



**MIMESIS
COSMO**

Comparative Studies in Modernism

N. 2

Collana diretta da *Franco Marengo* e *Giuliana Ferreccio*

COMITATO SCIENTIFICO

Elena Agazzi (Università di Bergamo), *Ann Banfield* (University of California, Berkeley), *Olaf Breidbach* (Universität Jena), *Nadia Caprioglio* (Università di Torino), *Daniela Carpi* (Università di Verona), *Melita Cataldi* (Università di Torino), *Remo Ceserani* (Stanford University), *Anna Chiarloni* (Università di Torino), *Enrico De Angelis* (Università di Pisa), *Georges Didi-Huberman* (École des hautes études en sciences sociales, Paris), *Elio Franzini* (Università di Milano), *Massimo Fusillo* (Università dell'Aquila), *Maria Teresa Giaveri* (Università di Torino), *Roberto Gilodi* (Università di Torino), *Sergio Givone* (Università di Firenze), *William Marx* (Université Paris Ouest Nanterre La Défense), *Pier Giuseppe Monateri* (Università di Torino), *Chiara Sandrin* (Università di Torino), *Paolo Tortonese* (Université de Paris III), *Carla Vaglio Marengo* (Università di Torino), *Federico Vercellone* (Università di Torino), *Barbara Zandrino* (Università di Torino)



MANIFESTAZIONI

I manifesti avanguardisti tra
performance e performatività

a cura di
Alessandro Catalano, Massimo Maurizio e Roberto Merlo



MIMESIS
Cosmo

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Cosmo*, n. 2
Isbn:

© 2014 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

IN LUOGO DI PREFAZIONE <i>di Alessandro Catalano, Massimo Maurizio e Roberto Merlo</i>	I
THE LITERARY MANIFESTO – TEXT, DISCOURSE, ACTION <i>di Rodica Ilie</i>	9
ATTIMI DI <i>SUB SPECIE AETERNITATIS</i> , OVVERO GLI SCRITTI PROGRAMMATICI DELLA MODERNITÀ LETTERARIA FRANCESE <i>di Eleonora Di Mauro</i>	25
MANIFESTO E “MANIFESTIVITÀ” NELL’AVANGUARDIA STORICA RUSSA <i>di Sergej Birjukov</i>	39
ŠKLOVSKIJ, KRUČENYCH, MALEVIČ. UNA FORMA NUOVA GENERA UN NUOVO CONTENUTO <i>di Nadia Caprioglio</i>	47
RHETORICAL ACTS, PERFORMATIVE ACTS. URMUZ AND THE (META)MANIFESTOS OF ROMANIAN AVANT-GARDE <i>di Emilia Parpală</i>	59
IL RUOLO DEL MANIFESTO NEI MOVIMENTI CHE ANTICIPANO LA PRIMA AVANGUARDIA POLACCA <i>di Alessandro Ajres</i>	75
AVANGUARDIA/AVANGUARDIE: IL LUNGO CAMMINO DELL’ARTE MODERNA CECA DAL CUBISMO AL POETISMO ATTRAVERSO I MANIFESTI LETTERARI <i>di Alessandro Catalano</i>	95

DECLAMAZIONI FUTURISTE <i>di Barbara Zandrino</i>	119
RADICAL REALISM: EZRA POUND AND THE VORTICIST MANIFESTOS <i>di Rebecca Beasley</i>	133
ESORDI AVANGUARDISTI IN AMERICA LATINA: <i>NON SERVIAM</i> DI VICENTE HUIDOBRO <i>di Anna Boccuti</i>	145
INDICE DEI NOMI	157
BIBLIOGRAFIA SELETTIVA	163

ALESSANDRO CATALANO, MASSIMO MAURIZIO, ROBERTO MERLO
IN LUOGO DI PREFAZIONE

Questo volume nasce come naturale compimento delle giornate di studi *manifestAzioni. Il manifesto avanguardista tra performance e performatività*, tenutesi il 2-3 marzo 2012 presso l'Università di Torino e organizzate dal Centro Studi "Arti della Modernità". Riunendo specialisti interessati al fenomeno delle avanguardie storiche di aree culturali diverse, dall'America latina alla Russia, attraverso le avanguardie francese, inglese, italiana, ceca, romena e polacca, tali giornate si proponevano di tentare una sistematizzazione concettuale in un prospettiva comparativa del manifesto letterario, inteso non tanto come mera dichiarazione programmatica, quanto piuttosto come genere a sé, "interstiziale", come testo ibrido al confine di modi espressivi e scrittori, tra retoriche e linguaggi, come opera "eclettica di codici e strategie persuasive"¹.

Affermatasi – come qui ben illustra l'intervento di E. di Mauro – a cavallo tra XIX e XX secolo in seno alla modernità letteraria francese, la pratica letteraria del manifesto raggiunge il massimo utilizzo e perfezionamento estetico in seno alle avanguardie storiche, tanto da essere recepito, dal futurismo marinettiano in poi, sia dai propugnatori che dagli oppositori dei movimenti avanguardisti, quale modalità espressiva privilegiata dell'ideologia "d'avanguardia". Come risulta con chiarezza dai contributi qui raccolti, dalla Polonia alla Francia e dalla Romania al Sudamerica, il fascino di questa nuova specie testuale è tale che ora come allora vari autori, tanto critici quanto scrittori, considera(va)no i manifesti la parte migliore della produzione letteraria avanguardista, e il legame tra la forma del manifesto e l'idea di avanguardia è tanto stretto che la critica contemporanea ha creduto di individuare in tale pratica letteraria un elemento centrale di distinzione (e opposizione) tra avanguardia e modernismo.

Tanto la durevole fascinazione esercitata dal manifesto avanguardista, di cui questo volume è certo un testimone, quanto il suo carattere fortemente

1 R. Ilie, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, E.U.T, Brașov 2008.

identificativo di un modo storicamente determinato di concepire e soprattutto di fare letteratura nascono dalla peculiare modalità retorica che il manifesto attua e dalla sua speciale natura di interfaccia tra realtà e letteratura, acutamente analizzata in questo volume in particolare da R. Ilie. Il manifesto avanguardista è espressione di forti tensioni ideologiche – letterarie, ma anche politiche e sociali – manifestate spesso in maniera oppositiva (la dicotomia apollinairiana tra “Abbasso” ed “Evviva”) e comunicate in maniera diretta dallo scrittore al pubblico in un linguaggio spesso aggressivo e dai toni tribunizi. Il manifesto avanguardista è quindi atto *performativo*, in senso sia teatrale che retorico, messa in scena di fruizione sommamente interattiva (anche in senso concreto, aspetto analizzato qui da B. Zandrino) e atto linguistico perlocutorio e illocutorio: il manifesto minaccia, fonda, battezza, promette, dichiara a beneficio di un destinatario esplicito e *necessario*, affinché il carattere performativo e il valore conativo propri del messaggio avanguardista possano compiersi. Il manifesto avanguardista non è solo espressione di un “credo”, ma anche vera e propria *performance* di una filosofia dei valori estetici ed etici. Come reazione a una situazione della cultura coeva percepita come decadente, sclerotizzata e “caotica”, la retorica specifica del manifesto propone un nuovo “ordine”, che a livello letterario non si limita a prefigurare bensì istituisce *performativamente* attraverso un atto linguistico di normazione: mentre *dice* cos’è e come va fatta la letteratura, il manifesto è e *fa* letteratura. *Logos* che diventa *nomos*, *dicendo* il manifesto *compie*: la parola tradotta in (re)azione si fa “manifestAzione” (da qui il titolo delle giornate e del volume).

A fronte di tale evidente derivazione e dipendenza dal contesto socio-culturale in cui si colloca, in quanto interfaccia tra scrittore e pubblico e tra realtà e rappresentazione, il manifesto – come ha osservato P. Czapliński² – è il più letterario dei documenti storici e il più storico dei testi letterari. Nei termini di P. Ricœur³, esso è un “archivio”, documento dei mutamenti di sensibilità e dei cambiamenti nella consapevolezza, nel linguaggio e nella mentalità di un’epoca di una cultura nonché, di conseguenza, stato dell’arte *sui generis*. Il manifesto avanguardista (e con esso i suoi eredi) è “sintomo” di una volontà di cambiamento, radicale e pluridimensionale (artistico, sociale, politico, filosofico) ancorata a un contesto ben preciso. La sua natura è paradossale, in quanto esso è generalmente effimero come

2 P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997, p. 60.

3 P. Ricœur, *Dal testo all’azione. Saggi di ermeneutica*, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1989, pp. 135, 168.

azione ma duraturo come testimonianza, proclama generazionale e voce della crisi di un'epoca.

Il manifesto è una specie paradossale anche in quanto la relazione tra teoria e pratica che dovrebbe legarlo ai testi più propriamente "letterari" appare spesso assai labile. I propositi espressi nei manifesti – e qui critici vecchi e nuovi oscillano tra "purtroppo" e "per fortuna" – faticano spesso a trovare paralleli nella produzione avanguardista più propriamente letteraria, benché a uno sguardo più approfondito sia certo possibile individuare un rapporto di derivazione, un'assimilazione delle forme del manifesto da parte della poetica di certi autori, come nel caso delle poesie del giovane Majakovskij, chiaramente debitrice all'estetica delle dichiarazioni programmatiche futuriste coeve sebbene di gran lunga meno radicali e più ricettive rispetto alla tradizione precedente. In tal senso, R. Poggioli⁴ giunge ad affermare che la poesia avanguardista nel suo complesso avrebbe un carattere effimero e dai risultati spesso discutibili; al contrario il manifesto – gesto eminentemente antagonista, elaborato alla luce di un'estetica istintiva e spesso radicale – permane nella coscienza comune anche a distanza di molti decenni. Ciò sarebbe dovuto, secondo N. Osorio Tejada⁵, non tanto alla solidità argomentativa e alla logica dei contenuti (o, aggiungiamo noi, alla realizzabilità stessi degli obiettivi), quanto piuttosto alla carica emotiva che il "genere" manifesto implica. Del resto la distanza tra teoria e pratica della letteratura d'avanguardia, così come il potenziale di durezza del testo-manifesto rispetto a testi più prettamente "letterari", apparivano chiari già ai contemporanei, laddove ad esempio il poeta modernista e filosofo della cultura romeno L. Blaga considerava i manifesti l'esito letterariamente più compiuto della poetica avanguardista⁶.

L'analisi di questi testi come specie a sé stante conduce a una rivalutazione dell'estetica letteraria delle avanguardie, prima di tutto in forza della componente radicale, contrapposta ai modi espressivi del raffinato modernismo, multisemantico rimando a una realtà altra e, di norma, superiore. La negazione aprioristica dell'estetica modernista porta i firmatari dei manifesti avanguardisti all'elaborazione di un discorso antipassatista e antitradizionalista, nonché di una lingua atta a esprimerlo, semplificata a vantaggio della retorica tribunitia, ma anche della pubblicità, della propaganda e del

4 R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna 1954.

5 N. Osorio Tejada, *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca de Ayacucho, Caracas 1988.

6 L. Blaga, *Manifestele* [I manifesti], in "Gândirea" [Il pensiero], 11/1925, ora in Id., *Ceasornicul de nisip*, ediție îngrijită, prefață și bibliografie de M. Popa, Dacia, Cluj 1973, pp. 120-122: p. 120.

discorso politico adattato alle nuove esigenze artistiche. Da qui, la performatività enunciativa, immediata e belligerante che definisce in modo fondamentale la natura composita del manifesto, esempio altamente efficace di sincretismo di credo ideologico dogmatizzato (livello contenutistico), e pratica estetica in quanto tale (livello compositivo-oratorio⁷). La coesistenza di questi piani necessari e costitutivi è dovuta al fatto che il manifesto si presenta contemporaneamente come fatto culturale conscio, come latore di un messaggio (il contenuto), in quanto testo finito, e come atto locutorio affidato alla componente declamatoria, che quindi aggiunge informazioni sempre nuove con il procedere della lettura-declamazione; in questo senso le relazioni tra *utterance* e *uttering* e tra *locutionary*, *illocutionary* e *perlocutionary act*, rilevate in questo volume da R. Ilie, sono consonanti con la visione del manifesto come formula tripartita, prima di tutto dal punto di vista dell'elaborazione del messaggio in senso "sillogico", avanzata da M. Angenot⁸: l'*incipit* è di solito una denuncia polemica e generalista dello stato di degrado, sociale ed estetico del mondo circostante, che richiama il *topos* del *mundus inversus*; la parte centrale prosegue e approfondisce, spesso in toni meno polemici, la denuncia iniziale, affermando l'urgenza di un rinnovamento estetico attraverso la definizione di ciò che l'arte rappresenta; la conclusione, infine, conferma nella comune celebrazione profetica di un nuovo sentire la speranza in una futura generazione di oracoli ancora sconosciuti, in grado di rievocare ed esprimere il senso di rinnovamento estetico e spesso anche etico.

Anche solo da queste brevi considerazioni introduttive, necessariamente parziali, risulta che l'analisi del manifesto letterario possa e debba essere affrontata da punti di vista diversi, prendendo in esame di volta in volta peculiarità che contribuiscono ad arricchire la natura delle dichiarazioni programmatiche, aggiungendo aspetti nuovi, diversi, talvolta opposti, ma comunque specchio della pluralità delle voci e delle tendenze delle avanguardie europee, illustrate nel presente volume, in rigoroso ordine geografico da est a ovest, dagli interventi di S. Birjukov e N. Caprioglio sull'avanguardia russa, E. Parpală su quella romena, A. Ajres sulla polacca, A. Catalano su quella ceca, B. Zandrino sull'avanguardia italiana, R. Beasley sull'inglese e A. Boccuti su quella dell'America latina.

Questo volume vuole essere una proposta di analisi comparativa e generale di quel fenomeno estremamente complesso ed eterogeneo che fu il

7 R.S. Heimpel, *Généalogie du Manifeste littéraire*, University Press of the South, New Orleans 2001.

8 M. Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Payot, Paris 1982.

manifesto delle avanguardie storiche, reso ancora più sfaccettato dal rimando a culture diverse e lontane tra loro. Ci sembra infatti che proprio le molteplici combinazioni possibili delle tessere del mosaico del manifesto letterario possano gettare nuova luce su uno dei fenomeni più interessanti, di lunga durata e larga circolazione della cultura contemporanea, foriera di riflessioni non soltanto letterarie e artistiche, ma anche storiche, sociali e linguistiche.



MANIFESTAZIONI



RODICA ILIE
THE LITERARY MANIFESTO –
TEXT, DISCOURSE, ACTION¹

Discourse surpasses itself, as event, in meaning.
Paul Ricœur

The literary manifesto – text and implicit performativity

When considered at the level of its internal and external dynamics, the literary manifesto is, within the European Avant-garde, both a species of theoretical discourse and a way of imposing a new artistic ideology, a new poetic praxis, and an experimental genre which establishes a kind of *literature*.² Consequently, it has to be regarded both as an intrinsic performative genre and the extrinsic trigger of creative cultural energies since it enhances disputes, confrontations, factional actions, affinities and ruptures, affiliations and divorces within literary coteries and groups, a true bedrock for Futurist, Dadaist and Surrealist soirées.³ The study of the manifestos

-
- 1 This paper is supported by the Sectorial Operational Program Human Resources Development (SOP HRD), financed by the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758.
 - 2 I. Pop, *Avangardismul poetic românesc*, E.P.L., București 1969; A. Marino, *Avangarda*, in Id., *Dicționarul ideilor literare*, vol I, Eminescu, București, 1974, pp. 177-225; Id., *Le comparatisme des invariants: le cas des avant-gardes*, in «Cahiers roumains d' Etudes littéraires - Comparatisme et actualité», 1, 1976, pp. 81-95,
 - 3 G. Berghaus, *Avant-Garde Performance: Live events and electronic technologies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke (UK) 2005, analyses several Futurist and Dadaist soirées as performative practices in the context of the radicalization of theatrical aestheticism in the *fin-de-siècle* period and at the beginning of the 20th century by evoking a micro-history which was marked by the staging of Alfred Jarry's *Ubu Roi* on the 9th and 10th of December 1896, Théâtre de l'Œuvre. Jarry's *Ubu* triggered the audience's indignation and generated fierce criticism in the press who "interpreted the production as an anarchist insurrection equivalent to the bombs that had recently shaken Paris" (p. 26). Oskar Kokoschka's *Murderer Hope of Women*, 14th of July 1909 in Wien, was considered as having the same purpose: *épater le bourgeois*. "The real innovation brought to the theatrical medium by the group of artists belonging to Marinetti's circle was the transformation of literary soirées (*serate*) into vehicles of public scandal and outrage. As of 1910, the term 'Futurist *serata*' meant: presenting the key ideas of the Futurist movement in a large theatre and offering the audience examples of how these principles could be translated into performance language. The first *serate* always contained

reveals the hybridization of genres, of representations, of the principles of art as well as of aesthetic values in the Avant-garde. Their study also unveils the eclecticism of codes and of persuasive strategies⁴ such as, for instance, the modes of contamination between theatrical and literary discourses, which are present even in the innovative practices of experimental artistic language and in the forms of expression pertaining to revolutionary groups at the beginning of the 20th century.⁵

As a literary discourse, as a proclamation and, at the same time, as an *in nuce* poetics, the manifesto can be analyzed either from the perspective of its doctrinarian content or from the viewpoint of speech acts because, just like any other text, it is supported by a verbal weave, which is not devoid of intentionality. On the contrary, the manifesto is the literary species with, perhaps, the most distinct final cause, its teleological character being enhanced not only by its ideological nature, but also by its programmatic, performative and dogmatic attributes. Therefore, the manifesto illustrates all the features of a complete speech act. Thus I will attempt to provide a definition of this literary species by means of the descriptive categories which Paul Ricœur enumerates in *The Hermeneutical Function of Distanciation* and *The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text*, his essays on the hermeneutics of events, discourse and action. Therefore, *temporal experience*, the issue of public subjectivity which is affected by enunciation, *the function of reference* and *the function of transfer* will constitute the structural-hermeneutical categories by means of which I will try to build a theoretical profile of the manifesto.

Both a structure and a speech act, the manifesto is particularized as event and, at the same time, as a translation of the event into language. This is how it attests the value of *parole* through *temporal* experience, even though it is not always preceded or accompanied by a statement, by a lecture or by public or press scandals. As “the event is the coming to language of a world through discourse”,⁶ the manifesto establishes, by its being a language structure, a complex relationship between history and a possible world, between an event and the immediate or succeeding memory of the group that it legitimates. Due to its concrete nature, the manifesto can be turned into a (trans)cription of the ephemeral which becomes relative in the rapid

a combination of (a) the reading of manifestos, and (b) the presentation of artistic creation that had arisen from these theories” (p. 31).

- 4 R. Ilie, *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc*, E.U.T., Brașov 2008.
- 5 G. Berghaus, *Avant-Garde Performance*, cit., pp. 22-46.
- 6 P. Ricœur, *De la text la acțiune. Eseuri de hermeneutică II*, tr. rom. I. Pop, Echinoux, Cluj 1999, p. 98.

pace of fashion, and subjected to the transitory or to the circumstantial. The Avant-garde manifesto especially asserts this incisive historicity as the dominant feature of a speech event which motivates and forms the text; it is its circumscription in a context which is obviously called *Modernity*. The more or less radical Modernity of the 20th century favours the proliferation of this genre which meets the conditions of novelty, of technical progress and of the “religion of the future”.⁷ Temporal experience is the first aspect of the manifesto’s existence as a speech event, as a contextualized speech act stemming from the anatomy of modern times. *Fondation et Manifeste du Futurisme*, 1912 – *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1917 – the lecture *L’Esprit nouveau et les poètes*, 1918 – Dada Manifesto, 1920 – The Social Realism Manifesto, etc., all illustrate but a few of the programmatic texts which would ensure duration, *el tema del tiempo* (according to Ortega y Gasset), at times even through the temporal determination of the title, at times through the configuration of a *Zeitgeist* which was very well marked by historical references or progressive metaphors.

Another aspect, which derives from the identification of the manifesto as an act of discourse is its conative intrinsic value – “it is in discourse that all messages are exchanged”.⁸ This kind of literary text is directed towards an audience which is visualized through aggressive persuasion techniques, through effects which are aimed both at the spectator (who implicitly maintains the communication function well irrigated at the emotional level) and at the uttering instance who is engaged in discourse. For a more accurate understanding of the definition of the manifesto as discourse we need only quote Ricœur who, involuntarily, has the merit of very pertinently achieving a conceptual framework within which the manifesto fits perfectly. Being based on a discursive sequence, this literary form faithfully reproduces the features of any discourse which: “not only has a world, but has an other, another person, an interlocutor to whom it is addressed; (...) the event is the temporal phenomenon of exchange, the establishment of a dialogue that can be started, continued or interrupted”.⁹ In this sense, the manifesto is not solely the effect of the uttering subjectivity, but also the construct that aims at the external subjectivity of the receivers whom it influences by

7 A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris 1990, tr. rom. R. Baconsky, *Cinci paradoxuri ale modernității*, Echinox, Cluj 1998; G. Vattimo, *Etica dell’interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Torino 1989, tr. rom. Ș. Mincu *Etica interpretării*, Constanța, Pontica 2000; G. Vattimo, *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

8 P. Ricœur, *De la text la acțiune*, cit., p. 98.

9 *Ibid.*

means of its spectacular emphatic techniques (the Futurist war, the Dadaist “universal circus”, the Russian and South-American Avant-garde, the trials of Surrealism, the scandals of the Beatniks, etc). The encounter of the event with its own significance is possible through this genre which synchronizes the author’s intentions with its effects rising from the extensive realm of reception, as the manifesto is both the *utterance* and the *uttering*. It represents both the intensive time of performance, the enunciation, its placement in the present of reliving (“I am writing a manifesto and there’s nothing I want...”, Tzara claimed, astounding his audience), a time of accumulation and of extended effects in the social and literary field. Seen from the perspective of culture, the manifesto has the role of signpost, barometer and stopwatch in the *agon* game between tradition and novelty, between conservative schools of poetry and reforming, experimental groups (an aspect which we shall discuss later on), in the sense of perpetuating the exchange, of activating the inter-individual and intercultural transfer function.

The third aspect views the literary manifesto as a speech act having a *referential function* as it points to a world or alludes to a usually historical, national or international reference – an *ostensive reference* which is rationalized, fashioned or altered by the canonical stories of a dual mythology: universal and ethnic, archaic and modern, primordial and contemporary. The referential value of the literary manifesto is itself double, owing to the fact that it is not tributary to an entirely realist, positivist and reproductive outlook, but to a work of fiction which renders it utterly utopian. If it doesn’t form a utopian vision (Futurism, Surrealism), the manifesto becomes a less idealistic, rather critical discourse resembling dystopia, a disenchanted and disillusioned view of the skeptical-decadent, nihilistic-Dadaist spirit, or the alienated viewpoint of morbid expressionism.

Defining the speech act in general, Paul Ricœur also speaks about a fourth specific element, *the function of transfer*. The latter activates itself within the manifesto, to a far larger extent than any other statement could. The value of the manifesto is effective not only at the intrinsic level of a self-sufficient poetic reference, namely, by instating a world, but also at a cultural or even trans-historical level by triggering radical mutations in the immediate interlocutor, in the historical reader or in the *lettore empirico*.¹⁰ It is also bound to generate changes in the cultural or social imaginary and in collective mentality, beyond linguistic or cultural boundaries,

10 U. Eco, *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano 2004, pp. 97-99.

beyond elitist micro-group values and the encapsulating historicity of the very movement that it legitimates. In this sense, the *function of exchange* that Ricœur discusses, is much more amplified by its universal, vitalist and dynamic nature, an agonistic way of existence defined by the implicit competition that the text of the manifesto sublimates and by its ostensive quality of endorsing groups, schools, literary practices of cultural resistance against canonization, academism and stasis.

The manifesto is a contingent act as it not only records the *utterance*, but also the *uttering*, the event as statement and the show as a comment about the world. The manifesto retains the significance of the event, not only the event itself which is eventually abolished out of the same desire for the new, the uncommon and the extraordinary that characterize the world of modernity. Sublimating a certain moment, a warring attitude, a crisis or a revelation within language, the manifesto can be defined as an instance of complete language, i.e., both as a locutionary and as an illocutionary and perlocutionary act. In its propositional dimension, the manifesto is doctrine, it is the locutionary act by definition. However, the manifesto can also be understood as an illocutionary act because it condenses (by means of rhetoric, gestures and attitude) a sum of potential energies, acting as a stimulus for the plenitude of performance at the cultural level. This illocutionary force brings forth, as a perlocutionary outcome, a manner of complete existence. As a multidimensional discourse (social, political, artistic and philosophical) the manifesto releases tensions, energies, reactions, forms of adhesion and admiration or, on the contrary, attracts rejection and critical stance. Its force of action is subsumed by a discourse which the manifesto activates by means of a committed, motivated rhetoric aimed at dynamiting / vitalizing aesthetic thought, at developing new ways of producing art, of training the critical spirit, of revolutionizing the domains of culture and of identifying art with life¹¹.

11 “The *serate* had the function not only of familiarizing the art world with the aesthetic principles of Futurism, but also of propagating their ideology of anti-traditionalism, patriotism, dynamism, etc. Marinetti called events such as the Milan *serata* of 15 February 1910 a *comizio artistico*, that is, a political meeting with an artistic format. (...) The Futurist *serata* was a medium in which art and life could be joined together in a compact union. Marinetti’s *arte-azione* (Art-in-Action) was an artistic-political battle directed against audiences he regarded as reactionary, passive, lazy, complacent, etc. In order to shake these spectators out of their stupor, the *serate* had to be provocative” (G. Berghaus, *Avant-Garde Performance*, cit., p. 33).

The manifesto remains the connection between speaker-discourse-addressee and even complicates it by displaying a critical, subversive, ironic and caustic attitude combined with self-irony and self-derision. Suffice it to mention Baudelaire with his projects of prefaces to *The Flowers of Evil* or his notations from *The Salons*, Marinetti with his *arte-azione*, Tzara with his buffooneries and masks that dwell in his manifestos along with his “charming” presence, or the mystifying Fernando Pessoa impersonating the futurist Alvaro de Campos.

As a speech act, the manifesto examines a reference which is eventually ignored, dynamited and replaced by the very entity of the manifesto which turns itself into a reference, thus becoming self-referential (*L'antitradition futuriste* by Apollinaire, 1913; *Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer* by Tzara, 1920, *Manifesto Antropófago* by Oswald de Andrade, 1928). In its other forms, the manifesto projects a possible world, an ideal order, a reality that transforms the quotidian by moving it into a regressive or futurist alternative history, abolishing geography by placing it into a utopian dimension. In Paul Ricœur's terms, *Umwelt* or the real world is dethroned and replaced by an imaginary world, *Welt*, which instates its own precepts through the inaugural value of the *logos* of the vitalistic discourse of the manifesto.

However, in speech-act theory, there are also features that can't be easily integrated into a definition of the literary manifesto. For example, the manifesto can hardly be associated with “the universality of address”,¹² as it is an elitist, limited-address communication although the manner in which it is asserted and propagated complies with the general conviction that the manifesto represents a capital message, a “communication made to the whole world” (Tzara), coupled with an anti-philistine desideratum. By means of an aggressive language, the manifesto aims at expressing the exact opposite, namely at repudiating the bourgeois media and at overthrowing their taste and their common ideal of beauty. These are to be replaced with total negativity, with ex-centric, shocking beauty, with the illogical and the anti-cultural, with the scabrous, with the taste of bad taste and with the non-aesthetic. Quite often, however, the goal of the manifesto is to generate a universal revolution, to lead to a general acceptance through its elitist discourse. Moreover, through its performative and written legitimation and by being published in the journals of the time, the manifesto actually achieves a sort of “popular” communication. The latter purportedly democratizes the message by managing to persuade by

12 P. Ricœur, *De la text la acțiune*, cit., p. 177.

means of a very composite vocabulary which combines an elitist register with an informal (“vulgar”) one and which is mandatory mainly because of the speculations at the paratextual level. The cultural and poetic process of “democratizing” of message is represented by Wordsworth and Whitman, Marinetti and Mayakovsky, the *transitive* poets¹³ and those who turn literature into an ideological tool out of either loyalty to the International Left or to right-wing doctrines (nationalism and Pan-Italian, Portuguese radicalism, Pan-Slavism, etc.).

Apart from the fact that the manifesto is a language, it develops an equally spectacular facet by becoming a gesture too. Thus, an analysis from the perspective of the theory of action could unveil new aspects that could articulate the best possible definition of the genre.

The literary manifesto – from discourse to action

The manifesto has a meaning because the action that determines it has a meaning; therefore, its teleological value is advocated and supported by the fact that this genre inscribes or incorporates an action. The manifesto acknowledges the action’s point and role translating it into a poetic-rhetorical manner, sometimes by condensing it into a slogan or declarative statement, into a prophecy, a proclamation or axiom. The path is complex: from *praxis* to *doxa* and the other way around, from doctrine to act, and concerted action focused on explicit or implicit goals and motivated by reformative or utopian ideals and projections. In this sense, the manifesto represents the objectifying / objectivizing of an action: the making is turned into “a sort of enunciation”.¹⁴ Starting from the Voltaire Cabaret in Zurich (i.e. from the localized and circumscribed action of a European political-historical context, to an action which was programmed and organized as the spectacular event of the Dadaist movement), through the contradictory formula of the manifesto, we finally reach not only the “*in itself and for itself*” negating act, but also the fundamental significance of the Dadaist act or even the general and generic significance of the Avant-garde.¹⁵

13 Gh. Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Paralela 45, Pitești-Brașov-București 2004.

14 P. Ricœur, *De la text la acțiune*, cit., p. 178.

15 R. Poggioli (see: *Teoria dell’arte di avanguardia*, il Mulino, Bologna 1962) establishes the set of characteristics or the invariants of the Avant-garde: “*attivismo, antagonismo, nichilismo, culto della giovinezza, ludicità, rivoluzionarismo e terrorismo estetico e culturale, autopropaganda, prevalenza della poetica sull’opera*,”

In his essay *The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text*, Paul Ricœur made an analogy between discourse and action. The analogy rests on the simple understanding of the fact that they are both represented as text and translatable through other texts, or through dramatic, revelatory, utopian or prescriptive narratives. The French hermeneutist reconsiders the four aspects that define discourse by reinterpreting and identifying them as pertinent in the process of defining any action. Consequently it remains to be seen by doubling the hermeneutic exercise performed by Ricœur, whether the literary manifesto could be represented as action and whether its structural invariants from the discursive realm adjust themselves to the pragmatic dimension of the action. It would suffice to re-examine the description of the manifesto from the perspective of speech-act theory and to view it as a complete act of language – operating at locutionary, illocutionary and perlocutionary levels – to argue that its discourse is a linguistic operator metamorphosed into action.

Beyond its status of *inscription*, the manifesto actually encompasses states, acts, attitudes that can be rendered hermeneutically by means of the “*noema* of the saying” as Ricœur maintains. Furthermore, when taking this direction, the manifesto, through its rhetorical-lexical composition, does not give us the event itself, but the significance of the uttering event. Thus, its role of signaling an uttering voice gives way to the statement, to meaning and obliterates the enunciation. But the latter almost instantly turns from a speech act into an act *per se*, into an action which is voluntarily determined, programmed and emotionally / intentionally well fuelled especially for those who justify themselves through this type of texts. The dissemination of the manifesto can’t be separated from the action itself as most of the times the text is created so as to amplify the action, to render it more dynamic and legitimate. The text-act synchronization and the overcoming of the word-action dichotomy by poetry can be seen in the dynamics of the production of manifestos starting with A. Rimbaud, who claimed that “*Poetry will no longer suit action to a rhythm – it will be in the vanguard*”. Moreover, anticipating the action-poem, the text-as-life and life-as-text, the literary manifesto becomes a form of existence, a way of living: “I became a fabulous opera”, proclaimed the visionary poet in a moment of lucidity within his infernal journey.

From exalted / prophetic romanticism to modernism and from Rimbaud’s controlled, hyper-lucid and methodical prophetic vision to Italian Futurism,

agonismo, (nel senso di capacità di suicidio), o *thanatophilia estetica*”. Cfr. also Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Univers, București 1995.

to Dadaism, Surrealism, Ultraism, Constructivism, Russian Futurism, etc., the manifesto gives an alert, optimistic and dynamic tonus to creative action; it also bewilders and reforms sensibility, thought and religious systems. This type of discourse compresses attitudes and reactions, resumes and, at the same time, stimulates a dynamical type of causality. Its effects of virulent action are primarily visible in language as its rhetoric reflects anxiety, revolt, and a wish to reform which the manifesto does not confine ad infinitum in / through the word, but releases almost instantaneously into an act. Its action has a twofold temporal realization asserting not only the connection of the manifesto with the past and present of the critical *uttering*, but also with the present of the intervention and with the future of the action which has been transformed from prophecy into evidence. This immediate action of synchronizing historical-temporal and socio-cultural segments defines the manifesto as an instrument turned into act, as an object transforming energetic language into energy and force. Whether the sense of the latter is destructive or constructive, whether its valorization is overrated or not, the manifesto preserves this latent way of existence pointing to a germinating kind of action. The manifesto is not limited to its being a product, nor to embodying historical tensions or stylistic and cultural pressures (for example, the reactive manifestos stemming from the matrix of Futurist discourse: e.g. Dadaist, Primitivist, Creationist, Ultraist and Anthropophagist manifestos, etc.).

The manifesto is a type of communication having a clearly stated intentional character even when its author confesses to a contradictory process of poetic theory, even against his own will to devise a theory. In this sense, the *literary form* becomes tyrannical, as it imposes its own right on existence, even appearing to manipulate the author, constraining his / her discourse, altering his decision of not being keen on the idea of manifesto. This is also valid for Tristan Tzara, who signs the manifestos against the concept itself, his nihilist thinking managing to organically permeate the text with a self-destructive trait which we find in the rhythm of the Dadaist movement in general, and its fascination for anarchism. The text of the 1918 manifesto presents a self-devouring piece of writing which is typical of the Dadaist frame of mind. Negation is brought forth not only to abolish the tradition / order of the present or to make fun of theoretical forms, thought systems, structures and codes. Rather, negation turns on itself by its very being condemned to stagnation and institutionalised mockery. “The subjective intention of the speaking subject and the meaning of the discourse overlap each other in such a way that it is the same thing to understand what the speaker means and what his discourse means”, stated Paul Ricœur

as to discourse.¹⁶ But what the speaker-writer of this manifesto “means” is consistent with what he *wants to do* and therefore the programmatic text surpasses its discursive condition and becomes action. What the manifesto *means* (*vouloir dire, to mean*) is more than it actually says thus causing the adventure to become an act by means of the very elements of the uttering: rhetorical, affective aspects signal the effusions of rebellion, reforming spirit, and ample, partisan gestures. The manifesto therefore becomes a channelling device for action as it trains various supra-segmental elements in order to be able to persuade; it acts as a loudspeaker professing renewal in the context of a certain period.

If we apply the features of textuality to the concept of *action* “having an identifiable meaning”, we notice that the literary manifesto provides an active response to all and it operates the *fixation of action* and its temporal anchoring, by being representative of an event and by being itself an event that “*left its mark on its time*”.¹⁷ The propositional structure of the manifesto logically determines a discursive structure at the level of action. The respective structure is ensured by the relationship between action verbs and “the ontological status of action-verb ‘complements’”, so that the logic of the text / verbal discourse, that corresponds to this literary form, turns out to be the mirror reflecting the logic of the action program, in a more or less ideal form. This logic is reflected by the semantics and grammar of action verbs that energetically irrigate both the linguistic and the gestural levels. If we embark upon a hermeneutic path that closes the circle, we might claim that the literary manifesto, and the political one actually represent a compressed and latent action resulting from the semantic-syntactic synthesis of certain speech acts, which correspond to the activity of the illocutionary and perlocutionary forces drawn into the “*sense-content*” of the manifesto as event and as act. Consequently, the manifesto will develop a plural “inscription”, resulting not only from an activity which is narrowed down to the level of language, i.e. of the semantic message, but also from the perlocutionary activity which situates the word, i.e., *the said*, on the pragmatic level.

As regards the manifesto, *the autonomization of action* is materialized because the manifesto comes to life both as discourse and then as complex text that “is detached from its author”; it frees itself from its enunciator (utterer?) in order to fulfill the role of it on its own. Following Paul Ricœur’s action theory, we can state that the manifesto as text encompasses “an

16 P. Ricœur, *De la text la acțiune*, cit., p. 175.

17 Ivi, pp. 171-197.

action (which) is detached from its agent and develops consequences of its own. This autonomization of action constitutes the *social* dimension of action”. Moreover, in the case of the manifesto, the action is also projected centrifugally thus determining consequences on more profound levels, less observable in point of immediate effects because its modifications alter consciousness, train critical thinking and stimulate artistic creation over extended cultural periods. Thus, the manifesto is more than a simple, punctual action since it contributes to the evolution of taste, it accelerates the history of forms by means of the dynamical stimulus that it deploys. Sometimes, its significance (*noema*) and its implicit / explicit intention (*noesis*) alternate and consolidate themselves in counterpoint for a certain amount of time until the completion of the action’s meaning. The transformation of action into text and then the metamorphosis of text into action illustrate the coincidence between *noema* and *noesis*. This synchronization of the two phenomena becomes possible due to the fact that the manifesto is dually defined: first as a linguistic act, then as a gestural act, but also as accomplishment (social, cultural, political gestures as one witnesses in Marinetti, Ball, Kokoschka, Tzara, Pessoa, Breton, Mayakovsky, Oswald de Andrade). The manifesto is viewed as an object that interprets and thematizes the action; besides moving from a hermeneutic object of the action, it almost effortlessly reconfigures itself and becomes an interpreted object and a critical self-ironic discourse of self-derision (Dadaist ludic – cynical and Anthropophagist autochtonist – ironic in the case of the Brazilian modernist model).¹⁸

The evolutionary path of this literary form is the following: it moves from being an object interpreting a world and its poetic practices, including the culturalization of the modern subject’s crisis as well as the generalized language crisis, to becoming an interpreted object which turns on itself with the very self-reflexive consciousness that modernism had instated at the beginning of the 20th century. An autonomized object that pluralistically consecrates its being and releases, according to its energetic-vitalist features, a series of “autonomized” and culturally well-defined actions, as the arguments of the majority of manifesto writers constitute reforming gestures. It not only pursues the reshaping of language, but also a reshaping of morals and a modification of the world and of its resorts.

As “imprint” of action, in retrospect, the manifesto can be defined by means of the *metaphor of the “record”* (according to Ricœur), as it contains the revolution and the germs of action, virtually springing from the

18 See: R. Ilie, *op.cit.*, pp. 61-71, pp. 190-196, pp. 231-262.

necessity of the action that it prompts, controls, manages and coordinates. The manifesto seals a spirit, a manifestation of force which imprints in its structure and in its rhetoric: the action and the renovation impulse turns into *renovatio*. From reforming projects we reach the proliferation of laws, from intention we reach doctrine and act, and this normative endeavour prepares the *path*, ensures the *advancement* and maintains the spirit of *cultural competition* between generations and schools. Between reputation and blame, between responsibility and the accidental divorce from a common belief, the manifesto asserts itself and is constructed as an *institution* and a *conduct*, a true self-model for visionary (Avant-garde) culture. Through this literary form, a certain *ethos of responsibility to history* is reclaimed, because it records cultural progress in capital and “crucial” events, it represents the “archive” of changes in sensibility and of modifications of consciousness, language and mentality. The manifesto, as a complex cultural and linguistic-textual model, compresses or records in cultural memory “the very history as a sum of ‘imprints’”.¹⁹ This type of history escapes the control or destiny of a mentor or the prophecies of a single modern Messiah even if his name were F.T. Marinetti or Álvaro de Campos, or even if he were a scintillating real presence or a more authentic fiction, than the tediously-real one (consider, for example, the South-American destiny of the mentor of Italian Futurism or Breton’s similar destiny of searching adepts on other continents).

*Pertinence and importance.*²⁰

As an action endowed with meaning, the manifesto’s importance surpasses pertinence in what concerns its initial situation. More than a mere appendix of a movement or of a revolution, the manifesto keeps a world alive, it becomes the world and offers a *Weltanschauung* that it eventually overshadows and denies by constituting itself into a self-referential cultural object. Besides being an instrument of functional value, the manifesto also acquires symbolic values, it fuels religions both delegitimizing and establishing doctrines; it becomes an aesthetically autonomous object with

19 P. Ricœur, *De la text la acțiune*, cit., p.182.

20 This trait – Ricœur states – has important implications as regards the relation between cultural phenomena and their social conditions. Is it not a fundamental trait of the great works of culture to overcome the conditions of their social production, in the same way as a text develops new references and constitutes new ‘worlds’? (ivi, p. 183).

extended significance, which is to be analyzed from the points of view of stylistics and rhetoric, but also from the perspective of literary, social and cultural history as well as from the standpoint of political, philosophical and even “religious” thinking. Being a reservoir of action, the manifesto acquires meanings, whose importance it extrapolates beyond its immediate historical relevance thus triggering an array of meanings.²¹

We might even maintain that the value of the manifesto lives out of history and that, while ‘marking the present’, it becomes ‘eternized’ by means of the literary form and can be read – after the founding enthusiasm has faded – not as a *language-projectile action*, but as a *purely artistic language*, even by its own authors (Marinetti, Tzara, Ball). What determines the literary manifesto’s trans-temporal value is not its documentary *historically dynamical* character but its aesthetic character, its literary granulation, devoid of history.

Human action as an “open work”

This last aspect of the manifesto as action stems from the fact that any human action turns into an “institution” and instates the “record” of the private history of the individual, his *reputation* and that of the movement which he legitimates. The paradigmatic character of the literary form itself also consists in the fact that this event-writing forms an architext, which materializes into an *opera aperta*, a literary work whose meanings are in progress. A literary form within the history of forms, the manifesto is the genre, that speaks about other genres which it integrates panoramically into a metatext that can be, at its turn, integrated into the history of interpretation. The significance of the manifesto as event is expanded from the limited judgment of contemporaries to the cultural judgment of the following epochs for which the manifesto represents the metaphor of the ‘imprint’ and the emblem of history as suspended capital action that revolutionized thinking. It is an *inscribed action*, which is fervent due to the very language used for its transliteration. It is a language that wants to rediscover the primordial pulsations of the reality-word, a language-act of taking possession of the world and of reinstating order. That is why, by echoing ca-

21 In other words – as Ricœur stated – “the meaning of an important event exceeds, overcomes, transcends, the social conditions of its production and may be re-enacted in new social contexts. Its importance is its durable relevance and, in some cases, its omni-temporal relevance” (Ibid.).

nonical narratives, the manifesto reiterates those archaic *gestae*²² which always look upon the act of reconstructing the world with renewed hope of mastering chaos and the degradation of the old cosmic order, abolishing relativism and cultural sclerosis and renewing genesis.

Being at the same time act, event and language structure, the manifesto is instated as a work of historical propensities – we saw that the great founders of Avant-garde schools (Marinetti, Mayakovsky, Tzara, Breton) empirically and pragmatically explored world geography so as to be able to ensure coherence in actions, longevity and, of course, permanence within the revolutionary consciousness of the Avant-garde movement. The prophetic, missionary and futurist valences of the manifesto constitute possibilities of affirmation in new directions.

Fuelled by its vocation to dissolution, the literary manifesto points out differences, it emphasizes them and inflames them as it is always in disagreement with something or someone. Thus we witness the assertion of a chronic dual character impelling its nihilist, demolishing dynamism toward a constructive dynamism reinstating order, which is legitimated by the very text of the manifesto as metatext and as model and rule in action, especially in the Futurist or Dadaist discourse. The dual character that defines the manifesto is also illustrated in other aspects, which are synchronized in its own being: this literary genre is, at the same time, the disavowal and the solution, the illness (following decomposition, deficiencies of culture, degradation of language) and the prophylaxis, the investigation and the therapy. Therefore, in this last sense, we are able to define the manifesto as a *pharmakon* whose effects are of extensive proportions. Consequently, the manifesto has a radioscopic role and activates its function of investigating the crises of Modernity,²³ re-signifying cultural illness and the eschatological show of codes in a thaumaturgical act. Thus, as *pharmakon*, the manifesto dialectically sustains, with a unique approach, both the spirit of decomposition and the seduction of salvation by instituting a solving method which,

22 *War, carnival and revolution* are, according to C. Dobrescu (*Modernitatea ultimă*, Univers, București 1998), the narrative models for reinstating universal order which were revisited in the foundational discourses of Italian Futurism, Dadaism and Surrealism. (Also see chapter 2, *Re-writing the discursive world: revolution and the expressionist avant-garde*, in R. Murphy, *Theorizing the Avant-garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, C.U.P., Cambridge 2003, pp. 49-73).

23 The crisis of Modernity may be defined as a ternary form: the crisis of reality, the crisis of the modern subject and the crisis of language, see: Al. Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Cartier, Chișinău 1997. See also G. Berghaus, *Avant-Garde Performance*, cit., pp. 1-21.

even though infallibly expressed in a conceptual form, was nonetheless dilemmatic. It was dilemmatic because the ideological or utopian spell that is associated with a stage of soteriology, deviously turns into the very sickness of the Avant-garde and into the hidden symptom of maturing and of rapid senescence, of self-decomposition and suicide, which turn into a final chance of salvation and as a proof of the last form of unaltered virility. Both remedy and poison, the manifesto – *cultural pharmakon* – develops this facet of its paradoxical existence mostly in the 20th century because, although it was motivated in discursive emergence / intention and in its concerted action of endorsing great revolutions, the manifesto itself metamorphoses from remedy into addictive drug, being an illness and a mania which take hold of the artistic spirit sometimes asphyxiating it with an insane logic of force (Futurism), a maniacal logic (Surrealism) or a contradictory a-logic (Dadaism). This legitimating, founding logic becomes terroristical precisely through the *critical passion* of Modernity,²⁴ its excess of theory, and through its reconversion into counter-theory and anti-theory.

Translation from Romanian: Mădălina Matei

24 O. Paz, *Los Hijos de Limo* [1974], tr. fr. R. Munier *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde* Gallimard, Paris 1976.



ELEONORA DI MAURO

ATTIMI DI *SUB SPECIE AETERNITATIS*,
OVVERO GLI SCRITTI PROGRAMMATICI
DELLA MODERNITÀ LETTERARIA FRANCESE

*Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta
difficile inlustrare Latinis versibus esse,
multa novis verbis praesertim cum sit agendum
propter egestatem linguae et rerum novitatem;*

Lucrezio, *De Rerum Natura*, I, 136-139

Che lo si identifichi quale esito della crisi dei valori simbolisti¹ o come premessa pre-modernista², il fervore creativo che ha animato i cenacoli letterari a cavallo tra XIX e XX secolo è indubbiamente caratterizzato da una singolare nebulosa riformatrice³.

Gli ultimi anni dell'Ottocento francese sono infatti investiti da un'ingente produzione di scritti a carattere programmatico, comparsi per lo più sulle pagine delle numerose riviste letterarie che vedono la luce proprio in questi anni. I testi in questione, iniziatori di movimenti quali *Verslibrisme*, *École Romane*, *Impulsionnisme*, *Somptuarisme* e molti altri, appartengono ai generi più disparati: spesso si tratta di articoli annunciatori del nuovo credo di un neonato periodico, ma non sono infrequenti prefazioni, *pamphlets* e articoli polemici accomunati da espliciti intenti prescrittivi.

In ambito francese, il senso dell'urgenza di una riforma estetica, se non ideologica, sembra affondare le sue radici già nel Romanticismo: due testi esemplari, il *Racine et Shakespeare*⁴ di Stendhal e la *Préface du Cromwell*⁵ di Hugo testimoniano l'esistenza di un dibattito formale già avviato sul

1 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Slatkine, Paris-Genève 1981 [1960].

2 L. Jenny, *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris 2002.

3 C. Topalov, *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1999.

4 Stendhal (H. Beyle), *Racine et Shakespeare: études sur le romantisme*, Michel Lévy frères, Paris 1854 (1823-1825).

5 V. Hugo, *Cromwell : drame*, Charpentier, Paris 1842 (1827) .

carattere diacronico della “bellezza universale”. Una lirica fondata sul naturale, che abbandoni tematiche e registro classico a vantaggio di una letteratura più vicina al pubblico del suo tempo, sono i traguardi auspicati già in tempi romantici. Il fenomeno pare poi evolversi nella pre-moderna necessità di superare la crisi espressiva che ha seguito il naturalismo e che ha cercato, in un più marcato spiritualismo simbolista, soluzioni estetiche nuove e maggiormente inclini all’espressione di una società in rapida trasformazione⁶. Tuttavia ulteriori e complessi fattori sembrano concorrere alla proliferazione della ricerca estetica che ha animato i cenacoli letterari degli anni compresi fra il 1885 e il 1909⁷: vale dunque la pena di indagare il sostrato di base da cui ha preso corpo questa serie di discorsi meta-letterari che, se non eguaglia la performatività e la carica sperimentale dei manifesti delle grandi Avanguardie storiche, presenta alcuni effetti “manifesto”⁸ dalla marcata forza perlocutoria.

Più specificamente, procedendo a una prima osservazione del bagaglio “testuale” che intendiamo circoscrivere, una riflessione iniziale va riservata alla scelta dell’approccio più incline all’analisi di un *corpus* ampiamente eterogeneo. La limitazione della miscellanea di scritti genera di per sé problematiche di stampo metodologico: la ricerca formale, che ha caratterizzato l’epoca della Modernità, ha infatti spesso subito un giudizio negativo da parte della critica ad essa coeva ed è stata altresì trascurata dagli approcci posteriori (tra cui molti di impostazione storicistica), probabilmente in virtù di quella stessa precarietà intrinseca ai tentativi definitivi di una letteratura *en quête d’identité*.⁹ Inoltre, l’eterogeneità di mezzi espressivi

6 F. Parmentier, *Histoire contemporaine de lettres françaises de 1885 à nos jours*, Eugène Figuière éditeurs, Paris 1914.

