autosufficienti), che tenta clamorosamente di affermarsi e imporsi. Un carattere fondamentale di questa avanguardia è di convivere tumultuosamente in uno spazio ristretto (diciamo, per lo più, Parigi) e quivi procedere a una continua rapina reciproca di idee, o attraverso la violenta polemica contro gli altri gruppuscoli o attraverso il tentativo di appropriarsi *tout court* dell'altrui pensiero, fagocitando l'intera «scuola».

I gruppi che si affermano, e divengono poi storicamente eminenti, possono farlo grazie a qualche personalità artistica rilevante, o ad una particolare dinamica sociale (come il possesso di salotti letterari o la fondazione di riviste) che consente loro una forza di aggregazione maggiore di quella altrui. Sono legati a questa dinamica i due maggiori artisti dell'epoca, Picasso (che sperimenta e ingloba tutto, e attraverso il quale emergerà il nome del cubismo) e, nelle lettere francesi, Apollinaire, che non creando alcun gruppo proprio, ma con fortissima capacità di *leadership* e autentico dono poetico, tentò la sintesi di tutti i movimenti nella formula del «*nouvel humanisme*», o dell'«*esprit nouveau*».

Dentro questa bolgia (parigina) è collocato anche il futurismo. Il quale, nato il 20 febbraio 1909 col manifesto pubblicato da Marinetti sul «Figaro», manifesterà negli anni seguenti, grazie alla capacità di organizzatore e *leader* di Marinetti, grazie anche, bisogna rilevarlo, ad una sua notevole capacità di sintesi e, nelle arti figurative, grazie all'emergere di figure di veri artisti, una rilevante forza egemonica e conglobante, destinata a lasciare traccia nel panorama culturale europeo.

La forza conglobante del futurismo è evidente leggendo la numerosa serie dei manifesti articoli e proclami di Marinetti e degli altri membri del gruppo. La progressione dei manifesti mostra infatti come a un primo nucleo di idee estremamente ristretto e psicologico-tematico, Marinetti aggrega in rapida successione una serie di riflessioni tecniche, formali, strutturali, spesso di disparata origine ma tutte singolarmente coerenti con la matrice estetica futurista. Il primo nucleo, genetico, e cui è legato il nome della scuola, dichiara evidentemente solo una proposta tematica: da una parte si professa una violenta negazione della continuità storica e della tradizione, dall'altra si afferma un contenuto estetico legato ad un'esasperata modernità industriale-tecnologica, di cui «gli automobili famelici» sono immagine simbolica («un automobile da corsa con il suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... è più bello della Vittoria di Samotracia») — il tutto condito di virulenti spiriti di energia, ribellione, lotta, guerra igiene del mondo, ecc.

Ma questa è solo una teoria contenutistica. Rapidamente, negli anni e nei manifesti seguenti, Marinetti anetterà al futurismo tutto lo spazio e lo sperimentalismo delle nuove tecniche di scrittura: prima il verso libero — che in realtà esisteva dal 1886 —, nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi* dell'11 gennaio 1911; ma quindi, col *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, dell'11 maggio 1912 e poi col *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* dell'11 agosto 1912, negando la sintassi, la punteggiatura, la retorica, porrà le basi delle parole in libertà, o «parolibero»; mentre solo nel manifesto *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* dell'11 maggio 1913 si dava spazio alle onomatopée (che nel precedente manifesto si restringevano ai termini *tumbtumb* e *pic pac pun pan*), destinate a ulteriori arricchimenti nel manifesto *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, del 18 marzo 1914, e quindi a vasta fortuna<sup>1</sup>.

Ora questa progressione non nasce tanto da successive espansioni del pensiero di Marinetti, quanto dall'acquisizione e dall'inglobamento, sotto l'etichetta del futurismo, di idee, spunti e avanguardismi fluenti soprattutto nella cultura parigina dell'epoca. Conduco due concreti esempi di questo processo culturale.