7 Sulla base delle informazioni fornite dal sostrato storico-critico su cui ci siamo basati, costituito dalle antologie critiche dell’epoca, dagli studi di Florian Parmentier, di Michel Décaudin, di Bonner Mitchell e di Joachim Schultz, così come dal prezioso bagaglio delle numerose riviste letterarie, che vedono la luce proprio negli anni a cavallo tra XIX e XX secolo, si è rivelato indispensabile circoscrivere un limite temporale sul quale concentrare la nostra attenzione. Lontani da impostazioni storicistiche in grado di fissare limiti precisi quanto all’inizio e la fine di un processo evolutivo, crediamo di poter approssimare in corrispondenza del manifesto decadente di Anatole Baju (1886) la fase iniziale della ricerca teorica che ha dato luogo alla nascita dei movimenti sopracitati. Lo stesso processo evolutivo pare concludersi con il manifesto futurista di Marinetti, che presenta per primo, i caratteri più esplicitamente performativi di quelli che saranno i veri e propri manifesti letterari delle grandi avanguardie storiche.

8 C. Abastado (a cura di), *Les manifestes*, numero speciale di «Littérature», 39, 1980.

9 A.M. Pelletier, *Le Paradoxe institutionnel du manifeste*, ivi, pp. 17-22: p. 21.

che condividono essenzialmente la volontà di rompere con la tradizione, implica, gioco forza, il confronto con un bagaglio testuale più ampio rispetto ai confini generici del manifesto letterario propriamente detto¹⁰. A questo proposito, i più recenti studi sul genere “manifesto”, con particolare riferimento ai saggi di Abastado¹¹, Demers¹², Angenot¹³ e molti altri, hanno fornito un contributo capitale al fine di indagare alcune costanti riscontrabili in scritti di provenienza diversa, ma accomunati da un’intenzionalità programmatica evidente. Grazie all’approccio innovativo di questi studi, ci pare opportuno interrogarci in merito a una ridefinizione, se non riabilitazione, di un *corpus* di documenti¹⁴ finora trascurato: tramite un approccio maggiormente socio-critico è infatti possibile ricontestualizzarne i dati semiologico-testuali e ricavare un percorso “a ritroso”, che indaghi i tentativi di formalizzazione estetica post-simbolisti come aspetti prodromici delle logiche di rottura, certamente più virulente, delle Avanguardie storiche novecentesche.

La definizione di un florilegio di scritti tanto eterogenei pone dunque non poche problematiche, una su tutte, la difficile rinuncia alla perfeibilità del reperimento dei testi sensibili di “effetti manifesto”. Di grande interesse in questo senso si rivelano gli studi di autori come Parmentier¹⁵, Décaudin¹⁶, Mitchell¹⁷ e Schultz¹⁸, che, seppur caratterizzati da approcci

10 F. Bruera, *Ce qui est manifeste n'est pas évident : l'écriture manifestaire entre praxis et théorisation*, in *Avant-gardes: Frontières, Mouvements*, vol. I. *Délimitations, Historiographie*, Delatour France, Le Vallier Sampzon 2012, p. 102.

11 C. Abastado, *Introduction à l'analyse des manifestes*, in «Littérature», 39, 1980, pp. 3-11.

12 J. Demers, L. McMurray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Éditions du Préambule, Longueuil 1986.

13 M. Angenot, *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Payot, Paris 1981.

14 Ai fini di questa ricerca è stata circoscritta una miscellanea di 38 documenti paradigmatici. Per citarne alcuni (oltre ai testi esaminati nel presente articolo): la risposta di Saint-Pol Roux all’inchiesta sull’evoluzione letteraria condotta da Jules Huret su *L'Écho de Paris* (*Les Magnifiques*, 17 giugno 1891); la presentazione del primo numero di *Essais de jeunes* (marzo 1892), organo giornalistico della neonata *école de Toulouse*; la lettera di Saint-Georges de Bouhélier concernente *l'école naturiste* (*Le Figaro* del 12 gennaio 1897); o ancora la prefazione a *La chanson des Hommes* di Maurice Magre (Eugène Fasquelle éditeur, Paris 1898), manifesto della *poésie sociale*.

15 F. Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, cit.

16 M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, cit..

17 B. Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, Seghers, Paris 1981.

18 J. Schultz, *Literarische Manifeste der “Belle Époque”, Frankreich 1886-1909. Versuch einer Gattungsbestimmung*, Peter Lang Frankfurt/M.-Bern 1981.

radicalmente diversi e talvolta datati, si dimostrano indispensabili nell'intento di circoscrivere i confini di tale miscellanea: il saggio di Parmentier in particolare, sebbene risalente al 1914 e talvolta marcato da commenti personali dell'autore, fornisce una catalogazione minuziosa dei cenacoli letterari che hanno animato il trentennio a cavallo tra XIX e XX secolo. Tuttavia, a prescindere dalla letteratura critica esistente, la proliferazione esponenziale dei testi programmatici della Modernità costringe lo studioso volenteroso a sondare questa materia ad accontentarsi di ricavare osservazioni essenzialmente tendenziali, più che universali: i documenti sensibili di effetti "manifesto" sono infatti comparsi il più delle volte sulle pagine di riviste letterarie dall'esistenza effimera e di difficile (quando non impossibile) consultazione, portando a una difficoltà ulteriormente aggravata dall'assenza di una catalogazione archivistica "istituzionalmente" riconosciuta. D'altro canto la stessa complessità di reperimento e di catalogazione dei testi rende atto della necessità di un approccio che tenga conto della problematicità intrinseca di questa materia, che coinvolge al contempo sia l'analisi testuale, sia la ricerca sul ruolo socio-culturale del discorso¹⁹.

Nel tentativo di contestualizzare il *corpus*, un primo dato altamente significativo scaturisce dal carattere di propagazione immediata (e al contempo fugace) del supporto giornalistico. Esso è infatti il mezzo di diffusione privilegiato da questi primissimi tentativi di *happening*²⁰, dove l'*affichage publique* della stampa, da un lato mette in luce l'autonomia di una nuova generazione critica e poetica rispetto ai mezzi di trasmissione storicamente istituzionali e dall'altro, incentiva la proliferazione di un nutrito gruppo di piccole riviste che si propongono come organi ideologici di altrettanti movimenti letterari. Queste due osservazioni costituiscono di per sé sintomi evidenti del processo di frammentazione che ha caratterizzato questa letteratura di crisi; d'altra parte, la stessa spinta democratica che si intravede dietro l'integrazione tra il dibattito letterario e il supporto giornalistico sembra essere uno dei fattori alla base dell'inflazione e della conseguente svalutazione che ha investito i programmi della Modernità, quasi una paradigmatica aporia moderna. Proteste e reazioni a catena dai toni altrettanto programmatici e perentori (è il caso, ad esempio, del manifesto del Naturismo di Bouhélier e della conseguente polemica con Gide²¹) sono

19 M. Angenot, *La Parole pamphlétaire*, cit.

20 I. Krzywkowski, *Manifestes, avant-gardes et expérimentation*, in Ead. (a cura di), *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poésie de la première avant-garde*, Éditions L'Improviste, Paris 2006, pp. 45-61.

21 "Cet article parut le 10 janvier: il résumait en leur donnant un tour journalistique plus frappant les théories du groupe et terminait en citant, parmi les écrivains les

infatti esiti facilmente riscontrabili in corrispondenza della pubblicazione di un manifesto.

Come ha sapientemente rilevato H el ene Millot, questa stessa iper-produzione sarebbe alla base della svalutazione che ha investito i testi programmatici della Modernit , avendo progressivamente trasformato i primi tentativi di formalizzazione estetica in una “forma vuota” facilmente strumentalizzabile a vantaggio di finalit  diverse da quelle concepite in origine²². Nel primo ventennio del Novecento, quello stesso spazio vuoto verr  infatti colmato dai manifesti delle grandi Avanguardie storiche (due su tutti, Futurismo e Dada) attraverso la spinta alla sperimentazione linguistica e alla creazione letteraria²³. Tuttavia, se questi testi si differenziano dai manifesti delle Avanguardie del XX secolo per la pi  blanda, se non assente, spinta alla ricerca di mezzi espressivi sperimentali,   pur vero che si tratta di discorsi animati da una profonda carica illocutoria (quando non perlocutoria), e dagli intenti programmatici evidenti. D’altro canto, in accordo con Heimpel, allorquando lo studioso intravede “effetti manifesto” in ogni testo che presenti “une  nonciation de principes théoriques d’un certain mouvement ou mode ou d’une certaine tendance littéraire”²⁴ ecco che anche i documenti fondatori delle riviste letterarie, le prefazioni e gli articoli polemici della Modernit  ci paiono sensibili di appartenere al genere. Un’ipotesi suggestiva valutando che, sempre seguendo Heimpel, l’elemento persuasivo si esplicherebbe non tanto nell’effettiva virulenza performativa del testo in s , quanto proprio in quel preteso legame tra la presentazione di un credo ideologico e la pratica estetica ad esso affine²⁵.

plus remarquables de la génération nouvelle, André Gide et Paul Fort auprès de Michel Abadie et Maurice Le Blond. Il s’agissait évidemment pour Bouhélier d’associer aux noms de deux de ses amis ceux d’écrivains avec lesquels il entretenait [...] de bonnes relations et qu’il pouvait penser très proches de lui. [...] Mais l’article avait été présenté dans *Le Figaro* comme le «manifeste de l’ cole naturaliste» rédigé par son jeune chef. Il n’en fallut pas plus pour déclencher une longue suite de réactions [...] Gide, ne tenant pas à passer pour un disciple de Bouhélier alors que les *Nourritures terrestres*  taient sur le point de paraître, se joignit aux protestataires”, in M. Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, cit., p. 67.

22 H. Millot, *Vertus du nombre: les procédés cumulatifs dans la pratique manifestaire (1886-1920)*, in L. Dumasy, C. Massol (a cura di), *Pamphlet, utopie, manifeste (XIX-XX siècles)*, L’Harmattan, Paris 2001, p. 233.

23 *Ibid.*

24 R.S. Heimpel, *Généalogie du Manifeste littéraire*, University Press of the South, New Orleans 2001, p. 196.

25 *Ivi*, p. 198.

Per entrare nel merito del *corpus*, abbiamo selezionato tre testi esemplificativi rispettivamente risalenti al 1886, al 1896 e al 1904²⁶: a partire dal manifesto decadente di Anatole Baju²⁷, passando per il testo fondatore dell'*Art Social*²⁸ e concludendo con la professione di fede di Adolphe Lacuzon per l'*Intégralisme*²⁹, il fine è di portare all'attenzione alcuni dei caratteri sociologici e linguistico-testuali che hanno fatto della progressiva proliferazione di questi scritti il processo evolutivo che ha favorito il successo del genere "manifestario" nel primo ventennio del Novecento

Una prima lettura dei documenti rivela una struttura relativamente costante, che suddivide la maggior parte dei testi vagliati in una formula tripartita. La denuncia polemica dello stato di degrado sociale ed estetico è facilmente riscontrabile nella totalità degli scritti programmatici e si presenta, nella maggior parte dei casi, come incipit degli stessi: Baju allarma il pubblico circa la disgregazione corrosiva che ammorba l'evoluzione sociale e di cui il linguaggio manifesta i primi sintomi³⁰; il collettivo dell'*Art Social*, meno perentorio, propone una definizione "in negativo" prendendo le distanze da qualsiasi movimento foriero di univoche professioni di fede "come accade in politica"³¹, e infine Adolphe Lacuzon afferma diplomaticamente che:

-
- 26 La selezione, in parte regolata sulla base di criteri diacronici, è stata operata nell'intento di confermare il lasso temporale da noi circoscritto in base al rilevamento di costanti generiche negli scritti programmatici pubblicati tra il 1886 e il 1909.
- 27 La Rédaction [A. Baju], *Aux Lecteurs!*, in «Le Décadent littéraire et artistique», 1 (10 aprile), 1886 (I), p. 1.
- 28 AA.VV., *L'Art Social*, in G. de La Salle (a cura di), «L'Art Social: revue mensuelle», nuova serie, 1 (luglio), 1896.
- 29 A. Lacuzon, *La Foi nouvelle du poète et sa doctrine: L'Integralisme*, in «La Revue politique et littéraire. Revue Bleue», 1 (1 gennaio-30 giugno), 1904 (XLI), pp. 83-87: p. 84.
- 30 "Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religion, mœurs, justice, tout décade, ou plutôt tout subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation délirante. [...] Affinement d'appétits, de sensations, de goût, de luxe, de jouissance: névrose, hystérie, hypnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauérisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale. C'est dans la langue surtout que s'en manifestent les premiers symptômes" in A. Baju, *Aux Lecteurs!*, cit., p. 1.
- 31 AA.VV., *L'Art Social*, cit., p. 1.

Si l'on considère les vingt-cinq dernières années, on est frappés par le nombre considérable de discussions qui ont été provoquées par des questions de pure forme, et même, la plupart du temps, exclusivement prosodiques³².

A questo proposito è interessante notare che proprio il pessimismo e lo spirito crepuscolare che animano la maggior parte di questi incipit concorrono ad accrescere il senso di veridicità del messaggio trasmesso, evocando strategicamente il *topos* del *mundus inversus*:³³ è il caso, in particolare, del manifesto decadente di Baju, dove una palesata buona fede dell'autore, profondamente allarmato di fronte a quella che pare assumere i contorni di una vera e propria cospirazione³⁴, suggerisce implicitamente l'estraneità dell'autore del manifesto a questa forma di corruzione. Inoltre il tono polemico che caratterizza gli incipit stimola una riflessione sul desiderio di legittimazione di questa letteratura in cerca di definizione, che si pone in una dimensione intermedia tra il bilancio del proprio *milieu* letterario³⁵ e le più dinamiche logiche di rottura tipiche del manifesto propriamente detto. Un procedimento dialettico tra la cultura-rivolta³⁶, che Kristeva ritiene elemento intrinseco e necessario a qualsiasi società che rifiuti la staticità³⁷, e la "critica Ni-Ni"³⁸, identificata da Barthes in quella forma di negatività tipicamente piccolo-borghese che si pone "contro" *tout court*, dissimulando un *non-engagement*³⁹. La difficoltà nel formulare soluzioni estetiche pregnanti sembrerebbe in effetti confermare questa ipotesi.

Il desiderio di veridicità ricercato dagli autori è inoltre confermato da alcune osservazioni di carattere testuale; nella prima sezione, i tre documenti presentati condividono un soggetto spesso impersonale, seguito da verbi coniugati al presente indicativo: Baju denuncia una società che si disgrega sulla scia della degradazione dell'individuo, divenuto l'incarnazione del *blasé*⁴⁰; il collettivo dell'*Art Social* personifica il movimento stesso, ponendolo come soggetto attivo in prima linea nella lotta per la formazione di

32 A. Lacuzon, *La Foi nouvelle du poète et sa doctrine*, cit., p. 84.

33 M. Angenot, *La Parole pamphlétaire*, cit, p. 103.

34 *Ibid.*

35 A. Biriën, *Le manifeste littéraire : un entre-genre*. Risorsa elettronica: <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/entredeux/annebiriën.htm>.

36 J. Kristeva, *Sens et non sens de la Révolte*, Arthème Fayard, Paris 1996, p. 21.

37 *Ibid.*

38 R. Barthes, *Mythologies (1954-1956)*, Les éditions du Seuil, Paris 1957, p. 144.

39 *Ibid.*

40 "La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence. L'homme moderne est un blasé", in A. Baju, *Aux Lecteurs!*, cit., p. 1.

una comunità⁴¹, mentre Lacuzon affida al pronome *on*⁴² il giudizio circa la sterilità del dibattito formale del tempo. Il ricorso a termini generici, come *homme* e *société* e l'alienazione degli autori nell'impersonalità, si rivelano meccanismi retorici che permettono di prendere le distanze dal messaggio presentato, conferendo al testo un carattere maggiormente oggettivo, quando non assiomatico⁴³.

La seconda sezione, normalmente la parte centrale dei testi programmatici, prosegue e approfondisce, spesso in toni meno polemici, la denuncia posta nell'incipit: ugualmente marcati dall'impersonalità del soggetto, i paragrafi secondari presentano, il più delle volte, gli stessi toni dogmatici tipici della *doxa* e affermano l'urgenza di un rinnovamento estetico attraverso la definizione di ciò che l'arte rappresenta per il cenacolo.

À des besoins nouveaux correspondent des idées nouvelles, subtiles et nuancées à l'infini. De là nécessité de créer des vocables inouïs pour exprimer une telle complexité de sentiments et de sensations psychologiques⁴⁴.

Les formules, vues à travers le temps, sont des trous d'enfants creusés avec l'ambition d'y faire tenir éternellement de la beauté, c'est-à-dire ce qui est changeant et multiple en ses aspects [...]. La beauté, [...] ne peut, sans s'atrophier, sans perdre de sa grâce ou de sa grandeur, rester longtemps parée des atours de la mode⁴⁵.

La poésie apparaît comme la première éducatrice spirituelle des hommes. [...] Son hégémonie a resplendi sur les âges jusqu'aux époques récentes, où le progrès de la science et de la civilisation l'ayant submergée, elle est devenue, sous son aspect le plus décent [...] un emploi pompeux de *minus habens*. [...] Il est bien évident qu'étant en correspondance directe avec notre sensibilité intellectuelle, laquelle se développe de siècle en siècle, sous l'action du savoir de plus en plus étendu, elle [la poesia, n.d.r.] ne peut rester stationnaire⁴⁶.

41 "Si, à l'Art Social qui reparait aujourd'hui, plus résolu, mieux armé pour la lutte", in AA.VV., *L'Art Social*, cit., p. 1.

42 "Si l'on considère [...], on est frappés", in A. A. Lacuzon, *La Foi nouvelle du poète et sa doctrine*, cit., p. 83.

43 M. Angenot, *La Parole pamphlétaire*, cit. p. 54.

44 A. Baju, *Aux Lecteurs!*, cit., p. 1.

45 AA.VV., *L'Art Social*, cit., p. 2.

46 A. Lacuzon, *La Foi nouvelle du poète et sa doctrine*, cit., p. 85-86.

Un'attenzione rivolta al contenuto ideologico promosso dai paragrafi sopracitati permette inoltre di osservare l'urgenza condivisa di un rinnovamento espressivo sulla scia della crescente e progressiva trasformazione del mondo sociale.

Il progresso della scienza e della tecnica, la comparsa e l'evoluzione di discipline quali la psicologia e la sociologia, le riflessioni di Bergson sulla soggettività della percezione temporale, ma soprattutto le conseguenze dell'avvento dell'era capitalistica, non possono che essere considerate componenti cruciali dello sviluppo di una percezione della realtà sociale e culturale in rapida trasformazione. "C'est dans la lange surtout que s'en manifestent les premiers symptômes"⁴⁷, afferma Baju.

Prima di occupare le pagine dei mirabili studi di Bourdieu sul potere simbolico del linguaggio⁴⁸, il rapporto tra estetica e ideologia dominante ha costituito per molti anni l'oggetto di studio degli approcci marxisti. Studiosi come Simmel dapprima, e Lukács e Lefebvre⁴⁹ successivamente, hanno messo in luce in tempi non sospetti la necessità di considerare la letteratura della Modernità come inscindibile da determinate specificità innescate dallo sviluppo delle leggi del libero mercato. Se consideriamo la definizione che Lefebvre ha dato del concetto di "ideologia" (intesa come rappresentazione, mista di illusione e di conoscenza, attraverso cui determinati gruppi umani tentano di dominare il vissuto cercando soluzioni a problemi ad essi contemporanei)⁵⁰, la ricerca formale che ha animato i cenacoli di questi anni viene arricchita di una valenza sociologica importante, quanto all'evoluzione ideologica e culturale subita dalla Francia di fine Ottocento.

In questo senso Lefebvre ha il merito di aver intravisto nei termini di una feticizzazione del linguaggio, i caratteri specifici di quella che critici più recenti⁵¹ hanno sintetizzato come l'aporia estetico-letteraria degli anni dell'esaltazione dell'*hic et nunc*. A partire dall'analisi del celebre testo di Baudelaire sul pittore della vita moderna, il sociologo marxista riflette

47 A. Baju, *Aux Lecteurs!*, cit., p. 1.

48 Per ulteriori approfondimenti si rimanda a P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions du Seuil, Paris 2001 e P. Bourdieu, *Homo academicus*, Les éditions de Minuit, Paris 1984.

49 Per maggiori approfondimenti si rimanda a G. Simmel, *Il Denaro nella cultura moderna*, a cura di N. Squicciarino, Armando editore, Roma 1998; G. Lukács, *Il Marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1953 e H. Lefebvre, *Introduction à la Modernité. Préludes*, Les éditions de Minuit, Paris 1962.

50 H. Lefebvre, *Introduction à la Modernité*, cit., p. 73.

51 Con particolare riferimento a H. Meschonnic, *Modernité modernité*, Gallimard, Paris, 1988 e A. Compagnon, *Les cinq paradoxes de la Modernité*, Les éditions du Seuil, Paris 1990.

infatti sulla definizione che il poeta simbolista ha dato dell'estetica, cogliendola in quell'oscillare perpetuo tra la fugacità e l'eternità del bello⁵². Affidando al linguaggio lirico una valenza poetica (come per altro ci suggerisce la radice etimologica del termine "poesia"), la concezione baudelairiana dell'estetica moderna proclama la supremazia del linguaggio, ma soprattutto la sua autosufficienza: "Dans et par le langage créateur (poétique), dualité, scission, déchirement se résolvent. L'idéal et le réel, l'abstrait et le concret séparés se rejoignent"⁵³.

Ed è precisamente un linguaggio "creativo" ciò che rivendicano i testi programmatici della Modernità: essi chiedono forme espressive inaudite, in grado di rispondere all'appello di una generazione costretta a interfacciarsi con un mondo nuovo. Una realtà che l'arte sola può rappresentare, a patto di rinunciare alla supremazia della forma e trasmettere un messaggio ideologico potente:

Nous pensons que l'art est tout cela: qu'il est expression et qu'il est création mais que seul est grand l'art qui subordonne la forme à l'Idée et trouve en celle-ci sa raison d'être. Si un art vaut et se juge par la grandeur de son frisson, il ne dure, au-delà de sa manifestation, que par la hauteur de l'Idée qu'il exprime⁵⁴.

Una scissione, quella tra la "Forma" e l'"Idea", che Lefebvre riunisce nel rapporto dialettico tra la tentazione moderna alla produzione di elementi di innovazione rispetto alla tradizione e la tautologica quanto costante aspirazione a un senso di unità originaria, testimoniata dalla volontà di formalizzare e fissare nel tempo i rispettivi programmi poetici. Una lettura particolarmente incline a giustificare e contestualizzare questa ricerca formale, che si è voluta avanguardistica e in lotta contro il passato, ma che non sempre ha saputo evitare la trappola dell'accademismo: la percezione di sterilità del dibattito formale da parte degli stessi intellettuali che vi hanno partecipato ne è la prova.

A questo proposito, gli studi di George Simmel, hanno messo in luce il ruolo giocato dal denaro nel processo di reificazione universale che ha investito gli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento: convinto della frammentarietà intrinseca al sapere scientifico, che aspira continuamente all'integrazione delle proprie conquiste con l'unità assoluta della concezione del mondo⁵⁵, egli ha sottolineato il contrasto esistente tra l'accumulazione di-

52 H. Lefebvre, *Introduction à la Modernité*, cit., p. 175.

53 *Ibid.*

54 AA.VV., *L'Art Social*, cit., p. 2.

55 D. Frisby, *Frammenti di Modernità. Simmel, Krakauer, Benjamin*, il Mulino, Bologna 1992, p. 70.

sorganica delle conoscenze positive e materiali (quindi oggettive) e la spinta inconscia dell'individuo alla ricerca di una totalità originaria. Posto di fronte a un processo di mercificazione universale, dovuta all'imposizione del denaro come elemento di rappresentazione astratta di qualsiasi valore di scambio⁵⁶, l'individuo risulterebbe preda, secondo Simmel, di una sorta di nevrasenia dovuta al soffocamento del mondo soggettivo individuale come conseguenza del capitalismo.

La nevrosi che “si annida sotto la soglia della coscienza” deriva dall'accresciuta distanza dalla natura e dall'“esistenza astratta a cui ci ha condotto la vita urbana basata sull'economia monetaria”. [...] Donde la smania, nell'epoca presente, di stimoli e di eccitazioni, di impressioni estreme e della massima rapidità [...] Più essenziale ancora è il fatto che [...] la moderna valutazione di ciò che è “stimolante” in quanto tale [...] riveli, in impressioni, situazioni, dottrine, quel caratteristico rimanere impigliati nei mezzi: ci si accontenta di questa fase preparatoria dell'autentica produzione di valori⁵⁷.

“Rimanere impigliati nei mezzi” è precisamente quanto sembrano aver sperimentato i cenacoli letterari di fine Ottocento quando hanno tentato di produrre una nuova scala di valori estetici e ideologici all'avvento della società di massa. E non è certo fortuito che il linguaggio, impotente di fronte a questa progressiva mercificazione trasversale, ne subisca le debite influenze. Tuttavia, le sezioni finali degli scritti programmatici confermano, nella comune celebrazione profetica di un nuovo sentire, la speranza in una futura generazione di oracoli ancora sconosciuti, finalmente capaci di rievocare ed esprimere il senso di totalità originaria perduto. A ulteriore conferma dell'auspicio del recupero di un sentimento comunitario, è sintomatico che, a livello testuale, il soggetto dei testi subisca uno slittamento (ma solo nella maggior parte dei casi)⁵⁸ dall'impersonalità della particella *on*, alla prima persona plurale del pronome *nous*:

Baju afferma: “Nous serons les vedettes d'une littérature idéale, les précurseurs du transformisme latent qui affouille les strates superposés du classicisme, du romantisme e du naturalisme; en un mot, nous serons les mahdis clamant éternellement le dogme élixirisé, le verbe quintessencié du décadisme triomphant”⁵⁹.

56 G. Simmel, *Il Denaro nella cultura moderna*, cit., p. 17.

57 D. Frisby, *Frammenti di Modernità*, cit., p. 97-100.

58 Come si noterà, non è però il caso dell'*Art Social*.

59 A. Baju, *Aux Lecteurs!*, cit. p. 1.

L'Art Social profetizza: "L'Idée qui entraînera la nouvelle humanité est encore dans les limbes ou s'en dégage à peine. Elle ne peut donc avoir d'art qui lui soit propre; il ne peut y avoir qu'un art qui l'annonce, et c'est celui-là qui est l'art transitoire"⁶⁰.

E infine Lacuzon preconizza fiducioso:

Il existe, dans la génération de demain qui paraîtra devant la vie, une puissance intellectuelle énorme. Elle s'y trouve, pêle-mêle, en désordre, sans cohésion; c'est un chaos de savoir et dans chaque conscience elle suscite des conflits. Mais qu'un souffle passe, et toute cette force immense s'organise, s'ordonne, et peut-être se magnifie. Et peut-être aussi, à cette heure où si volontiers on parle de décadence, sommes-nous à deux pas d'un siècle de Périclès. [...] Nos prédécesseurs immédiats ont déclaré que leur doctrine répondait aux nécessités du moment. En invoquant les temps présents, nous leur demandons seulement la permission de parler comme eux⁶¹.

All'arte dunque, unica disciplina capace di fare di un frammento di realtà, il simbolo⁶², a quell'*art de combat*⁶³ che è "compito ingrato"⁶⁴ e "sfida di precursori"⁶⁵, spetta il difficile compito di ricreare il senso di unità perduto; il microcosmo autosufficiente⁶⁶ che la tecnicizzazione progressiva del mondo moderno ha via via intaccato, astraendo il valore di scambio a quell'impietoso e livellante nemico della metafisica che è il denaro. Lo ribadiamo, gli aspetti contraddittori e multiformi di questa letteratura di transizione sono molteplici, uno su tutti, l'antinomia, derivante da una duplice spinta, ora livellante nel desiderio di formalismo, ora diversificante nella parcellizzazione che ha investito i cenacoli letterari degli anni in questione.

Restiamo tuttavia convinti dell'importanza di riportare all'attenzione un momento della storia letteraria francese, che, seppur apparentemente infecondo dal punto di vista della produzione letteraria, ha il merito di aver espresso un bisogno socialmente importante: il desiderio di riscatto di una generazione divisa tra passato e futuro e costretta a interfacciarsi con un processo di mercificazione trasversale e annichilente. A conferma della

60 AA.VV., *L'Art Social*, cit., p. 2.

61 A. Lacuzon, *La Foi nouvelle du poète et sa doctrine*, cit., p. 87.

62 D. Frisby, *Frammenti di Modernità*, cit., p. 72.

63 AA.VV., *L'Art Social*, cit., p. 2.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

66 G. Simmel, *Filosofia del denaro*, a cura di A. Cavalli e L. Perucchi, UTET, Torino 1984, p. 695.

complessità del fenomeno, è ipotesi quanto mai paradossale, ma verosimile, che sia proprio sulla scia di questo stesso materialismo che i “manifesti” moderni hanno saputo preparare il terreno per un’arte intesa come formattività pura e intenzionale⁶⁷. Un’arte della forma, dove “formare” assume il duplice significato di *poiein* (“creare”, nel nostro caso ad un livello più che altro teorico e ideologico), ma anche di “saper fare”⁶⁸. Certamente si tratta di una pratica che non tocca i confini sperimentali delle “parole in libertà” futuriste o dell’autoreferenzialità dadaista⁶⁹, tuttavia il ricorso a formule meta-linguistiche, come il testo a carattere prescrittivo e la proliferazione esponenziale delle scuole poetiche, confermano la valenza anticipatoria di una concezione dinamica dell’esperienza artistica.

Questo è il merito che si intravede dietro i tentativi talvolta goffi della nebulosa riformatrice moderna: a loro va riconosciuto lo spirito pionieristico di chi rivendica un’arte che è campo di ipotesi⁷⁰, antesignano laboratorio di quella fucina di sperimentazione che saranno le grandi Avanguardie storiche del Novecento.

67 L. Pareyson, *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milano 1961, p. 25.

68 *Ibid.*

69 F. Bruera, *Ce qui est manifeste n'est pas évident*, cit., p. 102.

70 T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 229.



SERGEJ BIRJUKOV

MANIFESTO E “MANIFESTIVITÀ” NELL’AVANGUARDIA STORICA RUSSA

Nel contesto della prima avanguardia russa, e in particolare del futurismo, la parola “manifesto” viene utilizzata soltanto dal gruppo di Michail Larionov. Neppure in seguito essa incontrerà maggiore fortuna presso gli esponenti dell’avanguardia, venendo usata soltanto dai *ničevoki* all’inizio degli anni Venti. È plausibile che i futuristi-*budetljane* abbiano scelto di non impiegare tale termine proprio per distanziarsi il più possibile da Marinetti, mentre il gruppo di Larionov simpatizzava con quest’ultimo e con il futurismo italiano: Il’ja Zdanevič, ad esempio, membro del secondo raggruppamento, ha intrattenuto con Marinetti una corrispondenza fin dai tempi del ginnasio, e conosceva bene le sue opere. Nonostante la generale reticenza nei confronti del “manifesto” di matrice marinettiana, i manifesti italiani non poterono non avere una qualche influenza sugli esponenti dell’avanguardia russa: tali testi erano infatti loro ben noti, attraverso i giornali, tanto nella versione originale, quanto nelle traduzioni complete che seguirono.

La necessità di elaborare strategie teoriche e pratiche originali di riforma dell’arte era pressante. Non a caso David Burljuk esprimeva la speranza che Benedikt Livšic diventasse “il nostro Marinetti”.¹ Quest’ultimo, effettivamente, elaborò alcuni principi dell’estetica futurista, ma – come ebbe a notare lo storico dell’avanguardia A. Krusanov – “per aspirare al ruolo del ‘Marinetti russo’ Livšic aveva troppo poco temperamento e radicalismo artistico”.² In compenso altri membri del gruppo *Gileja*, quali Aleksej Kručenych e Vladimir Majakovskij, possedevano temperamento e radicalismo in abbondanza; tuttavia, ciò non significa tuttavia che fossero inclinati ad avanzare le proprie proposte in maniera coerente e logica sotto forma di manifesti.

1 Cit. in A. Krusanov, *Russkij avangard. 1907-1932 (Istoričeskij obzor. V 3 tt. Tom I. Boevoe desjatiletie. Kniga I.* Moskva, NLO, 2010, p. 605 (tutte le traduzioni dal russo sono da intendersi di M. Maurizio, se non diversamente indicato).

2 *Ibid.*

A mio parere, nel contesto russo la dichiarazione di intenti tipica del “manifesto” si esprime in testi di altra natura, non necessariamente attraverso documenti programmatici. E non è raro che simili testi esibiscano più tratti caratteristici del “manifesto” di quanto non facciano le dichiarazioni vere e proprie. Esempi di questo sono il poema *Oblako v štanach* [La nuvola in calzon] e la tragedia *Vladimir Majakovskij*, così come una serie di altri testi poetici quali *Utro* [Mattino] e *A vy mogli by?* [Ma voi potreste?] di Majakovskij. In questa ultima poesia lo spirito del manifesto viene interpretato come *performance*:

A un tratto impiasticciai la mappa dei giorni prosaici,
dopo aver schizzato tinta da un bicchiere,
e mostrai su un piatto di gelatina
gli zigomi sghembi dell’oceano.
Sulla squama d’un pesce di latta
lessi gli appelli di nuove labbra.
Ma voi
potreste
eseguire un notturno
su un flauto di grondaie?³

È facile notare come qui Majakovskij faccia una affermazione ben più energica e chiara rispetto a quanto scrive nel manifesto *Poščečina obščestvennomu vkusu* [Uno schiaffo al gusto corrente], in cui si proponeva in maniera dichiarativa di “Gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc... dal battello della modernità”⁴, una proposta certo di particolare effetto e spesso citata a dimostrazione del “nichilismo” dei futuristi russi che però, nonostante l’apparente radicalismo, resta una promessa non mantenuta! Il gesto infantile del “gettare” conferisce all’appello una certa indeterminazione, e la frase successiva, “Chi non scorderà il suo primo amore non conoscerà l’ultimo”⁵, ne attenua, fin quasi ad annullarlo, il potenziale radicalismo. In realtà, ciò che si vorrebbe gettare a mare è pur sempre il primo amore! E tale immagine viene sviluppata anche nel prosieguo, quando si parla di coloro che non sono degni dell’ultimo amore. Eccetto Bal’mont e Brjusov, tutti gli altri nomi vengono utilizzati al plurale: i Leonid Andreev,

3 V. Majakovskij, *A piena voce. Poesie e poemi*, (a cura di G. Spindel), Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1989, p. 27. (trad. di A.M. Ripellino).

4 D. Burljuk, A. Kručnych, V. Majakovskij, V. Chlebnikov, *Poščečina obščestvennomu vkusu*, in *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei* (a cura di S. Džimbinov), Soglasie, Moskva 2000, p. 142.

5 *Ibid.*

i Maksim Gor'kij e così via.⁶ Da una prospettiva che è ancora tutta romantica si presuppone che l'“ultimo amore” debba essere rivolto a coloro nei cui versi “già fremono per la prima volta le Vampate della Nuova Bellezza Futura, della Parola Fine a se stessa”.⁷ A un osservatore attento non sfuggiranno le lettere maiuscole e la scelta stessa delle parole, che paiono prese a prestito direttamente dal repertorio romantico ovvero da quello simbolista nella versione di Bal'mont.

Nei versi di Majakovskij sopra citati, invece, il discorso è completamente diverso. Una definitezza totale: impiasticciami, mostrai, lessi! E poi la domanda di sfida: “Ma voi potreste?!” È sottinteso che l'autore, ovviamente, potrebbe e che, anzi, ha già cominciato a suonare “un notturno/ su un flauto di grondaie” proprio attraverso il testo poetico in questione, che è quindi una vera e propria *performance* poetica! Nel prologo al poema *La nuvola in calzoni* Majakovskij compie un ulteriore passo avanti:

Il vostro pensiero che fantastica
a galla del cervello rammollito,
come un lacché strampinguato disteso su un sofà unto di grasso.
io le stuzzicherò contro un brandello insanguinato di cuore;
Me n'arcibefferrò a sazietà, impudente e caustico.
La mia anima non ha un capello bianco,
e non c'è in lei tenerezza senile!
Intronando l'universo con la mia voce possente,
avanzo – bello,
ventiduenne.

Teneri,
Dell'amore voi fate musica di violini.
Ne fa cadenze di timpani il rozzo.
Ma come me non potete rovesciarvi
per essere labbra e soltanto labbra!

Dal solotto venite a istruirvi –
Tutta di candida batista
voi, compita funzionaria della lega angelica.
E nega colei che senza turbarsi sfoglia labbra
come una cuoca le pagine del libro di cucina.

Se volete –
sarò frenetico di carne

6 *Ibid.*

7 *Ivi*, p. 143.

e, come il cielo, variando i toni,
 se volete –
 sarò di una tenerezza inappuntabile,
 non uomo sarò, ma – nuvola in calzoni!
 Non credo esista una Nizza fiorita!
 Da me nuovamente è reso omaggio
 A uomini lasciati in abbandono come un ospedale
 e a donne fruste come un vecchio adagio.⁸

Qui si manifesta effettivamente un nuovo tipo di lirica, contrapposta a quella simbolista e a quella derivante dalla tradizione ego-futurista di Igor' Severjanin. Così come si manifesta, in maniera ancora più radicale, nel quieto Velimir Chlebnikov, che scrive opere come *Zakljatie smečom* [Esorcismo con il riso, 1909], *Bobebobi...* (1908-1909), *Pereveten'* [Palindromo, 1912] prima della comparsa dei manifesti: i suoi versi diventano gli autentici manifesti di una nuova poetica. Chlebnikov ha scritto:

Le piccole cose diventano rilevanti, quando danno inizio al futuro, come una stella cadente lascia dietro di sé una striscia di fuoco; esse devono avere la velocità necessaria per perforare il presente.

Noi non siamo ancora in grado di definire che cosa crea questa velocità, ma sappiamo che una cosa è buona nel momento in cui, come una pietra del futuro, brucia il presente.⁹

Chlebnikov dà successivamente un nome a queste “piccole cose”, tra l'altro nelle poesie *Kuznečik* [Il grillo], *Bobebobi...* ed *Esorcismo con il riso*. In quest'ultimo in particolare l'autore si pone apparentemente l'obiettivo formale di “velocizzare”, di “unire” le parole. Sembra lavorare soltanto con la lingua, mirando a esaurire le possibilità offerte dai derivati della parola *smeč* ‘riso’. Chlebnikov però non si limita a scrivere lessemi in successione, ma li usa per costruire un'opera altamente elaborata, nella quale l'impulso iniziale acquista forza grazie alle permutazioni consecutive della radice iniziale: non soltanto “ridono”, ma “ridono di risa”, non soltanto “ridacchiano”, ma lo fanno “ridevoli” e così via. Questa è la dinamica del verso, in cui la staticità viene comunicata dalla ripetizione di una parola: “Ridàccoli, ridàccoli”.¹⁰ Dinamica e staticità, tuttavia, dipendono da rela-

8 V. Majakovskij, *La nuvola in calzoni* (a cura di R. Faccani), Giulio Einaudi Editore, Torino 2012, p. 3, 5 (trad. di R. Faccani).

9 V. Chlebnikov, *Tvorenija*, (a cura di V. Grigor'ev e A. Parnis), Sovetskij Pisatel', Moskva 1987, p. 37.

10 Tutte le citazioni sono tratte dalla traduzione della poesia ad opera di A.M. Ripellino, in A.M. Ripellino, *Poesie di Chlebnikov. Saggio. Antologia, commento*.

zioni più complesse, ad esempio dalla lettura ad alta voce, che permettono di leggere più velocemente o più lentamente, di variare l'intonazione.

Ci si trova di fronte a una sorta di *Urtext*, nella pratica dei compositori barocchi (per esempio Bach), di un testo senza l'indicazione di tempi, di fraseggi, della dinamica, della composizione, degli interpreti, degli strumenti, un'opera che può essere eseguita al violino, al flauto, che può essere cantata, ecc... *Esercizio con il riso* offre innumerevoli possibilità di esecuzione. Il testo può essere letto come un'opera leggera, come uno scherzo musicale, forse anche con un'intonazione lirico-tragica. La parola "in quanto tale" stessa, anche nella sua forma più "pura", non solo non si libera dai vari sensi dettati dalle molteplici modulazioni né da quanto ciò suscita nella nostra immaginazione, ma è giustappunto portatrice di queste "impurità". Chlebnikov si pone un obiettivo formale, e il risultato è una pluralità di sensi. I procedimenti derivazionali operanti nella formazione delle parole sono evidenti, ma è impossibile offrirne un'interpretazione univoca poiché la "velocizzazione" ne cela il significato primo. Così il lettore va oltre, cambiando la propria idea di riso come qualcosa di univoco, di ridicolo, per esempio. Qui l'autore offre una gamma, un ventaglio di risa, che ci ricorda che le regioni psicofisiologiche del riso e del pianto sono molto affini. Se sentiamo qualcuno ridere o piangere senza vederlo, non è sempre possibile capire se stia ridendo o se stia piangendo. Dunque, l'*Esercizio* rivela significati, ma nello stesso tempo li cela, spingendo a letture sempre nuove.

Una poesia composta da soli sette versi e pubblicata nel 1913 dischiude una gamma di interpretazioni ancora più ampia. Dal momento della sua uscita quest'opera non ha smesso di stimolare la fantasia degli studiosi, quali R. Jakobson, Ju. Tynjanov, R. Duganov, M. Šapir e altri.

Bobeòbi si cantavano le labbra
veeòmi si cantavano gli sguardi
pieeo si cantavano le ciglia
lieeej si cantava il semblante
gzi-gzi-gzeo si cantava la catena:
così sulla tela di alcune corrispondenze
fuori della dimensione viveva il Vòlto¹¹

Alle interpretazioni esistenti se ne può aggiungere un'altra, declamatoria. Il compositore non è sempre un buon polistrumentista: Chlebnikov, si ricorda, leggeva le sue poesie biascicando, ma evidentemente sentiva i

Einaudi, Torino 1968, p. 10. (trad. di A.M. Ripellino).

11 *Ibid.*

versi dentro sé. E *Bobeòbi...* è un meraviglioso esempio del modo in cui li sentiva: solo durante la lettura si comprende veramente questa poesia, che, se letta ad alta voce, si dischiude come una grandiosa rappresentazione. Qui ci sono due piani, quello sonoro e quello logico; la parte sinistra si presenta come puro suono, che crea l'atmosfera generale per la parte destra, quella logica. Siamo di fronte a una doppia interrelazione, in cui il suono puro si riempie del riflesso della logica verbale e quest'ultima assimila i procedimenti sonori. La parte destra acquista intonazione e articolazione grazie alle informazioni fornite nella parte sinistra. L'elaborazione di una serie di suoni acuisce il suono consueto della componente logica, riorganizzando di conseguenza il modo di sentire. Sembra che parole a noi note vengano pronunciate e sentite per la prima volta, dacché si riflettono nelle proprie immagini sonore. In questa maniera, "sulla tela" delle corrispondenze musicali e verbali si crea il Volto, che è il volto dell'Armonia, della Natura, di Dio, del Genio, dell'autore, del Lettore. Il suono e la parola si muovono come rette parallele, e al di fuori della propria estensione si intersecano in un punto che è il Volto. Esso può essere immaginato come visione poetica.

Una particolare unione di parola-suono e parola-concetto è per Chlebnikov il *palindromo*, le cui lettere possono essere lette in entrambe le direzioni senza che il senso cambi. Il palindromo è inoltre spesso composto di parole anagrammatiche, cioè da parole il cui senso può mutare a seconda di come si permutano le lettere al loro interno. La prima poesia palindroma nella produzione di Chlebnikov, *Pereverten'* (l'analogo russo della parola di origine greca *palindromo*) risale al 1912 e reca come sottotitolo *Kuksi, kum muk i skuk* [Rattristati, compare di tormenti e noie].

Lo stesso Chlebnikov avrebbe scritto in seguito: "Composi *Pereverten'* senza capire affatto ciò che stavo facendo e soltanto dopo aver sperimentato su di me i versi *Čin zvan mečem navznič* [I gradi sono destinati a cadere per spada], cioè la guerra, e dopo che essi divennero per me vuoto (*Pal, a norov chud, i duch vorona lap* [Caddi, ma il carattere era pessimo e lo spirito era come zampe di gazza] li compresi come raggi riflessi del futuro, gettati dal mio ego inconscio sul cielo della ragione".¹² La "spiegazione", come spesso accade per Chlebnikov, è meramente associativa. In questo caso però ci interessa non soltanto la sua capacità profetica, ma il modo in cui le parole vengono attratte nel campo sonoro e come la palindromia organizza questo suono cadenzato e metallico. Per Chlebnikov il palindromo è un mezzo per ridurre la distanza tra conscio e inconscio, cosa che

12 V. Chlebnikov, *Tvorenija*, cit., p 37.

avviene proprio grazie alla doppia direzione del verso, secondo il principio del colpire e ritirarsi, escludendo le necessarie operazioni "di senso". La composizione sonora del verso palindromo è inevitabilmente più acuta e proprio in questo sta il senso: il provocare una reazione sonora.

Chlebnikov, primo nella poesia russa, ha utilizzato il palindromo come materiale per poesie molto lunghe. Nel 1920 avrebbe scritto un intero poema in palindromi, *Razin*, e avrebbe definitivamente sancito la legittimità di questa forma nella poesia russa; nella seconda metà del XX secolo essa sarebbe diventata una parte essenziale del panorama poetico russo. In tal modo Chlebnikov non soltanto operava con metri tradizionali, sviluppando la poliritmia, dando nuova forza a impulsi ormai esauriti e restituendo dignità al verso libero nella poesia russa, ma anche individuava nuove possibilità linguistiche per le varie forme poetiche, poiché il metro e la rima sono in fin dei conti fatti linguistici, non soltanto in senso generale ma anche in un'accezione più ristretta, in quanto tutte le manifestazioni succitate nascono dall'uso linguistico.

L'autore di manifesti più attivo fu Aleksej Kručenyč, firmatario, insieme a Chlebnikov, del testo *Slovo kak takovoe* [*La parola come tale*, 1913], la cui tesi centrale sostiene "che si debba scrivere e si debba leggere in un batter d'occhio",¹³ in apparente contraddizione con la prima affermazione dello stesso testo, "che si debba scrivere in maniera ansiosa e si debba leggere in maniera ansiosa, in maniera più disagiata di un paio di stivali da mercante o di un furgone nella sala per gli ospiti".¹⁴ Il ruolo di Chlebnikov in questa dichiarazione, probabilmente, si limita a quello di ispiratore, e il testo appartiene certamente alla penna di Kručenyč, cosa che risulta evidente anche dai rimandi alla sua opera. Inoltre egli riporta la celebre

Dyr, bul, ščil,
ubeščur
skum
vy so bu
r l ez¹⁵

e il suo commento "Tra l'altro in questi cinque versi c'è più spirito nazionale che in tutta la poesia di Puškin";¹⁶ questo testo sarebbe diventato da lì

13 A. Kručenyč, V. Chlebnikov, *Slovo kak takovoe, o chudižestvennyh proizvedenijach*, in *Literaturnye manifesty ot simbolizma do našich dnej*, cit., p. 143.

14 *Ibid.*

15 Ivi, p. 144.

16 *Ibid.*

a poco il modello della poesia transmentale, per Kručenyč ma anche per i suoi compagni e i prosecutori della sua opera. Nel 1914 i futuristi inseriscono nella seconda raccolta *Sadok sudej* [*Il giardinetto dei giudici*] delle annotazioni, in cui espongono per punti il proprio programma poetologico. Dei 13 punti contenutivi, alcuni sono importanti non soltanto per i firmatari del manifesto, ma anche per gli scrittori d'avanguardia successivi:

1. Abbiamo cessato di osservare la costruzione e la pronuncia della parola secondo le regole grammaticali, dopo aver incominciato a vedere nelle lettere soltanto *discorsi indirizzati*. Noi abbiamo reso la sintassi inferma.
2. Abbiamo incominciato a conferire contenuto alle parole, partendo dalla loro *caratteristica fonica e formale*.
3. Abbiamo compreso il ruolo dei prefissi e dei suffissi.
4. In nome della libertà del caso isolato rinneghiamo la grafia accettata.
5. Abbiamo annullato i segni di interpunzione e con ciò per la prima volta abbiamo messo in rilievo il ruolo della massa verbale, interiorizzandolo.¹⁷

Questo tipo di succinta teorizzazione è molto caratteristico di Kručenyč, il quale già in precedenza e da solo aveva composto una serie di sconcertanti trattati che anticipavano o confermavano la sua pratica poetica.

Abbiamo dunque visto alcuni tipi di dichiarazione programmatica nell'avanguardia russa. Sono manifesti generali, con elementi provocatori, con un programma poetologico e la definizione di traguardi ben definiti. Ma sono anche testi artistici, che esibiscono procedimenti chiari, i quali si rivelarono efficaci in quanto traguardo raggiunto da un dato autore, a tutti i livelli e non soltanto sul piano della "dichiarazione" di obiettivi supposti o reali. Tali testi, dichiarativi e incredibilmente espliciti, furono immediatamente oggetto di discussione, di comprensione o incomprensione, che stimolò la riflessione di sostenitori e detrattori. Perché meritavano certamente attenzione, e ancora oggi continuano a risvegliare interesse.

Traduzione dal russo di Massimo Maurizio

17 D. Burljuk, E. Guro, N. Burljuk, V. Majakovskij, E. Nizen, V. Chlebnikov, V. Livšic, A. Kručenyč, *Sadok sudei*, in *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, cit., pp. 147-148.

NADIA CAPRIOGLIO

ŠKLOVSKIJ, KRUČENYCH, MALEVIČ.
UNA FORMA NUOVA GENERA
UN NUOVO CONTENUTO

“Alcuni anni fa i pittori non si sarebbero permessi di disquisire su fini, mansioni ed essenza dell’arte. Oggi i tempi sono cambiati. Non essere teorici dell’arte significa rifiutarsi di capirla”,¹ scrive David Burljuk nel primo e più famoso manifesto del gruppo dei poeti futuristi di *Gileja, Poščėčina obščestvennomu vkusu* [Schiaffo al gusto corrente, 1913], stampato in pochi esemplari su carta da pacco con la sua copertina color “pidocchio svenuto”.²

Viviamo in un’epoca che sarà considerata ridicola, oppure infausta e tragicamente folle. Simili periodi erano già noti nella storia della cultura, quando una consistente parte della società si smarriva nei labirinti della teorizzazione, perdendo ogni gioia di vivere. Ma difficilmente si può paragonare una di queste epoche alla nostra [...]. Oggi più che mai sono tutti dediti alle teorie e alle discussioni sull’arte.³

Le due citazioni sopra riportate trasmettono una chiara idea del vivace e complesso dibattito culturale affermatosi in Russia negli anni 1900-1920, caratterizzato dal crescente ruolo del testo letterario e della parola, come testimonia la moltitudine di manifesti, dichiarazioni e brosure pubblicati accanto a cataloghi di opere d’arte e saggi critici. Anche i detrattori, che in questa predisposizione alle “dispute”⁴ vedono un sintomo di crisi culturale, consigliano di non ignorare i manifesti e le letture pubbliche poiché “per quanto privi di valore come fenomeno, tuttavia sono importanti come

1 D. Burljuk, *Kubizm*, in D. Burljuk et al., *Poščėčina obščestvennomu vkusu*, Izdanie G.L. Kuz'mina, Moskva 1913, p. 99.

2 AA. VV., *Fururisty. Pervyj žurnal russkich futuristov*, 1-2, 1914, p. 106.

3 A. Benua (Benois), *Bazar chudožestvennoj suety*, in «Reč'», 100 (13 aprelja), 1912.

4 Vd. N. Radlov, *O Futurizme i “Mire Iskusstva”*, in «Apollon», 1, 1917; S. Mako-vskij, “*Novoe iskusstvo*” i “*četvertoe izmerenie*”, in «Apollon», 7, 1913.

sintomo: se non c'è niente da imparare, c'è molto – ma molto – su cui riflettere”.⁵

In particolare c'è da riflettere sul fatto che la scrittura di un programma, il manifesto, diventa paragonabile all'opera d'arte, è considerato un “evento artistico”⁶ in se stesso, non più semplice documento teorico, ma “gesto”, “azione” che entra nel “teatro della vita” come se lo immagina il movimento futurista.

In questo contesto, in piena battaglia futurista, all'inizio del 1914 appare a Pietrogrado uno scritto di sedici pagine intitolato *Voskrešenie slova* [La resurrezione della parola] che, cinquant'anni più tardi, il suo autore Viktor Šklovskij definirà con nostalgia “una piccola brossura scritta a grandi caratteri”.⁷ La sua pubblicazione, tuttavia, rappresenta un avvenimento non trascurabile nella storia della cultura moderna, poiché è proprio con questo libricino dalla modesta copertina grigio-azzurra, tipica delle pubblicazioni degli ego-futuristi, che Šklovskij si lancia con audacia, in solitudine, nell'avventura futurista.

Nelle proprie memorie Šklovskij evoca la genesi del testo: all'uscita da una serata futurista, in cui i poeti erano stati violentemente attaccati da parte del pubblico, decide di “spiegare tutto... forse perché era giovane”.⁸ È il 23 dicembre dell'anno 1913 e nel famoso caffè letterario di Boris Pronin *Brodjačaja sobaka* [Il cane randagio] lo studente della Facoltà di Lettere dell'Università di Pietroburgo Viktor Šklovskij legge un intervento dal titolo *Mesto futurizma v istorii jazyka* [Il posto del futurismo nella storia della lingua].

All'una di notte – ricorda un testimone – al *Cane* comincia una lezione filologico-linguistica (cioè sull'argomento più noioso che il comune avventore possa immaginare) del giovane Viktor Šklovskij! Il giovane studioso-entusiasta si infervora nel parlare della viva lingua di Velemir <sic!> Chlebnikov, offrendo nel duro guscio della sua noce scientifica la quintessenza dei più complessi pensieri di Aleksandr Veselovskij e di Potebnja già passati attraverso i raggi X delle sue personali – come si diceva allora – “intuizioni”. Proprio in virtù della sua vivace lingua “resuscitata” attira su di sé l'attenzione di un ampio pubblico

5 V. Čudovskij, *Futurizm i prošloe*, in «Apollon», 6, 1913, p. 25.

6 D. Sarabjanov, *Malevič i iskusstvo pervoj treti XX veka*, in *Kazimir Malevič. 1878-1935: Katalog vystavki*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1988, p. 72.

7 V. Šklovskij, *Dvadcat' pjat' let*, «Literaturnaja gazeta», 1939, 10 fevralja.

8 V. Šklovskij *Žili-byli, Sovetskij pisatel'*, Moskva 1966, p. 100 (trad. it. *C'era una volta*, a cura di Sergio Leone, il Saggiatore, Milano 1968).

costituito per metà di uomini in frac e dame in *décolleté*, che lo ascoltano senza fiatare.⁹

La novità per il pubblico non consiste tanto nell'argomento filologico (cui era avvezzo dalle letture dei poeti simbolisti), quanto nel tono dell'intervento e nello stile dell'eloquio che può facilmente essere accusato di confusione e di imprecisione nel riportare fatti, date e denominazioni, ma risulta alquanto accattivante. Vladimir Pjast ricorda che al *Cane Randagio* dopo l'intervento di Šklovskij "prese la parola Šilejko che redarguì, bastonò per bene, il giovane oratore accusandolo, insieme con tutti i futuristi, di essere un grande ignorante".¹⁰ La stessa situazione si ripete pochi mesi dopo, l'8 febbraio 1914, nel grande anfiteatro dell'Istituto Tenišev, luogo tradizionalmente dedicato ai dibattiti intellettuali, durante una rumorosa serata sulla *Parola Nuova* [O novom slove], di cui Boris Ejchenbaum, all'epoca ancora "accademico" al di sopra di ogni sospetto, parlando dell'intervento di Šklovskij ricorda: "C'entravano Rodin, Veselovskij, l'architetto Ljalevič; ha parlato di cose, di vestiti, del fatto che la parola è morta e che le persone sono infelici perché si sono allontanate dall'arte, e così via... È stato il discorso di un pazzo".¹¹ Šklovskij stesso riferisce in modo incisivo sugli accadimenti di quelle vivaci serate:

Il pubblico aveva deciso di picchiarci. Majakovskij attraversò la folla come un ferro da stiro rovente che tocchi la neve [...]. Io camminavo appoggiandomi letteralmente con le mani alle teste che si accalcavano a destra e a sinistra: sono stato forte, son riuscito a venirme fuori.¹²

Nei due interventi pubblici Šklovskij parlava della parola-immagine e della sua pietrificazione, dell'epiteto quale mezzo di rinnovamento della parola che ha perduto la propria figuratività, dell'arte commerciale, della morte degli oggetti e del modo per farli risuscitare e fissava il compito principale del Futurismo nel ritorno da parte dell'uomo ad una ormai perduta acutezza nella percezione del mondo. Queste tesi saranno codificate nel saggio *La resurrezione della parola* che, con il suo tono "provocatorio

9 Vl. Pjast, *Vstreči*, Federacija, Moskva 1929, ora in Id., *Vstreči*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1997, p. 250.

10 Ivi, p. 278.

11 B. Ejchenbaum, *O literature. Raboty raznych let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987, p. 12.

12 V. Šklovskij, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, T. III, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1973, p. 50.

e le numerose citazioni accademiche”¹³, segna l’inizio della più famosa e controversa corrente artistico-letteraria russa del Novecento.

Come rileva Benedikt Livšic nella raccolta di memorie pubblicata nel 1933, *Polutoroglazjy strelec* [L’arciere da un occhio e mezzo], l’importanza de *La resurrezione della parola* consiste nel fatto che per la prima volta la *zaum*¹⁴ entra nel circuito della letteratura ufficiale, accademica, universitaria: “Šklovskij era venuto a noi dall’esterno, da un seminario di università, in veste di filologo e teorico, mentre fino a quel momento da lì ci erano piovuti addosso soltanto scherni e insulti”.¹⁵ Con il suo tono lirico e la foga dionisiaca che lo anima, questo testo rappresenta uno dei primi scritti teorici sulla realizzazione concreta della poesia transrazionale: dal giorno della sua pubblicazione il Futurismo cessa di essere un movimento di pura ribellione per diventare oggetto di studi universitari che avrebbero ben presto concettualizzato i suoi postulati.

Ne *La resurrezione della parola* troviamo le affermazioni essenziali contenute nei manifesti futuristi, ma in una forma meno esplosiva, al tempo stesso più lirica e più didattica: Šklovskij inserisce i postulati innovativi della concezione transrazionale nel tessuto del discorso culturale. L’idea cardinale della “resurrezione”, inoltre, riflette un tema importante della letteratura russa dell’epoca: ricordiamo, ad esempio, che l’immagine di una resurrezione occupa un posto importante nella visione di Aleksej Kručenyč, il cui poema *Mirskonca*¹⁶ [Mondoallaroveschia, 1912] si apre con un riferimento alla resurrezione personale trattata con accenti lirici.

Nel saggio Šklovskij constata:

Le parole utilizzate dal nostro pensiero al posto dei concetti generali, quando servono, per così dire, da segni algebrici e devono essere private della loro figuratività per entrare nel linguaggio quotidiano, dove non sono mai pronunciate e ascoltate in modo completo, sono diventate usuali e hanno cessato di essere recepite nella loro forma, sia interna (figurata), sia esterna (sonora).¹⁷

13 V. Šklovskij *Dvadcat’ pjat’ let*, cit.

14 Il termine russo *zaum* ha conosciuto in italiano diverse traduzioni, da «transmentale» a «transrazionale». Optiamo per «transrazionale», dal momento che ogni attività dello spirito è, per definizione, mentale.

15 B. Livšic, *Polutoroglazjy strelec*, Izdatel’stvo pisatelej v Leningrade, Leningrad 1933, p. 202 (trad. it. *L’arciere dall’occhio e mezzo*, a cura di Giorgio Kraiski, Laterza, Bari 1968, p. 136).

16 A. Kručenyč, *Mirskonca*, Izd. G.L. Kuz’mina i S. Dolinskogo, Moskva 1912.

17 V. Šklovskij, *Voskrešenie slova*, Tip. Z. Sokolinskij, Sankt-Peterburg 1914, ora in Id., *Gambuskij ščet. Stat’i, vospominanija, esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel’, Moskva 1990, p. 36.

È come se l'uomo non vedesse più le pareti della propria camera, non fosse più in grado di “vedere” e di “leggere” la parola usuale, ma soltanto di “riconoscerla”¹⁸ senza viverla, senza percepirla fino in fondo. In questo modo la parola, perdendo la propria “forma”, compie l'inevitabile percorso dalla poesia alla prosa. Anche l'epiteto, che per un certo tempo era riuscito a rinnovare la poeticità della parola, si è impietrito e ha perso di forza, così come a poco a poco “chi vive sulla riva finisce col non sentire più il rumore del mare”.¹⁹ Nel 1913, l'ultimo anno di pace che precede la Prima Guerra Mondiale, l'anno che rappresenta simbolicamente la fine di quel periodo della letteratura e della cultura russa spesso definito “Età d'Argento”, Šklovskij fa propria la necessità di una trasformazione di tutti gli aspetti della vita, dai comportamenti collettivi al sapere, percepisce l'attesa e il timore che regnano nella Russia smarrita, simile a Bisanzio alla vigilia della sua caduta. Anche la sensibilità artistica si avvia verso una rivoluzione profonda e decisiva che punta a spazzar via le tendenze rimaste fedeli all'estetica del passato o miranti a restaurare il classicismo, come piccole isole destinate a essere travolte dalla marea degli elementi rigeneratori: *La resurrezione della parola* riflette l'inebbriamento entusiastico di una generazione che, al di là delle investigazioni teoriche, produsse opere come, ad esempio, *Le Sacre du printemps* [La Sagra della Primavera, 1913] di Igor' Stravinskij.

La vecchia arte è morta e quella nuova non è ancor nata; anche le cose sono morte e noi abbiamo perduto la percezione del mondo; siamo come un violinista che non sente più il suo archetto e le sue corde, abbiamo cessato di essere artisti della nostra vita quotidiana, non amiamo più le nostre case e i nostri vestiti e abbandoniamo senza rimpianto una vita che non sentiamo più.²⁰

Per quanto riguarda l'arte e la letteratura solo la creazione di forme nuove, secondo Šklovskij, potrebbe ridare all'uomo la sensazione del mondo, “resuscitare le cose e uccidere il pessimismo”.²¹ Da questa frase emerge una concezione socio-psicologica tradizionale della missione dell'arte, cui si chiede di contribuire all'equilibrio emotivo e al benessere dell'umanità,

18 «Riconoscimento» (*uznavanie*) nell'accezione di Šklovskij sta a indicare una “ripetizione” e una “generalizzazione” mentale, che semplificano eccessivamente le cose ignorando la loro unicità. Vd., al proposito, G. Tihanov *The Politics of Estrangement: the Case of Early Shklovsky*, in «Poetics today», 4 (Winter), 2005 (26), pp. 665-696.

19 V. Šklovskij, *Voskrešenie slova*, cit., p. 38.

20 Ivi, p. 40.

21 *Ibid.*

tuttavia è profondamente innovativo il concentrarsi di Šklovskij sulla parola, “il più antico brillante, cui ridare luce”,²² l’entità in grado di portare in superficie le radici profonde della creatività umana restituendo al linguaggio la sua primordiale forza evocativa. La parola è ormai diventata inadeguata a rappresentare l’oggetto, quindi va rinnovata tenendo conto dei cambiamenti storici affinché ritrovi la temporaneamente perduta identità con l’oggetto, il quale, da parte sua, è rimasto immutato nel tempo.

Prima di presentare i procedimenti dei futuristi atti a dirottare le parole, storpiandole e spezzandole, Šklovskij porta come esempio la situazione in cui per un eccesso di tenerezza o di collera si voglia vezzeggiare o insultare qualcuno. In questo caso

Le parole consuete, spolpate, non bastano più, ed è allora che tagliamo e spezziamo le parole perché feriscano l’orecchio, perché le si possa vedere, non solo riconoscere. [...] A questa categoria appartengono le innumerevoli parole semplicemente mutilate che tutti noi pronunciamo in gran copia quando siamo commossi, e che poi è così difficile ricordare.²³

Svelando il processo di formazione degli epiteti ingiuriosi e dei vezzeggiativi, contrapponendo alla superficie laccata degli scrittori di ieri la “lingua tesa” di Kručenyč, più vicina al linguaggio semi-comprensibile della poesia antica, Šklovskij stabilisce un nesso tra la creazione verbale del *budetljanin*²⁴ e i procedimenti del pensiero linguistico generale.

Nell’affermare che le parole possono recuperare la propria densità oggettiva soltanto se vengono liberate dall’automatismo del linguaggio (automatismo inteso come convenzionalità astratta e meccanica), Šklovskij crea forse il primo accenno di un’estetica fenomenologica: la spontaneità è abitudinaria e astratta, solo l’elaborazione riflessa può cogliere le cose nella loro originaria singolarità sensoriale. Nel 1913 Šklovskij comincia a muoversi nella direzione di una metafisica della percezione che lo porterà, alcuni anni più tardi, a sviluppare in un altro suo articolo-manifesto, *Iskusstvo kak priem* [L’arte come artificio], il concetto di *ostranenie* ‘straniamento’.²⁵ Si tratta del primo sforzo formalista di elaborare una metafora per la percezio-

22 Ivi, p. 41.

23 *Ibid.*

24 Alla parola straniera *futurist* i gilejani preferivano il neologismo creato da Velimir Chlebnikov *budetljanin*, “l’abitante del sarà” (da *budet*, futuro del verbo ‘essere’)

25 Vd. V. Šklovskij, *Iskusstvo kak priem*, in *Sborniki po teorii poetičeskaja jazyka*, Tip. Z. Sokolinskogo, Praha 1917, pp. 3-14 (trad. it. *L’arte come procedimento*, in Tz. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94).

ne dell'oggetto dell'arte, metafora in base alla quale Šklovskij affermerà che per rendere "oggetto" un fatto artistico bisogna estrarlo dagli eventi della vita, destoricizzarlo, allontanarlo dalle sue abituali associazioni.

In tutto questo c'è poco di nuovo per i seguaci di *Gileja*, dediti a "resuscitare" le parole spostando gli strati linguistici pietrificati e non solo mediante lo "straniamento" ma anche con metodi più complicati, quali l'esplosione della struttura sintattica o la rottura totale della composizione tradizionale.²⁶

Ne è un esempio il saggio *Novye puti slova* [Le nuove vie della parola] di Aleksej Kručenyč. Scritto durante l'estate del 1913 e pubblicato nella raccolta futurista *Troe* [I tre, 1913],²⁷ dedicata alla memoria di Elena Guro, edita da Michail Matjušin e illustrata da Kazimir Malevič, l'articolo rappresenta la formulazione teorica dei principi guida di *Pobeda nad solncem*²⁸ [Vittoria sul sole, 1913], l'opera-sintesi che afferma la solidarietà della poesia (libretto di Kručenyč), della pittura (scene di Malevič) e della musica (spartito di Matjušin) sotto l'insegna di un mondo nuovo. La pubblicazione di *Le nuove vie della parola* alcune settimane dopo la rappresentazione dell'opera al teatro Luna-Park di Pietroburgo non può non colpire per la sua tempestività. Si tratta di una delle più importanti dichiarazioni teoriche dei futuristi russi poiché indica con chiarezza le radici della ricerca "formalista".

Il testo di Kručenyč rileva l'importanza del "materiale" e rifiuta il primato del "senso": il soggetto, essendosi distaccato dal tema (letterario o altro), non può più essere trasportato *ad libitum* da un materiale all'altro. Il materiale diventa l'elemento principale della nuova concezione dell'opera: bisogna "uscire dal senso e scrivere non con parole comprensibili, ma con parole costruite liberamente".²⁹ Kručenyč rivendica il diritto di creare nuove parole e di combinarle fra loro in modo inedito richiamandosi agli insegnamenti dei pittori contemporanei e appellandosi all'essenza del cu-

26 Nel manifesto *Slovo kak takovoe* [La parola come tale, 1913], gli autori Kručenyč e Chlebnikov rivendicano il diritto degli artisti futuristi a distruggere il vecchio per creare il nuovo, sostenendo che "i pittori *budetljane* amano servirsi di parti dei corpi, di sezioni, mentre i *budetljane* creatori di parole amano far uso di parole spaccate, di mezze parole e delle loro bizzarre e astute combinazioni". Cit. in V. Terechina, A. Zimenkov (a cura di), *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*, Nasledie, Moskva 2000, p. 48.

27 V. Chlebnikov, A. Kručenyč, E. Guro, *Troe*, Žuravl', Sankt-Peterburg 1913.

28 V. Chlebnikov, A. Kručenyč. M. Matjušin, *Pobeda nad solncem. Opera A. Kručenyč. Prolog V. Chlebnikova. Muzyka M. Matjušina*, Svet, Sankt-Peterburg 1913.

29 A. Kručenyč, *Novye puti slova*, in *Troe*, cit., p. 27.

bismo. Da qui deriva l'affermazione "la parola supera il senso"³⁰ (in russo *slovo šire smysla*, letteralmente: "la parola è più ampia del senso"). La materia è considerata un "essere", un principio vitale basato su parametri proprî non corrispondenti al concetto tradizionale di "senso", parametri che derivano dal puro assemblaggio "a-logico" di lettere, parole (nel caso della letteratura), o di elementi plastici, come il colore (nel caso dell'arte). Bisogna dunque uscire dal senso e scrivere con parole create liberamente, poiché ogni parola nuova è "rivelazione di cose invisibili".³¹ Kručenyč pone l'accento sulla contraddizione degli scrittori tradizionali che si ostinano a inseguire il senso nel tentativo di rappresentare l'incomprensibilità, l'a-logicità, della nostra vita o di raffigurarne il mistero ricorrendo a una lingua chiara e precisa, universale. Per descrivere il nuovo e il futuro sono necessarie parole nuove e associazioni nuove di parole che seguano regole interne proprie e non si sottomettano alle leggi della logica e della grammatica, parole che gettino una luce nuova sul vecchio mondo e ne permettano una rinnovata interpretazione. Definendo, dunque, il significato dell'opera d'arte a partire dalla priorità del materiale, Kručenyč arriva facilmente all'affermazione rivoluzionaria che sia la forma a determinare il contenuto e al rifiuto della concezione tradizionale di un'arte che "illustri" concetti esterni al materiale dell'opera, di un'arte "al servizio" della filosofia, della morale o della politica. È comprensibile che una simile tesi abbia provocato una vera crisi socio-culturale. Come noterà Aleksandr Benois, parlando del suprematismo di Malevič, "tutto ciò che avevamo di sacro e di santo, tutto ciò che amavamo e che era la nostra ragione di vivere è scomparso".³²

Questo capovolgimento del significato dei valori determina quella "crisi della rappresentazione" fortemente caratterizzante dell'anno 1913, crisi che porta al superamento della riflessione intrapresa da Lessing nel suo *Laocoonte* (1766), il cui sottotitolo indicava bene il soggetto: *Sui confini tra la pittura e la poesia*, concepite rispettivamente come arte della spazialità e arte della temporalità. Tra i poeti e i pittori della generazione futurista nel periodo 1913-1919 esistono legami molto stretti, che vanno ben al di là dell'idea baudelairiana delle "corrispondenze", superata dai problemi che pone il nuovo rapporto non mimetico tra la poesia transrazionale e la

30 Ivi, p. 25.

31 Ivi, p. 27.

32 A. Benua (Benois), *Poslednjaja futurističeskaja vystavka*, in «Reč'», 1916, 9 janvarja. L'articolo è una recensione scritta in occasione della mostra "0.10", nella quale Kazimir Malevič aveva presentato per la prima volta le sue tele supematiste.

pittura cubo-futurista prima, e l'arte non-oggettiva introdotta da Malevič subito dopo.

Kazimir Malevič pubblica solo nel 1919 le riflessioni avviate da almeno tre anni sulla parola, e in particolare sul discorso poetico, nell'articolo *O poezii* [Sulla poesia].³³ Nello scritto si propone di applicare alla poesia ciò che nel saggio *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu* [Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo, 1916]³⁴ aveva fatto per la pittura: descriverne la natura, delineare i suoi sviluppi passati e presenti nel modo più chiaro possibile e, infine, indicare i suoi obiettivi per il futuro, vale a dire il suprematismo per la pittura, la *zaum'* per le arti verbali. Il gesto, liberato dalla sottomissione agli oggetti, deve diventare azione cosciente:

Adesso il pittore deve sapere cosa succede nei suoi quadri e perché [...] Adesso bisogna dare una forma al corpo e conferirgli un aspetto vivo nella vita reale. E ciò avverrà quando le forme usciranno dalle masse pittoriche [...] e non si limiteranno a essere ripetizione di oggetti esistenti nella vita, ma saranno esse stesse un oggetto vivente.³⁵

Nel saggio *Sulla poesia* Malevič sviluppa la critica di Kručenyh alla parola convenzionale:

Il poeta parla solo attraverso l'abito dell'abito, di quei segni distintivi che servono alla ragione, ai suoi cibi elaborati, al suo banco dei pegni [...]. Lo assale l'angoscia perché utilizza mezzi assolutamente inadeguati e sono una vera rarità quelle poesie in cui il poeta non pianga, non si strugga per l'impossibilità di esprimere ciò che voleva dire sulla natura, poiché voleva parlare della natura e, invece, nei suoi versi parla solo dell'abito, della parola. E per quanto l'abito sia ben confezionato, tuttavia non è quel corpo di cui voleva parlare.³⁶

Anche Malevič, dunque, affronta la questione suprema dell'avanguardia russa del primo decennio del XX secolo: le parole referenziali, cariche di oggetti, usate dai vecchi maestri, sono ormai incapaci di esprimere le

33 K. Malevič, *O poezii*, in «Izobrazitelnoe Iskusstvo», 1, 1919, pp. 31-35, ora in Id., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, I, Gileja, Moskva 1995, pp. 142-149.

34 K. Malevič *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu*, 3-Izd., Moskva 1916, ora in Id., *Sobranie sočinenij*, cit., pp. 35-55. La prima edizione era una brossura, contenente le prime opere suprematiste esposte a *Poslednjaja futurističeskaja vystavka. 0.10* [Ultima mostra futurista. 0.10], Pietroburgo, dicembre 1915-gennaio 1916; una seconda edizione, ampliata e datata dicembre 1915, era stata edita da Matjušin.

35 Ivi, pp. 48-49.

36 K. Malevič, *O poezii*, cit., p. 144.

ruvide emozioni e le aspirazioni dei nuovi rivoluzionari dell'arte. Il problema della vecchia scuola di poesia consisteva nel fatto che essa aveva dedicato troppo tempo all'anima umana trascurando *La parola come tale*, per riprendere il titolo del famoso manifesto di Kručenyč e Chlebnikov [*Slovo kak takovoe*, 1913], illustrato dallo stesso Malevič e da Ol'ga Rozanova. Malevič è d'accordo con i suoi nuovi amici, incontrati proprio in quel fatale 1913: infatti, aveva già usato il termine *zaum'* per descrivere le proprie sperimentazioni in pittura,³⁷ fornendo una prova del suo già avviato tentativo di abbattere le barriere tra pittura e poesia.

Il *medium* della poesia, naturalmente, è il linguaggio, ma quale? Il linguaggio libero da ogni connessione con il mondo oggettivo che lo opprime e gli impedisce di elevarsi all'universo dell'esperienza transrazionale. Il poeta deve "liberare se stesso, metter da parte la ragione e comprendere il suo ordine delle cose, sentire il ritmo dello spirito".³⁸ Pochi ne sono capaci e quasi tutti cadono vittima dell'antico nemico della vera creatività: la tecnica, che trasforma il poeta in un "sarto", in un "orribile creatura", dalla cui "gola nera strisciano fuori le parole-cose: uno sgabello, rose profumate, donne, bare e nuvole minacciose".³⁹ L'alternativa a questa creatura va cercata nella figura del "poeta nuovo", in colui che Malevič definisce "il nuovo Uomo-forma":⁴⁰ un semplice segno, al pari della nota musicale o della lettera. E per individuare un ritmo poetico non dedotto da concetti (fosse pure allogici), propone un ritmo fatto di lettere.

Il poeta teme di manifestare il proprio gemito, la propria voce, poiché nel gemito e nella voce non ci sono cose; essi sono nudi, puri, formano le parole, ma non si tratta di vere parole, esistono solo per le lettere che contengono. [...] I raggi del nuovo poeta hanno illuminato le lettere, ma esse sono state definite assortimento di parole. Chiunque può facilmente assortire le parole a volontà.⁴¹

37 Nel catalogo della IV mostra di Sojuz Molodeži [Unione della Gioventù], che aveva avuto luogo alla fine del 1912, Malevič aveva usato per le proprie opere la definizione "Zaumnyj realizm"; vd. J. D'Andrea (a cura di), *Kazimir Malevič. 1878-1935*, The Armand Hammer Museum of Art and Culture, Los Angeles 1990, p. 8.

38 K. Malevič, *Zametka o poezii, duče, ritme, tempe* (1918), in Id., *Poezija*, Epifanija, Moskva 2000, p. 122. Questo breve saggio, poco conosciuto e rimasto inedito fino al 2000 è molto utile come complemento allo scritto *Sulla poesia* per la lucidità delle spiegazioni e le esplicite connessioni fra poesia e pittura.

39 K. Malevič, *O poezii*, cit., p. 148.

40 Ivi, p. 145.

41 Ivi, p. 146, 148

C'è una grande differenza tra il malinconico poeta-sarto e l'Uomo-forma del futuro: se il primo non è in grado di trasmettere i propri sentimenti con i mezzi linguistici convenzionali, il secondo cerca di declinare il proprio dolore semioticamente. L'atto poetico vincente consiste nell'esprimere se stessi con gemiti, lamenti e altri suoni riconducibili alla sofferenza: un "eloquio senza parole, quando dalla bocca [del poeta] escono parole folli, inaccessibili sia alla mente, sia alla ragione"⁴². È con quest'immagine del dionisiaco Uomo-forma che Malevič chiude il suo saggio sulla poesia e sulla parola. Visivo e verbale si fondono in un'immagine di grande poeticità: il corpo del poeta prende vita, dissocia i propri movimenti dalla coscienza, "producendo quella forma che per lo spettatore sarà la reale, nuova chiesa vivente"⁴³. E comincia a recitare la poesia del futuro, priva di tecnica, proveniente direttamente dal subconscio:

ULE ELE LJEL LI ONE KON SI AN
ONON KORI RI KOASAMBI MOENA LEŽ
SABNO ORATR TULOŽ KOALIBI BLJESTORJE
TIVO ORENE ALIŽ⁴⁴

In questo modo Malevič si pone oltre la dualità della forma e del contenuto, sulla strada aperta dalla forma che genera – e non rappresenta – il nuovo contenuto, emersa dalle ricerche sui rapporti transrazionali negli anni precedenti la Rivoluzione: dopodiché si troverà a difendere questo principio anche per l'arte. Nella sua ricerca di un'astrazione radicale, il ruolo che in poesia era assegnato alla lettera nella pittura sarà applicato alla liberazione dal colore, fino a giungere al famoso *Quadrato bianco su fondo bianco* (1918) in cui anche le ultime vestigia della forma saranno annientate.

42 Ivi, p. 149.

43 *Ibid.*

44 K. Malevič, *Sobranie sočinenij*, cit., V, p. 454. L'unica poesia di Malevič pubblicata durante la sua vita.



EMILIA PARPALĂ

RHETORICAL ACTS, PERFORMATIVE ACTS.
URMUZ AND THE (META)MANIFESTOS
OF ROMANIAN AVANT-GARDE

1. *A forerunner of the Revolt*

A typical statement for Romanian critique is that Romania “exported” avant-garde, giving a decisive impulse to the anti-modernist movement in full development in Europe and America at the beginning of the twentieth century. The fact that Urmuz¹ anticipated Dadaism, Surrealism, the Absurdism and Brâncuși, Tzara, Voronca, Fundoianu, Iancu, Brauner, Ionescu gained recognition in Europe has been used as a strategy to justify the historical avant-garde abroad and to counterbalance the marginality of a small national culture. Internal legitimization was accomplished by recovering Urmuz’s anti-literature, published almost twenty years after it was written. As a founding myth of our literary avant-garde, Urmuz (often compared to Jarry) represented a point of reference in sustaining the Romanian pioneering direction and its European vocation; his non-conformist “method” anticipated, inspired and strengthened the concept of avant-garde.

Having a small number of works (ten texts written between 1908 and 1909), whose strangeness continues to amaze, Urmuz was a solitary, eccentric and, consequently, intriguing writer. Written in 1908-1909, at the same time when Futurism appeared², and posthumously published in 1930,

-
- 1 Urmuz is the pen-name of the court-clerk Demetru Demetrescu-Buzău (1883-1923), who signed under that name the anti-prose texts *Pâlnia și Stamate* [Funnel and S.] and *Ismail și Turnavitu* [I. and T.], published by Tudor Arghezi in the newspaper *Cuget românesc* [Romanian Thinking] in 1922. *Algazy și Grummer* [A. and G.] was also published by Arghezi in *Bilete de papagal* [Parrot tickets], 16, 1928; in *Punct* [Point], 9-10-11, 1925) were published the short stories *Emil Gayk*, *Plecarea în străinătate* [Going abroad] and *Cotadi și Dragomir* [C. and D.], and in *Contemporanul* [The Contemporary], 84, 1928 appeared *După furtună* [After the storm]. Sașa Pană was the editor of *Opera* (1930), which included *Fuchsiada*.
 - 2 In 1909 F.T. Marinetti published *Manifesto del Futurismo*, in the Parisian newspaper *Le Figaro*. Not only the event, which started the first European artistic

his surrealist-absurd anti-prose texts anticipated and profoundly influenced the evolution of the avant-garde literary milieu. In his note from the avant-garde literary and art magazine *Contimporanul* [The Contemporary] (96-97-98, 1931), which announced the appearance of *Pagini bizare* [Weird Pages] Șașa Pană presented it as a world premiere:

An ignored forerunner of the avant-garde movement, of absurd prose and poetry, of black humour, of lyricism liberated from logic and the anecdotic ALL OVER THE WORLD. Urmuz-Dada-Surrealism, three words, which establish a bridge, explain a connection, clarify the origins of the 1919 literary world revolution.³

In the literary magazine *Unu* [One] (31, 1930), Geo Bogza's apologetic manifesto consolidated the author's myth, placing him at the same level of the main poet of Romanian literature: "the art of this strange Urmuz who, together with Eminescu [...], is the only one who has intensified the pulsations of literature up to the same point as Edgar Poe across the ocean and the awkward gallery of damned poets in France".⁴

revolution, was immediately mentioned by the important literary magazine *Ramuri* [Branches], 4, 1909 in Craiova, but also – although due to "an astonishing coincidence" (A. Marino, *Echos futuristes dans la littérature roumaine*, in Id., *Littérature roumaine – Littératures occidentales*, tr. A. Benteoiu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1982, pp. 169-203: 174) more than to premeditated synchronicity – the very same day of its French première (20th February) Marinetti's *Manifesto* was published in Romanian translation by the same town minor cultural magazine *Democrația*, along with a rather incisive editorial "response". See R. Merlo, *Il Manifesto del futurismo di F.T. Marinetti in Romania*, in R. Gendreau, G. Pagliarulo (a cura di), *Quaderni di studi italiani e romeni / Caiete de studii italiene și române*, 4, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009, pp. 15-98.

- 3 Reprinted in Urmuz, *Pagini bizare*, S. Pană (ed.), Minerva, București 1970, pp. 153-154: "precursor ignorat al mișcării de avangardă, al prozei și poeziei de contrasens, al umorului negru, al liricii liberate de logică și anecdotică din LUMEA ÎNTREAGĂ. Urmuz-Dada-Suprerealismul, trei cuvinte care stabilesc o punte, descifrează o filiațiune, lămuresc originile revoluției literare mondiale din 1919". Unless otherwise mentioned, all translations from Romanian into English are mine [E.P.].
- 4 G. Bogza, *Urmuz premergătorul*, in M. Mincu, *Avangarda literară românească [De la Urmuz la Paul Celan]*, Pontica, Constanța 2006, p. 535: "arta acestui straniu Urmuz care, alături de Eminescu [...] sunt singurii care au ridicat pulsațiile literaturii până acolo unde peste ocean le-a dus Edgar Poe și în Franța galeria ciudată a poezilor blestemați".

To Eugen Ionesco, Urmuz was “one of the forerunners of the universal literary revolt, one of the prophets of the dislocation of social forms, of thinking and language which are specific to this decomposing world”.⁵

If the “weird pages” which circulated in the Romanian literary circles before World War I had been known by a large audience, Urmuz would have become, according to M. Mincu, “a forerunner equal to Lautréamont for surrealists”; this interpretation emphasizes the profile of the Romanian forerunner: “by Urmuz one can notice how, for the first time in Europe, the profound crisis of literature as a concept becomes a Romanian acquisition”.⁶

The cult of Urmuz, born out of the need to legitimize the avant-garde internally, proves the fact that Romanian intellectuals synchronized with the international vanguard culture and, even more, hastened its breaking out and instability. The phenomenon was blamed on the “periphery complex”,⁷ which is specific to small cultures.

2. Pagini bizare – *An Implicit Manifesto*

What is the relevance or, in other words, what are the effects generated by Urmuz’s texts? What is the explanation of the fame (considered exaggerated by some critics) gained by this “work” made up of only 10 short texts, which can be metaphorically interpreted as “the manifesto” of pre-avant-garde writing? We assume that the answer lies in Urmuz’s method, seen as a rhetoric-persuasive act with polemic connotations.

From the perspective of the reception theory, the main feature of Urmuz’s rhetoric is incoherence, a pragma-semantic strategy of cancelling reader’s expectations. Rather involuntarily, Urmuz mocks the stochastic view on language, according to which there is a probabilistic dependence among the units making up a sentence or a text and their preceding

5 E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Paris 1966, pp. 77-78: “unul dintre premergătorii revoltei literare universale, unul dintre profeții dislocării formelor sociale, ai gândirii și ai limbajului acestei lumi care se dezagregă [...], lumea absurdă, ca și eroii autorului nostru”.

6 M. Mincu, *op. cit.*, p. 9, 17: “prin Urmuz se poate observa cum, pentru prima dată în Europa, criza profundă a conceptului de literatură devine o achiziție românească”.

7 P. Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea Românească, București 2007.

elements.⁸ Coherence restrictions impose on the reactive constituent an identical topic to that of the initial constituent.⁹ With Urmuz, when the meaning begins to take shape, the author introduces a lexeme or an utterance which deviates it, generates an aleatory isotopy, and this repeats again and again, destroying (co)referential restrictions and elevating *nonsense* to the level of a text principle. The clash of some incongruent semes/semantic fields, the deviation of stylistic levels, the undermining by parody bluntly violates the thematic progression principle. A textual world takes shape, automatically “created” and guided by the mechanics of reversibility and by the relativism of its entities. Urmuz practises a disjunctive irony, found especially at the end of his texts.

Predictable after a certain recurrence, these strategies hint a state of amused vigilance. Here is the beginning of “the novel in four parts”, *Pâlnia și Stamate* [The Funnel and Stamate], a parody of the descriptive sequence specific to Balzac’s novels:

A well-ventilated apartment consisting of three rooms, glass-enclosed terrace and a door-bell. Out front, a sumptuous living-room, its back wall taken up by a solid oak book-case perennially wrapped in soaking bed-sheets... A legless table right in the middle, based on probability calculus and supporting a vase containing eternal concentrate of the “thing in itself”, a clove of garlic, the statuette of a priest (from Ardeal) holding a book of syntax... and 20 cents for tips... The rest being without interest whatsoever.¹⁰

Meaning deletion is achieved by an equivalent projection of the trivial and solemn or abstract and concrete information, by the “dismantling” of

8 E. Vasiliu, *Introducere în teoria textului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1990, p. 57: “sensul structurilor complexe este dependent de sensul constituenților imediați ai acestor structuri (= principiul “compoziționalității”)” (“the meaning of complex structures depends on the meaning of the immediate constituents of these structures = the principle of “compositionality”).

9 J. Moeschler, A. Reboul, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinox, Cluj 1999, p. 443.

10 Urmuz, *Pagini bizare / Weird Pages*, tr. into English by S. Deligiorgis, Cartea Românească, București 1985, p. 7. The original text: “Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdeauna strâns înfășurată în cearșafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine”, un câțel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardele-nesc) ținând în mână o sintaxă și...20 de bani bacșiș...Restul nu prezintă nici o importanță.” (ivi., p. 6; italics are mine [E.P.]).

the whole into components (we should notice the frequency of the verb *a se compune* “to be made up of”) and by their re-assembling, by unusual lexical selections. Undermining logic and literary conventions undermining is accompanied by black humour and the absurd comic. We must say that, in spite of paralogisms¹¹, Urmuz does not reach the radicalism of the Dadaist movement; the syntax of his discourse preserves its cohesion and the parodied discourse types (Narration, Description and Fable) are structurally mimed. What is blown up, as we have already stated, is text coherence – especially the meta-principle of relation and that of non-contradiction. (Pre)avant-garde discourse preserves its communicability¹² and sends a rational message¹³ in spite of its demolishing creativity.

3. *The Anti-Fable Cronicari*

Like his anti-prose, *Cronicari* had circulated in the form of a manuscript before it was published by Sașa Pană in issue N° 31 of *Unu* in 1930. It is the only poem left by Urmuz¹⁴; being compressed and revealing its procedures more programmatically, it can be interpreted as a pseudo-manifesto which shows a radical paradigmatic scission. I. Pop considers it the most typical example of Urmuz’s pre-Dadaism¹⁵, typical for the rejection of the idea of tradition and for the literaturization of literature. Here follows the text in original with English translation:

-
- 11 The paralogism as a source of the absurd comic was analysed by M. Călinescu in *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Editura Eminescu, București 1972, by N. Balotă in *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1970 and by C. Braga in *Urmuz, paralogicianul*, postface to Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Dacia, Cluj 1999.
- 12 Y. Shen, the author of “The Cognitive Constraints Theory”, accounts for “a compromise between, on the one hand, aesthetic goals of creativity and novelty and, on the other, a conformity to cognitive constraints that ensure its communicability” (*Cognitive constraints on verbal creativity. The use of figurative language in poetic discourse*, in E. Semino, J. Culpeper (eds.), *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2002, pp. 211-230: p. 211).
- 13 L. Mancinelli, *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1978.
- 14 *Fuchsiada* is, according to the paratext, a heroic-erotic and musical poem in prose (“Poem eroico-erotic și muzical, în proză”).
- 15 I. Pop, *Avangarda în literatura română*, Minerva, București 1990, p. 55.

*Cronicari**The Chroniclers*

Fabulă

A Fable

Cică niște cronicari
 Duceau lipsă de șalvari.
 Și-au chemat pe Rapaport
 Să le dea un pașaport.
 Rapaport cel drăgălaș
 Juca un carambolaș,
 Neștiind că-Aristotel
 Nu văzuse ostropel.
 “Galileu! O, Galileu!
 Strigă el atunci mereu –
 Nu mai trage de urechi
 Ale tale ghete vechi”.
 Galileu scoate-o sinteză
 Din redingota franceză,
 Și exclamă: “Sarafoff,
 Servește-te de cartof!”

It seems it did happen once
 Some chroniclers lacked baggy pants
 So they begged Rapaport
 To issue them a passport
 Rapaport the dear fool
 Was at a little game of pool
 Not knowing Aristotle knew
 Nothing of Welsh rarebit stew
 “Galileo” shouted he out loud
 “Stop pulling your old boots out
 By the straps” from out his French tux
 Galileo then extracts
 A synthesis with a cry
 “Sarafoff have another fry!”

MORALĂ

MORAL

Pelicanul sau babața”.

The pelican or pouchbill.¹⁶

Though it looks like a puppets show, a grotesque supra-realistic and dysphoric buffoonery from which one cannot understand too much, the spectacular dimension of the text is beyond any doubt. Generically, it is the parody of one of the most codified literary forms: the fable; as far as procedures are concerned, it exhibits a rhetoric aiming at discrediting not only literary conventions but also communicative conventions, based on the addressee’s expectations.

3.1. *The Parodic Imitation*

In *Cronicari*, intertextual dialogism consists in turning the fable (the architext) into an anti-fable (the hypertext). The Aesopian fable, which was in circulation in our culture in the Middle Ages, belongs to the Byzantine mannerist literature, a style characterized by the intention to impose the cult of the form established by patterns and canons. Urmuz de-canonizes jocular spirit, producing an absurd text. He dissolves the nimbus of historic “characters”, he automatically associates and jeers at the moral; he intro-

16 Urmuz, *op. cit.*, p. 97.

duces conflictual forms of logic, proposes the symbiosis of antinomies, considers fiction as being equal to reality, obliterates the border between logical and illogical.

Urmuz demystifies the ethic hyper-function of the fable, a petrified and impersonalized species as a result of the over-exposure of allegorical mechanisms. To compromise it, he simulates its formal structure: “Cică niște cronicari/ Duceau lipsă de...” [It seems it did happen once / Some chroniclers...]. But the epic macrostructure (lines 1-8) is, in spite of the connectives (*cică, și, să*) and the imperfect, only a simulacrum for a *dispositio* metamorphosed to a reported discourse (lines 9-12). Simulated in its turn, the *MORAL* is not conclusive-aphoristic but lexical-semantic: two synonymous terms (“Pelicanul sau babița”, rendered in translation with the name of two different seabirds, “pelican” and “pouchbill”) belong to two different registers (*pelicanul* – a Romance neologism, *babița* – a folk word); the disjunctive structure *sau... sau...* [or... or...] opens equivalent alternatives, both absurd. The cancellation of pragma-stylistic restrictions at functional level (*sau*) generates stylistic effects.

Ambivalence, isotopic instability, abrupt transitions from one register to another, from a discourse structure to another, indicate the rejection of structure and of structuring. It is similar to a video clip: fuzzy, kaleidoscopic, hostile to the idea of configuration. Beyond the challenging aspect, Urmuz’s parodic game has also a liberating function: parody is “complemented” by *collage*.¹⁷

3.2. A Parody of Scientific Discourse

In *Pagini bizare*, the favourite target of Urmuz’s parody is scientific discourse – with its “truth”, argumentative logic, precision of terms and ascetic syntax. Urmuz was fascinated by sonorous neologisms and exploited their disruptive potential.

Thus, the title *Cronicari* induces the expectation of a historiographical style, which is associated to the effect of the real. After this first index of phatic orientation, the adverb *cică* [it seems] causes a typological glide from scientific to literary texts (the formula making famous epic-fantastic species, from fairy-tales to short stories).

It is easy to notice that the semantic deviation concerns the level of the occurring rhyme – a privileged place for the semantics of the poetic text.

17 A. Bouillaguet, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Édition Nathan, Paris 1996, p. 169.

Rhyme automatism is an artifice at hand meant to achieve the semantic break by sound associations. In line two, the possession of “baggy pants” mocks the chroniclers’ needs and creates the atmosphere. Line three maintains the illusion of the epic by the conjunction *și* [and], but even here the rhyme switches the meaning to the parodic register: Rapaport is an old Hebrew family name exploited for its extravagant resonance, made of reduplication and assonance, like Sarafoff, rhyming with *cartof* [potato], in order to connote the dissonance between emphasis and the mundane.

3.3. Actants

A cosmoidal vision of the world implies the reduction of contraries; modern thinking, on the contrary, creates antinomies and reduces man to the condition of an automatic mechanism. Within the actantial system of this grotesque fable, the fictional actants who frame the text (*Rapaport, Sarafoff*) oppose non-fictional actors, who represent, by metonymy, the scientific code (*Aristotel, Galileu*). Parodic names coexist with solemn names in this buffoonery. Since they cannot be compromised at the level of the signifier, the proper names of the second category are altered either by the rhyme words (*Aristotel / ostropel* [Welsh rarebit stew]), by being assigned absurd, buffoon gestures (Galileo pulls the sides of his old boots, *ale sale ghețe vechi*), by anachronism (the same Galileo wears a French frockcoat “matching” his “baggy pants”) or by language (Galileo’s absurd exclamation). If we equate the character and the sign, the system of proper names of the text becomes pathological by increasing the distance between the significant and the signified and by blocking semiosis.

3.4. The Lexical Level.

In this register, the burlesque comic results from the clash between the prevailing neological stratum and the lexemes from the mundane domain (clothes, foods):

<i>Rapaport</i>	<i>pașaport</i> [passport]	
<i>drăgălaș</i> [the dear fool]	<i>carambolaș</i> [a little game of pool]	
<i>Aristotel</i>	<i>ostropel</i> [Welsh rarebit stew]	
<i>Galileu</i>	<i>sinteză</i> [synthesis]	<i>redingotă franceză</i> [French tux]
<i>Sarafoff</i>	<i>cartof</i> [potato]	
<i>Pelicanul</i> [pelican]	<i>babița</i> [pouchbill]	

The equivalence projection is done freely, according to the poetic principle; ignoring the semantic principle of compatibility leads to lexical strictencies, dispersion and isotopic reversibility (the most frequent one is the conversion “animate” – “inanimate”), to sudden oscillations regarding stylistic registers, to the suspension of restriction rules. The relation between signs being a-semantic, the discourse universe becomes non-mimetic.

3.5. *Nonsense*

Text theory defines the concept of “textuality”, signifying the property of a verbal sequence to be a text, as having the following properties: coherence (at semantic level), cohesion (at syntactic/grammatical level), productivity (at intertextual level). Coherence is essential for textuality: “a succession of sentences is a text if and only if it is coherent”.¹⁸

A question arises, since Urmuz suppresses coherence systematically: can his utterances still be called Texts, as they are defined by Marin Mincu?¹⁹ As with other aspects, his textuality remains ambiguous, since the text relies on the effect produced by the antinomy between syntactic correctness and semantic dissolution, i.e. on *cohesion vs incoherence*. It recalls the famous sentence “Green colorless ideas sleep furiously”, which is used by semanticists to exemplify the devastating effect of suppressing meaning, while syntax remains unchanged. Urmuz camouflages coherence by cohesion; in *Pagini bizare*, nonsense is the semantic marker of the absurd.

3.6. *Non-Cooperative Verbal Behaviour*

At the pragmatic level of literary communication, Urmuz’s anti-literature ostentatiously violates the Cooperation Principle.²⁰ Having a high entropy, his texts evince the difference between the initial and the reactive constituent, between discourse order and meaning disorder. Conversational maxims acquire the following values:

- a. *Quantity maximum*: though the text contains more information than is necessary, it is not enough to succeed in the communicative act (generally, the poetic function acts counter to the communicative function).

18 E. Vasiliu, *op. cit.*, p. 60: “o secvență de propoziții este *text* dacă și numai dacă este *coerentă*”.

19 M. Mincu, *op. cit.*, p. 25: “Urmuz este un autor de Text” (“Urmuz is an author of Text”).

20 H.P. Grice, *Logique et conversation*, in «Communications», 30, 1979, pp. 57-72.

- b. *Quality maximum*: the discourse universe uses forms of logic, which are independent from the real world; it is non-vericonditional, surreal.
- c. *Relevance maximum*: co-textual inadequacy, thematic inconsistency, linking restriction suspension, extreme unpredictability have a maximal impact.
- d. *Manner maximum*: ambiguities, isotopic disorder and parodic deconstruction.

The anti-fable *Cronicari* exhibits a non-cooperative verbal behaviour – the pragmatic marker of its bizarre style anticipating the tragedy of verbal lack of communication present in Eugen Ionescu's theatre of the absurd.