Da quando, nel 1897, la rivista «Cosmopolis» aveva pubblicata, postuma, l'ultima opera di Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* — il singolare testo poetico in cui Mallarmé, subitaneamente sconvolgendo e integrando al loro ultimo limite le nuove esperienze del verso libero, aveva disposto le parole sul grande spazio di una pagina bianca in artato disordine, con caratteri diversi per forma e grossezza, a costituire la mimesi poetica e tipografica di un cielo stellato — certamente esisteva dell'attenzione per l'assetto tipografico del testo poetico. Fu uno dei poeti dell'avanguardia, Nicolas Beauvuin, a lanciare la tecnica «polyplan»: convinto che «il pluralismo cinematico dell'epoca» esigesse nuove forme espressive tipografiche, egli fondò il «Synoptisme polyplan» consistente nel creare caratteri tipografici, destinati a formare le parole dei testi poetici, diversi per grandezza e per colore, nel disporli con sovrainpressioni, piani disposti in profondità, o addirittura nel comporre testi scritti con caratteri ritti in piedi, da leggersi contemplando una tavola tipografica collocata dinanzi al lettore. Queste esperienze ebbero inizio con *Rythmes et Chants dans le Renouveau* del 1912 (e si conclusero con *Synopses*, del 1925). Ora, è nella prospettiva dell'annessione delle altrui forme avanguardistiche che noi dobbiamo leggere, nel citato manifesto *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*, dell'11 maggio 1913, il paragrafo *Rivoluzione tipografica*: «Io inizio una rivoluzione tipografica, diretta contro la bestiale nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli... La mia rivoluzione è diretta contro la cosiddetta armonia tipografica della pagina... Noi useremo perciò in una medesima pagina, *tre o quattro colori diversi di inchiostro*, e anche venti caratteri tipografici diversi se occorrerà. Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili e veloci, *grassetto tondo* per le onomatopée violente, ecc.».

Un altro caso, forse più noto, riguarda i rapporti del futurismo con il simultaneismo. Creato e sviluppato da Delaunay nell'ambito della pittura, il simultaneismo fu rifondato in ambito letterario da Henri-Martin Barzun con la *Trilogie des forces* (1908-1914), intesa a sviluppare la presenza simultanea di tensioni e sentimenti contemporanei, con sovrapposizioni di testi letterari e anche musiche, rumori ecc. Anche di questo movimento (che giunge a lambire la *Recherche du temps perdu* di Proust) Marinetti tentò la brusca annessione, e il principio della «simultaneità» ricorre normalmente nei manifesti futuristi (ancora nell'articolo *Futurismo* dell'*Enciclopedia Italiana*, vol. XVI, p. 227, si troveranno, fra gli altri principi futuristi, «... tavole parolibere sinottiche colorate. Declamazione sinottica marciante... Compenetrazione e simultaneità di tempo-spazio... Simultaneità sceniche di gaio-triste, realtà-sogno... Vita simultanea... Declamazione politimbrica...»).

I simultaneisti, e specie Delaunay, opposero resistenza, e seguirono alcune, diciamo, polemiche.

Questo è, in sintesi, il rapporto del futurismo con le avanguardie (essenzialmente, ripeto, parigine). Ma questo è il rapporto normale di ogni avanguardia con tutte le altre: la mischia è convulsa, il ratto delle idee reciproco e frenetico, l'unico valore esattamente percepibile è quello globale — lo sperimentalismo e la radicalizza-

<sup>1</sup> La forza di espansione del futurismo italiano, oltre che nella progressione delle proposte letterarie, è anche, per così dire, orizzontale, col passaggio dalla letteratura alla musica, al teatro, alle arti plastico-figurative, e con il coinvolgimento di una serie di veri artisti, quali Carrà, de Pisis, Boccioni, Balla, Sant'Elia ecc. ecc., ciò che dà a questo futurismo anche una base artistica, in questo campo, di rilevante ampiezza e vigore.

zione delle esperienze artistiche in tutte le direzioni: del verso, della sintassi, del lessico, delle strutture narrative... — a formare la spiritualità complessiva dell'«esprit nouveau».

### Il futurismo in Francia

Ma vale naturalmente anche l'inverso: il tentativo altrui di assorbimento e assimilazione del futurismo, talché esso fluisce frequentemente in altri gruppi e personalità. Negli anni 1909-1914 i rapporti e gli scambi, a Parigi, fra Marinetti e Apollinaire sono intensi — la «Closierie des Lilas» li vede quasi ogni sera protagonisti di vivaci sedute, con Jacob, Salmon, Picasso ecc. — e culminano in quello che è il più vistoso documento di tale influenza, la pubblicazione del «Manifeste-synthèse» *L'antitradition futuriste*, il 19 giugno 1913, a firma di Guillaume Apollinaire (ma in calce all'articolo risalta ben chiara la tradizionale scritta: «Direction du mouvement futuriste - C.so Venezia, 61 - Milan»). Nell'*Antitradition* Apollinaire riepiloga diligentemente il verbo futurista: attacco al *passéisme* (con DESTRUCTION «... des syntaxes... de la ponctuation de l'harmonie typographique...»), celebrazione del modernismo (con CONSTRUCTION di «Mots en liberté Invention de mots... Description onomatopéique... Imagination sans fils...» ecc. ecc.) e lista finale di chi è *out* (o più esattamente *merde*: a Eschilo Montaigne Wagner Beethoven Poe Baudelaire...) e di chi è *in* (o *Rose* a Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Carrà Balla N. Beauduin Palazzeschi Papini Soffici ecc. ecc.: oltre settanta nomi, fra cui rigorosamente tutti i futuristi militanti).