4. *The Rhetorical Act*

The decisive impact Urmuz's writings had on the first wave of the Romanian avant-garde and, indirectly, on the European avant-gardism, can be explained by the persuasive force of his rhetoric model,²¹ not by his programmatic pathos; it is his stylistic conspicuousness and not his agitating vocation, that seems to justify the overwhelming influence of this bizarre work. Nevertheless, one can detect the foreshadowing of the idea of manifesto, understood as a break with the past and a reconstruction.²² An example is the metatextual sequence of the poem, swallowing in *Algazy și Grummer*:

On a fine day Grummer took the barrow and set out alone to collect rags and ankle bones without telling Algazy. On the way back he chanced on to the leftovers of some poems, which he stealthily ate all by himself under the covers pretending that he was thick... Algazy having caught on to this followed him inside sincerely intending to lecture him mildly, but he discovered to his horror that inside Grummer's stomach *all that was good in literature that had been left over, had been eaten and digested*.²³

-
- 21 C. Perelman and L. Olbrechts-Tyteca distinguish between argumentation by example, illustration, model and anti-model; whereas the model is the foundation of the rule and the illustration strengthens the adhesion to a known and accepted rule, the model "indique la conduite à suivre" (*Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, 6-e édition, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2008, p. 481, 490).
 - 22 C. Abastado defined the manifesto as a breaking and initiating text, as an act of legitimizing and conquering power (*Introduction à l'analyse des manifestes*, in «Littérature», oct. 1960, p. 6).
 - 23 Urmuz, *op. cit.*, p. 61. The original text: "Într-una din zile, Grummer, fără a-l anunța pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cărpe și arșice, dar la

We understand that Urmuz comprehended, initiated and ironically enlarged on the topic of literature's impermanence, the crisis of literary conventions and the necessity of a reform, which he himself assumed to begin subversively ("stealthily... all by himself"). After beginning the canonical dispute in the form of an allegoric battle between giants, Urmuz carefully intertwines the weak programmatic lines of the text with his belief in the imminent revitalization of literature: "But the old man, in whose insides the frames of the fermenting bladder began to stir up *the coming thrills of the literature of the future*, decided that what he was offered was stale and scanty..."²⁴

Algazy și Grummer contains a title footnote with pseudo-semiotic reflections on proper names and not on sign motivation; observing the discrepancy between the musicality of the two names and the nature of the characters, Urmuz solves the *Cratylus* dilemma with his black humour:

It would appear that there could be but one remedy to this: they either find themselves different names, that are true to their personal realities, or they modify themselves, while there is time, in their appearances and roles to match the unique aesthetic implications of the names they bear, if they still want to bear them...²⁵

5. *Performativity of Avant-Garde (Meta)Manifestos*

The pre-avant-garde rhetoric model caused a vehement contesting not only of literature, but of all arts; at the same time their revitalization was welcomed, because it restored the contact with life, with the referent, with ideology. It is interesting to note the seed of de-canonization, produced by Urmuz's anti-literature as a rhetorical act, had its roots as a performati-

înapoiere, gășind din întâmplare și câteva *resturi de poeme*, se prefăcu bolnav și, sub plapomă, le mănăcă singur pe furiș... Algazy, simțind întră după el acolo cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă în stomacul lui Grummer că *tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat*" (ivi., p. 60; italics are mine [E.P.]).

- 24 Urmuz, *op. cit.*, p. 63. The original text: "Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții bășiceii înghițite începuse să *trezească florii literaturii viitorului*, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit" (ivi., p. 62; italics are mine [E.P.]).
- 25 *Ibid.*, p. 55. The original text: "Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul și singur: sau sa-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă dacă vor să le mai păstreze" (*Ibid.*, p. 54).

ve act in Romanian and world avant-garde. Since the inclination towards performativity and spectacle is a specific characteristic of historical avant-garde and, as an echo, of postmodern²⁶ experimentalism²⁷, observing these effects from a long distance has beneficial consequences for the dynamism of literary forms, being a way of “dehistoricizing” historical avant-garde and of “historicizing”, to a certain extent, postmodern experimentalism.²⁸

The actional potential of the language was mobilized in the direction of manifestos production, often doubled by performances and accompanied by iconic signs (posters). The unprecedented productivity of this hybrid species, which is typical to the avant-garde, developed in two directions:

a) The Dadaist manifestos of the foreign avant-garde.²⁹

b) The constructivist, integralist and surrealist (meta)manifestos of historical Romanian avant-gardism.³⁰

Except for the Dadaist period, the history of the Romanian avant-garde begins in 1924, when *Manifest activist către tinerime* [The activist appeal to the youth] was launched in the name of the *Contimporanul* constructivist group. Much more tempered than Tzara's texts, the manifesto is framed by the slogans: “Jos Artă / căci s-a prostituat” [Down with Art / since it prostituted itself] and “Să ne ucidem morții!” [Let's kill our dead!]³¹ – two directive performative utterances with an argumentative structure; the former is an enthymeme, which announces the conclusion and then the premise, the word order of the latter being reversed. Representative utterances are inserted in this illocutionary frame (the analysis of the hyperonym “Art” into its components; the declarative-directive utterance “România se construiește azi” [Romania is being built today] and the declarative utterance introduced by “VREM” [we want]), spelled with capital letter and repeated anaphorically. Logic connectives (“DECI” [therefore], “căci” [since], “în ciuda” [in spite]), the fading of the authorial ethos and the plural addressing serve the persuasive purpose of the text.

26 E. Parpală, (ed.), *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă*, Editura Universitaria, Craiova 2011.

27 A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.

28 M. Martin, *Vocația europeană*, în «Flacăra», 16, 1984.

29 The noisy Dadaist performances of T. Tzara in *Șapte manifeste DADA* are not the object of this research, as they are written and published in French.

30 The literary manifesto was encouraged and sustained by a large number of avant-garde magazines, as *Contimporanul*, *75HP*, *Punct*, *unu*, *Integral*, *Urmuz*, *Alge* etc.

31 I. Vinea, *Manifest activist către tinerime*, in M. Mincu, *op. cit.* pp. 511-512.

The utterances defining arts are metaphorical equational utterances, where clichés are ridiculed: “Literatura, un clistir răsufat” [Literature, a flat enema]. In the name of “integral art”, the manifesto follows the metonymical logic of substitution and the contradictory rule of antithesis: not a novel, but a reportage; not visual arts, but a photo camera; not an anachronistic past, but an activist future. The four parenthetical insertions give arguments and exemplify generic terms. At the end of the text we identify an expressionist tinge: “economia formelor primitive” [the economy of primitive forms] and a Marxist-futuristic topic: “pătrundem în marea fază activistă industrială” [we enter the great industrial activist phase].

Ilie Voronca’s *Aviograma*³², with the subtitle (*În loc de manifest*) [In place of a manifesto], made famous the slogan “CETITOR DEPARAZITEAZĂ-ȚI CREIERUL” [Reader disinfect your brain], a directive act, which precedes the title. The graphic form is striking, the biggest capital letters being *75HP*, the name of the magazine in which the text also appeared in 1924. Enjambment, amplification by comparisons, asyntaxism, addressivity, the phonic form evince the declamatory tone. Among the lists of neologisms juxtaposed according to the futuristic-Dadaist style (*GRAMATICA LOGICA SENTIMENTALISMUL*) are inserted declarative utterances: “ARTISTUL NU IMITĂ ARTISTUL CREEAZĂ” [The artist doesn’t imitate the artist creates] or destructured utterances (the end in the form of a descending scale).

What is interesting is that this elliptical poetic manifesto was deprived of its ambiguity by Voronca in several prose manifestos: *Gramatică, Glasuri, Arhitectura* [Grammar, Voices, Architecture] and *Omul* [The Man], the last being an INTEGRAL synthetic manifesto. Since this paragraph focuses on the performativity of poetic manifestos, we will not insist here on the meta-manifestos above-mentioned.

The manifesto *Pictopoezie. Inventată de Victor Brauner & Ilarie Voronca* [Pictopoetry. Invented by V.B. & I.V.]³³, which also appeared in *75 HP*, in 1924, relies on the graphic signifier, on paratext redundancy, on tautology; the three declaratives in the final part of the text parody a syllogism: “PICTOPOEZIA NU E PICTURĂ/ PICTOPOEZIA NU E POEZIE/ PICTOPOEZIA E PICTOPOEZIE” [Pictopoetry is not painting/ Pictopoetry is not poetry/ Pictopoetry is Pictopoetry]. In the prose meta-manifesto *1924*, Voronca defined *Pictopoetry* as the synthesis of new art (“sinteza artei noi”).

32 I. Voronca, *Aviograma*, în M. Mincu, *op. cit.* pp. 512-514.

33 V. Brauner, I. Voronca, *Pictopoezie*, in M. Mincu, *op. cit.* pp. 514-515.

Last but not least, the *Manifest* published by Sașa Pană on *Unu* in 1928 exhibits an obvious performativity, due to the “classicization” of the form. The text is relatively short, having a continuous page set-up with three macrostructures generated by the three directive acts: “cetitor, deparazitează-ți creierul!” [reader, disinfect your brain], “arde maculatura bibliotecilor” [burn the pulp literature of libraries] “combină verb” [combine verb(s)]. The space among these three illocutionary reference points is filled with proper names, neologisms, figures, an interjection, letter typeset at random. The fervour of Dadaist negation faded away in this constructivist manifesto showing belief in the action of the word in the world: “gutenberg reînvii” [gutenberg, you resurrect].

A comparison between the literature of the manifestos and the authors’ literary work shows the differences between programme and accomplishment, meaning that the directives were only partly turned into fact. In Speech Act Theory the efficiency of literary performatives was questioned by Austin, Searle and by illocutionary poetics.³⁴ In literary manifestos, which use a rhetoric of performatives, illocutions are considered as poetry and theatre actions. Since speech figures play an important role in fallacious argumentation, the rhetoric act is a serious rival of the performative act – not only as a model (in the case of Urmuz), but also as text ontology (the case of literary manifestos).

6. Conclusion

Difficult to classify, the pre-avant-gardist Urmuz was related to surrealism, the absurd literature of Dadaism, the oneiric, expressionism and even realism. I worked on the hypothesis that his anti-literature inspired the Romanian avant-garde by the argumentative force of the stylistic model, as a rhetorical act having an implicit manifesto value. The analysis of the anti-

34 It is well known that Austin has excluded poetry from “felicitous” performativity (J.L. Austin, *How to Do Things with Words*. 2nd ed., J.O. Urmson and M. Sbisà (eds.), Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1975, p. 21-22), that Searle has qualified poetic speech acts as pretended locutions (J. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», N. 2, 1975, pp. 319-332), that Ohmann has defined literature as a discourse whose illocutionary force is mimetic and suspended (R. Ohmann, 1981. *Literatura ca act*, in M. Borcilă, R. McLain (eds.), *Poetica americană. Orientări actuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1981, pp. 200-209).

fable *Cronicari* has expressed its example worth for Urmuz's rhetoric and its metatextual dimension for *Pagini bizare*.

Inspired by Urmuz's poetics, Romanian avant-garde manifestos have both advertising and poetic character: their literarity attenuates their performativity. Alternating the performativity of the manifestos with the production / performing of the poetic work, Romanian avant-guardists expressed themselves synthetically and moderately in three directions: constructivism, integralism and surrealism. The distribution of speech acts shows the preference for directive and declarative illocutions, for the over-exposure of the group ethos, for a strong, redundant structuring (parallelisms, parenthetical insertions, phonic and visual forms, random lists etc). The actional approach must be doubled by an interactional one, since avant-garde manifestos are dialogical, oriented both towards the code and the reader (cf. the distortion of communicative principles and laws, subjective uttering, the pathos of phatic communication etc.).

Secondarily, the diachronic, pragma-rhetoric and comparative analysis of the manifestos shows the identitary dimension, the ideas of moderation, synthesis and specificity of the Romanian artistic insurrection.



ALESSANDRO AJRES

IL RUOLO DEL MANIFESTO NEI MOVIMENTI CHE ANTICIPANO LA PRIMA AVANGUARDIA POLACCA

Nella Polonia interbellica, e in particolare negli anni che dall'immediato primo dopoguerra vanno fino al 1924, il manifesto letterario risulta un genere molto popolare e probabilmente non furono mai formulati così tanti programmi letterari, quanti se ne contano in quest'epoca. Come ha scritto Przemysław Czapliński, il genere del manifesto letterario in Polonia trae origine dalla fede nella storia ereditata dal XIX sec. Esso si configurerebbe allora come: "il più letterario tra i documenti storici (perché realizzato compiutamente nell'atto della lettura) e il più storico tra i testi letterari (poiché permette di prevedere gli eventi futuri)".¹ Il XX secolo avrebbe poi intaccato tale fede nella storia.

È necessario partire proprio da un inquadramento storico per ricostruire il ruolo del manifesto letterario nella Polonia dell'epoca. Come ben sanno coloro che ne hanno festeggiato la centesima ricorrenza poco tempo fa, il *Manifesto* di Marinetti – capostipite *anche* dei manifesti letterari polacchi – risale al 1909, ma in Polonia (eccezion fatta per la traduzione di Ignacy Grabowski e alcuni articoli piuttosto severi) esso non fa breccia fino almeno alla fine delle ostilità belliche. Nel primo dopoguerra, la prima rivista a interessarsi del futurismo italiano è *Zdrój* [La sorgente], organo dell'espressionismo polacco letterario e del suo equivalente pittorico, il gruppo *Bunt* [Rivolta], pubblicata tra il 1917 e il 1922 a Poznań. L'intero quinto quaderno del 1919 viene dedicato a tale corrente, con la pubblicazione di alcune opere di Marinetti, Buzzi, Papini e la riproduzione di alcuni disegni di Boccioni e Soffici (fig. 1, 2, 3).

1 P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997, p. 60. Ove non diversamente specificato, le traduzioni dal polacco sono opera dell'autore [A.A.].



“Zdrój”, aprile 1918



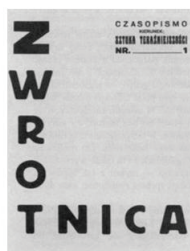
“Zdrój” (“La sorgente”, 1917-22)



- Manifesto della prima mostra degli espressionisti di *Bunt* (aprile 1918)

Non deve sorprendere che la prima rivista del periodo ad occuparsi di futurismo sia di carattere espressionista: *Zdrój* persegue una politica di ampia ricerca artistica e questo è il periodo, inoltre, dei contatti tra gli espressionisti e i futuristi polacchi, che analizzano approfonditamente quel che accade intorno a Marinetti. Entrambi i gruppi sono convinti dell'assoluta libertà dell'arte e del diritto alla deformazione della realtà; la sospensione di *Zdrój* tra il catastrofismo tipico espressionista e il vitalismo futurista li avvicina ulteriormente.

La nascita della prima avanguardia polacca (o avanguardia di Cracovia, per via della città dove essa opera principalmente) viene fatta coincidere col primo ciclo di pubblicazioni della rivista *Zwrotnica* [Il cambio], della quale usciranno sei numeri tra il 1922 e il 1923.



- Il primo numero di
“Zwrotnica”
(1922-23)



- Il terzo numero di “Zwrotnica”

Tale corrente non va considerata, tuttavia, come un castello eretto improvvisamente sul nulla: le sue fondamenta e le sue mura sono costituite dello stesso materiale impiegato dai movimenti appena precedenti. Espressionismo, formismo² e futurismo, con i loro programmi e coi loro manifesti, indirizzano la nascita della prima avanguardia polacca che, per realizzarsi compiutamente, dovrà fare i conti anzitutto con loro. Del resto, l'intreccio che si viene a creare risulta piuttosto complicato da sbrogliare. Basti pensare che, oltre ai contatti tra futuristi ed espressionisti, vengono organizzate mostre comuni di formisti ed espressionisti di *Bunt*.



- Una mostra comune di formisti ed espressionisti di *Bunt*

Una vera e propria differenziazione tra formisti ed espressionisti si avrà solo dopo qualche tempo di convivenza dei due gruppi.³ Ancora nell'ot-

- 2 Movimento artistico polacco, concentrato principalmente sulle arti visive e operativo tra il 1917 e il 1922. Il programma del formismo risulta piuttosto elastico e spazioso: i fondatori riconoscono l'autonomia del funzionamento artistico e poetico; si dichiarano convinti della necessità di cambiamenti nella creazione artistica. Individuano il vero significato di un'opera nella sua forma.
- 3 L'acquisizione del termine "formismo" avviene ufficialmente durante la terza Mostra degli Espressionisti Polacchi a Cracovia, inaugurata il 3 settembre 1919 presso l'Associazione degli Amici delle Belle Arti. Sul catalogo della mostra, Leon Chwistek pubblica l'articolo *Formizm* [Formismo], scritto a Zakopane nell'agosto dello stesso anno. Vi si legge che il termine espressionismo per due anni "È stato utilizzato unicamente come simbolo di protesta contro l'arte ufficiale. In breve tempo è risultato, però, che questo termine ci legava nella convinzione generale all'arte tedesca, che resta sempre nell'ambito della sperimentazione, senza retrocedere, in molti casi, al cospetto di una stramberia di cattivo gusto. In queste

tobre del 1923 su *Zwrotnica* esce un articolo intitolato *Futuryzm polski (bilans)* [Futurismo polacco – un bilancio] a firma di Bruno Jasiński, nel quale si tirano le somme della relazione della nascente avanguardia autonoma col futurismo al tramonto e si traccia una linea di separazione in primo luogo rispetto al futurismo italiano: “L’arte polacca, risvegliandosi dopo la guerra da un letargo nazional-patriottico, aveva nel futurismo italiano una risposta pronta: una falsa risposta”.⁴ Siamo alla fine del 1923, alla vigilia della nascita della prima avanguardia polacca, cui seguirà il costruttivismo. Non è un caso che la cosiddetta “strategia del manifesto” venga meno in Polonia a partire dal 1924, allorché il mercato letterario si stabilizza, nascono periodici costantemente dedicati alla letteratura, ma soprattutto il fermento artistico post-bellico viene indirizzato verso un’unica corrente e le forme di espressione specifiche del periodo precedente scompaiono insieme al futurismo e agli altri movimenti dell’epoca. Come ha scritto Stanisław Jaworski:

La prima fase dell’avanguardia polacca, soprattutto gli anni tra il 1917 e il 1923, rappresenta un periodo di fermento creativo, di formazione per nuove correnti artistiche, di interventi, programmi e manifesti. Si può persino ammettere che ai primi dieci anni del periodo tra le due guerre diano un carattere specifico proprio quegli interventi che si impongono con grande forza all’attenzione generale, che l’attività programmatica e di gruppo, in questo caso, sia più importante degli effettivi esiti letterari.⁵

Anche in Polonia il manifesto (volantino) letterario è una forma di comunicazione legata nell’immaginario comune al movimento futurista. Al di là dell’annosa questione circa il primo artista futurista polacco,⁶ all’unità si tende a riconoscere il gruppo di *Katarynka* come il primo nucleo

condizioni si è rivelata la necessità di marcare la nostra differenza con l’introduzione di un nome nuovo. In questo modo siamo giunti a definirci ‘formisti’” (L. Chwistek, *Formizm*, in *Formiści. Wystawa III. Katalog*, Kraków 1919, pp. 5-6).

4 B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, in «*Zwrotnica*», 6, 1923, pp. 178-179.

5 S. Jaworski, *Awangarda*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992, p. 66.

6 Nel 1918, nel componimento *Poezja* [Poesia] Julian Tuwim scrive: “Sarò io, in Polonia, il primo futurista”. Del resto, Tuwim fa il proprio debutto in pubblico proprio con una conferenza sul futurismo, tenuta a Łódź il 14 dicembre 1915 e intitolata *Apostolowie brutalnego jutra* [Apostoli di un domani brutale]. La sua affermazione scatena comunque dure reazioni presso gli artisti del tempo. In *Pierwszy polski futurysta?! - à propos odczytu red. E. Haeckera o Julianie Tuwimie*, in «*Goniec Krakowski*», 96, 1919, Tytus Czyżewski replica: “La poesia di Tuwim, ancorché non priva di una forma rimodernata è ancora ‘letteratura’”.

futurista in Polonia. *Katarynka* si raccoglie a Cracovia nel 1917; ne fanno parte Bruno Jasioński, Stanisław Młodożeniec, Tytus Czyżewski. Quest'ultimo ricorda su *Zwrotnica*:

Nell'inverno del 1917 si presentarono da me due giovani poeti, Bruno Jasioński e Stanisław Młodożeniec, raccomandati dal mio collega Leon Chwistek, proponendomi l'ingresso nel loro gruppo chiamato *Katarynka* di Cracovia e, al contempo, chiedendo le mie opere per allestire una serata di *Katarynka*.⁷

Il termine *Katarynka* 'organetto di Barberia' allude a un'arte di strada, legata alla massa e alla quotidianità: tale tenderà di essere il futurismo polacco. "Il nome non era così comico, né così casuale, come può apparire superficialmente. Rappresentava un momento decisivo per il futurismo polacco, il momento dell'uscita della nuova arte polacca sulla strada, il primo atto di una battaglia che comincia",⁸ ricorderà Jasioński nel suo *Futuryzm polski (bilans)*. Il club *Katarynka* viene organizzato nei locali sotterranei decorati della Dom Akademicki [Casa Accademica] di ulica Jabłonowskich. Qui si tengono le prime serate futuriste a Cracovia; la prima in assoluto, secondo la studiosa Alina Kowalczykova,⁹ risale al dicembre 1918, mentre il ricordo in prima persona di Czyżewski rimanda all'inizio del 1919.¹⁰

Verso la fine del 1918, in coincidenza con le prime serate futuriste a Cracovia, si apre a Varsavia il secondo fronte futurista col manifesto *Tak [Sì]*. Ne sono gli artefici Anatol Stern e Aleksander Wat; Bruno Jasioński ricorda *Tak* come: "Primo appello firmato da loro".¹¹ Stern è la vera e propria anima del gruppo: organizzatore instancabile di incontri artistici, vi partecipa attivamente e mantiene serrati i rapporti coi futuristi di Cracovia. Wat fa riferimento a *Tak* in un articolo uscito nel 1930 su *Miesięcznik Literacki* [Mensile Letterario] e intitolato *Wspomnienia o futuryzmie* [Ricordi del futurismo]: "Il debutto fu un piccolo volantino su carta celeste, intitolato

7 T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, in «Zwrotnica», 6, 1923, p. 185. A tal proposito va specificato che Czyżewski era pittore e scultore, oltre che poeta.

8 B. Jasioński, *Futuryzm polski (bilans)*, cit., p. 181.

9 A. Kowalczykova, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981, p. 63.

10 Dialogando con Jan Śpiewak, Czyżewski rammenta: "All'inizio del 1919 arrivano a Cracovia Młodożeniec e Jasioński, insieme a loro presi parte alla serata d'autore che si tenne presso la 'Casa Accademica': era la prima uscita dei futuristi" (*Jak się kształtował polski futuryzm. Rozmowa z Tytusem Czyżewskim*, in «Czas», 187, 1939, p. 5). In realtà, Młodożeniec e Jasioński sono a Cracovia già nel 1918.

11 B. Jasioński, *Futuryzm polski (bilans)*, cit., p. 181.

Tak. [...] Era infarcito di simboli e affermava la totale approvazione del presente”.¹² *Tak* è importante non solo perché chiama a raccolta le forze futuriste della capitale, ma anche perché segna l’esordio di una forma letteraria, attraverso cui il movimento artistico esporrà le proprie idee. Si tratta infatti di una *jednodniówka – jednodniuwka* secondo l’ortografia futurista¹³ – ovvero un numero unico, un manifesto di poche pagine, spesso un’unica pagina scritta fronte-retro, un volantino a metà tra l’opera e il programma artistico. Il critico Edward Balcerzan sottolinea proprio il carattere par-letterario del manifesto futurista, “sottomesso, da una parte, alle direttive genealogiche della satira e dall’altra, invece, alla poetica tradizionale dell’ode”.¹⁴

Il primo manifesto del periodo futurista in Polonia coincide, praticamente, con l’origine stessa del movimento; è legato a un’arte che vuole essere di strada ed è ancora debitore del modello marinettiano (di lì a poco uscirà il numero di *Zdrój* interamente dedicato al futurismo italiano). La volontà di rivolgersi direttamente al destinatario è ciò che fa nascere la necessità di propagandare la poesia e i programmi letterari sotto forma di manifesti o volantini. Przemysław Czapliński dimostra che tale forma divulgativa modifica il contesto sociale di funzionamento dell’arte dell’epoca:

Il volantino, come forma di comprensione immediata con l’utente, come modo di stringere il contatto di strada in un unico passaggio, diventò prova evidente che l’informazione sull’arte avesse raggiunto lo status delle notizie, tanto comuni quanto eccezionali, come quelle di ogni giorno; l’artista, invece, lo status di “uno dei tanti”.¹⁵

La scelta di questa strategia, risultante da un nuovo modo di pensare, taglia radicalmente fuori l’attività di formazione dell’avanguardia dai generi e dalle forme di un discorso autoriflessivo utilizzati dagli artisti del XX secolo. Tale strategia punta sulla comunicazione ancora più che sul contenuto della comunicazione stessa e in questa cornice si inserisce la cosiddetta “leggenda del futurismo polacco”, basata sullo scandalo che i futuristi polacchi si attribuiscono più di quello che realmente non provocarono. Il 23 febbraio 1919 compare sul n. 52 di *Dziennik Powszechny* [Quotidiano uni-

12 A. Wat, *Wspomnienia o futurozizmie*, in S. Jaworski, *Awangarda*, cit., p. 316.

13 Si tratta di una ortografia semplificata, attraverso cui i futuristi tendono a limitare quelle che vivono come vere e proprie incongruenze della lingua polacca scritta.

14 E. Balcerzan, *Wstęp*, in B. Jasieński, *Utwory poetyckie – Manifesty i Szkice*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972, p. LXV.

15 P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, cit., p. 17.

versale] l'articolo *Rewizja w klubie "futurystów"* [Perquisizione nel club dei "futuristi"]. Vi si legge:

In questi giorni la polizia ha ricevuto una notizia anonima, secondo cui nel club dei futuristi si terrebbero riunioni bolsceviche e vi si troverebbe un deposito d'armi. In seguito a tale informazione, la polizia è entrata nel club dopo la mezzanotte e vi ha trovato qualche decina di soci, impegnati in conversazione e in un banchetto. È stata effettuata una perquisizione dettagliata, ma non è stato trovato nulla di sospetto.¹⁶

In questo caso, i membri del "Club" se la cavano con un semplice verbale per essere rimasti nella loro sede fin oltre la mezzanotte, oltre cioè l'orario consentito. I rapporti tra i futuristi polacchi e la censura, tuttavia, sono destinati a diventare via via sempre più burrascosi. Proprio su tale scontro, così come sullo scontro con certo pubblico borghese, la corrente artistica futurista poggia e alimenta una delle sue caratteristiche principali. I futuristi polacchi cercano ripetutamente di meritare e ampliare la fama scandalistica, che accompagna le loro gesta. Si arriva al punto, così, di considerare la leggenda che creano su se stessi come "Un fenomeno importante quasi quanto la poesia futurista":¹⁷ un atteggiamento eccentrico, accentuazione di elementi di originalità e nonsenso, stravaganza, scandali di società e artistici nel corso delle serate poetiche. Tutto questo insieme doveva essere arte.

Il mito che i futuristi erigono intorno a se stessi è dovuto tanto a una volontà consapevole, quanto ai condizionamenti esterni della società. È vero, infatti, che il poeta diventa eroe dei propri versi, che l'individualismo e l'autobiografia decidono le convenzioni da seguire per strutturare il modello dell'eroe lirico. Si tratta di scelte che paiono consapevoli, più che indotte. Allo stesso modo, quella dello scandalo esercitata dai futuristi polacchi può essere considerata una vera e propria strategia. Più che di una effettiva pianificazione si tratta di una conseguenza dell'incapacità iniziale dei giovani poeti futuristi di opporsi alla tradizione artistica consacrata attraverso programmi concreti. Lo scandalo di certi *happening* e di certe affermazioni programmatiche rappresenta la via più breve per rompere col passato: proprio la negazione della tradizione, del resto, è uno dei punti più

16 L'articolo è citato in A. Kowalczykova, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, cit., pp. 87-88.

17 Z. Jaroński, *Wstęp*, in AA.VV., *Antologia polskiego futurizmu i nowej sztuki*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, p. LIV.

importanti del credo futurista. Allo spettatore o al lettore viene presentata una personalità intrigante, mentre il ruolo del *bluff* e della mistificazione è potenziato al massimo. Si crea così in chi legge un testo o assiste a un evento futurista un disorientamento in cui si va a inserire il tentativo di creare una nuova ricezione dell'arte presso il destinatario. Le iniziative futuriste, siano esse serate poetiche, feste o interventi pubblici si configurano dunque come "Proposte per la creazione di nuove forme di ricezione dell'arte",¹⁸ mentre i versi e i manifesti futuristi spingono il lettore sulla strada dell'opposizione alla tradizione. Molto più i manifesti dei versi, in realtà, come ha fatto notare Jerzy Kwiatkowski:

La poesia dei futuristi non fu tanto radicale nella sua innovazione, quanto i manifesti futuristi. Esprimendo in generale le stesse idee e gli stessi atteggiamenti, non riuscì tuttavia – eccetto un paio di eccezioni – a creare una poetica di rottura radicale con la tradizione: in molti casi si avvicinò ad altre poetiche e cadde nell'ecllettismo.¹⁹

Occorre poi specificare quanto di estraneo alla volontà dei suoi fautori vi sia nella costruzione della leggenda del futurismo. Si tratta, essenzialmente, del ruolo interpretato dalla censura e dall'opinione pubblica benpensante che, con la propria intransigenza, spingono i futuristi ai margini dell'*establishment*, relegandoli in uno spazio dove la ribellione a un certo tipo di società – più evocata che messa in pratica – può esercitarsi liberamente. Il futurismo viene recepito come un corpo estraneo alla cultura ufficiale, sostiene Grzegorz Gazda: "Esisteva nel pettegolezzo da caffè, nelle polemiche della stampa, nelle note dei quotidiani che lo disprezzavano e lo schernivano. Tale aura che lo circondava decise la nascita della leggenda del futurismo polacco".²⁰ Se è vero che il carattere della ribellione è genetico nel futurismo polacco, che lo organizza secondo la strategia dello scandalo, è pur vero che la società del tempo fa di tutto per esaltare ed estremizzare tale carattere. La censura trasforma definitivamente i futuristi in oppositori.

La leggenda del futurismo polacco, creata ed alimentata dai suoi stessi rappresentanti anche attraverso manifesti e volantini, è quindi frutto di scel-

18 La definizione è di H. Zaworska, *O nową sztukę – Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, p. 281.

19 J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990, p. 66.

20 G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, p. 126.

te autonome e condizionate: da una parte, il nuovo ruolo affidato al poeta-eroe e l'affermazione della strategia dello scandalo; dall'altra, l'emarginazione decretata dalla società, che provoca e giustifica le punte più estreme di tale strategia. Nel febbraio 1919 viene organizzato a Varsavia l'evento che rappresenta, secondo la maggior parte dei critici, l'inizio del futurismo in Polonia. Si tratta de *Wieczór podtropicalny użądzony przez białych Murzynów* [Serata sub-tropicale organizzata da bianchi Negri]. L'evento si divide in due parti: alla parte tradizionale, composta dalla lettura di brani di Longfellow, Poe, Verhaeren e altri segue la parte futurista vera e propria. Wat ricorda così quella serata:

Fu probabilmente la serata poetica più grottesca in Polonia [...]. La parte futurista era lo spettacolo di un Negro autentico, Jusuf Ben Mehim, che danzò mezzo nudo, tremando per il freddo, e cantò alcune canzoni dei negri, una poesia di T. Kruk del gruppo Pikador, l'opera musicale di M. Centnerszwer intitolata *Andromeda al bagno*, o qualcosa del genere, i miei versi e quelli di Stern dalla sintassi ripugnante e dal contenuto pornografico à la Rabelais. Vi si parlava molto di sperma e flatulenze, "con le quali vi disperderò". L'attrazione del programma, però, era un uomo nudo con una leggera cintura di garza sui fianchi. All'ultimo momento si ritirò per la paura e si dovette spingerlo sul palco con la forza. Lesse una poesia di Stern intitolata: *Bruciare una fogliolina di fico*. Doveva bruciare una fogliolina di fico, ma non lo fece: era sul palcoscenico, quindi non avevamo su di lui più alcun potere.²¹

Quasi contemporaneamente si tiene la prima serata futurista a Cracovia presso *Katarynka*, durante la quale l'attrice Zofia Ordyńska del teatro cittadino Słowacki declama i versi di *Elektryczne wizje* [Visioni elettriche] di Czyżewski. Dopo la pausa seguita alla *Serata sub-tropicale* e allo scandalo creato, riprende intanto l'organizzazione di eventi futuristi a Varsavia. Tra le altre, Wat ricorda una sera presso un'associazione ebraica, "dove tenemmo lettura di teppistiche relazioni antisemite, storpiate con parole rese ufficiali solo di recente: una rissa a colpi di pugni, bastoni e sedie pose fine alla serata"²²

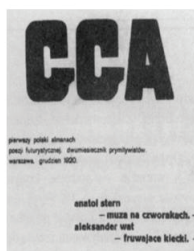
Il futurismo polacco aumenta nel 1920 la propria coesione interna come movimento artistico e, al contempo, tenta di agire maggiormente sulla società. All'inizio dell'anno esce *To są niebieskie pięty, które trzeba pomalować* [Sono i talloni azzurri, che bisogna dipingere]. Wat ricorda: "Talloni azzurri – il titolo parla da sé – "numero unico", edito all'inizio del

21 A. Wat, *Wspomnienia o futuryźmie*, cit., p. 316.

22 Ivi., p. 317.

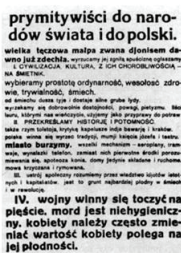
1920, era il primo tentativo di guadagnare nuove forze al futurismo polacco. Il tentativo non riuscì. Si trattò del documento meno interessante²³.

Nel dicembre 1920 viene pubblicato a Varsavia *Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej* [Gga. Primo almanacco polacco di poesia futurista].



- Gga. Primo almanacco polacco di poesia futurista

Il volume, pubblicato in 500 esemplari, in formato grande e a colori, è composto dall'opera di Stern *Muza na czworakach* [Musa a carponi] e da *Fruwające kiecki* [Gonne svolazzanti] di Wat, e — soprattutto — vi è contenuto il *Manifest prymitywistów* [Manifesto dei primitivisti] redatto a quattro mani da Stern e Wat.



- Manifesto dei primitivisti

La parola *Gga* che dà il titolo all'almanacco è un suono onomatopeico che imita il verso dell'oca; nel finale del *Manifesto* si legge infatti: "Apriamo gli occhi, allora il maiale ci sembrerà molto più incantevole dell'usignolo; mentre il verso dell'oca ci affascinerà più del canto del cigno".²⁴ Prima uscita programmatica del futurismo polacco, il *Manifesto* appare però fortemente improntato alla mistificazione e marcato un'evidente vena dadaista, come sottolineerà molti anni dopo Andrzej Lam: "L'almanacco *Gga* era una mistificazione al quadrato, per così dire; per quanto il nonsenso fosse pane quotidiano per il dadaismo, troviamo in questo almanacco un pasticcio di manifesti futuristi e dada che richiama da vicino la parodia"²⁵.

Stern e Wat si rivolgono alle nazioni del mondo e alla Polonia, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [I primitivisti alle nazioni del mondo e alla Polonia], affermando come prima cosa: "La grande scimmia iridescente chiamata Dioniso è morta da tempo".²⁶ I futuristi polacchi optano allora per "semplicità e volgarità, allegria e salute, trivialità e sorriso",²⁷ per mezzi di comprensione reciproca primitivi come "l'apoteosi del cavallo",²⁸ mentre "il nonsenso è perfetto per il suo contenuto non traducibile, che mette in rilievo la nostra vastità e forza creativa".²⁹ L'"apoteosi del cavallo", evocata dai futuristi come mezzo primitivo di comprensione reciproca, è preferita, di fatto, alla civiltà e alla tecnologia del tempo: "Distruggiamo la città. Ogni meccanismo: gli aeroplani, i tram, le scoperte, il telefono".³⁰ Rammentando i vari riferimenti al mondo animale presenti nel "Manifesto dei primitivisti", Bogdana Carpenter ha concluso di recente: "Così l'aeroplano o l'automobile del futurismo italiano è rimpiazzata nella sua versione polacca da un animale, e la tecnologia è rimpiazzata da un primitivismo giocoso".³¹ L'elogio convinto della macchina e della tecnologia comparirà in Polonia poco più avanti; per il momento, il futurismo le sottopone ancora al proprio culto dell'originalità rimpiazzandole col primitivismo e con richiami dadaisti.

24 A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, in S. Jaworski, *Awangarda*, cit., p. 184.

25 A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, t. I, p. 164.

26 A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, cit., p. 182.

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 Ivi, p. 184.

30 Ivi, p. 182.

31 B. Carpenter, *The poetic avant-garde in Poland 1918-1939*, University of Washington Press, Seattle-London 1983, p. 7.

Gga riporta subito sotto il titolo la dicitura: “Rivista bimensile dei primitivisti polacchi”; le intenzioni dei futuristi di Varsavia, tuttavia, sono modificate dall’intervento della censura. Il 10 febbraio 1921, tre mesi dopo l’uscita, quando praticamente tutte le copie sono già state vendute, viene infatti ordinata la confisca di *Gga* per “immoralità”. Si tratta di un intervento tardivo, un segnale dell’inaspimento della censura nei confronti dei futuristi, la prima confisca imposta a una loro opera. Di lì a un mese segue, del resto, il ritiro dal mercato di tutte le 500 copie di *Nieśmiertelny tom futuryz* [Volume immortale di futurizzazioni], composto da quattro brevi opere di Stern e Wat.



• **Volume immortale di futurizzazioni**

L’augmentata repressione poliziesca si deve soprattutto alla notorietà del movimento futurista, che nel corso del 1921 tocca il proprio apice con una serata artistica, denominata *poezokonzert*, “concerto poetico”, organizzata presso la grande sala della Filarmonica di Varsavia e dedicata ai futuristi di Cracovia. Bruno Jasieński rammenta in proposito: “Ricordo una delle nostre prime grandi serate presso la Filarmonica di Varsavia, tenutasi il 9 febbraio 1921, che riunì più di 2000 persone. La gente si affollava nei passaggi e circondava il palcoscenico. Qualcuno tra il pubblico aveva portato un serpente; una certa signora arrivò con una scimmia”.³² Ormai i futuristi polacchi tendono a muoversi tutti assieme, compresi gli attori che sono incaricati di leggere i loro versi. Viene costruita “collettivamente” anche la serata che si tiene presso il teatro Słowacki di Cracovia l’11 giugno, con inizio alle ore 23. I versi recitati da Jasieński in prima persona vengono accolti da fischi e schiamazzi; il pubblico si calma quando sulla scena entrano

32 B. Jasieński, *Futuryzm polski (bilans)*, cit., p. 181.

prima Janusz Strachocki, che legge una poesia di Jasioński, e poi Irena Solska, alle prese con *Moskwa* [Mosca] di Młodożeniec.

La poesia si componeva di due espressioni: “Qui” e “Là”. Quel che Irena Solska fece di questa poesia, fu un autentico capolavoro. La platea era come impazzita. Tra i grandi applausi, si fecero largo anche fischi e calpestii. Gli uditori si picchiarono tra loro”.³³

L’eco della serata futurista raggiunge il governo della città, che vieta altri eventi simili presso il teatro Słowacki. Nella discussione viene chiamata in causa, per motivare la necessità del provvedimento, la mancata censura di *Jednodniówka futurystów. Manifesty futurizmu polskiego* [Numero unico dei futuristi. Manifesti del futurismo polacco], uscito a Cracovia il 10 giugno.



• **Numero unico dei futuristi. Manifesti del futurismo polacco**

Si tratta della seconda uscita programmatica del futurismo polacco, dopo *Gga.*, Tuttavia, specifica il critico Stephen Richard Lee: “Non è difficile intravedere un profondo contrasto tra il tono controllato di questa *Jednodniówka* (sebbene anche qui scoppino accenti di passione) e l’almanacco *Gga.*, in generale ‘gridato’”.³⁴ In effetti, benché *Jednodniówka futurystów* venga presentato come il frutto di lunghe discussioni tra i gruppi di Cracovia e Varsavia, l’apporto di Stern e Wat nel redigere il documento appare piuttosto modesto. Dei quattro manifesti che vi sono contenuti, tre

33 J. Zawiejski, *Irena Solska*, in «Dialog», 6, 1969, p. 113.

34 S.R. Lee, *Trudne przymierze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, p. 52.

sono certamente da attribuire a Jasioński; sul rimanente, invece, si allunga talvolta l'ombra di Tytus Czyżewski: la critica non concorda sempre in merito all'assegnazione. In *Jednodniówka futurystów* si trovano: *Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* [Manifesto sulla questione dell'immediata futurizzazione della vita], *Manifest w sprawie poezji futurystycznej* [Manifesto sulla questione della poesia futurista], *Manifest w sprawie krytyki artystycznej* [Manifesto sulla questione della critica artistica], *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej* [Manifesto sulla questione dell'ortografia fonetica].

I manifesti contengono precetti di carattere ben diverso rispetto a quelli di *Gga*. Jasioński oppone alle tendenze emozionali e adolescenziali di *Gga* una serie di argomentazioni razionali, organizzate e mature; si allontana dall'inclinazione dadaista e bolla i riferimenti al primitivismo come anacronistici: "L'almanacco *Gga*, redatto nell'ambito delle serate di Varsavia, che propaganda il 'primitivismo' come risposta del futurismo polacco, era un anacronismo. Per fortuna, le poesie non avevano nulla in comune con un manifesto 'primitivista'"³⁵ In *Manifesto sulla questione dell'immediata futurizzazione della vita* si evidenzia un profondo distacco rispetto a *Gga* circa la tecnica e la tecnologia: "La tecnica è arte allo stesso modo della pittura, scultura e architettura. Una buona macchina è modello e culmine di un'opera d'arte per l'unione completa di economicità, utilità e dinamica. L'apparecchio telegrafico di Morse è un capolavoro dell'arte 1000 volte maggiore del *Don Juan* di Byron"³⁶ mentre l'esaltazione dell'illogicità ("Nonsensi che ballino per le strade"³⁷ è quel che si augura Jasioński) e il rifiuto della tradizione accomunano le due pubblicazioni: nel *Manifesto dei primitivisti*, Stern e Wat avevano scritto con la sfrontatezza tipica del documento: "Mickiewicz è limitato. Słowacki è un balbettio incomprensibile"³⁸ laddove Jasioński rincara: "Trasporteremo con le carriole dalle piazze, dai giardini e dalle strade le vecchie mummie dei Mickiewicz e dei Słowacki. È tempo di svuotare i piedistalli, di pulire le piazze, di preparare i posti per coloro che vanno"³⁹. Del resto, uno dei precetti sui quali i futuristi fondano la propria unità è il rifiuto della tradizione e il contemporaneo

35 B. Jasioński, *Futuryzm polski (bilans)*, cit., p. 181.

36 B. Jasioński, *Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, in Id., *Utwory poetyckie – Manifesty i Szkice*, cit., p. 205.

37 Ivi, p. 204.

38 A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, cit., p. 184.

39 B. Jasioński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*, in Id., *Utwory poetyckie – Manifesty i Szkice*, cit., p. 200.

culto dell'originalità. In *Manifesto sulla questione della poesia futurista*, Jasiński scrive:

L'arte è creazione di cose nuove. L'artista che non crea cose nuove ed insolite e rumina unicamente quel che è stato fatto prima di lui almeno qualche centinaio di volte, non è un artista e deve rispondere legalmente per l'utilizzo di questo titolo, come per l'utilizzo di qualsiasi altro senza adeguate qualifiche. Invochiamo la collettività al boicottaggio organizzato di simili individui.⁴⁰

E tuttavia, già all'interno di questo manifesto si avverte l'avanguardia alle porte. Mi riferisco certamente ai passaggi in cui si legge: "Denominiamo composizione futurista una composizione perfetta, cioè economica e di ferro, con un materiale minimo al cospetto della massima dinamica raggiunta",⁴¹ oppure "La frase è una composizione accidentale, tenuta insieme unicamente con la debole colla di una logica piccolo-borghese. Al suo posto, composizioni di parole concise, taglienti, coerenti, non legate da alcuna regola sintattica, della logica o della grammatica, ma soltanto da una forte necessità interiore, che dopo la nota A esige la C e dopo la nota C la nota F",⁴² che ricorda i precetti di Tadeusz Peiper e di alcuni collaboratori di *Zwrotnica*.

Con *Jednodniówka futurystuw*, Jasiński vuole rendere accessibili al pubblico le idee del movimento futurista; dopo di che, secondo lui, la corrente artistica perde di significato come insieme:

Nei "Manifesti" si profilò, per la prima volta in maniera del tutto evidente, il volto del futurismo polacco, staccandolo con una linea persino troppo netta dal futurismo italiano e russo, malgrado certi parallelismi fuori discussione. [...] In effetti, ogni movimento termina insieme al proprio manifesto. Si tratta di un processo completamente inverso, rispetto a quello che il pubblico s'immagina. [...] I "Manifesti del futurismo polacco" rappresentano la sua fine. [...] La risposta collettiva del futurismo polacco era stata ideata. In quel momento, esso terminò. Tutto quel che viene dopo, non è che la strada e la ricerca di risposte già individuali.⁴³

Prima della fine del futurismo polacco, così come la intende la maggior parte dei critici, in realtà devono ancora passare un paio d'anni. Tuttavia, è certamente vero che a metà del 1921 il movimento artistico raggiunge

40 *Ibid.*

41 Ivi, p. 212.

42 Ivi, p. 213.

43 B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, cit., pp. 181-182.

il proprio apice e, di conseguenza, un suo progressivo indebolimento è fisiologico. Il 13 novembre 1921 a Cracovia e due settimane dopo anche a Varsavia vede la luce della stampa *Nuż w bżuhu*. *Druga jednodniówka futurystuw* [Un coltello nel ventre. Secondo numero unico dei futuristi].



• **Un coltello nel ventre. Secondo numero unico dei futuristi**

Il formato della stampa è piuttosto grande, il contenuto distribuito su due pagine; sotto il titolo e prima dell'inizio delle poesie e degli articoli campeggia il motto: "Vogliamo far pipì di tutti i colori". Malgrado reclami nel titolo una continuità rispetto ai manifesti usciti in giugno, *Nuż w bżuhu* dà importanza soprattutto alla poesia. Vi collaborano Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Bruno Jasieński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern e Aleksander Wat. Ancora una volta Jasieński coglie nel segno quando, poco tempo dopo, fa riferimento a *Nuż w bżuhu* come a *pieśń łabędzia* 'canto del cigno'⁴⁴ del futurismo polacco. In effetti, proprio in un suo componimento, *Psalm powojenny* [Salmo postbellico], si annuncia l'impegno politico, che porterà la corrente artistica verso un binario morto. Nel caso specifico Jasieński solidarizza col pacifismo, ma è l'intera pubblicazione a essere caratterizzata da una attenzione piuttosto marcata per il sociale. Ha così gioco facile Maciej Wierziński, il 13 dicembre su *Rzeczpospolita*, ad accusare *Nuż w bżuhu* di vicinanza con le idee comuniste. Egli si domanda: "Ma questi poeti non saranno apostoli in grazia agli emissari di Trockij?"⁴⁵ Il giorno dopo l'uscita dell'articolo di Wierziński viene ordinata la confisca

44 Ivi, p. 182.

45 M. Wierziński, *Głupota czy zbrodnia*, in «Rzeczpospolita», 341, 1921; v. Z. Jaroński, *Wstęp*, cit., p. LVII.

di *Nuż w bżuhu* a Varsavia, mentre a Cracovia l'ordinanza del procuratore Brason si limita alla censura della pubblicazione.

A fine novembre esce il primo numero di *Nowa Sztuka* [La nuova arte], che conta in tutto due numeri, il secondo nel febbraio 1922.



• Il primo numero di “Nowa Sztuka”

Dalla *Wstęp od Redakcji* [Premessa della redazione] s'intuisce chiaramente che *Nowa Sztuka* non è l'organo di propaganda delle idee futuriste. Del resto, al contrario di tutti gli altri movimenti artistici del periodo, i futuristi polacchi sono destinati a non avere una rivista che faccia loro da cassa di risonanza. Tadeusz Kłak lo spiega così:

Il periodico apparteneva anche all'ambito della tradizione, negata totalmente dai futuristi; inoltre, la spontaneità e il carattere anarchico delle loro azioni non favorivano la pubblicazione di un periodico, che richiedeva continuità e un lavoro sistematico. L'unico modello di periodico dei futuristi polacchi poteva essere soltanto il diario.⁴⁶

I vari manifesti, numeri unici e volantini stampati dai futuristi polacchi possono essere considerati, in effetti, continue aggiunte a un diario immaginario. *Nowa Sztuka*, dal canto suo, di futurista conserva ben poco; guardando ai componenti delle redazioni delle due maggiori città polacche si nota come, in pratica, tutte le correnti artistiche del momento vi siano rappresentate. Oltre a Stern per i futuristi, spiccano Iwaszkiewicz per il gruppo skamandrita, Chwistek per i formisti, Peiper per l'Avanguardia che sta per proporsi ed imporsi. L'espressionismo è in fase di dispersione,

46 T. Kłak, *Czasopisma awangardy – część I, 1919-1931*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978, p. 12.

ormai. Tale eterogeneità risulta nella scarsa precisione programmatica di *Nowa Sztuka*.