Nel '14 Apollinaire prenderà le distanze dai futuristi: forse preoccupato di stabilire la propria *leadership* nell'ambiente letterario dell'avanguardia parigina, certamente anche preoccupato per la propria immagine (i futuristi insistono in azioni provocatorie e Apollinaire, già coinvolto nel furto della *Gioconda* e oggetto di attacchi di stampa può addirittura temere di essere, in quanto nato a Roma e apolide, espulso dalla Francia); per entrambi diviene del resto in quell'anno dominante il problema della guerra, il patriottismo e l'interventismo. Ma l'opera di Apollinaire, da *Alcools* (1913) a *Calligrammes* (1918) è certamente segnata da tematiche futuriste: in primo luogo dal modernismo tecnologico, celebrato principalmente in quella sorta di palinsesto della poesia moderna che è *Zone* (il testo di apertura di *Alcools*, 1913) col mito dell'aereo (e l'*avion* resterà costantemente in Apollinaire il simbolo della modernità), e la celebrazione modernista della torre Eiffel, delle automobili, dell'industria... («Alla fine tu sei stanco di vivere in questo mondo antico / ... / tu ne hai abbastanza di vivere nell'antichità greca e romana / qui anche le automobili hanno l'aria di essere antiche ... / Tu leggi i prospetti i cataloghi i manifesti che cantano a alta voce / Ecco la poesia questa mattina e per la prosa ci sono i giornali ... / Ho visto questa mattina una bella strada ... / I direttori gli operai e le belle stenodattilografe dal lunedì mattina al sabato sera vi passano quattro volte al giorno / ... / Amo la grazia di questa strada industriale ...»); così la celebrazione della città moderna — comune anche al cosmopolitismo; così, dal punto di vista tecnico, l'uso dei calligrammi (le poesie in cui le parole formano il disegno dell'oggetto descritto nella poesia: che si incontrano del resto anche nell'alessandrino greco e nel tardo Medio-Evo francese), ultimo esito degli sperimentalismi tipografici dell'avanguardia (e del pari, sembra difficile non mettere in rapporto la «Destruction... de la ponctuation» conclamata nell'*Antitradition futuriste*, del 29 giugno 1913, con la subitanea decisione di Apollinaire di sopprimere, sulle bozze, tutta la punteggiatura di *Alcools*, pubblicati nello stesso 1913)<sup>2</sup>.

Accanto ad Apollinaire — nel cui tentativo di sintesi della cultura lirica contemporanea il futurismo lasciò certamente più che tracce — è toccato da questa esperienza anche Blaise Cendrars, dai primi poemetti (e specie *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 1913, e *Le Panama*, 1914) a quella che è una delle più sofisticate raccolte di sperimentalismo moderno, i *Dix-neuf poèmes élastiques* (del 1919, ma datati per lo più al '13 e al '14), in cui le varie scuole sono anche espressamente citate (come in *Hamac*: «I tromboni sparano a noci di cocco / *Giulia ho perduto la mia rosa / Futurista*», o in *Crépitements*: «L'Istituto Meteorologico annunzia cattivo tempo / Non c'è più futurismo / Non c'è più simultaneità / Bodin ha bruciato tutte le streghe...»), a veri movimenti stilistici futuristi, come in *Aux 5 coins* («Osare e fare rumore / Tutto è colore movimento esplosione luce / La vita fiorisce alle finestre del sole / Che si fonde nella mia bocca / Io sono maturo / E

<sup>2</sup> Marie-Jeanne Durry ha scritto: «C'è un vero libro da scrivere su Apollinaire e il futurismo. Si troveranno degli elementi da cui partire in *La fortuna di Apollinaire in Italia* di P.A. Jannini, Milano 1959, e nelle *Cronache d'arte* di Apollinaire (ediz. citata di M. Breunig), in particolare pp. 212-217» (M.-J. Durry, *Guillaume Apollinaire. Alcools*, 2 voll., Paris 1964, cit. vol. II, p. 186).

cado translucido nella strada») e in parecchi altri testi, nel ricorrente mito modernista del telegrafo senza fili, nella celebrazione della città moderna, ecc. ecc.