I continui attacchi indeboliscono il movimento futurista, impegnato quasi quotidianamente nella difesa delle proprie posizioni. Toccato ormai l'apice, la sua parabola comincia a discendere inesorabilmente, come dimostra anche la morsa allentata dalla repressione poliziesca, in quanto i futuristi non rappresentano più un pericolo imminente. L'articolo pubblicato sul secondo numero di *Nowa Sztuka*, *Naganka na literatów* [Rimprovero ai letterati], firmato dalla redazione, fa l'elenco delle misure restrittive assunte nei confronti dell'arte polacca più recente, non solo futurista. Si va dalla confisca di *Wiosna* [Primavera], poema di Julian Tuwim, all'arresto di Stern a Vilna, all'intervento della polizia durante la serata dell'agosto 1921 a Zakopane (tra l'altro si scopre che l'incasso requisito dagli agenti non verrà mai restituito). La lunga lista di interventi repressivi rivolta contro i movimenti artistici polacchi, le loro iniziative e le loro opere non è però destinata ad allungarsi a breve termine. A Varsavia, intanto, le iniziative futuriste si sviluppano ormai a carattere pressoché esclusivamente individuale. Una domenica Stern porta a spasso per le vie di Varsavia Wat nudo dentro a una carriola, mentre Irzykowski ricorda come, una certa volta, Stern si puntò una pistola alla tempia, si sparò a salve, cada per terra e, quando un assembramento si è ormai formato intorno a lui, si alzò improvvisamente e recitò le proprie poesie.

Il 1923 è l'anno in cui, a detta dei suoi stessi protagonisti, il futurismo si spegne. Già il 21 gennaio, nell'articolo *Zwierzęta w klatce. O polskim futuryzmie* [Animali in gabbia. Il futurismo polacco] uscito sul n. 19 di *Kurier Polski* [Corriere Polacco], Stern parla del futurismo al passato: "Il futurismo è morto in me quando ho smesso di essere un enigma che, spesso, sorprendevo anche me stesso".⁴⁷ Il sesto numero di *Zwrotnica*, interamente dedicato al movimento futurista polacco, ospita le posizioni interessanti di Czyżewski e Jasioński. Il primo si esprime genericamente: "La vera arte che vive è sempre FUTURISMO",⁴⁸ il suo articolo, giova ricordarlo, è scritto nell'aprile 1923. Ben altro tono, invece, caratterizza l'intervento di Jasioński, redatto a Cracovia nel settembre dello stesso anno e già citato in questa sede: "Io non sono più un futurista; mentre voi tutti, signori, siete futuristi".⁴⁹ Anche secondo Jasioński, insomma, il futurismo ha esaurito il proprio corso, tanto da poter ormai affrontare un verdetto estetico: "Abbia-

47 A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, cit., p. 187.

48 T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, cit., p. 186.

49 B. Jasioński, *Futuryzm polski (bilans)*, cit., p. 177

mo scritto molti versi brutti, abbiamo dipinto molti quadri brutti: la storia ce lo perdonerà”.⁵⁰

Alla fine del 1923, quindi, l’esperienza futurista e dei manifesti che la caratterizzano può dirsi definitivamente conclusa. Nell’agitata corrente artistica, che conduce verso l’avanguardia di Cracovia, il manifesto come genere letterario non si rivela esclusivo appannaggio del futurismo. È opinione comune che addirittura il manifesto *Confiteor* di Stanisław Przybyszewski del 1899, in cui viene prefigurato il regno artistico della “nuda anima”, faccia da guida alle successive tesi espressioniste. *Confiteor* compare su *Życie* [Vita] il 1° gennaio 1899, il regno della “nuda anima” vi si prefigura come rifiuto delle dottrine positiviste e come affermazione dell’arte, quale unica creatrice di valori: secondo Przybyszewski, l’“anima nuda” si esprime attraverso l’arte. Proprio Przybyszewski, del resto, sarà uno dei principali teorici dell’espressionismo polacco nella sua fase più matura. La rivista *Życie*, che egli conduce a Cracovia dall’ottobre 1898 fino all’inizio del 1900, è modello per la fase iniziale di *Zdrój*, in cui compaiono svariate dichiarazioni programmatiche. Basti pensare al manifesto *Czego chcemy* [Quel che vogliamo] di Jan Stur, del marzo 1920, che apre la terza fase di *Zdrój*. In esso l’espressionismo è definito come prolungamento del romanticismo; i richiami a Mickiewicz e alla “nuda anima” di Przybyszewski sono diretti:

No, non vogliamo essere poeti che guardano alla vita solo attraverso il prisma di una fantasia estetica che ricerca temi che si adattino alla letteratura, per la quale il tema è un pretesto; mentre la forma cesellata di un artista rapito nel suono è l’alfa e l’omega. Desideriamo essere persone, che vengono trascinate dagli eventi che accadono nella realtà, cui provoca dolore l’umanità che ruzzola in basso verso l’abbraccio del disonore e della sfrenatezza, la nazione soggiogata, l’operaio affamato, la donna non emancipata.⁵¹

Il contenuto non può limitarsi a essere pretesto per l’arte; deve essere, invece, il valore supremo di un’opera, cui la forma si sottomette. Nella volontà di insozzarsi di tematiche quotidiane, di problematiche sociali si stringe appunto la vicinanza col futurismo. E il tratto più importante del manifesto letterario di quegli anni in Polonia, ovvero l’immediata fruibilità dei messaggi da parte dell’uomo della strada, lega ulteriormente i movimenti lungo la strada che porta alla prima avanguardia.

50 Ivi, p. 180.

51 J. Stur, *Czego chcemy*, in J. Ratajczak, *Krzyk i ekstaza – Antologia polskiego ekspressionizmu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987, p. 214. *Czego chcemy* compare su *Zdrój* due volte nel 1920: nel tomo X, n. 5-6 e nel tomo XI, n. 3-4 nella sezione *Miscellanea*. L’articolo è firmato dalla redazione, ma l’autore è Jan Stur.

ALESSANDRO CATALANO

AVANGUARDIA/AVANGUARDIE: IL LUNGO CAMMINO DELL'ARTE MODERNA CECA DAL CUBISMO AL POETISMO ATTRAVERSO I MANIFESTI LETTERARI

La crescente attenzione della critica verso il manifesto letterario non ha ancora trovato un'adeguata sistematizzazione relativa alla cultura ceca.¹ In questo contesto la rivoluzione modernista si è in una prima fase espressa con vigore soprattutto nelle arti figurative, tradizionalmente meno interessate alla forma espressiva del manifesto, ed è solo dopo la guerra mondiale che l'avanguardia ne avrebbe fatto un uso costante, prediligendo la forma del manifesto-saggio a scapito di quella del manifesto-volantino.² Le forti

- 1 Dopo i pionieristici lavori in area francese curati da C. Abastado (*Les manifestes*, numero monografico di «Littérature», 39, 1980) e J. Demers e L. Mc Murray (*Le manifeste poétique/politique*, numero monografico di «Études françaises», 3-4, 1980), è soprattutto in area tedesca che sono state fatte ricognizioni sull'intera avanguardia europea: W. Asholt, W. Fähnders (a cura di), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Metzler, Stuttgart 1995; W. Asholt, W. Fähnders (a cura di), *“Die ganze Welt ist eine Manifestation”. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997; e H. van der Berg, R. Grüttemeier (a cura di), *Manifeste: Intentionalität*, numero monografico di «Avant-Garde Critical Studies», 11, 1998. Più divulgative sono alcune antologie inglesi (ad esempio quella curata da M.A. Caws Lincoln, *Manifesto: a Century of Isms*, University of Nebraska Press, Lincoln NE 2001), mentre tracce più profonde hanno lasciato i classici lavori di J. Lyon, *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Cornell University Press, Ithaca-London 1999, e M. Puchner, *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2006.
- 2 L'unico saggio di una certa rilevanza dedicato ai manifesti letterari cechi sembra essere P. Liška, *Manifeste der tschechische Avantgarde*, in W. Asholt, W. Fähnders (a cura di), *“Die ganze Welt ist eine Manifestation”*, cit., pp. 204-221. Un affresco generale sulla ricezione del modernismo europeo da parte dell'avanguardia ceca è stato inoltre tracciato da J. Stromšík, *Recepte evropské moderny v české avantgardě*, in «Svět literaturey», 23/24, 2002, pp. 19-59. La maggior parte dei testi programmatici dell'avanguardia ceca sono stati ripubblicati in S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, opera in tre volumi: I. *Od proletářského umění k poetismu 1919-1924*, Praha, Svoboda 1971; II. *Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, Praha, Svoboda 1972; III. *Generační diskuse 1929-1931*, Praha, Svoboda 1970.

tracce di influenze cubiste ed espressioniste che caratterizzano la cultura ceca di inizio Novecento sono state in realtà segnate dalla mancanza di veri e propri testi programmatici condivisi, anche perché il processo di formazione dell'avanguardia è stato brutalmente interrotto dal conflitto mondiale, momento che ha di fatto riportato al centro della discussione la questione nazionale. Sarà quindi soltanto negli anni Venti, grazie alla spinta propulsiva della rivoluzione russa, che la giovane avanguardia ceca farà propria la modalità di enunciazione di programmi collettivi attraverso il manifesto letterario.

La cultura ceca, dunque, pur raggiungendo risultati originali e autonomi, è attraversata dalle stesse correnti tipiche dell'avanguardia europea. Come in molti altri casi, peraltro, anche i manifesti dell'avanguardia ceca hanno lasciato nella cultura successiva tracce più profonde di buona parte della coeva produzione artistica, soprattutto grazie alla capacità di fondere teoria e prassi artistica del suo maggiore leader, Karel Teige.³

1. *Il modernismo*

È nell'ambito del simbolismo e della reazione all'arte per l'arte che è stato pubblicato il primo manifesto del modernismo ceco, preceduto nel 1891-1892 dall'importante studio *Syntetismus v novém umění* [Il sintetismo nella nuova arte], ad opera di F. X. Šalda.⁴ Pubblicato nel 1895, il *manifesto Česká moderna* [Modernismo ceco],⁵ rappresenta il primo tentativo di raggruppare esponenti di concezioni artistiche e politiche diverse sulla base di un programma incentrato sull'"individualismo". Pur trattandosi di

3 Per un'introduzione all'avanguardia ceca e relativa bibliografia si può consultare J. Vojvodík, J. Wiendl (a cura di), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, Togga, Praha 2011. Per il contesto centroeuropeo è accessibile in inglese T. Benson (a cura di), *Central European Avant-Gardes Exchange and Transformation, 1910-1930*, MIT Press, Cambridge (Ma.) 2002, accompagnato dall'antologia di testi programmatici, T. Benson, E. Forgács (a cura di), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, MIT Press, Cambridge (Ma.) 2002.

4 Nel 1947 Teige lo avrebbe definito "l'autentico manifesto dell'avanguardia artistica", K. Teige, *F.X. Šalda a devadesátá léta*, in Id., *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo (1934-1951)*, Einaudi, Torino 1982, pp. 291-320: p. 308.

5 F.X. Šalda, *Kritické projevy*, 2, Melantrich, Praha 1950, pp. 361-363. Le citazioni sono tratte dalla traduzione italiana, *Il modernismo ceco*, in A. Laudiero (a cura di), *Il taglio slavo. Fonti del liberalismo in Europa centrale*, Archivio Guido IZZI, Roma 1992, pp. 435-440.

un manifesto di passaggio tra discorso politico e artistico, segnava il desiderio di rompere con la tradizione culturale nazionalista. Si trattava a suo modo di un testo più “difensivo” che polemico, anche se non trascurava di rivendicare il proprio “spirito rivoluzionario”. Più circostanziata era la seconda parte, eminentemente politica, in cui si rifiutava l’uso strumentale della questione nazionale, si chiedeva il suffragio universale e un benessere sociale più diffuso. La rivendicazione artistica più esplicita finiva per essere quella di “un’arte che non sia un oggetto di lusso e che non sia subordinata ai mutevoli capricci di una moda liberale”. Anche se il gruppo avrebbe avuto vita effimera,⁶ il gesto simbolico di rottura era stato molto forte, i figli si erano ribellati ai padri.

Se in campo letterario poco salde si erano rivelate le basi del modernismo, più profonda si rivelerà la trasformazione dei codici artistici, a partire dall’affermazione della *secese* (l’*Art Nouveau* centroeuropea).⁷ Un ruolo importante avrebbe ricoperto in questo contesto il rapido sviluppo di un’agile organizzazione artistica, il *Mánes*, fondato nel 1887 dai membri più giovani delle scuole artistiche praguesi, che darà vita alla rivista *Volné směry* [Libere tendenze] (1896-1897).⁸

2. Tra cubismo e futurismo

È negli anni del trionfo della Secessione che prende le mosse la rivoluzione dell’arte moderna. In un contesto refrattario alle novità come quello praghese, le mostre dedicate all’impressionismo e al post-impressionismo avevano avuto una grande risonanza tra gli artisti cechi, culminando nel 1905 con la grande mostra di Munch, rievocata da tutti i protagonisti come “segnale di un’avanguardia artistica, la cui opera ha scatenato con una scintilla infuocata un’esplosione sconvolgente”.⁹ Fortemente influenzato

6 Nonostante il suo parziale fallimento, merita di essere ricordato anche il tentativo di riunire i giovani su una piattaforma programmatica fatto da Stanislav Kostka Neumann con l’*Almanach secese* del 1896.

7 Per il caso ceco il riferimento d’obbligo è P. Wittlich, *Česká secese*, Odeon, Praha 1982; in italiano si veda L. Quattrocchi, *La secessione a Praga*, L’editore, Trento 1990 (in appendice contiene quelli che l’autore considera “veri e propri ‘manifesti’ ideologici” dell’epoca, pp. 231-246).

8 Assieme alla *Moderní revue* [Rivista modena] (1895), organo dei poeti simbolisti e decadenti, si tratterà delle due tribune che traghetteranno verso il pubblico ceco molti degli impulsi della rivoluzione modernista europea.

9 K. Teige, *Bohumil Kubišta*, in Id., *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo*, cit., pp. 185-222: p. 185.

dalle contemporanee ricerche pittoriche francesi e tedesche, un insieme di giovani artisti cechi e tedeschi¹⁰ darà vita nel 1907 al primo vero gruppo organizzato sulla base di un preciso programma di rinnovamento figurativo, *Osma* [Otto]¹¹, atto che avrebbe aperto “definitivamente un abisso tra l'avanguardia e l'accademismo”.¹² Come dirà poi Ripellino,

ha inizio dunque con *Osma*, pochi anni prima della guerra mondiale, il periodo d'oro dell'avanguardia ceca che culmina poi, in campo poetico, nel *Devětsil* e nel surrealismo, periodo di forte influsso francese sia per l'arte che per la letteratura.¹³

La ricezione del cubismo e dell'espressionismo, spesso contemporanea e confusa, porterà nel febbraio del 1911 alla fondazione della *Skupina výtvarných umělců* [Gruppo degli artisti figurativi], formata dagli ex membri di *Osma* e da altri artisti fuoriusciti polemicamente dall'ormai troppo tradizionale *Mánes*. Tra queste due date è racchiusa l'impetuosa ascesa del cubismo ceco,¹⁴ caratterizzato da una forte simbiosi di suggestioni provenienti da vari movimenti europei, al punto da venire tradizionalmente contraddistinto con l'etichetta di “cubo-espressionismo”.¹⁵ Nonostante il fecondo lavoro teorico portato avanti soprattutto dalle figure centrali del movimento, i pittori B. Kubišta ed E. Filla,¹⁶ anche il cubismo ceco non si riunirà mai attorno a un vero manifesto.

10 Si veda M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917)*, Odeon, Praha 1988. Per i testi programmatici si consulti J. Padrta (a cura di), *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*, Odeon, Praha 1992 e il saggio di M. Lamač, *Od secese ke kubismu. Kapitola z historie krásné knihy, plakátu a karikatury v Čechách*, ivi compreso.

11 “Questo debutto collettivo dei giovani rappresenta la formulazione di un programma senza manifesti, di un programma basato sul colore”, V. Lahoda, *Smysly a výraz: Osma a expresionismus*, in *Expresionismus a české umění*, Národní galerie, Praha 1994, pp. 37-45: p. 37.

12 Così si sarebbe espresso Teige nel 1949, K. Teige, *Bohumil Kubišta*, cit., p. 189.

13 A.M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, E/O, Roma 1981², p. 8.

14 Sul cubismo ceco si veda V. Lahoda, *Český kubismus*, Brána, Praha 1996; J. Švestka, T. Vlček, P. Liška (a cura di), *Český kubismus 1909-1925. Malířství, sochařství, architektura, design*, I3 CZ – Modernista, Praha 2006.

15 Per un'introduzione si veda M. Lamač, *Osma a Skupina výtvarných umělců*, cit., pp. 198-328.

16 Si vedano le rispettive monografie, V. Lahoda, *Emil Filla*, Academia, Praha 2007; M. Nešlehová, *Bohumil Kubišta*, Odeon, Praha 1984. I testi teorici sono invece raccolti in E. Filla, *O výtvarném umění*, Nakladatelství Karla Brože, Praha 1948, pp. 66-78; B. Kubišta, *Korespondence a úvahy*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1960. Sulla notorietà degli artisti cechi all'estero

Una mediazione importante nei confronti delle tendenze artistiche francesi era stata svolta dai fratelli Josef e Karel Čapek, soprattutto a partire dai loro soggiorni parigini.¹⁷ Anche se la spesso citata conoscenza personale con Apollinaire sembra essere sconsigliata dalle fonti documentarie,¹⁸ sicuramente era vicina ai due fratelli l'interpretazione "ampia" del cubismo di Apollinaire.¹⁹ A giudicare dalle corrispondenze pubblicate, uno dei maggiori legami con Parigi sembra essere stato Alexandre Mercereau, che a Praga aveva organizzato la mostra dei cubisti nel 1914 e aveva interceduto

si vedano le due note di Apollinaire del 1914 su Filla e Kubín, G. Apollinaire, *Petites flaneries d'art*, a cura di P. Caizergues, Fata Morgana, Montpellier 1980, pp. 77 e 127.

- 17 Descritti in J. Opelík, *Dvě pařížské cesty Josefa Čapka*, in «Umění», 6, 1977, pp. 526-539. È comunque interessante notare che mentre, all'inizio del suo soggiorno parigino (aprile 1911) Čapek si sentiva "violentato" dalla nuova cultura francese (*Dvojití osud. Dopisy Josefa Čapka, které v letech 1910-1918 posílal své budoucí ženě Jarmile Pospíšilové*, Odeon, Praha 1980, p. 52), nel giugno del 1912, commentando i quadri di Braque e Picasso dirà: "rispetto a questi quadri rigorosi tutto ciò che facciamo noi in Boemia è troppo minuto e ridicolo" (ivi, p. 78).
- 18 Oltre che a un contatto diretto nel corso dei soggiorni francesi di Čapek, si è parlato di una conoscenza più antica, risalente al soggiorno praghese di Apollinaire del 1902, che avrebbe poi ispirato la stesura del celebre *Passante di Praga*. Quest'ipotesi, formulata da P.M. Adéma (*Guillaume Apollinaire, La Table Ronde*, Paris 1968, p. 74) e avallata da V. Brett (ad esempio *Apollinaire et les Tchèques*, in M. Décaudin (a cura di), *Du monde européen à l'univers des mythes. Actes du Colloque de Stavelot* (1968), Minard, Paris 1970, pp. 48-64, e *Apollinairovský kaleidoskop*, in «Světová literatura», 2, 1980, pp. 3-11), è stata più volte confutata dai critici cechi (si veda ad esempio J. Slavík, J. Opelík, *Josef Čapek*, Torst, Praha 1996, pp. 82-83). Se una lettera inviata nel 1914 a Mercereau conferma che i due non erano in contatto diretto, certa è la conoscenza dei rispettivi lavori, attestata per quanto riguarda Apollinaire da una nota del 1914 in cui cita un articolo di Čapek uscito sulla rivista berlinese *Sturm* (G. Apollinaire, *Petites flaneries d'art*, cit., p. 46) e, per quanto riguarda J. Čapek, almeno da quando aveva fatto giungere ad Apollinaire la richiesta di contributi inediti per la rivista di cui era redattore (*Dvojití osud*, cit., p. 130). Si veda anche la lettera datata febbraio-marzo 1914 di Karel Čapek a Neumann in cui annuncia l'invio della traduzione di quest'ultimo di una poesia di Apollinaire al poeta francese, con il quale evidentemente era in corrispondenza, K. Čapek, *Korespondence I* [Spisy 22], Československý spisovatel, Praha 1993, p. 322.
- 19 J. Čapek, *Guillaume Apollinaire. Les Peintres Cubistes* [1912-13], in *Dvojití osud*, cit., pp. XXVI-XXVII. Nel 1914 avrebbe poi pubblicato la traduzione della poesia *Le Voyageur*, G. Apollinaire, *Cestující* [1913-1914], in *Dvojití osud*, pp. XXIII-XXI. Si veda anche l'articolo del fratello Karel Čapek, *Guillaume Apollinaire: Alcools* [1913-1914], in K. Čapek, *O umění a kultuře I* [Spisy 17], Československý spisovatel, Praha 1984, pp. 356-358.

per la pubblicazione di articoli dei fratelli Čapek sulle riviste francesi²⁰ e di testi di importanti personalità francesi sulle riviste ceche (progetto che non sembra essersi realizzato).²¹

Nel loro caso si trattava di un interesse prevalentemente enciclopedico, della volontà di assimilare quanto era assente nel contesto ceco. Lo stesso approccio caratterizza del resto l'azione divulgatrice dei fratelli Čapek verso il futurismo italiano,²² conosciuto nel corso della mostra itinerante del 1912 tramite le riviste tedesche e i libri portati da Parigi.²³ Se già in precedenza il manifesto del futurismo e altre opere della stessa corrente erano stati segnalati (per lo più negativamente) sulla *Moderní revue*,²⁴ è con Josef

20 Oltre ai testi citati si veda l'articolo di Karel Čapek, *La Poésie et les Arts en Bohème*, in «La vie des lettres», 5, 1914, pp. 112-119.

21 Le lettere inviate da Karel Čapek a Mercereau sono pubblicate in K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 271-276. Per quanto riguarda il contesto si veda G. Fabre, *Paris/Prague: la querelle des cubistes. Commentaires sur la correspondance inédite d'Alexandre Mercereau*, in *Prague 1900-1938. Capitale secrète des avant-gardes*, Musée des Beaux-Arts, Dijon 1997, pp. 132-135.

22 Sui contatti tra il futurismo e la cultura cecca si vedano il fondamentale F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, in «Umění», 1, 1988, pp. 20-53 (in italiano si possono leggere le varie voci dell'autore nel catalogo della mostra tenuta a Venezia nel 1986 e curata da P. Hulten, *Futurismo & Futurismi*, Milano, Bompiani, 1986); J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, in «Il confronto letterario», 23, 1995, pp. 231-246; M. Nešlehová, *Impulses of Futurism and Czech Art*, in G. Berghaus (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, de Gruyter, Berlin-New York 2000, pp. 122-143; I. Gwóźdz-Szewczenko, *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010; e infine M. Tria, *Marinetti e Prampolini a Praga: contatti futuristi con l'avanguardia cecoslovacca tra le due guerre*, in G. Tomassucci, M. Tria (a cura di), *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Edizioni Plus, Pisa 2010, pp. 37-54. Di recente è stato approfondito il caso di Růžena Zátková, vicina al gruppo futurista italiano, in A. Pomajzlová, *Růžena. Příběh malířky Růženy Zátkové. Story of the painter Růžena Zátková*, Arbor vitae, Praha 2011. Inaccessibile è invece risultata al servizio di prestito interbibliotecario l'unica copia catalogata dall'Opac nazionale di G. Dierna, *Per una storia del futurismo italiano in Boemia, 1909-1929*, Voland, Roma 1999.

23 *Dvojí osud*, cit., p. 100.

24 Il manifesto del futurismo era stato riassunto e commentato negativamente in una rassegna di recensioni di K. Fiala, in cui ci si soffermava anche sul volume di Enrico Cavacchioli *Le Ranocchie Turchine* (Milano 1909), che si apriva appunto col testo di Marinetti, K. Fiala, *Knihy veršů*, in «Moderní revue», 1908-1909, pp. 464-469 (al manifesto sono dedicate le pp. 467-468); per le critiche al futurismo precedenti e successive si veda J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, cit., pp. 231-233.

Čapek che veniva fornita al pubblico ceco la prima esposizione obiettiva delle teorie pittoriche futuriste.²⁵ Interessante è anche la sua recensione alla mostra dei pittori futuristi italiani, organizzata nel dicembre del 1913 a Praga: il futurismo viene definito un “movimento locale, esclusivamente italiano”; questo perché solo nel contesto di un’Italia che “è oggi un posto particolarmente marcio del globo terrestre” l’energia futurista ha potuto giocare un importante ruolo innovativo, nonostante si sia espressa nelle singole opere concrete con modalità meno rigorose del cubismo.²⁶

Karel Čapek aveva a sua volta tradotto un frammento del *Monoplan du Pape*²⁷ e, riferendosi all’accoglienza ricevuta dal futurismo a Praga, aveva chiesto a Marinetti di aiutarlo a completare le mancanze nella sua biblioteca.²⁸ Recensendo la citata mostra praghese del 1913, anche lui aveva poi giudicato il futurismo un “movimento nazionale”, dipendente dal “carattere dell’ambiente italiano” e molto lontano dagli interessi dei modernisti centro-europei; riteneva inoltre la base “delle teorie ‘cubiste’ infinitamente più precisa rispetto alla dottrina dei futuristi italiani”, la cui azione andava comunque apprezzata come “sano atto demagogico”.²⁹

Per i giovani artisti cechi si rivelerà essenziale la propaganda di Stanislav Kostka Neumann, il quale nella prima metà degli anni Dieci ha ricoperto l’importante ruolo di “partigiano” dell’arte moderna, paragonabile

25 Čapek, pur rimproverando al futurismo italiano l’assenza di una forma univoca, ne sottolineava il dinamismo, l’iconoclastia nei confronti del passato e la richiesta estrema di modernità, J. Čapek, *Postavení futuristů v dnešním umění*, in «Umělecký měsíčník», 1, 1912, pp. 174-178. Significativa del suo atteggiamento è anche la richiesta del febbraio del 1912 a un collega di non criticare eccessivamente il futurismo, *Dvojí osud*, cit., p. XVIII.

26 J. Čapek, *Výstava futuristů*, in «Lumír», 3, 1913-1914, pp. 140-142.

27 F.T. Marinetti, *Vletu nad srdcem Itálie. (Fragment)*, in «Lumír», 8, 1912-1913, p. 374.

28 La lettera in francese è conservata nell’archivio di Marinetti e riporta in calce la nota del fondatore del futurismo: “Gli ho mandato inoltre *Futurisme, Monoplan e Bataille*”, Yale University Library, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, General Collection of Rare Books and Manuscripts, Filippo Tommaso Marinetti Papers, GEN MSS 130, Čapek, Karel to FTM?, Box 8 Folder 255 (è stata citata per la prima volta da Šmejkal, *Futurismus a české umění*, cit., p. 27). Nella biblioteca di Karel Čapek si sono effettivamente conservate le copie con dediche dell’autore dei tre volumi di Marinetti: *Les Dieux s’en vont, d’Annunzio reste* (1908); *La Bataille de Tripoli* (1912); *Le Futurisme* (1911); si veda l’elenco completo dei volumi conservati scaricabile all’indirizzo <http://www.osobniknihovny.cz/libraryDetail.do?categoryId=1118>.

29 K. Čapek, *Výstava maleb italských futuristů [1913-1914]*, Id., *O umění a kultuře I*, cit., pp. 348-349.

(con tutte le cautele del caso) al “lancio” dell’arte moderna fatto da Apollinaire nel contesto francese.³⁰ Neumann è stato un intellettuale eclettico: partito da esperienze anarchiche e da un’infatuazione culturale per il vitalismo, nel 1921 sarà tra i fondatori del Partito comunista e, nel corso degli anni Trenta, darà vita alla formulazione più radicale dello stalinismo ceco.³¹ Oltre a una serie di interventi in difesa della giovane arte moderna, raccolte nel 1920 nel volume *At’ žije život!* [Evviva la vita!], Neumann è stato l’autore di quelli che, con una certa esagerazione, sono stati definiti i “manifesti” del futurismo ceco. In tre articoli del 1913, *At’ žije život!*, *Oltář umění a nový patos* [L’altare dell’arte e il nuovo pathos] e soprattutto *Otevřená okna* [Finestre aperte], Neumann prendeva infatti chiaramente le parti della giovane arte ceca, sottolineando la necessità di spalancare le finestre per respirare le nuove tendenze europee. Se nel primo degli articoli citati egli condannava l’estetismo a vantaggio dell’ispirazione tratta dalla vita quotidiana e nel terzo faceva suo il celebre slogan di Marinetti (“sputare sull’altare dell’arte”), nel secondo riprendeva, a soli due mesi dalla pubblicazione del testo francese, il celebre manifesto-sintesi di Apollinaire *L’antitradition futuriste*. In questo feuilleton giornalistico del 9 agosto del 1913 Neumann riprendeva il gioco di Apollinaire invitando i concittadini a spalancare le proprie finestre sul mondo, visto che “un manifesto dell’Europa può giungere a Praga in poche ore”.³² Il “manifesto” riprendeva, sia pure in forma più edulcorata e con una grafica tradizionale, la celebre dicotomia di Apollinaire (“*At’ zhyne*” [Abbasso] – “*At’ žije*” [Evviva]), disegnando una radicale frattura fra il vecchio e il nuovo all’interno della cultura ceca.

Il ruolo ricoperto da Neumann in questa fase dello sviluppo del modernismo ceco sarebbe stato sancito alla fine del 1913, come testimoniano molte lettere a lui inviate dai principali artefici dell’operazione, i fratelli Čapek,³³ e dall’inserimento delle sue poesie nel più serio tentativo di manifestazione

30 P.A. Jannini, *Le avanguardie letterarie nell’idea critica di Guillaume Apollinaire*, Bulzoni, Roma 1971, pp. 104-112 (sui rapporti con i futuristi pp. 125-185).

31 L’importante attività pubblicistica svolta da Neumann nel biennio 1913-1914 sul quotidiano di Brno *Lidové noviny* è stata raccolta una prima volta dallo stesso autore nel volume S.K. Neumann, *At’ žije život!*, Fr. Borový, Praha 1920, poi è confluita in uno dei volumi delle sue opere complete, Id., *Stati a projevy*, IV, 1912-1917 [Spisy Stanislava K. Neumanna 7], Odeon, Praha 1973, pp. 7-139 (i commenti e le note sono a pp. 533-547), e infine in Id., *Konfese a konfrontace*, II, *Stati o umění a kultuře*, Československý spisovatel, Praha 1988, pp. 166-321.

32 Ivi, pp. 179-187.

33 Sono state prima pubblicate nel volume *Viktor Dyk – St. K. Neumann – bratři Čapkové. Korespondence zlet 1905-1918*, ČSAV, Praha 1962; ora anche in K. Čapek, *Korespondence I*, cit., pp. 303-386.

comune prima dello scoppio della guerra, il volumetto *Almanach na rok 1914* [Almanacco per l'anno 1914].³⁴

Gravi conseguenze avrebbe invece avuto nell'affermazione del cubismo ceco l'insanabile dissidio, anche personale, tra chi voleva mantenere come punto di partenza la cifra stilistica di Picasso e Braque e chi rivendicava un approccio più critico e autonomo.³⁵

3. *Avanguardia/avanguardie*

La fase di elaborazione di un moderno linguaggio artistico sarebbe stata bruscamente interrotta dal conflitto bellico e questa esperienza avrebbe spinto molti intellettuali verso forme espressive più tradizionali, ma in favore di una più marcata lotta per l'indipendenza nazionale. Per molti autori è come se il modernismo cubo-espressionista si fosse infranto contro la quotidianità della guerra. In questo contesto ricopre una notevole importanza, nel maggio del 1917, il *Projev českých spisovatelů* [Appello degli scrittori cechi], firmato da 222 scrittori, in cui veniva inoltrata ai deputati della nazione ceca al parlamento di Vienna la richiesta di essere "i veridici interpreti del vostro popolo!" e di difenderne diritti e rivendicazioni.³⁶

L'importante ruolo svolto da questo manifesto avrebbe poi coinvolto molti intellettuali nel processo di formazione della nuova Repubblica cecoslovacca, proclamata il 28 ottobre del 1918, con a capo T.G. Masaryk. Sarebbe così iniziata una delle fasi più interessanti della cultura ceca mo-

34 *Almanach na rok 1914*, Nákladem tiskového družstva Přehled, Praha 1913. Tra le altre cose, lo smilzo volumetto conteneva tre racconti di Josef Čapek, *Tři prózy* [Tre prose], secondo le sue stesse parole scritti in polemica contro lo scarso coraggio dei letterati, "in un modo molto più moderno, molto più vicino a quello dei quadri moderni", *Dvojí osud*, cit., p. 145.

35 Si vedano i dubbi di Čapek nell'autunno del 1912, *Dvojí osud*, cit., p. 98. Quando gli artisti meno ortodossi abbandoneranno il gruppo rientrando in Mánes (dal quale peraltro Josef Čapek verrà poi espulso nel 1914), la frattura verrà avvertita da tutti i sostenitori dell'arte moderna come un grave colpo inferto a tutto il movimento (S.K. Neumann, *Kubism čili aby bylo jasno*, in Id., *Konfese a konfrontace*, cit., pp. 256-262). Particolarmente accesa si era fatta la polemica quando Filla aveva accusato gli altri di essere "sostenitori del futurismo", E. Filla, *Jak se píše*, in «Umělecký měsíčník», 11-12, 1912-1914, pp. 331-336. A quest'articolo aveva risposto duramente K. Čapek, *Zasláno* [1913-1914], in K. Čapek, *O umění a kultuře. Od člověka kčlověku (Dodatky)* [Spisy Dodatky XIV-XIX], Československý spisovatel, Praha 1995, pp. 26-29.

36 L'appello è riportato in forma quasi integrale in G. Stuparich, *La nazione ceca*, Longanesi, Milano 1969, pp. 276-280.

derna, caratterizzata da un'euforia generalizzata e dal vorticoso sovrapporsi di impulsi culturali provenienti da tutt'Europa.

Ovviamente chi si era battuto per un radicale rinnovamento delle forme espressive prima del 1914, avrebbe rapidamente ripreso le proprie attività: Neumann avrebbe fondato nel 1918 la rivista *Červen* [Giugno], sulla quale nel luglio del 1919 avrebbe pubblicato il manifesto *Všemu produktivně pracujícímu lidu v Československé republice* [A tutto il popolo lavoratore e produttivo nella Repubblica cecoslovacca], in cui i firmatari si schieravano al fianco degli operai nella lotta per giungere a una repubblica socialista.³⁷ Proprio su *Červen* avrebbero trovato ampio spazio le opere dell'ultima manifestazione collettiva degli artisti figurativi raccolti attorno a Josef Čapek, i *Tvrdošijní* [I testardi], gruppo molto attivo tra il 1918 e il 1923.³⁸ Karel Čapek a sua volta avrebbe iniziato nella primavera del 1920 la pubblicazione dell'almanacco *Musaion*. In un contesto di progressiva differenziazione ideologica, di assenza di programmi collettivi e di grande eterogeneità formale, sarebbe stato l'ultimo dei nominati a ricoprire un ruolo importante nell'evoluzione futura della poesia ceca grazie alle sue celebri traduzioni: *Zone* di Apollinaire³⁹ e l'ampia antologia di poesia francese moderna *Francoúzká poesie nové doby* [Poesia francese dell'epoca moderna], culmine di un progetto a più mani elaborato prima della guerra.⁴⁰ Al fratello Josef si deve invece la pubblicazione, nel 1920, del volume *Nejskromnějšť umění* [Le arti più umili],⁴¹ dedicato ai cosiddetti generi minori, idealmente proseguito da un altro consacrato al cosiddetto primitivismo.⁴²

37 È stato ripubblicato in S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 1, cit., pp. 40-41. Dai contemporanei era stato percepito come un malriuscito adattamento della celebre *Déclaration de l'indépendance de l'Esprit* del giugno del 1919 di Romain Rolland (del resto era stato pubblicato assieme alla traduzione in ceco di quest'ultima), A. Hartl, *Dva spisovatelské manifesty*, ivi, pp. 42-45.

38 Si veda almeno J. Slavík, *Tvrdošijní*, in V. Lahoda et al. (a cura di), *Dějiny českého výtvarného umění*, IV. 1890-1938, 1, Akademia, Praha 1998, pp. 295-311.

39 La traduzione di *Pásmo* era uscita prima su rivista («Červen», 21-22, 1918-1919, pp. 291-303) e poi in volume, G. Apollinaire, *Pásmo*, František Borový, Praha 1919.

40 K. Čapek (a cura di), *Francoúzká poesie nové doby*, František Borový, Praha 1920. Sulle varie edizioni si veda Id., *Básnické počátky – Překlady* [Spisy 24], Československý spisovatel, Praha 1993; in italiano A. Wildová-Tosí, *Karel Čapek traduttore della poesia francese*, in «Ricerche slavistiche», 1967, pp. 246-271.

41 J. Čapek, *Nejskromnějšť umění*, Aventinum, Praha 1920, ora in Id., *Knihy o umění (Nejskromnějšť umění, Málo o mnohém, Umění přírodních národů)*, Triáda, Praha 2009, pp. 7-67.

42 Anche se la pubblicazione in volume è di molto successiva (J. Čapek, *Umění přírodních národů*, František Borový, Praha 1938, ora in Id., *Knihy o umění*, cit.,

Dopo una fase iniziale di collaborazione, molto diverso si sarebbe rivelato l'approccio della giovane generazione di intellettuali rivoluzionari: politicamente schierata su posizioni radicali, farà propri gli slogan della rivoluzione russa, amplificati dai successivi tentativi abortiti di rivoluzioni socialiste in area centro-europea. In un primo momento quello che sarebbe diventato il principale portavoce della nascente avanguardia ceca, Teige, aveva avuto parole di elogio nei confronti delle opere del gruppo.⁴³ In seguito avrebbe però sottoposto gli stessi artisti a una critica molto dura su una base più politica che artistica.⁴⁴

A fornire ai giovani artisti cechi d'avanguardia il contesto organizzativo entro cui sviluppare la propria opera sarebbe stata l'associazione culturale *Devětsil* [Farfaraccio], fondata il 5 ottobre del 1920 e destinata nel decennio successivo a convogliare buona parte della produzione avanguardista ceca.⁴⁵ La prima dichiarazione del gruppo, pubblicata il 6 dicembre del 1920, esordiva sostenendo che "l'epoca si è spezzata in due. Alle nostre spalle resta la vecchia epoca, destinata a marcire nelle biblioteche, mentre di fronte a noi scintilla il giorno nuovo". Veniva poi affermata l'adesione alla rivoluzione e la vicinanza al proletariato, proclamata la condanna del culto della modernità e fatto proprio il rifiuto dei movimenti precedenti formulato dai giovani artisti russi.

In questo contesto si svilupperà la prolifica stagione dei manifesti dell'avanguardia ceca, in cui le velleità rivoluzionarie dei giovani artisti ricorrono ripetutamente alla "nuova lingua telegrafica dei manifesti e dei proclami del dopoguerra".⁴⁶ In ambito ceco la stagione dei manifesti letterari sarebbe inconcepibile senza la penna di Karel Teige (1900-1951), che ne

pp. 127-388), le prime versioni del testo (pubblicate ora in ivi, pp. 391-509) risalgono comunque agli anni della guerra e il tema è affrontato da Čapek dopo il 1918 in diversi articoli; si veda J. Opelík, *Vznik a proměny Umění přírodních národů Josefa Čapka* [1987], ora in ivi, pp. 533-587.

43 Sulla primissima fase della sua opera si veda K. Srp, *La formazione artistica del giovane Teige (1916-1923)*, in M. Castagnara Codeluppi (a cura di), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900-1951*, Electra, Milano 1996, pp. 33-41; diversi suoi quadri sono inoltre riprodotti alle pp. 74-79.

44 Si veda il commento dei curatori in K. Teige, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, Československý spisovatel, Praha 1966, pp. 523-532; e K. Srp, *Tvrdošijní a Devětsil*, in «Umění», 1, 1987, pp. 54-68.

45 Si veda il catalogo *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let*, Galerie hlavního města, Praha – Dům umění, Brno 1986; e i numeri monografici dedicati al Devětsil dalla rivista «Umění», 1 e 2, 1987.

46 F. Šmejkal, V. Lahoda et al. (a cura di), *Dějiny českého výtvarného umění*, IV. 1890-1938, 2, Akademia, Praha 1998, pp. 147-203: p. 150.

sfrutterà a più riprese le potenzialità retoriche, nel tentativo di elaborare un programma unitario e condiviso.⁴⁷ Benché variabili e spesso in contraddizione con le premesse precedenti, le linee teoriche tratteggiate da Teige anticiperanno l'evoluzione successiva dell'avanguardia ceca e ne influenzeranno a più riprese forme e contenuti.

I primi due testi, sintomaticamente pubblicati su riviste dei modernisti prebellici e accompagnati da glosse dei redattori che ne prendevano le distanze,⁴⁸ ne hanno rapidamente consolidato l'immagine di teorico, da un lato capace di descrivere la situazione caotica della cultura contemporanea, e dall'altro di "prefigurare" il mondo nuovo del futuro. In *Obrazy a předobrazy* [Immagini e prefigurazioni], scritto nel 1920 e pubblicato l'anno successivo, Teige descriveva l'attività creativa come finalizzata a creare il "mondo nuovo", dopo che "lo scoppio della guerra aveva sepolto sotto le macerie il mondo che l'aveva provocata", trascinando con sé le forme artistiche che l'avevano assecondata (compresi cubismo, futurismo, orfismo e espressionismo). La scomparsa delle società che avevano creato quelle forme d'arte era la logica causa dell'agonia che stavano vivendo ora. Con parole infastidite Teige liquidava buona parte delle correnti prebelliche, coltivate ormai soltanto da epigoni, mentre a essere apprezzati erano soltanto "gli artisti dell'unità della vita".⁴⁹ In *Novým směrem* [In una dire-

47 Benché non esistano lavori monografici completi, Karel Teige è una figura molto studiata: si vedano i tre volumi delle opere scelte (K. Teige, *Svět stavby a básně*, cit.; Id., *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie zřičitých let*, Praha 1969; Id., *Osvobodování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*, Praha 1994); il catalogo K. Srp (a cura di), *Karel Teige, 1900-1951*, Galerie hlavního města, Praha 1994; il doppio numero monografico *Karel Teige a evropská avantgarda*, «Umění», 1-2, 1995; e E. Dluhosch, R. Švácha, *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge (Ma.)-London 1999. In italiano si vedano i due volumi curati da S. Corduas (K. Teige, *Arte e ideologia (1922-1933)*, Einaudi, Torino 1982; Id., *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo*, cit.), il numero monografico *Karel Teige, architettura e poesia*, «Rassegna» 53, 1993, il catalogo della mostra M. Castagnara Codeluppi (a cura di), *Karel Teige*, cit., e il recente volume di M. Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avantgardia, utopia e lotta politica*, Firenze University Press, Firenze 2012.

48 Sarebbe senz'altro interessante ricostruire la dimensione europea di questo fenomeno: buona parte delle dichiarazioni programmatiche delle avanguardie, quando i movimenti erano ancora in fasce, sono state infatti pubblicate su quotidiani e riviste "tradizionali" e sono state quasi sempre accompagnate da glosse critiche delle redazioni. Sulle polemiche seguite ai due testi di Teige, si veda ad esempio il commento dei curatori in K. Teige, *Svět stavby a básně*, cit., pp. 509-514.

49 S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 1, cit., pp. 90-96.

zione nuova], del 1921, egli ribadiva in modo ancora più esplicito: “siamo al confine tra due mondi. E la soluzione è la Rivoluzione”. Faceva inoltre propria la denominazione di avanguardia per identificare la parte rivoluzionaria della propria generazione e auspicava che l'arte futura si facesse “modus vivendi dell'umanità liberata”.⁵⁰ Pur nella vaghezza della descrizione, la piccata nota aggiunta da Karel Čapek al primo degli articoli citati testimonia con quanta chiarezza fosse stata avvertita l'intenzione polemica di Teige, diretta in buona parte proprio contro quella generazione di cui Čapek si sentiva rappresentante.⁵¹

4. *Arte proletaria*

È nel contesto di sempre maggiore radicalizzazione culturale legata nel 1921 alla fondazione del Partito comunista cecoslovacco e del Proletkul't,⁵² che va letta l'adesione dell'avanguardia ceca al programma dell'arte proletaria, fase breve ma significativa della sincerità rivoluzionaria dei giovani artisti. Il primo manifesto, *Proletářské umění* [Arte proletaria], era stato letto in più occasioni da Wolker. Parlando a nome degli artisti comunisti del *Devětsil*, Wolker e Teige ribadivano la fede nella trasformazione della società e la concezione di una nuova arte, “di classe, proletaria e comunista”. Il manifesto si concludeva con la nota frase “il proletariato sono gli operai del nuovo mondo. E in esso gli artisti vogliono essere gli operai della nuova bellezza”.⁵³

Ben più articolata si sarebbe rivelata dal punto di vista teorico la presentazione del *Devětsil* attraverso la mostra del maggio del 1922 nel segno del

50 Ivi, pp. 97-104.

51 In un testo di poco successivo, *S novou generací (polemické poznámky)* [Con la nuova generazione (note polemiche)], ivi, pp. 134-147, Teige avrebbe rimarcato il valore dei due testi precedenti come “critica dell'epoca, critica del vecchio mondo”, caratterizzato nell'arte dalla progressiva affermazione di tendenze formaliste, pur essendo consapevole che al di là della rivendicazione dell'essere rivoluzionario dei giovani e della rottura con il passato, il programma “positivo” dell'avanguardia andava ancora formulato.

52 Si veda l'annuncio del 14 agosto 1921 *Proletariátu!* [Proletariato!], ivi, pp. 169-172.

53 Ivi, pp. 220-224 (buona parte del testo è stata pubblicata anche in italiano: J. Wolker, *Arte di tendenza*, in «L'Europa nuova», 3-4, 1950, pp. 23-24). Teige stesso nel 1927 ha spiegato in modo molto dettagliato il proprio ruolo, K. Teige, *Manifest Jiřího Wolkra o proletářském umění*, in S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 2, cit., pp. 375-379.

primitivismo e con la pubblicazione di due almanacchi: mentre il primo, *Devětsil*,⁵⁴ era aperto e chiuso da due testi di Teige, *Nové umění proletářské* [La nuova arte proletaria] e *Umění dnes a zítra* [Arte oggi e domani], il secondo, *Život II* [La vita], era invece accompagnato dal voluminoso articolo *Umění přítomnosti* [L'arte del presente]; tre testi che possono essere considerati la prima complessiva sistematizzazione delle idee dell'autore.⁵⁵ È attraverso questi testi che inizia il percorso che porterà Teige a una vera e propria visualizzazione della letteratura: “il film è una poesia in mezzo al mondo. In esso c'è la forza pura della poesia moderna”. Teige sottolineava la necessità di una “rivoluzione sociale” in campo artistico, con la “nuova arte universale” che sarà “un repertorio completo della vita sul globo terrestre”, “smetterà di essere arte”. Lo slogan di Erenburg viene qui richiamato per simboleggiare la “nuova funzione dell'arte”, che non sarà “ornamento, decorazione della vita”, ma “igiene spirituale, proprio come lo sport è igiene fisica”.

Un percorso diverso era stato intrapreso dalla più importante organizzazione letteraria alternativa al *Devětsil*, la *Literární skupina* [Gruppo letterario], fondata nel settembre del 1921. Dichiarandosi vicino alla poesia sociale e proletaria, questo gruppo si era raccolto “sotto la bandiera dell'espressionismo”.⁵⁶ Il manifesto *Naše naděje, víra a práce* [Le nostre speranze, fede e lavoro] è stato pubblicato sulla rivista del gruppo, *Host* [Ospite], nell'ottobre del 1922. Pur richiamandosi al socialismo, il gruppo ribadiva l'importanza dei valori spirituali e sembrava propendere per un'interpretazione umanitaria della rivoluzione futura. Come era avvenuto nei confronti della generazione precedente, anche tra i giovani scrittori erano state dunque le visioni politiche divergenti a spingere i rispettivi gruppi verso concezioni estetiche alternative.⁵⁷

54 Di recente ne è stato pubblicato un reprint (Akropolis, Praha 2010).

55 I testi si possono leggere rispettivamente in S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 1, cit., pp. 247-275; 365-381; *Život [II]*, 1922, pp. 119-142. Il primo è stato tradotto in italiano in K. Teige, *Arte e ideologia*, cit., pp. 3-26.

56 Si veda il *Programový leták* [Volantino programmatico] pubblicato nell'aprile del 1922 dal critico del gruppo F. Götz, in S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 1, cit., pp. 225-226.

57 Non si tratterà dell'unico gruppo artistico in polemica con il *Devětsil*, qualche anno dopo quattro artisti daranno vita ad esempio alla *Sociální skupina* [Gruppo sociale], dotata di un proprio testo programmatico, K. Holan, *K tendenci současného umění*, in «Život», 1924, p. 83. Su questo tema, si veda V. Lahoda, *Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let*, in V. Lahoda et al. (a cura di), *Dějiny českého výtvarného umění*, IV. 1890-1938, 2, Akademia, Praha 1998, pp. 61-99.

Già in questa fase erano emersi molti di quei nodi, che avrebbero nei decenni a venire caratterizzato le discussioni su un'arte rivoluzionaria in Cecoslovacchia, anche se il *Devětsil* era comunque riuscito a ricoprire il ruolo di principale cassa di risonanza delle ambizioni della giovane generazione. All'interno del suo processo di maturazione l'arte proletaria finirà per rappresentare poco più di un programma provvisorio che già alla fine del 1922 manifestava spiccati segni di indipendenza rispetto a quanto avrebbero voluto gli intellettuali più vicini al modello del Proletkul't.⁵⁸

5. Poetismo

Dopo l'adesione incondizionata al programma rivoluzionario, anche per l'avanguardia ceca sarebbe arrivata la fase della sintesi delle precedenti esperienze. Da questo punto di vista un ruolo importante sarebbe stato ricoperto anche dalla veloce trasformazione di Praga da città periferica della monarchia asburgica a capitale culturale europea.