Nel '14 Marinetti lascia Parigi. Non vi tornerà dopo la guerra, gratificato dalle lotte e dai successi (soprattutto politici) in Italia. Ma il futurismo resta strettamente legato al crescere della nuova cultura parigina negli anni dal '09 al '14: la più recente e autorevole storia della lingua francese non esita a scrivere, dopo aver presentato il linguaggio di Apollinaire: «Più arditamente ancora, fra il Manifesto del 1909 e il Programma del 1912, il Futurismo di Marinetti domanderà al poeta... di cantare "le risacche multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne"....: un mondo, uno spirito e un linguaggio nuovo sono nati»<sup>3</sup>.

## Il futurismo in Russia

Ma da Parigi (oltre che direttamente dall'Italia) l'avventura futurista era destinata a rimbalzare su quasi tutta la cultura europea. Se essa toccò profondamente il mondo letterario spagnolo, tedesco e polacco, fu in Russia che il futurismo conobbe il massimo della sua espansione, e conseguì i più alti risultati poetici.

Nel ribollente mondo letterario — lirico, teatrale, linguistico — della Russia post-simbolista negli anni che precedettero la rivoluzione (uno dei luoghi più creativi della cultura letteraria europea di quella fervida epoca), si può dire che il futurismo costituì il nucleo ideologico fondamentale, e di maggiore creatività.

Kručenyč e Majakovskij amarono più tardi datare la nascita del futurismo russo al 1912; ma è un fatto che già dal 1909 giornali e riviste russe si erano occupati della nuova scuola (l'8 marzo 1909 il giornale «Večer» [Sera] informava i lettori del manifesto di Marinetti apparso su «Le Figaro» del 20 febbraio), che i manifesti del futurismo erano stati tradotti nel '12 sull'«Unione della Gioventù», e parecchi articoli erano apparsi fra il 1909 e il '13 per illustrare la nuova scuola (fra l'altro, un lungo saggio di Sibilla Aleramo era stato tradotto nel 1913 su «Russkaja Mysl'», come *Futurizm v Italii*); molti testi già comparivano sotto la nuova sigla, quando Marinetti fu invitato in Russia per una *tournee* di conferenze e letture di poesie (furono complessivamente cinque, a Mosca e Pietroburgo) dal 26 gennaio al 14 febbraio del '14, ciò che portò all'apice l'interesse per il movimento; nonostante qualche polemica e alcuni atteggiamenti provocatori di Marinetti, egli non conobbe «la voluttà di essere fischiato»; semmai vi fu una reazione — distinguendo anche «futurismo» da «marinettismo» — di rivendicare la natura indigena del futurismo russo, forma autonoma del nuovo genio russo, indipendente da influssi occidentali: questa tesi fu sostenuta principalmente da Chlebnikov, autore di un volantino di protesta («Oggi alcuni indigeni... si prosternano ai piedi di Marinetti, tradendo così i primi passi dell'arte russa sulla via della libertà e dell'onore... Coloro che non vogliono alcun giogo sul collo saranno i pacati osservatori di un tale misfatto... Essi conoscono le leggi dell'ospitalità, ma la corda del loro arco è tesa, e le loro fronti si mostrano adirate»); e fu sempre Chlebnikov — in cui l'idea di futurismo si legava profondamente a un'idea di misticismo slavo-orientale come ribellione a una sudditanza della cultura russa da quella occidentale — a rivendicare la genesi russa del futurismo («noi stavamo saltando nel futuro sin dal 1905», lettera del 2 febbraio 1914 a Nikolaj Burljuk): ma questo attesta solo come quello che, con Majakovskij, è il maggior poeta futurista russo, si sentisse intimamente legato a questa scuola e formula poetica, sì da non poterla espellere da sé, ma sforzandosi al contrario di rivendicarne quasi la paternità.

Dopo il '14 la scuola dilaga: se non meno di quattordici giornali avevano seguito, anche con svariati articoli, la *tournee* di Marinetti, i saggi e gli studi dal '14 si moltiplicano; vengono tradotti, più volte, i vari manifesti, nonché alcune poesie e opere di Marinetti, da *La Bataille de Tripoli (Bitva u Tripoli, 1915)* a *Mafarka il Futurista (Futurist Mafarka, 1916)* — entrambe da Vadim Seršenevič, che tradusse e pubblicò altresì una raccolta completa di manifesti futuristi, come *Manifesti del futurismo italiano (Manifesty ital'janskogo futurizma)*, nel 1914.