Di primaria importanza sarà, nel 1921, lo sbarco di Marinetti e del futurismo italiano a Praga, quando la città "viene letteralmente sommersa dal futurismo".⁵⁹ Oltre alla mostra d'arte moderna italiana curata da Enrico Prampolini e Ugo Dadone nell'autunno del 1921, vanno ricordate nel dicembre dello stesso anno la rappresentazione di diverse sintesi teatrali futuriste al Teatro Švanda. L'anno dopo sarebbe stato poi rappresentato a Praga *Il tamburo di fuoco* e pubblicata la traduzione delle *Parole in libertà* con illustrazioni di J. Čapek.⁶⁰ Nel 1924 Marinetti avrebbe invece inserito, con diversi errori, tutti i membri dell'avanguardia ceca a lui noti nel manifesto *Le Futurisme Mondial*: "PRAGUE, avec Teige, Neumann, Feuerstein, Filla, Hoffmann, Spala [Špála], Kapek [Čapek], Kreikar [Krejcar], Seifert,

58 Nel 1938 Teige ricorderà che era stato "necessario rivedere nei principi e confutare le teorie della cosiddetta arte proletaria, questo rosario di errori che incomincia col *Proletkul't* e finisce con la vergognosa decadenza dell'attuale realismo sovietico", K. Teige, *Dall'artificialismo al surrealismo*, in Id., *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo*, cit., pp. 84-106: p. 86.

59 F. Šmejkal, *Praga*, in *Futurismo & Futurismi*, cit., pp. 546-547.

60 Per un'analisi dettagliata dei rapporti tra futuristi italiani e avanguardia ceca all'inizio degli anni Venti, si vedano F. Šmejkal, *Futurismus a české umění*, cit., pp. 40-47; J. Křesálková, *Dagli appunti sulla fortuna di Marinetti in Boemia*, cit., pp. 234-242; I. Gwóźdź-Szewczenko, *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim*, cit.; M. Tria, *Marinetti e Prampolini a Praga*, cit., pp. 40-52.

Muzika”.⁶¹ Se l’atteggiamento della generazione dei fratelli Čapek non era poi molto cambiato rispetto a qualche anno prima,⁶² più articolata sarà la percezione dell’avanguardia, come dimostrano tre emblematici articoli di Teige del 1922, 1925 e 1929.⁶³ Il suo giudizio, ancora del tutto negativo nel manifesto *La nuova arte proletaria*, si sarebbe infatti progressivamente spostato verso il riconoscimento della funzione storica assolta dal futurismo nel rinnovamento dell’arte moderna mentre a essere criticate saranno invece soprattutto le posizioni politiche del movimento.

Se più volte è stata sottolineata l’importanza dei tradizionali legami tra cultura ceca e francese (in particolare a proposito del recupero dell’esperienza dadaista)⁶⁴, all’inizio degli anni Venti si accentua l’influenza della nuova poesia russa, in particolare dopo l’arrivo a Praga di Roman Jakobson nel 1920,⁶⁵ così come meritano una menzione la ricezione del volume di Erenburg *Eppur si muove e la successiva visita di Majakovskij a Praga nel 1927*. Il progressivo recupero delle precedenti esperienze avanguardiste, è un fenomeno di primaria importanza per l’ampliamento degli orizzonti degli artisti del *Devětsil*. L’offensiva del gruppo sarebbe culminata, oltre che nella fondazione della rivista *Disk*, nella grande mostra del novembre del 1923 *Bazar moderního umění* [Il bazar dell’arte moderna], vero e proprio

61 F.T. Marinetti, *Le futurisme mondial*, in «Le Futurisme, revue synthétique illustrée», 9, 1924, pp. 1-3.

62 Oltre alle sue illustrazioni per le opere di Marinetti tradotte in ceco, si vedano due brevi testi di Josef Čapek del 1922 (*Divadlo překvapení* [1922], in J. Čapek, *Publicistika 1. Sloupky, entrefilety, fejetony, črty aj.*, Triáda, Praha 2008, pp. 31-33, e *Nové náboženství – morálka Rychlosti* [1922], *ivi*, pp. 63-64) e l’interessante “feuilleton illustrato” *Homo artefactus*, nel quale viene ridicolizzato il meccanicismo futurista (*ivi*, pp. 114-157).

63 K. Teige, *F.T. Marinetti a futurismus*, in «Aktuality a kuriosity», 8-10, 1922, pp. 77-79; *Id.*, *Futurismus a italská moderna*, in «Pásmo», 10, 1925, pp. 4-6 (ora in *Id.*, *Svět stavby a básně*, *cit.*, pp. 144-157); *Id.*, *F.T. Marinetti + italská moderna + světový futurismus*, in «ReD», 6, 1929, pp. 185-204 (la traduzione italiana è stata pubblicata in *Id.*, *Arte e ideologia*, *cit.*, pp. 97-135).

64 Sul dadaismo in ambito ceco si veda J. Toman, *Now You See It, Now You Don't: Dada in Czechoslovakia, With Notes on High and Low*, in G. Janacek, T. Omuka (a cura di), *Crisis and the Arts: The History of Dada. The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*, G.K. Hall, New York 1998, pp. 11-40.

65 Si vedano le sue parole in una lettera citata da Ripellino (“Often I spoke with the *Devětsil* people about the above mentioned Russian poets [Chlebnikov e Majakovskij] and about the current problems of Russian poetry of that time. Some of these slogans influenced the ‘poeticism’ in birth”), A.M. Ripellino, *Storia della poesia ceca contemporanea*, *cit.*, p. 44, nota 2; e la testimonianza di J. Seifert, *Tutte le bellezze del mondo*, Studio Tesi, Pordenone 1991, pp. 227-235.

“schiaffo al gusto comune”.⁶⁶ Si era così consolidato un movimento unitario, caratterizzato dalla vivacità e dai legami internazionali delle proprie riviste, con Teige come mediatore tra gli impulsi francesi, russi e tedeschi, inizialmente assimilati in modo spesso confuso.⁶⁷

Con il manifesto *Malířství a poezie* [Pittura e poesia], pubblicato alla fine del 1923, Teige avrebbe tratteggiato quello che sarebbe poi divenuto il nuovo programma del movimento, il poetismo.⁶⁸ Pur riconoscendo il ruolo pionieristico del cubismo, Teige attribuiva alla macchina fotografica un ruolo primario nell'aver eliminato dall'arte gli elementi decorativi. Grazie a Marinetti e Apollinaire quadro e poesia avevano profondamente mutato struttura e si era così arrivati alla fusione tra poeta e pittore: “la poesia si legge come un quadro moderno. / Il quadro moderno si legge come una poesia”. Questa fusione avrebbe dovuto provocare la liquidazione delle tradizionali forme artistiche e le poesie visive o poesie per immagini (forma particolare di collage/fotomontaggio molto praticata dall'avanguardia ceca tra il 1923 e il 1926) avrebbero rappresentato la soluzione alla crisi dell'arte. La convergenza di intenti con gli artisti figurativi era evidente anche nelle rivendicazioni del testo programmatico *Obraz* [Quadro] di J. Štyrský, pubblicato anch'esso nel dicembre del 1923, secondo il quale il quadro moderno deve farsi “poesia costruttiva delle bellezze del mondo”.

Gli stessi temi saranno approfonditi e ripresi in diversi testi dell'anno successivo,⁶⁹ quando verrà con sempre maggiore precisione delineata l'antitesi costruttivismo/poetismo, secondo la quale il primo rappresenterebbe il piano razionale della vita produttiva, il secondo il suo coronamento spirituale.⁷⁰ Teige cercherà poi di fornire una definizione sistematica del

66 Si veda K. Teige, *Dall'artificialismo al surrealismo*, cit., pp. 88-90.

67 Per un primo orientamento resta essenziale K. Chvatík, Z. Pešat (a cura di), *Poetismus*, Odeon, Praha 1967.

68 Ora in S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 1, cit., pp. 494-496.

69 L'analisi dell'estetica dell'arte moderna, che “è l'estetica della macchina”, e della funzione dell'arte, in quanto “ginnastica spirituale”, “pura lirica”, “equilibrismo, clownismo spirituale”, sono i tratti salienti di un saggio del 1924, *Moderní umění a společnost*, ivi, pp. 505-513. Se quel testo si chiudeva con l'identificazione del manifesto quale autentica forma artistica moderna, che rappresenterebbe la manifestazione più pura della sensibilità artistica, in un testo di poco successivo l'evoluzione verso una pittura senza oggetto veniva interpretata come una sana disinfestazione dell'arte, privata di tutti gli elementi decorativi, in un momento in cui la sete di immagini viene nella società sedata dalle riviste illustrate; ne deriva la necessità di un nuovo tipo di quadro che sappia sfruttare fotografia e fotomontaggio per giungere alla “pura funzione ed emotività poetica”, *Obrazy* [1924], ivi, pp. 539-543.

70 Ivi, p. 550.

poetismo, “un movimento animato da alcuni autori cechi moderni”, nel luglio del 1924 con il manifesto *Poetismus* [Poetismo].⁷¹ L'impostazione di Teige è fortemente condizionata dalle teorie del costruttivismo russo, realizzazione pratica dell'organizzazione sociale guidata dal marxismo: “il trionfo del metodo costruttivista [...] è reso possibile solo dall'egemonia di una impostazione intellettuale rigorosa, che si concretizza nel materialismo tecnico contemporaneo. Il marxismo”. In questa visione “il poetismo è la corona della vita, la cui base è il costruttivismo” perché i poetisti sono

convinti di una nascosta irrazionalità, che il sistema scientifico non ha colto né soppresso. È nell'interesse della vita che i calcoli degli ingegneri e degli scienziati siano razionali. Ma ogni calcolo razionalizza l'irrazionalità solo nell'ordine di alcuni decimali. Il calcolo di qualsiasi macchina ha un suo pi greco.⁷²

Se nel mondo dominato dall'economia deve intervenire “il POETISMO a difendere e rinnovare la vita emotiva, la gioia, la fantasia”,⁷³ è chiaro che debba essere rifiutata ogni identificazione del poetismo con la letteratura, la pittura, gli “ismi” e l'arte,⁷⁴ perché “il poetismo è prima di tutto un *modus vivendi*. È una funzione della vita e allo stesso tempo il compimento del suo senso. Esso è artefice della felicità generale umana e del buon umore, è sobrio e pacifico”. Il poetismo rappresentava dunque una nuova modalità attraverso cui si manifesta la classica richiesta delle avanguardie di abolire ogni confine tra arte e vita, tanto che “non comprendere il poetismo significa non comprendere la vita!”⁷⁵

Il manifesto “teorico” di Teige era accompagnato da un manifesto “poetico”, opera di V. Nezval, intitolato *Papoušek na motocyklu. O řemesle básnickém* [Il pappagallo in motocicletta. Del mestiere poetico], apoteosi della visione dell'arte come equilibrismo e gioco, integralmente basata sulle associazioni libere e in grado di trasmettere “lo stato di aperta ipnosi

71 Per la traduzione in italiano di M. Tria si veda K. Teige, *Poetismo*, in «Samizdat», 3, 2004, pp. 195-203.

72 Ivi, p. 201.

73 Ivi, p. 203.

74 Evidente era anche il rifiuto di considerare il poetismo un'ideologia: “Esso non è una ideologia – per noi essa è rappresentata dal marxismo – bensì una atmosfera vitale, e di certo non un'atmosfera da laboratorio, da biblioteca o da museo. Evidentemente esso parla solo a coloro che sono del nuovo mondo, e non intende essere compreso e abusato dai passatisti”, ivi, p. 201.

75 Ivi, pp. 202-203.

tra il poeta e il lettore”.⁷⁶ Il confronto tra i due manifesti del 1924 dimostra che, nel caso dell'avanguardia ceca, la caratteristica oscillazione di genere tra poesia e manifesto letterario trova diversi linguaggi e modalità espressive nei testi di Teige e Nezval che daranno vita a una serie di testi programmatici molto diversi tra loro ma complementari.

Com'è noto l'avanguardia ceca troverà nel poetismo la sua manifestazione più peculiare, molto distante dall'arte proletaria da un punto di vista sia teorico che lessicale.⁷⁷ Tutto si è fatto all'improvviso diverso: dai simboli iconografici al nuovo stile visuale. Solo per restare in campo poetico, Nezval con la raccolta *Pantomima* (1924) e l'alfabeto danzante di *Abeceďa* (1926) e Seifert con *Na vlnách TSF* [Sulle onde del Telegrafo Senza Fili, 1925], impensabili senza l'originale cura tipografica di Teige,⁷⁸ trasformeranno radicalmente l'idea stessa di testo poetico.

La vita organizzata in base all'antitesi tra poetismo e costruttivismo ha rappresentato il più originale apporto delle ricerche estetiche ceche ai tentativi avanguardistici di riformare radicalmente l'arte. Teige ne avrebbe approfondito e sviluppato i contorni in numerosi saggi successivi, ad esempio nel 1925 (lo stesso anno di un suo importante viaggio a Mosca e Leningrado), nel saggio *Konstruktivismus a likvidace "uměnt"* [Il costruttivismo e la liquidazione dell'"arte"]. La forza motrice del progresso è ora vista da Teige nella macchina: "la sua legge è la legge del minimo sforzo col massimo effetto. È la legge dell'economia". La concezione radicale di Teige lo porta a un rovesciamento dell'estetica tradizionale che conduce non solo alla liquidazione dell'arte, ma anche alla morte dell'estetica stessa.⁷⁹

In altri testi dello stesso periodo Teige descriveva in modo più dettagliato il senso dell'azione poetista, pur rifiutando l'idolatria della macchina, visto che non mancava di ribadire in ogni occasione la necessità di giungere a un totale governo dell'intelletto sulla macchina. L'arte deve farsi "poesia per i cinque sensi" e il suo fine "resta il divertimento spirituale, la commozione della sensibilità, il ravvivamento della personalità e non certo la didattica e

76 S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 1, cit., pp. 566-570.

77 Nel 1938 Teige rivendicherà con orgoglio che il poetismo si era sviluppato "a Praga nel medesimo campo magnetico di influenze e sotto le medesime costellazioni del surrealismo a Parigi", K. Teige, *Dall'artificialismo al surrealismo*, cit., p. 95.

78 Sulla sua vastissima attività tipografica, che ha trasformato il linguaggio delle copertine dei libri avanguardistici cechi, si veda Z. Primus, *L'architettura del libro*, in «Rassegna» 53, 1993, pp. 38-51; K. Srp, *Karel Teige e la nuova tipografia*, ivi, pp. 52-61; e in forma più approfondita Id. (a cura di), *Karel Teige a typografie, Asymetrická harmonie*, Arbor vitae-Akropolis, Praha 2009.

79 K. Teige, *Arte e ideologia*, cit., pp. 27-40. Si veda anche il testo del 1928 *K teorii konstruktivismu* [Sulla teoria del costruttivismo], ivi, pp. 249-259.

la tendenza”.⁸⁰ L’allargamento della poesia a unica arte universale spingerà naturalmente i poetisti ad approfondire lo studio della parola, che dovrà essere governata anch’essa dalle leggi dell’economia, sul modello delle sigle sovietiche, dell’alfabeto Morse e del codice nautico internazionale.⁸¹

L’impetuoso sviluppo del poetismo, testimoniato in modo emblematico dalla ricchezza della *Revue Devětsilu* (*ReD*, 1927-1931), porterà a importanti risultati tanto in poesia quanto nell’architettura, nel teatro e nelle arti figurative. La stagione più produttiva dell’avanguardia ceca sarà a ogni passo accompagnata dal costante sforzo interpretativo di Teige, atto a conciliare e rielaborare, all’interno di una cornice comune, i risultati concreti raggiunti in campo artistico.

Nel giro di pochi anni l’atmosfera generale all’interno dell’avanguardia ceca sarebbe profondamente mutata. Se evidente è il progressivo ritorno di molti artisti nell’alveo delle singole discipline e il superamento della stagione dell’intermedialità, sarebbe difficile non notare nelle opere dei poetisti anche la sempre maggiore attenzione all’inconscio, ai sogni e all’immaginazione. Perfino dal punto di vista teorico si faranno nette le affermazioni sulla liquidazione dell’arte, sul rifiuto della tradizione artistica precedente e, a lungo andare, sempre meno ossessivo sarà anche il richiamo al costruttivismo.⁸² In questo contesto, nel 1928, dopo l’apparizione di vari “necrologi” del movimento, un numero monografico della rivista *ReD* verrà dedicato ai manifesti del poetismo. I testi programmatici del 1928 rispondono dunque a una situazione in cui il poetismo è già stato messo in discussione e rappresentano più un momento di ricapitolazione dell’impetuoso sviluppo dell’avanguardia ceca negli anni precedenti che una vera e propria manifestazione di intenti.⁸³

Anche in questo caso non mancava il manifesto “poetico” di V. Nezval, intitolato *Kapka inkoustu* [Una goccia d’inchiostro],⁸⁴ costruito sulle libere associazioni e sull’idea del poetismo come capacità di “rendere umano

80 K. Teige, *Poezie pro pět smyslů* [1925], ivi, 2, cit., pp. 191-196.

81 Id., *Slova, slova, slova* [1927], ivi, pp. 331-354.

82 Si veda R. Švácha, *Karel Teige e gli architetti del Devětsil*, in «Rassegna» 53, 1993, pp. 6-21; Id., *Karel Teige e la moderna architettura ceca*, in M. Castagnara Codeluppi (a cura di), *Karel Teige*, cit., pp. 101-115.

83 Il generale desiderio di un bilancio è testimoniato anche dalla decisione di Teige di raccogliere parte della sua produzione saggistica in volume, si veda K. Teige, *Stavba a baseň. Umění dnes a zítra, výbor statí zlet 1919-1926*, Vaněk a Votava, Praha 1927; e il dittico *O humoru, klaunech a dadaistech*, pubblicato con i titoli *Svět, který se směje*, Odeon, Praha 1928 e *Svět, který voní*, Odeon, Praha 1931 (degli ultimi due è stato pubblicato un reprint, Akropolis, Praha 2004).

84 S. Vlašín (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, 2, cit., pp. 539-551.

questo mondo, affinché fosse poesia viva”, di soddisfare “tutta la fame umana di poesia di cui soffre il secolo” (in un altro passo si diceva che “il poetismo è il metodo di come concepire il mondo perché sia poesia”. Nel *Manifest poetismu* [Manifesto del poetismo] Teige⁸⁵ ripercorreva le tappe salienti del poetismo ceco in polemica con la sua riduzione a scuola letteraria, a “ismo”, e a poetica, sulla base di un rabberciato “codice del poetismo”. Quest’ultimo voleva invece presentarsi “come nuova estetica e filosofia dell’arte, come nuova teoria, come concezione di una nuova creazione e di una nuova vita”. Il poetismo perseguiva dunque la “poesia totale”, basata sul principio del movimento e sulla prevalenza dell’esperienza ottica, pervenendo “al problema e al postulato di una nuova poesia assoluta e universale per tutti i sensi, ad una nuova *ars una* unitaria e multiforme”. Ricordando le possibilità offerte dalla poesia visiva, dalla fotografia, dalla cinematografia e dal nuovo teatro, Teige ribadiva la volontà di “mettere in versi il suo universo con tutti i mezzi che sono concessi allo stato attuale della scienza e dell’industria”. Per parlare a tutti i sensi dell’uomo bisognava dare vita a una poesia per la vista, per l’udito, per l’olfatto, per il gusto, per il tatto, alla poesia di equivalenze sensoriali, alla poesia dei sensi corporali e spaziali, alla poesia del senso del comico. Solo alla luce della proclamazione della fine dell’arte tradizionale, è possibile comprendere il senso della nuova *ars una* del poetismo: “abbandonato il concetto di ‘arte’, intendiamo la parola *poesia* nel suo primordiale significato greco: *poiesis*, creazione sovrana”, unica forma in grado di condurre alla felicità:

La filosofia del poetismo non considera la vita e l’opera come due cose differenti. Il senso della vita è un’opera felice; facciamo della nostra vita un’opera, una poesia ben organizzata e vissuta, che soddisfi le nostre esigenze di felicità e poesia.

Il manifesto del poetismo arrivava non solo poco prima dei violenti scontri politici all’interno della cultura di sinistra, ma anche alla vigilia dell’esplosione di una polemica sugli ideali generazionali che, nel giro di pochi mesi, avrebbe portato alla paralisi delle attività del *Devětsil*. Anche se presto sarebbe stato sostituito dalla più ampia piattaforma politica *Levá fronta* [Il fronte di sinistra], quest’ultima sarebbe comunque riuscita per qualche anno ad arginare lo sfilacciamento dell’avanguardia ceca di fronte alla radicalizzazione politica degli anni Trenta. Anche se ancora nel 1930 Teige aveva riassunto l’essenza del poetismo nell’ultimo manifesto *Báseň*,

85 Si veda la traduzione italiana in Id., *Arte e ideologia*, cit., pp. 286-319.

svět, člověk [Poesia, mondo, uomo] e Nezval aveva scritto (ma non pubblicato) il *Třetí manifest poetismu* [Terzo manifesto del poetismo],⁸⁶ l'anno successivo il *Devětsil* avrebbe ufficialmente interrotto le proprie attività e, mentre l'arte sovietica si indirizzava verso un nuovo monumentalismo, il costruttivismo sarebbe pian piano sparito dalle pagine di quello che ne era stato il principale teorico.

Nel 1930 Teige e Nezval rifiutavano ancora di considerarsi surrealisti, nonostante la notevole presenza di testi considerabili come tali nella rivista promossa da Nezval, *Zvěrokruh* [Zoodiaco], mentre nei mesi successivi i contatti con i surrealisti francesi si sarebbero fatti sempre più frequenti, fino a culminare nella grande mostra *Poesie 1932*, che mostrava evidenti tracce surrealiste anche nelle opere esposte dagli artisti cechi.⁸⁷ Dopo un soggiorno di Nezval a Parigi nel 1933, nel marzo dell'anno successivo si sarebbe infine giunti alla fondazione del Gruppo surrealista cecoslovacco, sancita dalla pubblicazione del manifesto di Nezval *Surrealismus v ČSR* [Il surrealismo in Cecoslovacchia] in cui, pur reclamando il rispetto dell'indipendenza dei propri metodi artistici, veniva sancita l'adesione al materialismo dialettico.⁸⁸ Teige sarebbe entrato nel gruppo soltanto in seguito, diventandone comunque presto il principale teorico.⁸⁹ Giunti in anni in cui l'ambiente culturale comunista era in Cecoslovacchia ancora lontano dalla chiusura già evidente in Unione sovietica,⁹⁰ gli intensi contatti con i surrealisti francesi, culminati nella celebre visita di Breton ed Eluard a Praga

86 V. Nezval, *Manifesty, eseje a kritické projevy zpoetismu (1921-1930)* [Dílo 24], Praha 1967, pp. 329-337.

87 Sul surrealismo ceco si vedano il reprint delle principali pubblicazioni dell'inizio degli anni Trenta *Surrealismus. Zvěrokruh 1 / Zvěrokruh 2 / Surrealismus v ČSR / Mezinárodní bulletin surrealismu / Surrealismus*, Torst, Praha 2004 e L. Bydžovská, K. Šrp (a cura di), *Surrealismus 1929-1953*, Argo, Praha 1996.

88 In italiano si può leggere in *Manifesti del surrealismo in Cecoslovacchia*, in «Těchne», 3, 1989, pp. 9-32.

89 Si vedano i numerosi studi contenuti nel secondo volume delle opere di Teige, mandato al macero dopo la repressione della Primavera di Praga, K. Teige, *Zápasy o smysl moderní tvorby*, cit. Al periodo centrale degli anni Trenta risalgono anche gli studi teorici tradotti nel volume Id., *Il mercato dell'arte. L'arte tra capitalismo e rivoluzione*, a cura di G. Pacini, Einaudi, Torino 1973.

90 Solo in questo modo sono del resto comprensibili gli interessanti volumi dedicati al surrealismo e al realismo socialista con la partecipazione di intellettuali comunisti e di rappresentanti dell'avanguardia (*Surrealismus v diskusi*, Knihovna Levé fronty, Praha 1934; *Socialistický realismus. Sborník*, Knihovna Levé fronty, Praha 1935), in italiano si può leggere il saggio di Teige contenuto nel primo di essi, K. Teige, *Il realismo socialista e il surrealismo*, in Id., *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo*, cit., pp. 3-51.

nella primavera del 1935,⁹¹ non potevano comunque mutare più di tanto la situazione. Caratterizzato dai continui dissidi con gli intellettuali marxisti, sfociati nel tentativo di Nezval di sciogliere il gruppo nel 1938,⁹² il surrealismo ceco avrebbe dato vita a una vivace produzione artistica, che ha poi influenzato, con risultati e forme diversi, una parte importante della cultura ceca fino al XXI secolo.

6. Conclusioni

Seguire tramite le sue manifestazioni teoriche il percorso delle avanguardie ceche, caratterizzate dalla persistente tendenza a oltrepassare generi e singole forme artistiche, significa percorrere un lungo cammino, che parte da un'assimilazione della rivoluzione cubista radicale e profonda, attraversa la prova del fuoco della guerra mondiale e giunge all'elaborazione di un'originale analisi teorica dell'arte moderna basata sul binomio poetismo/costruttivismo. Se prima della guerra le spinte avanguardistiche non avevano dato vita a veri e propri manifesti letterari, completamente diversa sarà la strategia comunicativa della generazione successiva che, spesso in polemica con chi l'aveva preceduta, sostituirà alla confusione terminologica delle correnti avanguardistiche prebelliche una radicale teoria rivoluzionaria. Volendo fare terra bruciata delle tendenze artistiche che l'avevano preceduta, perseguirà un'originale fusione tra costruttivismo di marca sovietica e le esperienze delle avanguardie occidentali.

L'avanguardia ceca troverà la sua forma espressiva più consona nei numerosi manifesti e testi programmatici di K. Teige, caratterizzati da una forte carica emotiva e dalla fiducia incondizionata nel successo di un programma, che avrebbe condotto verso la felicità. Il principale teorico dell'avanguardia ceca, oltre ad aver dato vita a un elaborato sistema basato sulla contrapposizione costruttivismo / poetismo, ha elevato, nel contesto letterario ceco, il manifesto letterario a genere autonomo, al punto che buona parte dei suoi testi degli anni Venti può essere letta come una sorta di lungo compiaciuto *manifesto in progress*.

91 I testi delle sue lezioni sono stati pubblicati in A. Breton, *Co je surrealismus? Tři přednášky o vývoji surrealismu, o surrealistické situaci objektu a politické posici dnešního umění*, Joža Jícha, Brno 1937.

92 Iniziativa che avrebbe spinto Teige alla pubblicazione del magistrale *Surrealismus proti proudu* [Surrealismo contro corrente], che ricostruisce con gran lucidità le discussioni di quegli anni (è disponibile in italiano in K. Teige, *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo*, cit., pp. 107-155).



BARBARA ZANDRINO
DECLAMAZIONI FUTURISTE

Nel *Manifesto sulla declamazione dinamica e sinottica* di Marinetti, datato 11 marzo 1916, premesso alle parole in libertà *Piedigrotta* di Francesco Cangiullo, il fondatore del futurismo, strabiliante declamatore di versi liberi e di parole in libertà, dopo aver celebrato esposizioni, conferenze, serate futuriste, tenute, nonostante la guerra, in molte città italiane, e dopo aver ricordato il teatro sintetico, patriottico, violentemente antineutrale e antitedesco, teorizza una “nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca”,¹ rigettando le idee e le modalità passatiste, statiche, pacifiste e nostalgiche. Nella prospettiva della ricostruzione futurista dell’universo,² di un’euforica affermazione del mondo moderno, delle illimitate possibilità della civiltà industriale, e di un’idea di letteratura aperta e processuale, fondata sulla distruzione della sintassi, sulla libera associazione analogica, e focalizzata tanto sul significato e sul significante visivo e sonoro della parola quanto sulla comunicazione orale del testo scritto, e facendo appello a più livelli sensoriali in vista dell’opera totale, Marinetti stabilisce regole per attivare

-
- 1 Cito da F. Cangiullo, *Piedigrotta col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti*, ristampa anastatica, S.P.E.S.-Salimbeni, Firenze 1978, dell’edizione, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1916, p. a (le pagine del testo sono numerate con le lettere dell’alfabeto). *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista* si legge alle pp. a-e, *Piedigrotta* alle pp. g-y e z. Vd. di Cangiullo, *Il mio dare a F.T. Marinetti*, ivi, p. a; vd. anche la *Presentazione* di L. Caruso, *La magica festa di Francesco Cangiullo*, ivi, pp. III-VII. Rinvio a B. Zandrino, *Piedigrotta futurista: Francesco Cangiullo*, in Ead., *Trascritture. Di Giacomo, Licini, Cangiullo, Farfa*, Testori, Edizioni ETS, Pisa 2008, pp. 51-75.
- 2 G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione futurista dell’universo*, 11 marzo 1915, in E. Crispolti (a cura di), *Ricostruzione futurista dell’universo*, Torino, giugno-ottobre 1980, Museo Civico, Torino 1980, pp. 27-29. Vd. F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, prefazione di A. Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968; L. Caruso (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1904-1944*, Coedizioni S.P.E.S.- Salimbeni 1980, 4 voll.; C. Salaris, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985; E. Crispolti, *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.

tutte le potenzialità delle parole in libertà (dell'invenzione e della produzione letteraria e grafica,³ del libro come prodotto che deve avere un'ampia fruizione), attraverso le tecniche della voce, della mimica facciale, della gestualità, dell'uso del corpo, suggerite dalla composizione tipografica libera ed espressiva delle singole lettere dell'alfabeto e dei lemmi che ha una ricaduta di ordine declamatorio, indirizzate dai segni matematici, musicali, onomatopeici, dalle didascalie ("presto", "più presto", "prestissimo").

In questo *Manifesto* dell'oralità comunicativa e formativa nell'ambito della nuova estetica della velocità e della macchina, dell'inaspettata bellezza della civiltà metropolitana e dell'arte industriale, celebrate anche nella pittura futurista, ed esemplarmente nel dipinto di Boccioni, *La città sale* (1910-1911), conta l'interattività tra produzione, comunicazione orale, e ricezione, l'interazione, insomma, tra l'autore del testo e della sua realizzazione grafica, il declamatore e il pubblico, coinvolto cognitivamente ed emotivamente nell'azione performativa.⁴ Le parole in libertà sono, infatti, secondo Marinetti, "vere partiture musicali e rumoriste che esigono il declamatore", mentre le tavole parolibere sono, afferma il fondatore del futurismo, "veri quadri da guardare", in cui si mescidano "linee e colori,

3 W. Benjamin, *Pittura e grafica*, in Id., *Metafisica della Gioventù. Scritti 1910-1918*, Einaudi, Torino 1982 pp. 202-203. Le pp. cit. sono tradotte da A. Marietti Solmi. Vd. F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 11 maggio 1913, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 57-70, in particolare pp. 67- 68. Vedi inoltre, ivi, il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912, pp. 40-48, e *Risposta alle obiezioni*, 11 agosto 1912, pp. 48-54. Sulla rivoluzione grafica futurista rinvio anche alla rivista *Campo grafico*, VII, 3-5, marzo- maggio 1939, numero speciale dedicato alla "rivoluzione futurista delle parole in libertà poesia pubblicitaria", nel quarto volume dei *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1904-1944*, cit., e a F.T. Marinetti, A. Trimarco, L. Scrivo, P. Bellanova, *L'arte tipografica di guerra e dopoguerra. Manifesto futurista*, s. d. (ma 1940), ivi, vol. III (le pagine del *Manifesto* non sono numerate). Rinvio inoltre alle pp. 336-411, dedicate alla visualizzazione verbale, alla tipografia, alla grafica anche pubblicitaria dei testi futuristi, del volume *Ricostruzione futurista dell'universo*, cit., e al libro di C. Salaris, *Marinetti editore*, il Mulino, Bologna 1990.

4 Vd. E. Fischer-Lichte, *Asthetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a M. 2005; M. Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009; in particolare pp. 91-96, 171-175. Rinvio anche a H.R. Jauss, *Estetica della ricezione*, traduzione italiana di A. Giugliano, introduzione di A. Mattei, Guida, Napoli 1988. Vd. inoltre V. Finocchi, *Il valore performativo della fruizione artistica*, in «Mantichora», 1 (2011), pp. 277-286, e, nella rivista cit., nella quale sono pubblicati gli Atti del Convegno "Compalit" 2010, *Performance e Performatività*, a cura di K. Trifirò e E. Fazio, pure il saggio di F. Polacci, *Guardare, declamare, leggere: performatività delle tavole parolibere futuriste*, pp. 567-571.

caratteri tipografici deformati e combinati pittorescamente, forme geometriche, formule aritmetiche ecc.”⁵ una distinzione che spesso Marinetti disattende anche perché le une e le altre hanno origine dal sincretismo parola, immagine, suono. Le parole in libertà posseggono uno statuto sonoro che si articola soprattutto attraverso onomatopée e uno statuto visivo legato alla “rivoluzione tipografica”, che utilizza “tre o quattro colori diversi d’inchiostro, e anche 20 caratteri tipografici diversi”, e “parecchie linee parallele parecchie catene di colori, suoni, odori, rumori, pesi, spessori analogie”.⁶

Nel *Manifesto*, secondo precise modalità definite da Marinetti, che presenta come realizzazioni esemplari la prima e la seconda declamazione dinamica e sinottica, nelle quali sono attivati molteplici canali comunicativi e differenti tecniche che corrispondono alla nuova sensibilità massmediatica, multilinea, simultanea, rumorista, visiva, analogica, l’autore fonda la declamazione sulla trasformazione dei caratteri e dei segni (alfabetici, lemmatici, matematici, ecc.), inventati e graficamente realizzati, in suoni e in azioni, sulle espressioni corporee del declamatore, sulle invenzioni avanguardiste, sul coinvolgimento cognitivo ed emotivo del pubblico, una oralità legata dunque all’esecuzione dal vivo, davanti a un pubblico, a cui è delegata la performance finale.

Nella prospettiva del *Manifesto* il declamatore principale, coadiuvato da altri oratori con funzioni uguali o subalterne, deve indossare un abito anonimo e rendere disumana sia la faccia, evitando ogni smorfia, ogni effetto d’occhi, sia la voce, togliendole sistematicamente ogni modulazione o sfumatura, tentando di metallizzarla, liquefarla, vegetalizzarla, pietrificarla ed elettrizzarla, fondendola con le vibrazioni stesse della materia, espresse dalle parole in libertà. È necessario che declami “colle gambe come colle braccia”, manovrando con le mani “i diversi strumenti rumoreggiatori”,⁷ e gesticolando in modo tale da indicare le direzioni delle forze, da esprimere dinamismo, da creare nell’aria cubi, con, spirali, ellissi. Per rendere più impressiva la declamazione, è opportuno inoltre che il declamatore usi strumenti elementari come martelli, tavolette di legno, trombette d’automobili,

5 Cito F.T. Marinetti, *Presentazione* al catalogo della *Grande esposizione nazionale futurista*, Galleria centrale d’arte, Milano-Genova 1919, da L. Caruso, S.M. Martini (a cura di), *Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, Antologia, con una postfazione a commento di Ch. Wagstaff, parte seconda, Liguori, Napoli 1977, p. 346.

6 F. T. Marinetti *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, cit., pp. 67, 68.

7 F. T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista*, cit., p. b.

tamburi, tamburelli, seghe, campanelli elettrici, per produrre, senza fatica, e con precisione, le diverse onomatopee semplici o astratte e i diversi accordi onomatopeici, e per orchestrare, con l'aiuto di speciali esecutori, particolari agglomerazioni di parole in libertà. Il declamatore deve collaborare anche con i suoi movimenti e con i suoi spostamenti allo sparpagliamento delle parole in libertà, sollecitando il pubblico a voltarsi verso le lavagne collocate in diversi punti della sala, sulle quali egli disegna rapidamente teoremi, equazioni e tavole sinottiche di valori lirici. All'oratore, dunque, è affidato il compito di inventare la sua declamazione, decidendo pure il punto in cui è opportuno pronunciare e ripetere l'aggettivo-tono e l'aggettivo-atmosfera.⁸ Non essendovi, infatti, nei testi delle parole in libertà nessuna indicazione precisa, se non i diversi caratteri alfabetici e lemmatici, i segni matematici e musicali, e le didascalie, che possono indirizzare l'inflessione della voce, dare il tempo ai suoni onomatopeici più tipici, rallentare o affrettare la dizione, il declamatore non può che seguire il suo "fiuto",⁹ preoccupandosi di raggiungere il massimo splendore geometrico e la massima sensibilità numerica. Così egli collaborerà con l'autore dei testi, istituendo nuove leggi e creando nuovi orizzonti imprevisi nelle parole in libertà ch'egli interpreta, sia chiarendo e spiegando, con la freddezza d'un ingegnere o d'un meccanico, le tavole sinottiche e le equazioni di valori lirici, sia imitando i motori e i loro ritmi.

La declamazione dinamica e sinottica, che, con le sue rivoluzionarie innovazioni, vuole programmaticamente infrangere l'aspettativa del pubblico, deve innanzi tutto essere compresa da chi ascolta, e quindi ammirata o rifiutata, o accolta criticamente secondo l'ottica del fruitore; perciò il declamatore deve tener conto sia dell'orizzonte sociale e culturale degli ascoltatori, sia delle modalità della ricezione.

Nel *Manifesto*, l'autore si sofferma lungamente sulla *I Declamazione dinamica e sinottica*. Si tratta di *Piedigrotta*, "meravigliose e travolgenti parole in libertà", assai distanti dal tema della macchina di matrice nordico-industriale, "scaturite", nel 1913, "dal genio esilarantissimo e originalissimo di Francesco Cangiullo, grande parolibero futurista, primo scrittore di Napoli, e primo umorista d'Italia,"¹⁰ e dinamicamente declamate, il 29 marzo 1914, nel salone romano dell'Esposizione Futurista permanente, dal fondatore del futurismo e da Cangiullo, che andava di quando in quando

8 Ivi, p. c. Vd. F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, cit., pp. 64-65.

9 F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista*, cit., p. c.

10 Ivi, p. d.

al pianoforte, coadiuvati dalla signorina Tofa e dai signori Putipù, Tricabballacche, Scetavaiasse, Fischiatore (cioè dai futuristi Sprovieri, Balla, Radiante, Depero, Sironi).

Marinetti rammenta che, prima della declamazione, aveva fornito al pubblico spiegazioni sul valore artistico e simbolico e sul riuso provocatorio e dissacratorio degli strumenti piedigrotteschi, impersonati dagli artisti che partecipavano all'evento, e aveva indicato l'equivalenza tra suoni e colori. Aveva segnalato infatti che, in *Piedigrotta*, la "tofa", grossa conchiglia da cui gli scugnizzi napoletani traggono, soffiando, "una melopea tragicomica turchina-scura",¹¹ era volta a satireggiare ferocemente la mitologia, con le sirene, i tritoni e le conche marine del golfo passatista di Napoli. Aveva mostrato che il "putipù (rumore arancione)", chiamato anche "caccavella o pernacchiatore",¹² piccola scatola di stagno o di terracotta coperta di pelle nera, nella quale è confitto un giunco che rumoreggia buffonescamente, se strofinato da una mano bagnata, era utilizzato ironicamente per correggere e combattere tutti i veleni nostalgici del *Chiaro di luna*. Aveva aggiunto che lo "scetavaiasse (rumore rosa e verde)",¹³ che ha per archetto una sega di legno, ricoperta di sonagli e di pezzi di stagno, era impiegato per parodiare il violino quale espressione della vita interna e dell'angoscia sentimentale, e per contraffare ridicolmente il virtuosismo musicale, la musica classica, le sale di Conservatorio, piene di noia e di tetraggine deprimente. Aveva infine concluso, affermando che il "tricabballacche (rumore rosso)",¹⁴ una specie di lira di legno, la quale ha per corde delle fini sottili aste di legno, terminate da martelli quadrati, pure di legno, era usato per criticare mordacemente i cortei sacerdotali greco-romani e i ceteratori che fregiano le architetture passatiste.

Marinetti ricostruisce poi nel *Manifesto* le sollecitazioni ludico inventive e la moltiplicazione dei punti di vista della prima declamazione dinamica e sinottica, la partecipazione attiva del pubblico, attirato nel gioco performativo. Ricorda la sala, in cui si era svolta la declamazione dinamica di *Piedigrotta*, illuminata con lampadine rosse, che raddoppiavano il dinamismo del fondale dipinto da Balla, e il corteo degli artisti onomatopeici, che gli giravano intorno mentre egli declamava, portando cappelli fantastici di carta velina, il più spettacolare dei quali era il vascello variopinto che si ergeva sulla testa di Balla. Esalta infine il successo delle invenzioni

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

avanguardiste, sancito dalla partecipazione vocale e gestuale del pubblico, dalla fruizione sommamente interattiva, performativa di coloro che assistevano all'evento.

In chiusura del *Manifesto*, Marinetti rammenta brevemente la seconda declamazione dinamica e sinottica fatta, il 28 aprile 1914, nella Doré Galleries di Londra,¹⁵ in cui egli aveva declamato molte pagine delle parole in libertà sull'assedio di Adrianopoli, fondate sull'ideologia e sulla tematica della guerra, "sola igiene del mondo",¹⁶ *Zang tumb tumb*.¹⁷ Ricorda che sulla tavola, che gli stava davanti, erano disposti un apparecchio telefonico, delle assicelle e dei martelli, che gli permettevano d'imitare gli ordini del generale turco e i rumori della fucileria e delle mitragliatrici e che, in tre punti della sala, erano preparate tre lavagne, alle quali egli si avvicinava alternativamente, camminando o correndo, per disegnarvi col gesso un'analogia, seguito in tutte le sue evoluzioni dagli ascoltatori che, voltandosi continuamente per osservare i suoi spostamenti, partecipavano con il movimento del corpo, acceso di emozioni, alla violenza della battaglia, rappresentata graficamente dalle parole in libertà ed espressa dal sistema declamatorio messo in atto dal fondatore del futurismo. L'autore aggiunge che, in una sala lontana, erano disposti due grandi tamburi con i quali il pittore Nevinson, che lo coadiuvava, riproduceva il rombo del cannone, quando gli giungevano segnali telefonici. Concludendo il resoconto della declamazione londinese, Marinetti esalta l'interattività mittente-destinatario, l'interesse crescente e la fruizione performativa del pubblico, freneticamente entusiasta per l'estremo dinamismo della *performance*, culminante nell'alternanza del "canto bulgaro *Sciumi Marita*", del "bagliore" delle immagini e del "fragore delle artiglierie onomatopeiche".¹⁸

Nella prima e nella seconda declamazione dinamica e sinottica, l'oralità dinamica, indirizzata dalle indicazioni testuali, dai segni verbali e visivi, e supportata dal linguaggio del corpo del declamatore, le invenzioni figurative, estrosamente colorate, le ideazioni sonore e musicali, realizzano, dunque, pienamente, il potenziale performativo delle parole in libertà della festa piedigrottesca e dell'assedio di Adrianopoli, enfatizzando il loro

15 Ivi, pp. d-e.

16 Vd., in *Teoria e invenzione futurista*, cit., la sezione *Guerra sola igiene del mondo*, pp. 199-293.

17 Vd. F.T. Marinetti, *Battaglia. Peso + Odore*, in Id., *Risposta alle obiezioni*, cit., pp. 52-54, e su *Zang tumb tumb*, pubblicato nel 1914 nelle Edizioni futuriste di «Poesia» vd. anche C. Salaris, *Marinetti editore*, cit., pp. 156-164.

18 F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica. Manifesto futurista*, cit., pp. d-e.

carattere dissacratorio ed eversivo, e rendono anche l'atto della fruizione un'azione performativa.

La declamazione di *Piedigrotta*, con l'invenzione di immagini, di oggetti, di colori, di suoni onomatopeici, di movimenti e di gesti dei declamatori e del pubblico, su cui si accentra a lungo, nel *Manifesto*, l'attenzione di Marinetti, è celebrata da Francesco Cangiullo ne *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*,¹⁹ pubblicato nel 1930, nel quale egli ricostruisce nostalgicamente la sua avventura futurista, rappresentandone i momenti più significativi, e tra i più originali certamente la dissacrante performance piedigrottesca, rappresentata attraverso la citazione di testi che avevano colto la novità dell'opera di Cangiullo e della sua declamazione alla Galleria Sprovieri di Roma, "vero e proprio happening".²⁰

In *Piedigrotta* l'autore offre un'interpretazione polifonico-rumorista-onomatopeica della nota festa popolare napoletana, in cui si coniugano la sua *vis* comica, istrionessa, canzonettistica e plebea e l'avanguardismo della composizione visiva e sonora, esprimendo una carnevalesca²¹ visione dell'esistenza, spazio del gioco e della sorpresa. Riscrivendo il tema della festa pagana e poi cristiana di Piedigrotta con una felicità inventiva e sperimentale sconosciuta alle pagine di Salvatore Di Giacomo dedicate a Piedigrotta,²² Cangiullo utilizza infatti le tecniche poetiche più avanzate e scaltrite dell'avanguardia futurista e della sua ricostruzione dell'universo, teorizzate nei *Manifesti* futuristi, dandoci così la poesia più dirompente dedicata da un autore a Napoli. *Piedigrotta* è, infatti, un gioioso documen-

19 Citerò F. Cangiullo, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto* (Tirrena, Napoli 1930), dall'edizione Ceschina, Milano 1961. Per i rapporti tra Cangiullo e il capo del futurismo rinvio a F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Lettere (1910-1943)*, a cura di E. Pellegrini, Vallecchi, Firenze 1989, e all'*Introduzione* di Pellegrini, ivi, pp. 5-47. Su Cangiullo e il futurismo napoletano vd. U. Piscopo, *Questioni e aspetti del Futurismo. Con un'appendice di testi del Futurismo a Napoli*, Ferraro, Napoli 1976, e U. Piscopo (a cura di), *Futurismo a Napoli (1915-1928)*, Pironti, Napoli 1981; L. Caruso (a cura di), *Futurismo a Napoli 1933-1935. Documenti inediti*, Colonnese, Napoli 1977, e L. Caruso, *Francesco Cangiullo e il Futurismo a Napoli*, S.P.E.S.-Salimbeni, Firenze 1979; L. Vergine, *Napoli '25 / '33*, Centro Edizioni, Napoli s.d.

20 E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, cit., p. 65.

21 Rinvio a M. Bachtin, *Forme e immagini della festa popolare nell'opera di Rabelais*, in Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, traduzione italiana di M. Romano, Einaudi, Torino 1979², pp. 215-303.

22 Vd. S. Di Giacomo, *Piedigrotta*, in *Luci e ombre napoletane* [1914], ora in Id., *Opere. Il teatro, le cronache*, a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, Mondadori, Milano 1952², vol. II, pp. 720-59.

to dell'assoluta libertà artistica, dell'abolizione di tutti i legami sintattici, metrici, prosodici, dell'analogia tra cose lontane e apparentemente opposte, delle dimensioni, dei pesi, delle misure delle cose e della velocità e simultaneità delle sensazioni, degli accordi onomatopeici, per rendere tutti i suoni e i rumori, anche i più cacofonici, della vita moderna, dei segni matematici e musicali, delle didascalie con l'indicazione "prestissimo",²³ per regolare la velocità di lettura.

Esempi straordinari di flusso e riflusso, sobbalzi e scoppi di stile, olfattive, tattili, rumoriste, visive, le parole in libertà di *Piedigrotta* esprimono compiutamente la carica liberatoria e anomica della festa; infatti "l'umore festoso, secondo Freud, è provocato dalla libertà di fare ciò che altrimenti è proibito".²⁴ Segni della possibilità di compiere, nell'interruzione della vita normale, ciò che quotidianamente non è permesso, esempi dell'abolizione di ogni gerarchia sociale, della distanza abituale tra le persone, del contatto fisico tra scugnizzi, camorristi, posteggiatori, suonatori, onorevoli, senatori, "Croce con nacchere e sonaglioni di Giacomo-mandolino Matilde Serao-caccavella", le parole e le immagini della festa di *Piedigrotta*, dell'"alluvione annuale"²⁵ della folla, rumorosa e agitata, con le immagini acquoree ad essa connessa, del mondo materiale e corporeo, dell'orgia di sensazioni derivanti dal calore, dal peso, dall'odore, dal rumore, dalla luce, geminano, nel testo, l'una dall'altra, collegandosi analogicamente e intessendo metafore. In questa frenesia evocativa, il tempo della festa è messo in scena con la meravigliosa inventiva dei carri allegorici, con i colori delle bancarelle opulente di cibi e bevande, con i "festoni-trofei-pendentifs-appese di cotogne e melagrane verderame di palette di fichidindia-portaspilli di UVA NERA"²⁶ e di meloni, con i trionfi della parmigiana di melanzane e di peperoni al *gratin*, di frittelle, di carne-cotta, di panna montata, con l'appropriazione del mondo attraverso il cibo.

L'esaltazione di coloro che partecipano al divertimento festivo è espressa da voci, che diventano puro suono, ma anche da canzoni e da tarantelle, dalla musica di qualsiasi strumento, anche improvvisato. La libertà, l'ir-

23 F. Cangiullo, *Piedigrotta*, cit., p. m.

24 S. Freud, *Totem e tabù. Alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici (1912-1913)*, in Id., *Opere 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, introduzione di C.L. Musatti, traduzione italiana di S. Daniele, Boringhieri, Torino 1977, pp. 144.