Dal '14 del resto studi e saggi sono numerosi e impegnati; in questo stesso anno scrivono sul futurismo — per ricordare solo qualche nome illustre — Baudouin de Courtenay e Ilija Erenburg, viene fondata «La prima Rivista dei Futuristi russi» («Pervyi Žurnal Russkich Futuristov»), mentre in questo stesso anno e nei seguenti escono vari volumi miscelanei di poesie; sarà interessante ricordare come fra i primi studi pubblicati da Roman Jakobson, giovanissimo ma attivo membro del «Cir-

<sup>3</sup> *Histoire de la langue française. 1880-1914* (sous la direction de G. Antoine et R. Martin), Ed. du CNRS, Paris 1985, p. 455.

colo Linguistico di Mosca», fossero dedicati al futurismo l'articolo *Futurizm* (del 2 agosto 1919) e il volume *Nuova poesia russa* (*Noveščaja russkaja poezija*), pubblicata a Praga nel '21, «nel quale l'esperienza del futurismo russo è analizzata sul fondamento delle nuove idee, ed è prospettata una dottrina originale del fatto poetico» (L. Heilmann).

Se questo è il quadro di riferimento critico e culturale, bisogna però ora ricordare in concreto l'attività poetica dei futuristi russi — che occupa in realtà una ben larga sezione della lirica (e anche del teatro) russi dal 1913 al 1930.

Una caratteristica d'importanza sociale del futurismo russo consiste in questo: che esso non fu, come in Italia, un gruppo unitario, a *leadership* indiscussa — anzi, fu policentrico, con vari gruppi, talvolta in polemica fra loro, che brillarono alternativamente. Il gruppo principale, sovente identificato *tout court* col futurismo russo, fu certamente quello di Gileja, che si manifestò con la pubblicazione collettiva intitolata *Schiaffo al gusto corrente* (1913), il cui editoriale — che dà il titolo al libro — costituì il primo e più famoso manifesto del futurismo russo; firmato da David Burljuk, Kručenyč, Majakovskij e Chlebnikov, conteneva affermazioni di puro stampo futurista: «... Gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. ecc. dal Vapore della Modernità ... Noi contempliamo la loro nullità dall'alto dei grattacieli! ... Noi ordiniamo che si rispetti il diritto dei poeti: 1) ad allargare il vocabolario nel suo campo d'azione mediante vocaboli arbitrari e derivati... 4) a rimanere saldi sullo scoglio della parola "noi" in mezzo a un mare di fischi e d'indignazione...». I membri di Gileja assunsero nel '13 il nome, ormai diffuso, di «futuristi», per passare poi a quello definitivo di «cubofuturisti»; ma del resto dal '14 in poi il pubblico e la stampa definivano indiscriminatamente col nome di «futurismo» tutte le manifestazioni di avanguardia poetica. Accanto a Gileja, che raccoglieva le maggiori forze poetiche del futurismo, vi fu comunque l'«Egofuturismo» di Igor'-Severjanin, autore del *Calice ribollente di tuoni*, e gli Egofuturisti di Pietrobugo; il «Mezzanino della Poesia» (con Vadim G. Šeršenevič e altri); la «Centrifuga» (di cui fece parte il giovane Pasternak); il «41°» (che visse dal '17 al '20): gruppi e gruppuscoli tutti comunemente richiamantisi al verbo futurista.

Il punto fondamentale per la comprensione del futurismo russo sta però nel tipo di scrittura che esso pratica. Senza dubbio dal punto di vista tematico e contenutistico possiamo riscontrare un'assimilazione notevole al futurismo italiano e alle parallele esperienze francesi, che il nome stesso della scuola evidenzia: avremo perciò anti-passatismo (anche con spunti anti-metafisici) e anti-estetismo, modernismo specie tecnologico (il velivolo, i grattacieli...), urbanismo e quella sorta di giovanilismo o vitalismo irrazionale (sovente unito però, nei letterati russi, a punte di isteria o disperazione) che forma come il sostrato della scuola.

Ma l'interesse dei futuristi russi è tutto e decisamente piegato dalla parte della scrittura, dell'elaborazione stilistica del testo. La negazione della sintassi, il parolibero, le strutture onomatopeliche proposte da Marinetti divengono il vero centro e luogo di riflessione dei lirici russi. Vladimir Chlebnikov fu il poeta che con più intensità praticò questo tipo di scrittura: spaccava le parole e ve ne inseriva un'altra; componeva versi e rime interamente a palindromo; creò innumerevoli neologismi; usava le pure radici delle parole, cui aggregava liberamente i più svariati prefissi e suffissi russi (la sua poesia più celebre — non la più bella — è ancora *Esorcismo col riso*, tutta composta sulla radice di *ridere* [*smech-*] combinata con una serie arbitraria di prefissi e suffissi). Livšic restò folgorato la prima volta che lo lesse: «Vedevo davanti a me la lingua fatta viva... la messa a nudo delle radici... era la vera creazione di un mito...; l'amorfa sostanza di una parola non ancora materiata di significato». Se Chlebnikov sognava una «lingua panslava», il futurismo russo creò il concetto di *zaum'*, che fu in certo modo la sua idea critica centrale: lo *zaum'*, o «lingua transrazionale», era come il momento fonetico creativo, il «mistero della nascita della parola» (Terent'ev); il suo principale teorico fu Kručenyč, autore nel 1921 della *Dichiarazione della lingua transrazionale* («il pensiero e il discorso non riescono a tener dietro all'esperienza emotiva di chi è ispirato; perciò l'artista è libero di esprimersi non soltanto nel linguaggio comune (i concetti), ma anche in un linguaggio privo di un significato definito (non congelato), cioè *transrazionale*... Lo *zaum'* è la forma primaria (sia sul piano storico che individuale) della poesia. Dapprima c'è il turbamento ritmico e musicale, il protosuono... Il discorso transrazionale fa nascere la protoimmagine transrazionale...»). È di Kručenyč (nella raccolta *Pomata*, del '13) un testo esemplare di scrittura *zaum'* antelittera (il testo che segue non è dotato in russo di maggior senso che in italiano):

dyr	bul	scil
	ubešščur	
	skum	
vy	so	bu
v	l	èz

Notizia poco nota, in *zaum'* scrisse la sua unica poesia, nel 1915, sotto lo pseudonimo di Aljagrov, Roman Jakobson. «Questa poesia è un agglomerato di parole conosciute, frammenti di parola, parole distorte e inventate, e vocali singole. Vocali in corsivo denotano gli accenti. C'è una certa tendenza alla rima interna, e un certo uso deliberato di combinazioni inconsuete di lettere». Lo *zaum'* tese poi a configurarsi come imitazione fonetica dei suoni di lingue straniere, e influì anche nelle numerose e complesse sperimentazioni metriche dei futuristi russi (e sarà opportuno ricordare come in questa epoca si sviluppi, in ambito critico, il formalismo russo, così attento alle strutture metriche e linguistiche, e come il grande critico formalista Šklovskij fosse in quegli anni assai vicino ai futuristi, sui quali scrisse un ampio e positivo saggio).

Così concludendo, il futurismo russo si qualificò sempre più per le ricerche stilistiche e formali, dalle quali trasse la propria particolare forza e creatività poetica. Un ex-futurista polacco, Alexandr Wat, affermava, probabilmente con esatta intuizione, che ciò che più lo aveva affascinato nel futurismo era la consapevolezza che «uno con la parola può fare ciò che vuole».

Celebrazione della modernità, anti-passatismo, mistica delle palingenesi, tipiche del futurismo si associano, in Russia come in Italia, a spiriti politici rivoluzionari, e molti futuristi (e principalmente Majakovskij) si uniscono al movimento rivoluzionario bolscevico. È di Majakovskij l'affermazione, esteticamente inesatta ma politicamente significativa: «Il futurismo come movimento unitario e ben definito non è mai esistito in Russia prima della Rivoluzione di ottobre». Ma alla rivoluzione e agli entusiasmi rivoluzionari seguiva la normalizzazione staliniana, mentre gli spiriti tendenzialmente anarchici dei futuristi acquistavano una sfumatura pericolosamente trozkista. Ma la guerra, poi la rivoluzione avevano disperso i gruppi di giovani futuristi; qualche nuova associazione si formò dopo il '19, vari singoli continuarono a pubblicare, ma gli anni fra il '20 e il '30 segnano la progressiva dispersione del futurismo russo. L'affermazione della dottrina del «realismo socialista» come teoria estetica ufficiale della Repubblica sovietica, il suicidio di Majakovskij nel 1930, segnavano la fine del movimento.