25 F. Cangiullo, *Piedigrotta*, cit., p. q, k.

26 Ivi, p. q.

riverenza, il gioco della festa²⁷ sono, nella composizione, tematici e stilistici; si risolvono anche nell'affastellamento e nell'accumulo istrionico delle parole e dei segni, nella foga clownesca della scrittura. Si traducono visivamente sulla pagina nella composizione tipografica liberissima, in alcuni momenti quasi esplosa e disintegrata, che traduce la stratificazione fonica del linguaggio in simultaneità visiva con un inedito lavoro sui caratteri alfabetici e lemmatici. Perciò la composizione grafica della copertina, ispirandosi ai fuochi pirotecnici della festa di Piedigrotta, riproduce una luminaria a mare. Così, a pagina g, la *O* di "TROMBE" è data dalla moltiplicazione di cerchi concentrici che rendono l'intensità del suono, mentre, a pagina i e j, la marea di folla è rappresentata da sinuose righe orizzontali, che invadono la pagina come onde marine. Giocosamente si cambiano caratteri e corpi tipografici per segnalare concetti, temi, motivi diversi; da questo punto di vista è particolarmente significativa la pagina h in cui la realizzazione grafica del lemma "conosono" suggerisce simultaneamente l'immagine della trombetta e l'intonazione declamatoria.

La sperimentazione cangiulliana si spingerà più tardi all'ironica ingegnosità grafica e alla divertita clowneria figurativa di *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa*,²⁸ pubblicato da Cangiullo nel 1918, e all'incrocio di codice poetico e codice musicale in *Poesia pentagrammata* del 1923, una mescolanza esemplarmente sperimentata ne *I soldatini* e ne *Le trombette di Piedigrotta*.²⁹

Il carattere carnevalesco delle parole in libertà piedigrottesche, enfatizzato nella festiva e dissacrante performance alla Galleria Sprovieri di Roma, celebrata da Marinetti nel suo *Manifesto sulla declamazione dinamica e sinottica*, è rilevato pure dai resoconti dell'evento, orgogliosamente citati da Cangiullo nel suo romanzo *Le serate futuriste*. L'autore napoletano riprende infatti alcuni brani dell'articolo di Sgabelloni, apparso su *Il Giornale d'Italia* il 31 marzo 1914, in cui il giornalista celebrava la "caotica orchestra di suoni, di colori, di forme, di odori, di sapori, di contatti, di convulsioni di riso, di gioia"³⁰ dell'evento romano a proposito del quale Cangiullo cita pure l'anonima cronaca lacerbiana del 1 aprile 1914, in cui

27 «Il carattere festivo ammette il gioco»: K. Kerényi, *L'essenza della festa*, in Id., *Religione antica*, traduzione italiana di D. Sassi, Adelphi, Milano 2001, p. 52.

28 Vd. F. Cangiullo, *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1918.

29 F. Cangiullo, *Le trombette di Piedigrotta e I Soldatini*, in Id., *Poesia pentagrammata*, Casella, Napoli 1923, p. 15.

30 Cito P. Sgabelloni, *Come le signorine Tofa, Putipù, Triccaballacche e Scetavajasse si produssero nel putiferio del Putiputipu*, Galleria Sprovieri di Roma, in «Il

l'attenzione era volta all'entusiastica fruizione della declamazione di *Piedigrotta*, al pubblico che salutava "con un applauso frenetico" l'apparizione fantastica e variopinta di Tofa, Putipù, Scetavaiasse, Triccaballacche, e poi accompagnava "con la voce e col gesto il meraviglioso frastuono" che scoppiava "a quando a quando nella declamazione abilissima di Marinetti", "evidente ed efficace nella sua fusione con gli strumenti onomatopeici".³¹ Ricorrendo alle stesse pagine di *Lacerba*, Cangiullo esalta anche altri spettacoli futuristi "di gaia strabiliante poesia", e, tra i più originali e carnevaleschi, menziona la *Discussione di due critici sudanesi sul Futurismo*, "improvvisata attorno ad un pianoforte stonato, da Marinetti, Cangiullo e Balla".³²

Altrettanto carnevalesca e dissacratoria era, infatti, la *performance I funerali del filosofo passatista* (ovviamente di Benedetto Croce), morto di crepacuore sotto "gli schiaffi del futurismo",³³ realizzata durante l'inaugurazione della Prima Esposizione Libera Futurista dei diversi gruppi italiani e stranieri, dopo il discorso di Marinetti sul *Dinamismo plastico*, che Cangiullo ricorda nel suo romanzo citando l'anonima cronaca pubblicata su *Lacerba* del 1 maggio 1914: il poeta Radiante e il pittore Depero, con la testa nascosta dentro enormi tubi neri forati al posto degli occhi e del naso, portavano sulle spalle la testa del filosofo, una creta scolpita a schiaffi da Cangiullo, puntellata da un volume parlato e completata da due braccia di corda con mani di carta. Il pittore Balla, camuffato da scaccino, impugnava un lungo pennello a guisa di torcia, con il quale percuoteva di tanto in tanto un campanaccio da mucca, salmodiando con voce nasale: "nieeet-nieeeeeet, nieet-nieeeeeet, nieeet-nieeeeeet".³⁴ Cangiullo intanto eseguiva al pianoforte una straziante marcia funebre. All'orazione funebre, ironica e provocatoria, di Marinetti era infine seguita la declamazione delle parole in libertà del futurista Luciano Folgore.

Le immagini, e il lessico carnevalesco e anarchico del poema piedigrottesco, con le ingiurie e le busse che nella festa, intesa nella sua accezione più ampia, sono volti alla sconsecrazione dell'autorità e al rinnovamento,

Giornale d'Italia», 31 marzo 1914, da F. Cangiullo, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, cit., p. 116.

31 Cito l'anonimo articolo *Piedigrotta futurista*, in «Lacerba», a. II, n. 7, 1 aprile 1914, da *Le serate futuriste*, cit, p. 113.

32 *Ibid.*

33 Cito l'anonima cronaca dell'*Inaugurazione dell'esposizione libera futurista (I funerali del Filosofo Passatista, di F. Cangiullo)*, pubblicata in «Lacerba», a. II, n. 9, 1 maggio 1914, da *Le serate futuriste*, cit., p. 114.

34 *Ibid.*

e nell'avanguardia marinettiana sono piegati alla detronizzazione del pasatismo e all'incoronazione del movimento, a informare, nel romanzo di Cangiullo, la ricostruzione delle "serate" e dei "pomeriggi" futuristi, la realizzazione delle *performances* caotiche e folli di Marinetti e dei suoi sodali, lo scontro tra il codice estetico delle opere declamate e le norme estetiche del pubblico, una stagione breve e tumultuosa che si chiuse, secondo Cangiullo, nel 1921, con il *Teatro della Sorpresa* e il *Tattilismo*.³⁵

Nel romanzo di Cangiullo, la descrizione della prima serata futurista napoletana, svoltasi al teatro "Mercadante", a cui parteciparono Marinetti, Palazzeschi, Boccioni, Mazza, Russolo, Altomare, Carrà, si sviluppa con la citazione del sistema di immagini del poema piedigrottesco, con la ripresa delle analogie e delle metafore acquoree, con la riscrittura dei temi fondanti il rumoroso e colorito caos delle parole in libertà ideate nel 1913 ("un frastuono piedigrottesco di urla, sibili, trombe, 'putipù' gonfiava il Mercadante"),³⁶ e con la rilevazione della fruizione polemicamente interattiva degli spettatori in nome di ideologie, interessi, gusti pasatisti. "Nelle serate futuriste – scrive infatti Cangiullo – chi veramente dava spettacolo, facendo buffissima mostra di sé, era il pubblico",³⁷ deuteragonista degli agonisti autori-attori. L'autore ricorda l'abbraccio di Marinetti a Gemito, che voleva parlare in difesa dei futuristi, le urla del pubblico ("I due pazzi i due pazzi!"), e poi "proteste, fischi e pernacchie", "tafferugli in platea [...] lanci di proiettili vegetali: patate, pomodori, castagne".³⁸ Rammenta la declamazione, fatta da Mazza, del *Primo Manifesto del Futurismo*, lanciato a Parigi dal *Figaro* nel 1909, autentico enunciato performativo che costituisce simultaneamente un'azione, sia polemizzando contro la cultura pasatista e facendo la parodia dei vetusti modelli letterari, sia producendo più che descrivendo l'innovazione, fondando quel dinamismo eccitatore e rinnovatore che tende alla ricostruzione futurista dell'universo. Menziona la lettura del *Manifesto della pittura d'avanguardia*, fatta da Boccioni, interrotto dalle vive proteste dei pittori e degli amatori dell'arte partenopea.

35 F.T. Marinetti, *Il Tattilismo letto al Théâtre de Oeuvre (Parigi), all'Esposizione mondiale d'Arte Moderna (Ginevra), e pubblicato da «Comoedia» in gennaio 1921*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., pp. 135-142; vd. anche le pagine di Marinetti dedicate al *Tattilismo*, ivi, pp. 149-157, e il manifesto di Marinetti e Cangiullo, *Il teatro della sorpresa*, 11 ottobre 1921, ivi, pp. 142-144.

36 F. Cangiullo, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, cit., pp. 45-46. Per quanto riguarda l'esperienza futurista di Cangiullo rinvio anche alle pagine di *Futurismo*, in Id., *Addio mia bella Napoli*, Vallecchi, Firenze 1955, pp. 157-188.

37 F. Cangiullo, *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto*, cit., p. 46.

38 Ivi, p. 47, 48.

Rappresenta Marinetti mentre attacca “a fondo i musei, le biblioteche, i pedanti, i critici, il culto del passato, la musoneria, il commercialismo in arte; ed esalta il passo di marcia, i celesti voli degli aeroplani, gli arsenali sospesi alle nuvole per i loro fili fumanti, l’istinto creatore italiano spoglio d’ogni cultura”.³⁹ Lo raffigura poi impossibilitato a proseguire la declamazione dell’*Inno alla Poesia Nuova* di Buzzi per il subbuglio degli ascoltatori. Nel teatro e “fuori del teatro” scrive, infatti, Cangiullo,

è Piedigrotta: il putiferio, il maremoto.

Escono i futuristi pigiati pestati e sballottati.

[...] Carabinieri e guardie vorrebbero arginare, ma sono travolti dalla mareggiata umana, in cui si produce un aitante camorrista analfabeta, soprannominato *Vastiano ô cchiummo* (ô *cchiummo* perché il delinquente è sparatore) che in Italiano si tradurrebbe: *Sebastiano del piombo*. [...] Vastiano fa giuochi in aria con la mazza, e sembra Masaniello, gridando: “Viva sempri il Fotorismi!”⁴⁰

Nel romanzo Cangiullo ricorda che la ricezione del verbo futurista spesso si concludeva addirittura con lo scontro fisico. Lo scrittore napoletano rammenta di aver schiaffeggiato “violentemente 2 redattori del giornaleto umoristico partenopeo, *La Follia*”;⁴¹ menziona gli schiaffi di Remo Chiti a De Robertis, direttore della *Voce*, e, durante la serata “degli Intonarumori al Teatro Dal Verme” di Milano, diretta da Luigi Russolo, imperturbabile fra il frastuono del pubblico, rievoca le bastonate, i pugni, gli schiaffi dati da Marinetti, Boccioni, Mazza e Piatti agli “innumerevoli passatisti, ubriachi di imbecillità e di rabbia tradizionale”⁴² e gli applausi di Lyda Borelli, schierata con i futuristi.

Lo scontro verbale e fisico tra mittente e destinatario caratterizza, nella rievocazione cangiulliana, tutte le serate futuriste, e tra le più significative, “la sera del 30 settembre del 1921” “al Real Teatro Mercadante di Napoli”,⁴³ durante la quale era iniziata bellicosamente, con bastonate e arresti, la *tournee* della compagnia del *Teatro della Sorpresa*, diretta dal

39 Ivi, p. 49.

40 Ivi, pp. 50-51.

41 Ivi, p. 84.

42 Ivi, pp 85, 86.

43 Ivi, p. 284. Vd., nel romanzo cit., le pp. 273-284, dedicate a *Il teatro della sorpresa e le sorprese del teatro* nelle quali Cangiullo pubblica anche il *Manifesto de Il Teatro della Sorpresa (Teatro sintetico - Fisicofollia – Parole in libertà sceneggiate – Declamazione dinamica e sinottica – Teatro-giornale – Teatro-galleria di quadri – Discussione improvvisate di strumenti musicali, ecc)*, e ad alcune *sorprese e sintesi teatrali*).

canzonettista Rodolfo De Angelis, i cui spettacoli furono ideati e allestiti in varie città italiane, sotto la direzione artistica di Cangiullo, secondo i principi teorizzati nel *Manifesto del Teatro della sorpresa* del 1921, fondato sul superamento del *Teatro di Varietà* e del *Teatro Sintetico*, contenendo “oltre a tutte le fisicofollie di un caffè-concerto futurista con partecipazione di ginnasti, atleti illusionisti, eccentrici, prestigiatori, oltre al *Teatro sintetico*, anche un *Teatro-giornale* del movimento futurista e un *Teatro-galleria* di plastica, e anche declamazioni dinamiche e sinottiche di parole in libertà compenetrata di danze, poemi paroliberi sceneggiati, discussioni musicali improvvisate tra pianoforti, pianoforte e canto, libere improvvisazioni dell’orchestra, ecc.”⁴⁴ Si tratta di una nuova idea di teatro basata su una “trovata” tale da “colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico”, da “suggerire una continuità di altre idee comicissime”, e da “provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perché ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, nei palchi e nella città stessa, il giorno dopo, all’infinito”.⁴⁵

Nel suo romanzo Cangiullo ricorda che a tale scopo l’orchestra era sparpagliata tra gli spettatori e che gli attori andavano a recitare anche in platea, creando sbigottimento tra il pubblico, disorientato per la bizzarria delle sintesi, insultato e istigato anche, come è noto, da *Il pugno di Boccioni*, costruito in legno colorato, solidissimo, rappresentante un gigantesco braccio, dal pugno formidabile, che, quando si chiudeva il sipario, era messo fuori dell’apertura e, manovrato all’interno da Balla, girava alto sul palcoscenico, aizzando gli spettatori fino al parossismo.

Le declamazioni dinamiche e sinottiche futuriste hanno goduto di grande fortuna nella cultura del Novecento e hanno avuto straordinari sviluppi; anticipano infatti gli *happenings*, inventati da Allan Kaprow,⁴⁶ che sono assemblaggi di eventi i quali si svolgono in più di una situazione spaziale e temporale, e sono attivati dal *performer* e dal pubblico. Tra essi devono essere ricordati i concerti/*happenings* di John Cage, combinazione di poesia, musica, e in particolare *Concerted actions* (1952), che univa musica, pittura, danza, film, proiezioni, registrazioni, discussioni, dissertazioni, con l’utilizzazione di pianoforte, fonografo e radio, e con la partecipazione attiva del pubblico.

44 Ivi, p. 276.

45 *Ibid.*

46 M. Kirby, *Happenings*, Dutton, New York 1966; G. Maffei, *Allan Kaprow. A Biography*, Mousse Publishing, Milano 2011.

Le declamazioni dinamiche e sinottiche preludono anche alla *performance art* degli anni Sessanta-Settanta, in particolare alle ricerche della *body art*,⁴⁷ che utilizza il corpo come materia espressiva, con le pratiche masochiste e freudianamente regressive di Vito Acconci, con le esperienze violente sul proprio corpo di Gina Pane, esemplarmente espresse dai gargarismi di latte e sangue che fuoriesce dalle labbra tagliate di *Sang/lait/chaud* (1972), con il travestitismo e con i *tableaux vivants* di Luigi Ontani. E preannunciano anche il movimento, incentrato sulla libertà espressiva, l'interdisciplinarietà, la multimedialità, sull'idea di un'arte totale, antiborghese, in cui è fortemente coinvolto il pubblico, *Fluxus*, formato, agli inizi degli anni Sessanta, da artisti sparsi in tutto il mondo, il più autorevole dei quali è il lituano George Maciunas.⁴⁸

47 Vd. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "body-art" e storie simili)*, Prearo, Milano 1974; F. Alinovi, R. Barilli, R. Daolio, *La Performance*, La Nuova Foglio Editrice, Bologna 1977; *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, 6 juillet-15 octobre 1996, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux, Marseille 1996.

48 L.M. Young, G. Maciunas, *An Anthology of Changes Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Dance Constructions, Compositions, Mathematics, Poetry, Essays*, Jackson MacLow, New York 1963; A. Bonito Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Venezia, 26 maggio-30 settembre 1990, Mazzotta, Milano 1990; C. Gualco (a cura di), *Fluxus in Italia. Testi, documenti, immagini*, Il Canneto editore, Genova 2012.

REBECCA BEASLEY

RADICAL REALISM: EZRA POUND
AND THE VORTICIST MANIFESTOS

Since 1999, when Janet Lyon published her *Manifestoes: Provocations of the Modern*, there has been a welcome surge of interest in the manifesto form as a major genre of modernism and the avant-garde. Or rather, the manifesto has come to be one of the markers one can use to distinguish between modernism and the avant-garde. In his 2006 study, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, for example, Martin Puchner builds on the argument of his first book, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama*, to argue that the manifestos launched by Anglo-American modernists were essentially reactionary, “a reactive form of avant-garde, even a reaction *to and against* the various avant-gardes”. Puchner argues that

The manifesto violated almost all values associated with high modernism by privileging the explicit rather than the implicit, easy slogans rather than complex structures, shrill ruptures rather than subtle epiphanies, direct address of the audience rather than unreliable narrators, political interventionism rather than aesthetic autonomy, and finally revolution rather than transcendence. Manifestos openly competed with advertising, propaganda, newspapers and political speech, and they disregarded many sanctioned forms of art; they were written for immediate consumption and maximal effect, not for arduous and contemplative reading and exegesis.¹

This paper argues, *contra* Puchner, that at least in the case of the British modernist magazine, *Blast*, the modernist manifesto was not emptied out of its avant-garde content, was not simply an attempt to “catch up with the extreme modernism” of the Continental avant-gardes, while retaining modernist values. What is overlooked in Puchner’s analysis is that the adoption of the manifesto by the British avant-garde occurred at the moment of the Great War, a moment when “the implicit”, “complex structu-

1 M. Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press, Princeton 2006, pp. 107, 108-109.

res”, “subtle epiphanies”, “unreliable narrators”, “aesthetic autonomy” and “transcendence” were far less attractive than they had been during the pre-war period of early modernism, and would become again—for some—in the post-war period of high modernism. At this war-time hinge point, the “explicit”, “easy slogans”, “shrill ruptures”, “direct address of the audience”, “political interventionism”, and even “revolution” seem about to take root in at least some modernist literature. The impact of the manifesto on the war-time poetry of Ezra Pound was not, I want to suggest, simply a formal impact. The manifesto offered a model of how one might perform an oppositional stance, which allowed one to critique, first, the contemporary political situation, and subsequently, history more broadly, and it did this by offering a model of what Pound and Lewis called ‘realism’.

1. *Blast*

Vorticism is generally understood as Britain’s only avant-garde art movement to compare with the Continental European movements of the second decade of the twentieth century: Cubism, Futurism, and Expressionism. It can only really be said to have existed from 1914 to 1917, its energy dispersed by the war. While important visual art works were produced under its banner, especially by its founder Wyndham Lewis, and the sculptors Henri Gaudier-Brzeska and Jacob Epstein, its most distinctive contribution to the British cultural scene was its short-lived periodical, *Blast*. Two issues appeared, the first dated “20 June 1914”, the other, “July 1915”. Both contain texts that position themselves within the genre of the manifesto, but manifesto traits also pervade the periodical’s other contributions.

The first issue of *Blast* carries two texts listed as manifestos on the contents page. The first, probably the most well-known section of *Blast*, is structurally (and to a certain extent typographically) modelled on Guillaume Apollinaire’s “synthetic manifesto” *L’Antitradition futuriste* (1913). As Apollinaire had presented “Mer.....de” and “Rose” to ideas, institutions and individuals of which he disapproved and approved, so Lewis divides the modern world into that which is “blasted” and that which is “blessed”.² The visual arrangement of this manifesto text is often commented upon, perhaps to emphasise a continuity between Lewis’s painting and *Blast* as

2 G. Apollinaire, *L’Antitradition futuriste*, Direction du Mouvement Futuriste, Milan 1913, p. 3.

a work of visual art. But in fact even the striking dividing of the page and the luxurious use of white space seems, on comparison with the Apollinaire source, less distinctive than the performing voice the manifesto generates. *Blast* extends Apollinaire's primarily listed oppositions to produce a text far more attuned to the variations and inflections of the voice. Its rhythmic composition is at the level of the phrase, which frequently corresponds to the individual line of text. Stress is placed on the first syllables of phrases, with capitalisation and changes in font size, as well as strongly stressed vowels, producing a hectoring tone throughout the manifesto. Humour to a certain extent leavens this tone, but the humorous effects also rely on the manifesto's careful control of vocal inflection, through exclamation marks, underlining and the use of punch-lines. "Parisian parochialism", for example, is blasted through closely directed mimicry of a French accent:

Complacent young man,
so much respect for Papa
and his son!—Oh! Papa
is wonderful: but all papas
are!³

In place of Apollinaire's 1913 work, the second *Blast* manifesto takes Marinetti's first Italian Futurist manifesto of 1909 as its source. It proceeds by numbered points, now placing its emphasis on rational argument rather than emphatic statement, and organising its ideas in a series of theses and antitheses:

3. Just as we believe that an Art must be organic with its Time,

So we insist that what is actual and vital for the South, is ineffectual and unactual in the North.

4. Fairies have disappeared from Ireland (despite foolish attempts to revive them) and the bull-ring languishes in Spain.

5. But mysticism on the one hand, gladiatorial instincts, blood and asceticism on the other, will be always actual, and springs of Creation for these two peoples.⁴

3 W. Lewis, *Manifesto—I*, in «Blast» I, 1914, p. 12.

4 W. Lewis, *Manifesto—II*, in «Blast» I, 1914, pp. 34-35.

As well as these two texts in the first issue that are explicitly named as manifestos, and signed by the whole vorticist group, both issues of *Blast* contain single-authored manifesto-like position papers on the “vortex”: Ezra Pound’s *Vortex*, Pound and Henri Gaudier-Brzeska’s *Vortex*, *Gaudier Brzeska* in the first issue, and Gaudier-Brzeska’s *Vortex (written from the Trenches)* and Lewis’s *Vortex “Be Thyself”* in the second. Gaudier’s first *Vortex* is his well-known vorticist history of sculpture, his second an affirmation of “the intensity of life” and the continued relevance of art. Lewis’s *Vortex* is an affirmation of the “harmonious and sane duality” of the self. Pound’s sets out a theory of literary vorticism, seeking to establish his 1913 poetic movement, imagism, as a literary branch of vorticism.

Critical opinion has tended to agree with Lewis’s caustic remark that Pound’s, and his fellow writers’, poems and fiction in *Blast* were inferior to the visual work reproduced there:

I thought of the inclusion of poems by Pound etc. in ‘Blast’ as compromising. I wanted a battering ram that was all of one metal. A good deal of what I got in seemed to me soft and highly impure... My literary contemporaries I looked upon as too bookish and not keeping pace with the visual revolution.⁵

The *Vortex*, Pound manifesto is certainly surprisingly retrograde in the genealogy it sets out for vorticism. While Picasso and Kandinsky, much in evidence in Lewis’s contributions to *Blast*, are named as “father and mother” of the movement, Pound also quotes his own definition of the imagist “Image” from the year before, and misquotes statements by the nineteenth-century aesthetes, James McNeill Whistler and, oddest of all, Walter Pater. The point of the Whistler and Pater quotations appears to be to emphasise a formalist heritage for vorticism. Yet the quotation from Pater, at least—“All arts approach the conditions of music” (derived from Pater’s famous statement in *The School of Giorgione* (1877), “All art constantly aspires towards *the condition of music*”) undermines the argument of the rest of the manifesto, which sets out Pound’s theory of “the primary pigment”, a strong statement against interdisciplinarity in the arts:

Every concept, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form. It belongs to the art of this form. If sound, to music; if formed words to literature; the image, to poetry; form, to design; colour in

5 W. Lewis, *Rude Assignment*, Hutchinson, London 1950, pp. 128-29.

position, to painting; form or design in three planes, to sculpture; movement to the dance or to the rhythm of music or of verses.⁶

The example Pound gives of poetry using its designated primary pigment of the image is H.D.'s *Oread*—with his own *In a Station of the Metro*, probably the most famous example of imagist poetry. But the poems Pound himself contributed to the two issues of *Blast* were neither of this type, nor this quality. The best known of his contributions, *Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess (Theme for a Series of Pictures)*, which appeared in the second issue, transgresses the theory of “the primary pigment” by seeking to convey its “primary form” of “colour in position” in poetry, rather than in paint. As is routinely pointed out, this is Pound’s most obviously “vorticist” poem, in the sense that it clearly attempts to evoke the formal arrangements of vorticist art works, particularly those by Lewis and Edward Wadsworth.

Red knights, brown bishops, bright queens
 Striking the board, falling in strong “L’s” of colour,
 Reaching and striking in angles,
 Holding lines of one colour:
 This board is alive with light
 These pieces are living in form,
 Their moves break and reform the pattern:
 Luminous green from the rooks,
 Clashing with “x’s” of queens,
 Looped with the knight-leaps.
 “Y” pawns, cleaving, embanking,
 Whirl, centripetal, mate, King down in the vortex:
 Clash, leaping of bands, straight strips of hard colour,
 Blocked lights working in, escapes, renewing of contes[t].⁷

The dominant mode of Pound’s other poems in *Blast* is not imagist, either, but satirical, frequently deploying what we might term Pound’s Roman or Catullan accent, rather than the French, Parnassian, accent that tends to characterise the imagist poetry he published in the journals *Poetry* and the *Egoist*. It is true that the Catullan satiric mode was a consistent feature of poems Pound published during his imagist phrase, and Catullus is mentioned as a model in the description of imagism Pound and F.S. Flint

6 E. Pound, *Vortex, Pound*, in «Blast» I, 1914, p. 154.

7 E. Pound, *Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess (Theme for a Series of Pictures)*, in «Blast» II, 1915, p. 19.

had published in *Poetry* in March 1913. But the satires do not conform to Pound's *Blast* definition of imagist-cum-vorticist poetry, in which "the primary pigment of poetry is the IMAGE".⁸

However, Pound's *Blast* satires, I want to argue, are much more vorticist than they are usually understood, more essentially vorticist even than *Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess*. Even though they do not correspond to his own definition of vorticist poetry generated by the "image", they have much in common with the vorticism of the *Blast* manifestos. Closer attention to the manifesto elements of these poems, and to Pound's aesthetics of the period, suggests that *Blast*, and vorticism more generally, was more significant for Pound's poetic evolution than we normally think, and significant in a different way than has previously been suggested.

2. *The manifesto as realism*

The distinguishing feature of the *Blast* manifestos, indeed arguably of all manifestos, is the setting up of oppositional structures. The first *Blast* manifesto enacts this through its Blast/Bless structure, but opposition and duality are not only structural in *Blast*, they are fundamental to the journal's philosophy. The second manifesto makes this clear: vorticism, Lewis writes, "start[s] from opposite statements of a chosen world. Set up violent structure of adolescent clearness between two extremes. We discharge ourselves on both sides".⁹ Lewis's play, *Enemy of the Stars*, the centrepiece of the first issue, and Lewis's attempt, he later wrote to "show [...] the way" to his literary contemporaries, is a proto-Beckettian closet drama, which turns on an ideological clash between the two protagonists.¹⁰ And Lewis's personal manifesto in the second issue, *Vortex* "Be Thyself", asserts a "thyself" whose unity is a fiction: "why try and give the impression of a consistent and indivisible personality? [...] Hurry up and get into this harmonious and sane duality".¹¹ The manifesto, then, operates in *Blast* not as imply a statement of belief, but rather a performance of the journal's philosophy of dualism.

For Pound, this philosophy came to take on a particular resonance during the Great War, which began just a few weeks after *Blast*'s first issue

8 E. Pound, *Vortex*, Pound, cit., p. 154.

9 W. Lewis, *Manifesto—II*, cit., p. 34.

10 W. Lewis, *Rude Assignment*, cit., p. 129.

11 W. Lewis, *Vortex*: "Be Thyself", in «Blast», II, 1915, p. 91.

appeared. In the second issue, Pound commented on the negative reception of *Blast* by the literary establishment, and explained it as a product of the situation immediately preceding the war:

Throughout the length and breadth of England and through three continents BLAST has been REVILED by all save the intelligent.

WHY?

Because BLAST alone has dared to show modernity its face in an honest glass.

While all other periodicals were whispering PEACE in one tone or another: while they were all saying “hush” (for one “interest” or another), “BLAST” alone dared to present the actual discords of modern “civilisation,” DISCORDS now only too apparent in the open conflict between teutonic atavism and unsatisfactory Democracy.¹²

Here, Pound’s attribution of a politically engaged stance to *Blast* marks a striking change from the formalism of his manifesto in the first issue, but it is in fact consistent with an interpretation of Wyndham Lewis’s painting he had published in the *Egoist* just before the first *Blast* appeared. There, he had praised Lewis’s 1913 portfolio of designs produced for an illustrated edition of Shakespeare’s play, *Timon of Athens*, by calling it the expression of “the sullen fury of intelligence baffled, shut in by the entrenched forces of stupidity”, and suggesting that in expressing that fury, Lewis had expressed not only the dominant emotion of the play, but of his contemporary artists, of “our age, our generation, the youth-spirit, or what you will, that moves in the men who are now between their twenty-fifth and thirty-fifth years”. But while Lewis has successfully expressed the “struggle of driving the shaft of intelligence into the dull mass of mankind”, Pound writes,

One feels that in literature it is almost impossible to express it for our generation. One has such trivial symbols arrayed against one, there is only “The Times” and all that it implies, and the “Century Magazine” and its likes and all that they imply, and the host of other periodicals and the states of mind represented in them. It is so hard to arrange one’s mass and opposition [...].

The really vigorous mind might erect “The Times,” which is of no importance, into a symbol of the state of mind which “The Times” represents, which is a loathsome state of mind, a malebolge of obtuseness.

12 E. Pound, *Chronicles*, in «Blast», II, 1915, pp. 85-86.

And having done so, some aesthete left over from the nineties would rebuke one for one's lack of aloofness¹³

What Pound admires in Lewis's designs in 1914, then, is not their arrangement of lines and colours, form for its own sake. Here he praises Lewis's engagement, his ability to express opposition.

Pound suggestion, to "erect 'The Times' [...] into a symbol of the state of mind which 'The Times' represents", in order to sharpen literature's oppositional power, resulted in *Salutation the Third*, the opening poem in Pound's contribution to *Blast*:

Let us deride the smugness of "The Times":
 GUFFAW!
 So much the gagged reviewers,
 It will pay them when their worms are wriggling in their vitals;
 These were they who objected to newness,
 HERE are their TOMB-STONES.
 They supported the gag and the ring:
 A little black BOX contains them.
 SO shall you be also,
 You slut-bellied obstructionist,
 You sworn foe to free speech and good letters,
 You fungus, you continuous gangrene.¹⁴

While this is clearly not a major work in Pound's oeuvre, it is a more serious attempt to respond to the challenge of vorticism than is first suggested by the *Blast*-inspired patina. Contrary to received opinion, the vorticist element of this poem is less its energy, than the location of that energy: the structure of the work around a struggle between the artist and the self-proclaimed institutions of civilisation, in this case, *The Times*. In fact, *Salutation the Third* is a more systematic engagement with vorticism than *Dogmatic Statement Concerning the Game of Chess*. Although that poem, too, takes a battle as its subject matter, it is primarily a technical exercise, a description of vorticist painting, rather than an assimilation of its achievement. *Salutation the Third*, on the other hand, shows, in a very rough draft, how the example of vorticism was turning Pound's poetry away from the analyses of language and perception that had preoccupied the early imagist works, towards contemporary satire. It does this through assimilating the performative qualities of the manifesto. This is not a poem to read to

13 E. Pound, *Wyndham Lewis*, in «Egoist», I, 1914, pp. 233-34.

14 E. Pound, *Salutation the Third*, in «Blast», I, 1914, p. 45.

oneself in order to experience the poetic “image” triggered by poetic juxtapositions, as H.D.’s *Oread* is, it is a poem to perform. Like the *Blast* manifestos, its rhythm works at the level of the line, rather than the paragraph or stanza. Like the manifestos, it uses capitalisation, typographical arrangement, the exclamation mark, and the punch-line to control the voice. And it is the delineation of a voice that is of paramount importance in this poem, because it is a voice that is defined by its position of opposition.

The lesson of vorticism for Pound, then, was not the supposed formalism of vorticist art, but its successful establishment of a position from which to launch an expression of opposition to the status quo, a position which found its fullest manifestation in the manifestos. Pound’s and Lewis’s name for this satiric quality was, interestingly, “realism”. In the second issue of *Blast*, Lewis characterised the vorticists as realists, distinct from the “neo-realism” of the rival artistic movement, the Camden Town Group, which he called “naturalism”. “Mr. Wadsworth, in his painting of BLACKPOOL is purely ‘realistic’”, he wrote, “That is the REALITY, the essential truth, of a noisy, garish sea-side. A painting of Blackpool by a Camden Town Artist would be a corner of the beach much as seen by the Camera”.¹⁵ In Pound’s wartime essays “realism” becomes the positive literary value, that is consistently positioned against the obfuscatory literary styles of the British and American press — such as the *Times*. It is also the value that underlies Pound’s first drafts of his major work, *The Cantos*.

3. *From Blast to The Cantos*

This reading of the vorticist manifesto allows us to position it as a hitherto overlooked influence on the subject matter and method of Pound’s never-to-be-finished poem, *The Cantos*. While it has long been argued that vorticism played an important role in Pound’s early thinking about *The Cantos*, critics have focused exclusively on the supposed formal lessons offered by vorticist painting and sculpture. Ronald Bush attributes Pound’s discovery of the organising principles of the poem to his coining of phrases to describe vorticist art, “units of design”, “pattern-units”, “radicals in design”, and “forms in combination”; Reed Way Dasenbrock posits vorticist

15 W. Lewis, *The London Group*, in «Blast», II, 1915, p. 78.

sculpture as the model for the “temporal and cultural montage” that forms a “crucial organizing principle” for the poem.¹⁶

While these are important insights, the earliest drafts of the poem, those for Canto IV, suggest that Pound also learned from vorticism a method of representing history, including contemporary history. In a long passage, Pound posits Lewis’s painting, Gaudier-Brzeska’s sculpture, and also Gaudier’s first vorticist manifesto, as models for the poem:

Then our historical method: vortices.

Sculpture sprung up, the best man killed in France
 Struck by a prussian bullet, at St Vaast,
 with just enough cut stone, left here behind him
 To show a new way to the kindred arts,
 And one man left, and we have Brzeska’s vortex
 Laying a method, quite outside his art,
 bent to a word. Paris, and Reincah [*sic*] had done
 good work, in school book manuals,
 given us France, or Rome, philology,
 and this young boy hits on the clearer method.
 Vortex, dispersal, the whole history.
 A maze of images, and a full volley of questions;
 What is our life, what is our knowing of it
 Say that prose is life, scooped out of time
 A bristling node, a vortex. And, am all too plain
 Too full of foot notes, too careful to tell you how
 and why my meaning.
 Lewis, with simpler means,
 Catches the age, his Timon,
 Throws our few years onto a score of pasteboards,
 Says all our conflict, edgy, epigramatic.
 This Timon lived in Greece, and loved the people,
 And gave high feasts, and dug his rabbit burrow.
 “And Ka-hu churned in the sea,

churning the ocean, using the sun for a churn stick”¹⁷

16 R. Bush, *The Genesis of Ezra Pound’s Cantos*, Princeton University Press, Princeton 1989, p. 45; R.W. Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985, p. 100.

17 E. Pound, *Ur-Cantos: Autograph ms. and transcript*, Ezra Pound Papers. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Series IV. *Manuscripts, 1903-75*, 43/69/3099.

Gaudier's sculpture shows "a new way to the kindred arts" and Lewis's *Timon* portfolio "catches the age", "throws our few years onto a score of pasteboards". But Gaudier's written legacy is here just as important: his "Vortex" manifesto published in the first *Blast* compressed the histories of sculptures from different cultures into a "whole history" of sculpture in less than four pages. Like Lewis's manifestos and Pound's satirical manifesto-poems, Gaudier's manifesto is composed primarily to the line, and uses the familiar typographical techniques to increase emphasis. Like them, too, it represents opposition as productive energy. Unlike Lewis's manifestos and Pound's satirical manifesto-poems, however, it expands the reach of the manifesto to the historical survey. Gaudier's history is not, like Lewis's and Pound's, only contemporary history; it juxtaposes periods of oppositional energy ("The Semitic Vortex was the lust of war") with those of stasis ("The fair Greek saw himself only. HE petrified his own semblance").¹⁸ For Pound, this manifesto method of historical representation was an advance on the best of the philological tradition he had inherited, the comparative philological method of Gaston Paris and Salomon Reinach.¹⁹ Gaudier's "Vortex" showed a "clearer method" than theirs, and a method Pound could use, since it was "bent to a word". But thinking about Gaudier's and Lewis's achievements induces a crisis of confidence in Pound, who reprimands himself for being "all too plain/ Too full of foot notes, too careful to tell you how and why my meaning". In contrast to his own over-scholarly, self-consciously mediated descriptions, Pound commends the vorticist artists for representing history, both past and present, more simply, more vigorously, and in an effectively compressed form.

Puchner concludes that "using a little bit of manifesto to immunize England from the grand manifesto onslaught was a tempting strategy, and it seems to have worked: manifestos and avant-garde collectives remained a relatively rare phenomenon in British modernism".²⁰ Nevertheless, they left their legacy in at least one, very influential, poem.

18 H. Gaudier-Brzeska, *Vortex*, in «Blast», I, 1914, p. 155.

19 E. Pound, *Affirmations, VI: Analysis of this Decade*, in «New Age», XVI, 1915, p. 410.

20 M. Puchner, *Poetry of the Revolution*, cit., p. 117.



ANNA BOCCUTI
ESORDI AVANGUARDISTI
IN AMERICA LATINA:
NON SERVIAM DI VICENTE HUIDOBRO

1.

Gli ultimi decenni hanno visto la fioritura di una variegata riflessione critica sulla letteratura e sui movimenti avanguardisti degli anni Venti e Trenta in Ispanoamerica, grazie alla quale l'avanguardia viene oggi considerata non più come un episodio isolato ed effimero, indipendente dal processo letterario ispanoamericano, ma compresa invece nella sua complessità storica e culturale. Questi studi hanno tentato di evidenziare le problematiche non risolte e di dirimere le questioni più controverse, quali ad esempio il problema dell'originalità e del carattere autoctono delle avanguardie ispanoamericane rispetto a quelle europee oppure la possibilità di individuare una lettura che, rilevando punti di raccordo e analogie, permetta di ricomporre in una prospettiva unitaria le correnti eterogenee e apparentemente divergenti dell'avanguardia nel continente latinoamericano.¹

Bisogna ricordare, infatti, che nel complesso sistema culturale ispanoamericano l'avanguardia dell'inizio Novecento generò una molteplicità di movimenti e orientamenti – ora concomitanti, ora antagonisti – tesi essenzialmente all'analisi delle difformi realtà e delle identità nazionali, oscillanti tra localismo e cosmopolitismo, che condussero pertanto a esiti di qualità e ripercussioni assai diversi. Sicuramente, tra gli avanguardismi più interessanti per le influenze sulla produzione poetica coeva e su quella successiva bisogna annoverare il Creazionismo, il cui ideatore e teorico fu una delle figure capitali della letteratura ispanoamericana, il poeta cileno Vicente Huidobro (1898-1943).

1 Al riguardo, si vedano N. Osorio Tejada, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca de Ayacucho, Caracas 1988; J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid 1991; H. Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Bulzoni, Roma 1986; G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* [1990] Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh PA 1994.

È forse superfluo ricordare che Huidobro non fu soltanto il promotore della nuova sensibilità in America Latina, ma anche uno dei personaggi più rilevanti nell'ambito delle avanguardie nel mondo ispanico, le cui vicende, da una parte all'altra dell'oceano, furono strettamente connesse:² basti pensare che alcuni fanno risalire la genesi dell'ultraismo spagnolo al passaggio di Huidobro a Madrid nel 1918.³

Per queste ragioni mi dedicherò alla lettura e all'analisi di un documento inaugurale del Creazionismo, e quindi delle avanguardie in area ispanoamericana: il manifesto *Non serviam*, che riporta il discorso pronunciato nel 1914 da Huidobro presso l'Ateneo di Santiago del Cile, istituzione centrale nella formazione culturale cilena negli anni Dieci del XX secolo.

- 2 Ne è un esempio eclatante la militanza ultraista di Jorge Luis Borges durante gli anni del suo soggiorno in Spagna, dal 1919 al 1921. Li Borges ebbe modo di conoscere e frequentare alcuni esponenti di spicco della nascente avanguardia, fra cui Rafael Caninos-Asséns (1882-1964), suo primo maestro e poi fondatore dell'ultraismo spagnolo, Guillermo de Torre (1900-1971), poeta e storico dell'avanguardia spagnola, Ramón Gomez de la Serna (1888-1963), traduttore del *Proclama futurista agli spagnoli* e inventore delle *greguerías*. È al loro fianco che il poeta argentino prese parte attivamente alla genesi dell'ultraismo spagnolo, di cui condivise – non senza riserve – le teorizzazioni estetiche orientate a un radicale slancio di rinnovamento della cultura vigente in Spagna, come provano i numerosi manifesti e testi programmatici da lui sottoscritti, tra cui ricordiamo *Al margen de la moderna estética*, in «Grecia», 39 (31 gennaio), 1920 (III), Sevilla, *Manifiesto del Ultra*, in «Baleares», 131 (15 febbraio), 1921 (V), Palma, oppure *Anatomía de mi ultra*, in «Ultra», 11 (20 maggio), 1921 (I), Madrid, nel quale Borges, come preannuncia il titolo, espone la propria concezione individuale di ultraismo, allontanandosi dalle posizioni del gruppo. Al ritorno in patria, Borges diede poi vita alla versione argentina dell'ultraismo (per approfondimenti, cfr. J.L. Borges, *Textos recobrados. 1919-1929*, Emecé Editores, Buenos Aires 1997). Come sottolinea Gonzalo Aguilar, l'esperienza del viaggio tra una sponda e l'altra dell'oceano, frequente tra gli esponenti dell'avanguardismo ispanoamericano e non solo, in quanto strategia di dislocazione avrebbe svolto una duplice funzione: da una parte avrebbe impedito “la constitución plena de la tradición o su clausura según orígenes estables”, dall'altra, avrebbe contribuito a una più salda connotazione identitaria: “El movimiento dislocatorio, entonces, es el momento cosmopolita y metropolitano de las vanguardias argentinas a partir del cual los integrantes piensan su recolocación, en definitiva, su acento nacional o «criollo»: nuevos mapeamientos y nuevas posiciones”, G. Aguilar, *El cuerpo y su sombra. Los viajeros culturales en la década del veinte*, in C. García, D. Reichardt (a cura di), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 2004, pp. 207-215: 209 (originariamente in *Punto de vista*, Buenos Aires, 59, 1997: 30-34).
- 3 Sulla genesi dell'ultraismo spagnolo, cfr. G. de Torre, *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Guadarrama, Madrid 1965; C. Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid 1967; G. Videla, *El Ultraismo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid 1963.

Pur nella sua diversità rispetto ai manifesti che verranno divulgati soltanto pochi anni dopo in America Latina, esso mi pare particolarmente rappresentativo della rivitalizzazione rivoluzionaria che conobbe il genere teorico e programmatico della poetica ad opera delle avanguardie in area ispanoamericana, dove si assistette a una vertiginosa moltiplicazione di programmi e proclami. Del resto, i manifesti, registrando la costante e rapida elaborazione di concezioni teorico-poetiche sulla letteratura e sull'arte, acquistarono una centralità assoluta nella produzione avanguardista, tanto da configurare ben presto, per la loro estrema coesione a livello semantico e formale, un vero e proprio genere. Ad accomunare questi testi saggistici meta-artistici, il cui oggetto è pertanto l'avanguardia stessa e l'estetica che propugnava, è l'insistenza sulla necessità del "Nuovo" che, come è noto, va a sostituire il "Bello". Questa novità per contrapposizione, come vedremo, connota anche l'enunciazione del manifesto di Huidobro, ora virulenta, ora dissacratoria, ora sentenziosa e aforistica.

Come ricorda, tra gli altri, Renato Poggioli,⁴ in numerose occasioni fu il gesto antagonista in sé e non i suoi risultati concreti ad acquisire maggior valore: le opere dei poeti avanguardisti furono spesso effimere e comunque non all'altezza delle premesse concettuali che le motivavano, o non sempre conseguenti con esse. Al contrario, l'efficacia comunicativa dei manifesti è perdurata nel tempo, non tanto (o non soltanto) per la solidità argomentativa e la logica dei contenuti proposti, quanto, come sottolinea Nelson Osorio,⁵ per la loro coerenza interna e per la carica emotiva del sistema enunciativo che il genere "manifesto" implica. Il manifesto crea infatti un proprio statuto di enunciazione, fondato nel rapporto innovativo tra l'individualità del poeta e il pubblico, destinatario esplicito e necessario affinché il carattere performativo e il valore conativo propri del messaggio avanguardista possano compiersi.

2.

Con *Non serviam*,⁶ testo-gesto che affida all'enunciazione belligerante il proprio valore poetico innovativo, Huidobro si assicurò il primato, da lui assai ambito, di inventore e divulgatore del rinnovamento avanguardista

4 R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna 1954.

5 N. Osorio Tejada, *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria ispanoamericana*, cit.

6 Si cita qui il testo riportato in G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, cit., pp. 249-250.

in America Latina. Il desiderio di stagliarsi sul resto degli intellettuali suoi contemporanei, che pure era un tratto comune anche ad altri dei giovani avanguardisti, era stato già precocemente manifestato dal poeta cileno, almeno secondo quanto riporta Guillermo de Torre, nell'ambizione a divenire "il primo poeta d'Ispanoamerica".⁷ L'accentuato individualismo che contraddistinse l'autore di *Altazor*, il suo protagonismo, la sua *vis* polemica, l'eclettismo e il carattere appassionato con cui fu protagonista dei rivolgimenti culturali degli inizi del Novecento hanno lasciato tracce profonde all'interno della sua opera, la cui analisi dovrà perciò essere condotta, come propone René de Costa, alternando fra l'arte e la vita, soffermandosi ora su un periodo, ora su un'opera importante.⁸

Secondo la critica, la rivendicazione centrale nel "Non serviam" – ovvero l'idea dell'autonomia dell'arte dall'elemento referenziale, identificato con la Natura – sarebbe stata mutuata dalle teorizzazioni del poeta Guillaume Apollinaire, noto esponente del cubismo francese le cui idee Huidobro avrebbe avuto modo di conoscere attraverso la rivista *Les Soirée de Paris*, a cui era abbonato. Nel saggio *Du sujet dans la peinture moderne*, apparso nel primo numero del febbraio 1912 e successivamente in *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* del 1913, Apollinaire formulava dettagliatamente le concezioni che soltanto un anno dopo il cileno avrebbe presentato nel discorso all'Ateneo e sulle quali si sarebbe fondato il credo estetico del nascente Creazionismo, definito da de Costa "su [*di Huidobro*] maniera personal de definir el cubismo literario".⁹ Come riassume G. Videla, cubismo e creazionismo coinciderebbero su "[...] las estrategias poéticas propias del simultaneísmo literario, en su relación con la poesía autónoma, con la concepción del poeta demiurgo y con el cosmopolitismo".¹⁰ Il rap-

7 Primato questo, che gli verrà successivamente riconosciuto, tra gli altri, da Octavio Paz, il quale nel suo erudito saggio *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, indica in Huidobro colui che schiuse le porte alla poesia contemporanea in America Latina. Cfr. O. Paz, *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Seix Barral, Barcelona 1974.

8 R. de Costa, *Huidobro. Los oficios de un poeta*, Fondo de Cultura Económica, México 1984, p. 16.

9 Ivi, p. 14. Il viaggio a Parigi nel 1916 e in particolare l'avvicinamento alla rivista *Sic*, tra i cui collaboratori figuravano anche Apollinaire e Pierre Reverdy, permise a Huidobro di approfondire i suoi contatti con gli esponenti del cubismo. Ben nota è la polemica tra Huidobro e Reverdy sulla paternità del creazionismo che ebbe luogo pochi anni dopo, per i cui approfondimenti rimando a René de Costa, *Huidobro. Los oficios de un poeta*, cit.

10 G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* cit., p. 33.

porto di imitazione e filiazione dal pensiero di Apollinaire e dall'estetica cubista non inficia comunque l'originalità di questo precoce documento.

Gesto antagonista di enunciazione e volontà di rottura presiedono dunque alla genesi del "Non serviam" il cui titolo, con il suo accento imperativo, è in linea con l'attitudine belligerante comune a tanta avanguardia. "Non ti servirò", avrebbe infatti gridato Lucifero, l'angelo ribelle, a Dio, nel momento della cacciata dal paradiso. Come aveva già fatto il romantico Byron – e quindi in sostanziale continuità con certi atteggiamenti tardo-romantici e decadenti – Huidobro riprende queste stesse parole nell'*incipit* per proclamare il proprio violento rifiuto di poeta e artista ad essere ancora schiavo della natura: "Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non Serviam*".¹¹ La schiavitù metaforica viene qui intesa come asservimento alla realtà referenziale e all'espressione mimetica, praticata invece da tutta la tradizione letteraria precedente e dal Modernismo in particolare, in quegli anni ancora influente in area ispano-americana, a cui si allude polemicamente con l'immagine della "noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas".¹²

Il *Non serviam* ribadisce quindi la necessità di un'arte autonoma, non più vincolata all'imitazione del reale ma retta da leggi proprie e indipendenti, la cui coerenza sia tutta interna al mondo poetico. Una creazione, dunque, eminentemente linguistica, fondata sull'invenzione razionale e non sulla copia emozionale: scissione questa dell'Io poetico tra immaginazione (in quanto elemento intellettuale) e sensibilità (in quanto elemento affettivo) già propria di classici e romantici che Huidobro si propone di ricomporre nella figura del "Poeta totale".¹³

3.

Questi, in sintesi, i concetti esposti nel manifesto, che acquisisce efficacia grazie alla sua peculiare organizzazione testuale: le argomentazioni che racchiudono il nucleo teorico vengono infatti formulate attraverso una serie di immagini che costituiscono delle variazioni sul tema, rafforzando così, grazie alla ripetizione, le idee centrali del testo. Tramite queste variazioni, Huidobro articola una serie di coppie (schiavitù vs libertà, originalità

11 Ivi, p. 249.

12 *Ibid.*

13 P. Aullón de Haro, *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. J. Pérez Bazo, Anejos de Analecta Malacitana, Málaga 2000, p. 208.

vs imitazione, gioventù vs vecchiaia), che riconducono alla dicotomia fondante “futuro vs passato”, già dominante nel futurismo italiano e direttrice temporale portante di tutte le avanguardie, di cui è spia nel *Non serviam* la ricorrenza dell’avverbio “ya”:

Y ya no quiere [el poeta] servirla más en calidad de esclavo [...] Y ya no podrás decirme “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores”. Yo te responderé que mi cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa.¹⁴

La contrapposizione, tuttavia, non sfocia in una drastica rottura, né in un rifiuto totale della tradizione, come invece avveniva nel Manifesto del Futurismo di F.T. Marinetti, che Huidobro aveva letto nella traduzione del celebre poeta modernista Rubén Darío e a sua volta nuovamente tradotto.

Huidobro ammette infatti una continuità fra tradizione e avanguardia, una coscienza sorta da questa continuità, che egli definisce in termini di “resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias”:¹⁵ significativamente, il poeta chiama la Natura – che coincide ora con la tradizione poetica – “madre y madrastra” e se ne distacca consapevole della sua eredità, come rivela l’immagine del saluto reverenziale del finale: “Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente”.¹⁶

L’atteggiamento ambivalente nei confronti del canone letterario è peraltro evidente nelle scelte linguistiche:¹⁷ il lessico adottato è colloquiale e “umano” (la natura viene definita “vieja chocha y regalona”), tutto il

14 G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* cit., p. 250.

15 Ivi., p. 249. Altrove, invece, Huidobro sintetizza tutta la storia dell’arte come “[...] la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios [...]”. Cfr. *La création pure. Essai d’esthétique* (1921), in *Manifestes* (1925), citato ivi, p. 243. Una analoga difesa della continuità con il passato è quella che avrebbe formulato Apollinaire nel discorso *L’esprit nouveau et les poètes* del 1917.

16 G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* cit., p. 250.

17 Jorge Schwartz sottolinea come questa ambivalenza sia riscontrabile anche nell’opera poetica del cileno: “[...] Existe [...] un desfase entre el carácter vanguardista de sus preocupaciones, y el tono convencional de sus poesías. Es así que, si en 1914 el manifiesto “Non serviam” ya se presenta como un proyecto estético coherente, sólo *Horizon Carré* (1917 – en francés) y *Poemas Árticos* y *Ecuatorial* (1918 – en español), representan la realización plena de dichas proposiciones”, J. Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*, Beatriz Viterbo, Rosario 1993, p. 32.

contrario della lingua che la poesia “deshumanizada” degli anni successivi avrebbe prediletto;¹⁸ l’*incipit* e la chiusura risuonano di echi modernisti nel lessico e nelle immagini evocate (ad esempio, “las puertas de jaspe” del finale); il titolo stesso, di ispirazione romantica, guarda evidentemente al passato. Inoltre, ugualmente tesa fra volontà d’innovazione e continuità con la tradizione è anche la forma che Huidobro sceglie per presentare i principi *in nuce* del creazionismo: il manifesto si presenta infatti come un discorso che “el joven poeta rebelde” tiene dinnanzi ai suoi “hermanos” intellettuali, rivolgendosi però alla Natura – definita come una “viejecita encantadora” – con toni ora burleschi e irriverenti, ora decisamente più aggressivi. Mi pare utile ricordare che la forma discorsiva del poeta o intellettuale che si rivolge ai suoi compagni con un discorso di incitamento si iscrive in una tradizione attestata all’interno della saggistica ispanoamericana: la stessa situazione si ritrova infatti nel saggio di José Enrique Rodó (1872-1917) *Ariel* (1900), riconducibile per toni e natura della prosa alla produzione modernista che, come si è detto, era tra i bersagli polemicici della nuova estetica.

Lo stratagemma dell’allocuzione alla Natura si rivela particolarmente funzionale all’efficacia di questo discorso, dal momento che consente la totale identificazione di Huidobro con il giovane poeta che enuncia i principi del creazionismo e “[...] en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo su declaración de independencia frente a la Naturaleza”.¹⁹ Tale identificazione viene favorita anche dall’abbandono dell’enunciazione in terza persona con cui si apre il testo, in favore dell’enunciazione in prima persona con cui si chiude.

Illuminante indizio della personalità del poeta e del carattere individuale dell’avventura creazionista è la presenza di una prima persona singolare oscillante, che sembrerebbe negare la dimensione collettiva: il “noi” della prima persona plurale, con la quale il poeta include anche i compagni a cui si sta rivolgendo, nella finzione drammatica del manifesto, scompare per lasciare il posto a un “io” che si rivolge con un ardito “tu” alla Natura, disconoscendone la vetusta autorità:

El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundos en sus aspectos, no hemos creado nada [...] Hemos acepta-

18 Sulla “volatilizzazione” o “evaporazione” della figura del poeta nella poesia di avanguardia degli anni Venti e Trenta, si veda W.D. Mignolo, *La figura del poeta en la lírica de vanguardia*, in «Revista Iberoamericana», 118-119 (enero-junio), 1982 (XLVIII), pp. 131-148.

19 G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano* cit., p. 249.

do, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y flora propias [...] *Non serviam*. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí, está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti.²⁰

È dunque il grido solitario d'insurrezione del poeta ribelle a inaugurare la nuova era della poesia.

Rivendicando il valore fondante della parola creazionista, Huidobro esprime così la propria volontà di erigersi a demiurgo, volontà che avrebbe reso evidente in modo magistrale, solo pochi anni dopo, nella sua "Arte Poetica", compendio di tanti scritti teorici, il cui verso finale significativamente recita: "El poeta es un pequeño Dios".²¹ L'elevazione del poeta ad Artista-Dio e il superamento/dissoluzione della condizione umana della figura del poeta sarebbe poi divenuta una costante di tutta la sua produzione, di cui questo manifesto è una formulazione programmatica precoce, non priva di contraddizioni ma proprio per questo esemplare della complessità, che caratterizzò l'avventura creazionista di Huidobro e, più globalmente, le multiformi avanguardie ispanoamericane.

Vicente Huidobro

*NON SERVIAM*²²

Y he aquí que una buena mañana, después de una noche de preciosos sueños y delicadas pesadillas, el poeta se levanta y grita a la madre Natura: *Non serviam*.

Con toda la fuerza de sus pulmones, un eco traductor y optimista repite en las lejanías: "No te serviré".

La madre Natura iba a fulminar al joven poeta rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: "Eres una viejecita encantadora". Ese *non serviam* quedó grabado en una mañana de la historia del mundo. No era un grito caprichoso, no era un acto de rebel-

20 Ivi, p. 250.

21 *Arte poetica*, in *El espejo de agua* (1916?); citato da G. Videla, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, cit., p. 241.

22 Ivi, pp. 249-250.

día superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias.

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza.

Ya no quiere servirla más en calidad de esclavo.

El poeta dice a sus hermanos: “Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada. ¿Qué ha salido de nosotros que no estuviera antes parado ante nosotros, rodeando nuestros ojos, desafiando nuestros pies o nuestras manos?”

“Hemos cantado a la naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores”.

“Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear, por ese don especial que le dio la misma Madre Naturaleza a él y únicamente a él”.

Non serviam. No he de ser tu esclavo, madre Natura; seré tu amo. Te servirás de mí; está bien. No quiero y no puedo evitarlo; pero yo también me serviré de ti. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas.

Y ya no podrás decirme: “Ese árbol está mal, no me gusta ese cielo..., los míos son mejores”.

Yo te responderé que mis cielos y mis árboles son los míos y no los tuyos y que no tienen por qué parecerse. Ya no podrás aplastar a nadie con tus pretensiones exageradas de vieja chocha y regalona. Ya nos escapamos de tu trampa.

Adiós viejecita encantadora; adiós, madre y madrastra, no reniego ni te maldigo por lo años de esclavitud a tu servicio. Ellos fueron la más preciosa enseñanza. Lo único que deseo es no olvidar nunca tus lecciones, pero ya tengo edad para andar sólo por estos mundos. Por los tuyos y por los míos.

Una nueva era comienza. Al abrir sus puertas de jaspe, hincó una rodilla en tierra y te saludo muy respetuosamente.

Vicente Huidobro

*NON SERVIAM*²³

Ecco che un bel mattino, dopo una notte di piacevoli sogni e dolci incubi, il poeta si alza e grida a madre Natura: *Non serviam*.

Con tutta la forza dei suoi polmoni, un'eco traduttrice e ottimista ripete in lontananza: «Non ti servirò».

Madre Natura stava già per fulminare il giovane poeta ribelle, quando questi, togliendosi il cappello e con un grazioso gesto, esclamò: «Sei un'incantevole vecchietta».

Quel *non serviam*. rimase inciso in un mattino della storia del mondo. Non era un grido capriccioso, non era un atto di ribellione superficiale. Era il risultato di un'evoluzione, la somma di molteplici esperienze.

Il poeta, pienamente consapevole del suo passato e del suo futuro, lanciava al mondo la sua dichiarazione d'indipendenza nei confronti della natura.

Ormai non vuole più servirla in qualità di schiavo.

Il poeta dice ai suoi fratelli: «Finora non abbiamo fatto altro che imitare il mondo nei suoi aspetti, non abbiamo creato nulla. Che cosa è nato da noi se non quel che era già davanti a noi, colmava i nostri occhi, sfidava i nostri piedi o le nostre mani?»

«Abbiamo cantato la natura (ma a lei interessa molto poco). Non abbiamo mai creato vere e proprie realtà, così come essa fa o fece in passato, quando era giovane e piena di impulsi creativi».

«Abbiamo accettato, senza nemmeno rifletterci, il fatto che non possano esistere realtà diverse da quelle che ci circondano, e non abbiamo pensato che anche noi possiamo creare realtà in un mondo nostro, in un mondo che attende la sua fauna e la sua flora. Flora e fauna che solo il poeta può creare, per quel dono speciale che la stessa Madre Natura diede a lui e unicamente a lui».

Non serviam. Non devo essere il tuo schiavo, madre Natura; sarò il tuo padrone. Ti servirai di me; sta bene. Non voglio e non posso evitarlo; ma anch'io mi servirò di te. Io avrò i miei alberi che non saranno come i tuoi, avrò le mie montagne, avrò i miei fiumi e i miei mari, avrò il mio cielo e le mie stelle.

23 V. Huidobro, *Non serviam*, trad. di M. V. Calvi, in G. Morelli (a cura di), *Trent'anni di Avanguardia Spagnola: da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, Jaca Book, Milano 1988, pp. 313-314.

E non potrai più dirmi: «Quell'albero non va bene, non mi piace quel cielo..., i miei sono migliori».

Io ti risponderò che i miei cieli e i miei alberi sono i miei e non i tuoi, e non occorre che si assomiglino. Non potrai più sopraffare nessuno con le tue pretese esagerate, da vecchia rincitrullita e munifica. Ormai sfuggiamo alla tua trappola.

Addio, incantevole vecchietta; addio, madre e matrigna, non ti rinnego né ti maledico per gli anni di schiavitù al tuo servizio. Essi furono l'insegnamento più prezioso. L'unica cosa che desidero è non dimenticare mai le tue lezioni, ma ormai 'ho l'età per girare da solo in questi mondi. I tuoi e i miei.

Comincia una nuova era. Mentre apro le sue porte di diaspro, faccio una genuflessione e ti saluto con molto rispetto.



INDICE DEI NOMI

- Abadie, M., 29n
Abastado, C., 26n, 27n, 68n
Acconci, V., 132
Adéma, P.M., 99n
Aguilar, G., 146n
Alinovi, F., 132
Altomare, L., 129
Andrade, O. de, 14, 19
Andreev, L., 40
Angenot M., 27n, 28n, 31n, 32n,
Apollinaire, G., 14, 99, 99n, 102, 102n,
104, 111, 134, 134n, 135, 148, 148n,
149, 150n
Arghezi, T., 57n
Asholt, W., 95n
Aullón de Haro, P., 149n
Austin, J.L., 72n
Bachtin, M., 125n
Baju, A., 26n, 30n, 33, 35
Bal'mont, K., 40, 41
Balcerzan, E., 82n
Ball, H., 19, 21
Balla, G., 119n, 123, 128, 131
Balotă, N., 63n
Balzac, H. de, 2
Barilli, R., 132
Barthes, R., 31, 31n
Baudelaire, C., 14
Bellanova, P., 120n
Benjamin, W., 120n
Benois, A. vd. Benua, A.
Benson T., 96n
Benua, A., 47n, 54, 54n
Berg, H. van der, 95n
Berghaus, G., 9n, 10n, 13, 22, 100n
Birien, A., 31n
Boccioni, U., 75, 120, 129-131
Bogza, G., 60, 60n
Bonito Oliva, A., 132
Borcilă, M., 72n
Borelli, L., 130
Bouhéliier S.-G. de, 27n, 28, 29n
Bouillaguet, A., 65n
Bourdieu, P., 33n
Braga, C., 63n
Brâncuși, C., 59
Braque, G., 103
Brauner, V., 59, 71, 71n
Breton, A., 19, 20, 22, 116, 117n,
Brett, V., 99n
Brjusov, V., 40
Bruera F., , 27n, 37n
Burljuk, D., 39, 40n, 46, 47n
Burljuk, N., 46
Bush, R., 141, 142n
Buzzi, C., 75, 130
Bydžovská, L., 116n
Byron, G.G., 89, 149
Cage, J., 131
Călinescu, M., 16n, 63n
Campos, Á. de, 14, 20
Cangiullo, F., 119, 119n, 121, 125,
125n, 126n, 127-131, 128n, 129n,
130n,
Cansinos-Asséns, R., 146n
Čapek, J., 99-102, 99n, 101n, 103n,
104n, 105n, 106, 109 (Kapek), 110,
110n,
Čapek, K., 99-102, 100n, 101n, 102n,
103n, 104n, 106, 107, 110

- Carpenter, B., 86n
 Carrà, C., 129
 Caruso, L., 121n, 125n
 Castagnara Codeluppi, M., 105n, 106n, 114n
 Catullo, 137
 Cavacchioli, E., 100n
 Caws Lincoln, M.A., 95n
 Centnerszwer, M., 84
 Cernat, P., 61n
 Chiti, R., 130
 Chlebnikov, V., 40n, 42, 42n, 43-45, 44n, 45n, 46n, 48, 52n, 53n, 58, 110n
 Chvatík, K., 111n
 Chwistek, L., 78n, 79n, 80, 91, 92
 Compagnon, A., 11n, 33n
 Corduas, S., 106n
 Costa, R. de, 148, 148n
 Crăciun, Gh., 15n
 Crispolti, E., 119n, 120n
 Croce, B., 128
 Croce, G., 126
 Čudovskij, V., 48n
 Culpeper, J., 63n
 Czapliński, P., 75, 75n, 81, 81n
 Czyżewski, T., 79n, 80, 80n, 84, 89, 91, 93, 93n
 D'Andrea, J., 56n
 Dadone, U., 107
 Daolio, R., 132
 Darío, R., 150
 Dasenbrock, R.W., 141, 142n
 De Angelis, R., 131
 De Robertis, G., 130
 Décaudin, M., , 25n, 26n, 29n, 99n
 Demers, J., 27n, 95n
 Depero, F., 119n, 123, 128
 Di Giacomo, S., 125, 125n, 126
 Dierna, G., 100n
 Dluhosch, E., 106n
 Dobrescu, C., 22n
 Dostoevskij, F., 40
 Dumasy L., 29n
 Džimbinov, S., 40n
 Eco, U., 12, 12n,
 Ejchenbaum, B., 49, 49n
 Eluard, P., 116
 Eminescu, M., 60, 60n
 Epstein, J., 134
 Erenburg, I., 108, 110
 F. Götz, , 108n
 Fabre, G., 100n
 Fänders, W., 95n
 Fazio, E., 120n
 Fernández Moreno, C., 146n
 Feuerstein, B., 109, 109n
 Fiala, K., 100n
 Filla, E., 98, 98n, 99n, 103n, 109
 Finocchi, V., 120n
 Fischer-Lichte, E., 120n
 Flint, F.S., 137
 Folgore, L., 128
 Forgács, E., 96n
 Fort P., 29n
 Freud, S., 126, 126n
 Frisby, D., 34n, 35n, 36n,
 Fundoianu, B. (pseud. di B. Wechsler), 59
 Fusillo, M., 120n
 García, C., 146n
 Gaudier-Brzeska, H., 134, 136, 142, 143, 143n
 Gazda, G., 83n
 Gemito, V., 129
 Gendre, R., 60n
 Gide, A., 28, 29n
 Gor'kij, M. (pseud. di A. Peškov), 41
 Grabowski, I., 75
 Grice, H.P., 67n
 Grüttemeier, R., 95n
 Gualco, C., 132
 Guglielmi, A., 69n
 Guro, E., 46n, 53, 53n
 Gwóźdź-Szewczenko, I., 100n, 109n
 H.D. (pseud. di Hilda Doolittle), 137, 141
 Hartl, A., 104n
 Hiempel R.S., 29n
 Hoffmann, J., 109, 109n
 Holan, K., 108n
 Hugo, V., 25, 25n

- Huidobro, V., 145-152, 148n, 150n, 154, 154n,
 Hulten, P., 100n
 Huret J., 27n
 Iancu, M., 59
 Ilie, R., 10n, 19
 Ionesco, E. vd. Ionescu, E.
 Ionescu, E., 59, 61, 61n, 68
 Iwaszkiewicz, J., 92
 Jakobson, R., 110n
 Janecek, G., 110n
 Jannini, P.A., 102n
 Jarošiński, Z., 82n, 91n
 Jarry, A., 9n, 59
 Jasiński, B., 79, 79n, 80, 80n, 81n, 87-91, 87n, 89n, 90n, 93, 93n
 Jaus, H.R., 120n
 Jaworski, S., 79, 79n, 81n, 86n,
 Jenny, L., 25n
 Kandinskij, V., 136
 Kandinsky, V. vd. Kandinskij, V.
 Kaprow, A., 131, 131n
 Kerényi, K., 127n
 Kirby, M., 131
 Kłak, T., 92n
 Kokoshka, O., 9n, 19
 Kowalczykowa, A., 80n, 82n
 Krejcar, J., 109 (Kreikar)
 Křesálková, J., 100n, 109n
 Kristeva, J., 31n
 Kručených, A., 39, 40n, 45, 45n, 46, 46n, 50, 50n, 52-56, 53n,
 Kruk (pseud. di Tadzio Raabe), 84
 Krusanov, A., 39n
 Krzywkowski I., 28n
 Kubín, 99n
 Kubišta, B., 97n, 98, 98n
 Kwiatkowski, J., 83n
 La Salle, G. de, 30n
 Lacuzon, A., 30, 30n, 31n, 32, 32n, 36, 36n
 Lahoda, V., 98n, 104n, 105n, 108n
 Lam, A., 86, 86n, 93n
 Lamač, M., 98n
 Larionov, M., 39
 Laudiero, A., 96n
 Lautréamont (pseud. di Isidore Lucien Ducasse), 61
 Le Blond, M., 29n
 Lee, S.R., 88n
 Lessing, G.E., 54
 Levebvre, H., 33n, 34n
 Lewis, W., 134, 135n, 136-143, 136n, 138n, 140n, 141n, 142n
 Lisa, T., 37n
 Liška, P., 95n, 98n
 Livšic, B., 39, 46n, 50, 50n
 Ljalevič, M., 49
 Longfellow, H.W., 84
 Lucrezio, 25n
 Lukács, G., 33n
 Lyon, J., 133
 Maciunas, G., 132, 132n
 Maffei, G., 131
 Magre M., 27n
 Majakovskij, V., 15, 19, 22, 39-41, 40n, 41n, 46n, 49, 110, 110n
 Malevič, K., 47, 53-57, 54n, 55n, 56n, 57n
 Mancinelli, L., 63n
 Marinetti, F. T., 9n, 13n, 14, 15, 19-22, 26n, 39, 59n, 60n, 75, 77, 100n, 101, 101n, 102, 109-111, 110n, 119-121, 119n, 120n, 121n, 122n, 123- 125, 124n, 125n, 127-130, 129n, 135, 150
 Marino, A., 9n, 60n
 Martin, M., 69n
 Martini, S.M., 121n
 Masaryk, T.G., 103
 Massol C., 29n
 Matjušin, M., 53, 53n, 55n
 Mayakovsky, V. vd. Majakovskij, V.
 Mazza, A., 129, 130
 Mc Murray L., 27n, 95n
 McLain, R., 72n
 McNeill Whistler, J., 135
 Mercereau, A., 99, 99n, 100n
 Merlo, R., 60n
 Meschonnic, H., 33n
 Mickiewicz, A., 89, 94
 Mignolo, W.D., 151n
 Millot H., 29n

- Mincu, M., 11n, 60n, 61, 61n, 67, 67n, 70n, 71n
 Mitchell B., 26n, 27n
 Młodożeniec, S., 80, 80n, 88, 91
 Moeschler, J., 62n
 Murphy, R., 22n
 Muşina, Al., 22n
 Muzika, F., 110
 Nešlehová, M., 98n, 100n
 Neuman, S.K., 97n, 101, 102, 102n, 103n, 109n
 Nevinson, C.R.W., 124
 Nezval, V., 112-114, 112n, 116, 116n, 117
 Nizen, E., 46n
 Ohmann, R., 72n
 Olbrechts-Tyteca, L., 68n
 Omuka, T., 110n
 Ontani, L., 132
 Opelík, J., 99n, 105n
 Ordyńska, Z., 84
 Ortega y Gasset, J., 11
 Osorio Tejada, N., 145n
 Pacini, G., 116n
 Padrta, J., 98n
 Pagiarulo, G., 60n
 Palazzeschi, A., 119n, 129
 Paná, S., 59n, 60, 63, 72
 Pane, G., 132
 Papini, G., 75
 Pareyson, L., 37n
 Paris, G., 143
 Parmentier F., 26n, 27n
 Parpalá, E., 69n
 Pater, W., 135
 Paz, O., 23n, 148n
 Peiper, T., 90, 92
 Pelletier A.M., 26n
 Perelman, C., 68n
 Pešat, Z., 111n
 Pessoa, F., 14, 19
 Piatti, U., 130
 Picasso, P., 99n, 103, 136
 Piscopo, U., 125n
 Pjast, V., 49, 49n
 Poe, E.A., 60, 60n, 84
 Poggioli, R., 13n, 147, 147n
 Polacci, F., 120n
 Pomajzlová, A., 100n
 Pop, I., 9n, 63n
 Potebnja, A., 48
 Pound, E.W.L., 133, 134, 136-143, 137n, 138n, 139n, 140n, 142n, 143n
 Prampolini, E., 109
 Primus, Z., 113n
 Pronin, B., 48
 Przybyszewski, S., 94
 Puchner, M., 95n, 133, 133n, 143n
 Puškin, A., 40, 45
 Quattrocchi, L., 97n
 Rabelais, F., 84
 Radiante, 123, 128
 Ratajczak, J., 94n
 Reboul, A., 62n
 Reichardt, D., 146n
 Reinach, S., 143
 Reverdy, P., 148n
 Ricœur, P., 9-14, 10n, 11n, 14n, 15n, 16-19, 18n, 20n, 21n
 Rimbaud, A., 16
 Ripellino, A.M., 42n, 98, 98n, 110n
 Rodin, A., 49
 Rodó, J.E., 151
 Rolland, R., 104n
 Roux S.-P., 27n
 Rozanova, O., 56
 Russolo, L., 129, 130
 Salaris, C., 119n, 120n, 124n
 Šalda, F.X., 96, 96n
 Sarabjanov, D., 48n
 Schultz, J., 26n, 27n
 Schwartz, J., 145n, 149n
 Scrivo, L., 120n
 Seifert, J., 109, 110n, 113
 Semino, E., 63n
 Serao, M., 126
 Serna, G. de la, 146n
 Severjanin, I. (pseud. di I. Lotarev), 42
 Sgabelloni, P., 127, 127n
 Shakespeare, W., 139
 Shen, Y., 63n
 Simmel, G., 33n, 35n

- Sironi, M., 123
 Šklovskij, V., 47-53, 48n, 49n, 50n, 51n, 52n
 Slavík, J., 99n, 104n
 Słowacki, J., 84, 87-89
 Šmejkal, F., 100n, 101n, 105n, 109n
 Solska, I., 88, 88n
 Špála, V., 109 (Spala)
 Śpiewak, J., 80n
 Sprovieri, G., 123
 Srp, K., 105n, 106n, 113n, 116n
 Stendhal (pseud. di M.-H. Beyle), 25, 25n
 Stern, A., 80, 84-87, 86n, 89, 89n, 91-93
 Strachocki, J., 88
 Stravinskij, I., 51
 Stromšík, J., 95n
 Stuparich, G., 103n
 Stur, J., 94, 94n
 Štyrský, J., 111
 Švácha, R., 106n, 114n
 Švestka, J., 98n
 Teige, K., 96, 96n, 97n, 98n, 105-117, 106n, 107n, 108n, 109n, 110n, 111n, 112n, 113n, 114n, 115n, 116n, 117n
 Terechina, V., 53n
 Tihanov, G., 51n
 Todorov, Tz., 52n
 Tolstoj, L., 40
 Toman, J., 110n
 Tomassucci, G., 100n
 Topalov, C., 25n
 Torre, G. de, 146n, 148, 148n
 Tria, M., 100n, 106n, 109n, 112n
 Trifirò, K., 120n
 Trimarco, A., 120n
 Tuwim, J., 79n, 93
 Tzara, T. (pseud. di S. Rosenstock), 12, 14, 17, 19, 21, 22, 59, 70, 70n
 Urmuz (pseud. di D. Demetrescu-Buzău), 59-65, 59n, 60n, 61n, 62n, 63n, 64n, 65n, 67-69, 68n, 69n, 70n, 72, 73.
 Vasiliu, E., 62n, 67n
 Vattimo, G., 11n
 Verani, H., 145n
 Vergine, L., 125n, 132n
 Verhaeren, É., 84
 Veselovskij, A., 48, 49
 Videla (de Rivero), G., 145n, 146n, 147n, 148n, 150n, 151n, 152n,
 Vinea, I., 70n
 Vlašín, S., 95n, 104n, 106n, 107n, 108n, 111n, 113n, 114n
 Vlček, T., 98n
 Vojvodík, J., 96n
 Voronca, I., 59, 71, 71n
 Wadsworth, E., 137, 141
 Wagstaff, Ch., 121n
 Wat, A., 80, 81n, 84-89, 84n, 86n, 89n, 91, 93
 Whitman, W., 15
 Wiendl, J., 96n
 Wierzbiński, M., 91, 91n
 Wildová-Tosi, A., 104n
 Wittlich, P., 97n
 Wolker, J., 107, 107n
 Wordsworth, W., 15
 Young, L.M., 132
 Zandrino, B., 119n
 Zátková, R., 100n
 Zawiejski, J., 88n
 Zaworska, H., 83n
 Zdanevič, I., 39
 Zimenkov, A., 53n



BIBLIOGRAFIA SELETTIVA

A. FONTI

- AA. VV., *Fururisty. Pervyj žurnal russkich futuristov*, 1-2, Moskva 1914.
- AA. VV., *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Catalogo della mostra (Marseille, 6 juillet-15 octobre 1996, Musées de Marseille-Réunion des musées nationaux), Marseille 1996.
- AA. VV., *L'Art Social*, in De la Salle G. (a cura di), «L'Art Social: revue mensuelle», nuova serie, 1, 1896, pp. 1-3.
- Apollinaire G., *L'Antitradition futuriste*, Direction du Mouvement Futuriste, Milan 1913.
- Baju A., *Aux Lecteurs !*, Id., «Le Décadent littéraire et artistique», 1, 1886, p. 1.
- Benua (Benois) A., *Bazar chudožestvennoj suety*, in «Reč'», 100 (12 aprilja), 1912, p. 1.
- Benua (Benois) A., *Poslednjaja futurističeskaja vystavka*, «Reč'», 8 (9 janvarja), 1916, p. 2.
- Bonito Oliva A. (a cura di), *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Catalogo della mostra (Venezia, 26 maggio-30 settembre 1990), Mazzotta, Milano 1990.
- Borges J.L., *Textos recobrados. 1919 – 1929*. Emecé Editores, Buenos Aires 1997.
- Burljuk D., Kručnych A., Majakovskij V., Chlebnikov V., *Poščečina obščestvennomu vkusu*, Moskva, Izdanie G.L. Kuz'mina, 1913.
- Cangiullo F., *Caffèconcerto. Alfabeto a sorpresa*, Edizioni futuriste di «Poesia», Milano 1918.
- Cangiullo F., *Le serate futuriste. Romanzo storico vissuto* [1930], Ceschina, Milano 1961.
- Cangiullo F., *Piedigrotta col Manifesto sulla declamazione dinamica sinottica di Marinetti* [1916]; ristampa anastatica, S.P.E.S.-Salimbeni, Firenze 1978.
- Cangiullo F., *Poesia pentagrammata*, Casella, Napoli 1923.
- Čapek J., *Nejskromnější umění*, [1920], *Knihy o umění (Nejskromnější umění, Málo o mnohém, Umění přírodních národů)*, Triáda, Praha 2009, pp. 7-67.
- Čapek J., *Postavení futuristů v dnešním umění*, in «Umělecký měsíčník», 1, 1912, pp. 174-178.
- Čapek J., *Publicistika 1. Sloupky, entreflety, fejetony, črty aj.*, Triáda, Praha 2008.
- Čapek K., *Básnické počátky – Překlady* [Spisy 24], Československý spisovatel, Praha 1993.

- Caruso L. (a cura di), *Futurismo a Napoli 1933-1935. Documenti inediti*, Colonnese, Napoli 1977.
- Caruso L. (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo. 1904-1944*, S.P.E.S.-Salimbeni, Firenze 1980.
- Caruso L., Martini S.M. (a cura di), *Tavole parolibere futuriste (1912-1944). Antologia*, I-II, Napoli, Liguori 1977.
- Crispolti E. (a cura di), *Ricostruzione futurista dell'universo*, Torino, giugno-ottobre 1980, Museo Civico, Torino 1980.
- Čudovskij V., *Futurizm i prošloe*, in «Apollon», 6, 1913, pp. 25-30.
- Cugno M., Mincu M. (a cura di), *La poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Feltrinelli, Milano 1980.
- Czapliński P., *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997.
- Czyżewski T., *Mój futuryzm*, in «Zwrotnica», 6, 1923, p. 185.
- Czyżewski T., *Pierwszy polski futurysta?! (à propos odczytu red. E. Haeckera o Julianie Tuwimie)*, in «Goniec Krakowski», 96, 1919, p. 2.
- Czyżewski T., Śpiewak J., *Jak się kształtował polski futuryzm. Rozmowa z Tytusem Czyżewskim*, in «Czas», 187, 1939, p. 5.
- D'Andrea J. (a cura di), *Kazimir Malevič. 1878-1935*, The Armand Hammer Museum of Art and Culture, Los Angeles 1990.
- Di Giacomo S., *Piedigrotta*, in *Luci e ombre napoletane* [1914], ora in Id., *Opere. Il teatro, le cronache*, a cura di F. Flora e M. Vinciguerra, Mondadori, Milano 1952², vol. II, pp. 720-759.
- Dumasy L., Massol C. (a cura di), *Pamphlet, utopie, manifeste (XIX-XX siècles)*, L'Harmattan, Paris 2001.
- Džimbinov S. (a cura di), *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnei*, Soglasie, Moskva, 2000.
- Filla E., *Jak se píše*, in «Umělecký měsíčník», 11-12, 1912-1914, pp. 331-336.
- Filla E., *O výtvarném umění*, Nakladatelství Karla Brože, Praha 1948.
- Formiści – Wystawa III. Katalog*, s.e., Kraków 1919.
- Gaudier-Brzeska H., *Vortex*, in «Blast», 1, 1914, pp. 33-34.
- Gualco C. (a cura di), *Fluxus in Italia. Testi, documenti, immagini*, Il Canneto, Genova 2012.
- Guro E., Kručnych A., Chlebnikov V., *Troe, Žuravl'*, Sankt-Peterburg 1913.
- Jasiński B., *Futurizm polski (bilans)*, in «Zwrotnica», 6, 1923, pp. 178-183.
- Jasiński B., *Utwory poetyckie – Manifesty i Szkice*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1972.
- Kazimir Malevič. 1878-1935. Katalog wystawki*, Stedelijk Museum, Moskva-Leningrad-Amsterdam 1988.
- Kłak T., *Czasopisma awangardy – część I, 1919-1931*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- Kowalczykowa A., *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918-1939*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981.
- Kručnych A., Matjušin M., Chlebnikov V., *Pobeda nad solncem. Opera A. Kručnych. Prolog V. Chlebnikova. Muzyka M. Matjušina*, Svet, Sankt-Peterburg 1913.

- Kručenyh A., *Mirskonca*, Izdatel'stvo G. L. Kuz'mina i S. Dolinskogo, Moskva 1912.
- Kubišta B., *Korespondence a úvahy*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1960.
- Lacuzon A., *La Foi nouvelle du poète et sa doctrine*, in E. Yung (a cura di), «La Revue politique et littéraire. Revue Bleue», s. V, 3, 1904 (XLI).
- Lam A., *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917-1923*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
- Lewis W., *Manifesto—I*, in «Blast», 1, 1914, pp. 11-28.
- Lewis W., *Manifesto—II*, in «Blast», 1, 1914, pp. 30-43.
- Lewis W., *Rude Assignment*, Hutchinson, London 1950.
- Lewis W., *The London Group*, in «Blast», 2, 1915, pp. 77-79.
- Lewis W., *Vortex: "Be Thyself"*, in «Blast», 2, 1915, p. 91.
- Lista G., *Futurisme – manifestes, proclamations, documents*, L'Age d' Homme, Lausanne 1973.
- Livšic B., *Polutoroglazij strelec*, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, Leningrad 1933.
- Makovskij S., "Novoe iskusstvo" i "čertvoe izmerenie" (po povodu sbornika "Sojuza Molodeži"), in «Apollon», 7, 1913, pp. 53-60.
- Malevič K., *Poezija*, Epifanija, Moskva 2000.
- Malevič K., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva, Gileja, 1995-2010.
- Manifesti del surrealismo in Cecoslovacchia*, in «Tèchne», 3, 1989, pp. 9-32.
- Marinetti F.T., Cangiullo F., *Lettere (1910-1943)*, a cura di E. Pellegrini, Vallecchi, Firenze 1989.
- Marinetti F.T., *Teoria e invenzione futurista*, pref. di A. Palazzeschi, intr., testo e note di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1968.
- Mitchell B., *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque (1886-1914)*. *Anthologie critique*, Seghers, Paris 1981.
- Piscopo U. (a cura di), *Futurismo a Napoli: "Corriere di Napoli" e futurismo (1915-1928)*, Pironti, Napoli 1981.
- Pjast Vl., *Vstreči*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1997.
- Pound E., *Affirmations, VI: Analysis of this Decade*, in «New Age», 16, 1915, pp. 409-411.
- Pound E., *Chronicles*, in «Blast», 2, 1915, p. 85-86.
- Pound E., *Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess (Theme for a Series of Pictures)*, in «Blast», 2, 1915, p. 19.
- Pound E., *Salutation the Third*, in «Blast», 1, 1914, p. 45.
- Pound E., *Ur-Cantos: Autograph ms. and transcript*, Ezra Pound Papers, Beinecke, Yale, 1973.
- Pound E., *Vortex, Pound*, in «Blast», 1, 1914, pp. 153-154.
- Pound E., *Wyndham Lewis*, in «Egoist», 1, 1914., pp. 233-234.
- Radlov N., *O Futurizme i "Mire Iskusstva"*, in «Apollon», 1, 1917, pp. 1-17.
- Ratajczak J., *Krzyk i ekstaza – Antologia polskiego eksresjonizmu*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1987.

- Schultz J., *Literarische Manifeste der „Belle Époque“*. Frankreich 1886-1909: *versuch einer Gattungsbestimmung*, Peter Lang, Frankfurt a M.-Bern 1981.
- Šklovskij V., *Gamburskij sčet. Stat'i, vospominanija, esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990.
- Šklovskij V., *Žili-byli*, Sovetskij pisatel', Moskva 1966.
- Surrealismus v diskusi*, Knihovna Levé fronty, Praha 1934.
- Surrealismus. Zvěrokruh 1 / Zvěrokruh 2 / Surrealismus v ČSR / Mezinárodní bulletin surrealismu / Surrealismus*, Torst, Praha 2004.
- Teige K., *Arte e ideologia (1922-1933)*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1982.
- Teige K., *Stavba a baseň. Umění dnes a zítřa, výbor statí z let 1919-1926*, Vaněk a Votava, Praha 1927.
- Teige K., *Svět, který se směje*, [1928], Akropolis, Praha 2004.
- Teige K., *Svět, který voní*, [1931], Akropolis, Praha 2004.
- Urmuz, *Pagini bizare*, Editura Dacia, Cluj 1999.
- Vlašín S. (a cura di), *Avantgarda známá a neznámá*, I-III, Praha, Svoboda 1970-1972.
- Young L.-M., Maciunas G., *An Anthology of Changes Operations, Concept Art, Anti-Art, Indeterminacy, Improvisation, Meaningless Work, Natural Disaster, Plans of Action, Stories, Diagrams, Music, Dance Constructions, Compositions, Mathematics, Poetry, Essays*, Jackson MacLow, New York 1963.
- Zaworska H. (a cura di), *Antologia polskiego futurizmu i nowej sztuki*, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1978.
- Zaworska H., *O nową sztukę – Polskie programy artystyczne 1917-1922*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963.

B. LETTERATURA SECONDARIA

- AA. VV., *Vanguardia y cosmopolitismo en la Década del Veinte*, Beatriz Viterbo, Rosario 1993.
- Abastado C. (a cura di), *Les manifestes*, numero monografico di «Littérature», 39, 1980.
- Albert J.-P., Milan S., Trubert J.-F. (a cura di), *Avant-gardes: frontières, mouvements, I. Délimitations, Historiographie*, Delatour France, Le Vallier Sampzon 2012.
- Alinovi F., Barilli R., Daolio R., *La Performance*, La Nuova Foglio Editrice, Bologna 1977.
- Angenot M., *La Parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Payot, Paris 1981.
- Asholt W., Fähnders W. (a cura di), *“Die ganze Welt ist eine Manifestation”. Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1997.
- Asholt W., Fähnders W. (a cura di), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*, Metzler, Stuttgart 1995.

- Aullón de Haro P., *La Modernidad poética, la Vanguardia y el Creacionismo*, ed. de J. Pérez Bazo, Anejos de Analecta Malacitana, Málaga 2000.
- Balotă N., *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1970.
- Benson T. (a cura di), *Central European Avant-Gardes Exchange and Transformation, 1910-1930*, MIT Press, Cambridge MA 2002.
- Benson T., Forgács E. (a cura di), *Between Worlds. A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910-1930*, MIT Press, Cambridge Ma. 2002.
- Berg H. van der, Grüttemeier R. (a cura di), *Manifeste: Intentionalität*, numero monografico di «Avant-Garde Critical Studies», 11, 1998.
- Berghaus G. (a cura di), *International Futurism in Arts and Literature*, De Gruyter, Berlin-New York 2000.
- Berghaus G., *Avant-Garde Performance: Live events and electronic technologies*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2005.
- Birien A., *Le manifeste littéraire un entre-genre*, risorsa elettronica: <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/entredeux/annebirien.htm>.
- Bourdieu P., *Homo academicus*, Les éditions de Minuit, Paris 1984.
- Bourdieu P., *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions du Seuil, Paris 2001.
- Bush R., *The Genesis of Ezra Pound's Cantos*, Princeton University Press, Princeton 1989.
- Bydžovská L., Srp K. (a cura di), *Surrealismus 1929-1953*, Argo, Praha 1996.
- Călinescu M., *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangardă)*, Editura Eminescu, București 1972.
- Călinescu M., *The Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987.
- Carpenter B., *The poetic avant-garde in Poland 1918-1939*, University of Washington Press, Seattle-London 1983.
- Caruso L., *Francesco Cangiullo e il Futurismo a Napoli*, S.P.E.S.-Salimbeni, Firenze 1979.
- Castagnara Codeluppi M. (a cura di), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900-1951*, Electra, Milano 1996.
- Cernat P., *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea Românească, București 2007.
- Chvatík K., Pešat Z. (a cura di), *Poetismus*, Odeon, Praha 1967.
- Collazos O., *Los vanguardismos en la América Latina*, Casa de las Américas, La Habana 1970.
- Compagnon A., *Les Cinq paradoxes de la Modernité*, Les éditions du Seuil, Paris 1990.
- Crăciun Gh., *Aisbergul poeziei moderne*, Paralela 45, Pitești-Brașov-București 2004.
- Crispolto E., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Roma-Bari 1986.
- Dasenbrock R.W., *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1985.
- De Costa R., *Huidobro. Los oficios de un poeta*, Fondo de Cultura Económica, México 1984.
- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1959.

- Décaudin M., *La Crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française 1895-1914*, Slatkine, Paris-Genève 1981.
- Demers J., Mc Murray L., *Le manifeste poétique/politique*, numero monografico di «Études françaises», 3-4, 1980.
- Demers J., McMurray L., *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Éditions du Préambule, Longueuil 1986.
- Dluhosch E., Švácha R., *Karel Teige / 1900-1951. L'enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge MA-London 1999.
- Dobrescu C., *Modernitatea ultimă*, Editura Univers, București 1998.
- Eco U., *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano 2004, pp. 93-104.
- Ejchenbaum B., *O literature. Raboty raznykh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1987.
- Fauchereau S., *Expressionnisme, dada, surréalisme et autres isme*, I. *Domaine étranger*, Denoel, Paris 1976.
- Fazio E., Trifirò K. (a cura di), *Performance e Performatività*, Atti del convegno dell'Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (Università degli Studi di Messina, 18-20 novembre 2010), numero monografico di «Mantichora», 1, 2011 (I).
- Fernández Moreno C., *La realidad y los papeles*, Aguilar, Madrid 1967.
- Fischer-Lichte E., *Ästhetik des Performativen*, Suhrkamp, Frankfurt a M. 2005.
- Frisby D., *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, and Benjamin*, MIT press, Cambridge MA 1985.
- Fusillo M., *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009.
- García C., Reichardt D. (a cura di), *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt-Madrid 2004.
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich-Wydawnictwo, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974.
- Guglielmi A., *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964.
- Gwóźdź-Szewczenko I., *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2010.
- Heimpel R.S., *Généalogie du Manifeste littéraire*, University Press of the South, New Orleans 2001.
- Ilie R., *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural romanic*, Editura Universității "Transilvania", Brașov 2008.
- Janecek G., Omuka T. (a cura di), *Crisis and the Arts: The History of Dada. The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe, and Japan*, G.K. Hall, New York 1998.
- Jauss H.R., *Estetica della ricezione*, trad. it. di A. Giugliano, Guida, Napoli 1988.
- Jaworski S., *Awangarda*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1992.
- Jenny L., *La Fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, Paris 2002.
- Karel Teige a evropská avantgarda, doppio numero monografico di «Umění», 1-2, 1995.
- Kirby M., *Happenings*, Dutton, New York 1966.

- Kristeva J., *Sens et non sens de la Révolte*, Arthème Fayard, Paris 1996.
- Krzywkowski I., *Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les Années 1910-1920. Poésie et poésie de la première avant-garde*, Éditions L'Improviste, Paris 2006.
- Kwiatkowski J., *Literatura dwudziestolecia*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1990.
- Lahoda V., *Český kubismus*, Brána, Praha 1996.
- Lahoda V., *Emil Filla*, Academia, Praha 2007.
- Lahoda V., et al. (a cura di), *Dějiny českého výtvarného umění*, IV. 1890-1938, 1-2, Akademia, Praha 1998
- Lamač M., *Osma a Skupina výtvarných umělců (1907-1917)*, Odeon, Praha 1988.
- Lee S.R., *Trudne przymierze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Lefebvre H., *Introduction à la Modernité. Préludes*, Paris, Éditions de Minuit 1962.
- Lisa T., *Le poétique dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Firenze 2007.
- Lyon J., *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Cornell University Press, Ithaca-London 1999.
- Maffei G., *Allan Kaprow. A Bibliography*, Mousse Publishing, Milano 2011.
- Mancinelli L., *Il messaggio razionale dell'avanguardia*, Einaudi, Torino 1978.
- Marino A., *Avangarda*, in Id. *Dicționarul ideilor literare*, Editura Eminescu, București 1973, pp. 177-225.
- Marino A., *Le comparatisme des invariants: le cas des avant-gardes*, in «Cahiers roumains d'Études littéraires - Comparatisme et actualité», 1, 1976, pp. 81-95.
- Merlo R., *Il Manifesto del futurismo di F.T. Marinetti in Romania*, in R. Gendre, G. Pagliarulo (a cura di), *Quaderni di studi italiani e romeni / Caiete de studii italiene și române*, 4, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 15-98.
- Meschonnic H., *Modernité modernité*, Gallimard, Paris 1988.
- Mignolo W.D., *La figura del poeta en la lírica de vanguardia*, in «Revista Iberoamericana», 118-119, 1982 (XLVIII), pp. 131-148.
- Mincu M., *Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)*, Editura Pontica, Constanța 2006.
- Murphy R., *Theorizing the Avant-garde. Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Mușina A., *Eseu asupra poeziei moderne*, Editura Cartier, Chișinău 1997.
- Nešlehová M., *Bohumil Kubišta*, Odeon, Praha 1984.
- Nezval V., *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921-1930)* [Dílo 24], Praha 1967.
- Ohmann R., *Literatura ca act*, in M. Borcilă, R. McLain (a cura di), *Poetica americană. Orientări actuale*, Editura Dacia, Cluj-Napoca 1981, pp. 200-209.
- Osorio Tejada N., *Manifestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Biblioteca de Ayacucho, Caracas 1988.
- Padrta J. (a cura di), *Osma a Skupina výtvarných umělců, 1907-1917. Teorie, kritika, polemika*, Odeon, Praha 1992.

- Pană S., *Antologia literaturii române de avangardă*, Editura Pentru Literatura, București 1969.
- Pareyson L., *L'estetica e i suoi problemi*, Marzorati, Milano 1961.
- Parmentier F., *Histoire contemporaine de lettres françaises de 1885 à nos jours*, Eugène Figuière Éditeurs, Paris 1914.
- Parpală E. (a cura di), *Postmodernismul poetic românesc. O perspectivă semio-pragmatică și cognitivă*, Editura Universitaria, Craiova 2011.
- Parpală E., *Metoda lui Urmuz. Antifabula "Cronicari"*, in «Analele Universității din Craiova», Seria "Langues et littératures romanes", 8, 2001, pp. 148-154
- Paz O., *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Seix Barral, Barcelona 1974.
- Piscopo U., *Questioni e aspetti del Futurismo. Con un'appendice di testi del Futurismo a Napoli*, Ferraro, Napoli 1976.
- Poggioli R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, il Mulino, Bologna 1954.
- Pop I., *Avangarda în literatura română*, Minerva, București 1990.
- Pop I., *Avangardismul poetic românesc*, Editura Pentru Literatura, București 1969.
- Puchner M., *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*, Princeton University Press, Princeton 2006.
- Quattrocchi L., *La secessione a Praga*, L'editore, Trento 1990.
- Ricœur P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, Seuil, Paris 1986.
- Ripellino A.M., *Storia della poesia ceca contemporanea*, E/O, Roma 1981².
- Salaris C., *Marinetti editore*, Bologna, il Mulino, 1990.
- Salaris C., *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Schwartz J., *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid 1991.
- Searle J., 1975. *The Logical Status of Fictional Discourse*, in «New Literary History», 2, 1975, risorsa elettronica: http://www.typpetoken.com/100B/Searle_Fiction.pdf.
- Semino E., Culpeper J. (a cura di), *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*, John Benjamin Publishing Company, Amsterdam-Philadelphia 2002.
- Šklovskij V., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1974.
- Srp K. (a cura di), *Karel Teige, 1900-1951*, Galerie hlavního města, Praha 1994.
- Steiner G., *Una certa idea di Europa*, Garzanti, Milano 2006.
- Švestka J., Vlček T., Liška P. (a cura di), *Český kubismus 1909-1925. Malířství, sochařství, architektura, design*, I3 CZ – Modernista, Praha 2006.
- Teige K., *Surrealismo, realismo socialista, irrealismo (1934-1951)*, Einaudi, Torino 1982.
- Terechina V., Zimenkov A. (a cura di), *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*, Nasledie, Moskva 2000.
- Tihanov G., *The Politics of Estrangement: the Case of Early Shklovsky*, in «Poetics today», 4, 2005 (XXVI), pp. 665-696.
- Todorov Tz. (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968.
- Tomassucci G., M. Tria (a cura di), *Gli altri futurismi: futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Edizioni Plus, Pisa 2010.

- Topalov C., *Laboratoires du nouveau siècle. La nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914*, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1999.
- Torre G. de, *Historia de las literaturas de Vanguardia*, Guadarrama, Madrid 1965.
- Tria M., *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, Firenze University Press, Firenze 2012.
- Vasiliiu E., *Introducere în teoria textului*, Editura Științifică și Enciclopedică, București 1990.
- Vattimo G., *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Torino 1989.
- Vattimo G., *Tecnica ed esistenza. Una mappa filosofica del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
- Verani H., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Bulzoni, Roma 1986.
- Vergine L., *Il corpo come linguaggio (La "body-art" e storie simili)*, Prearo, Milano 1974.
- Vergine L., *Napoli '25 / 33*, Centro Edizioni, Napoli s.d.
- Videla G., *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza 1990.
- Videla G., *El Ultraismo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid 1963.
- Vojvodík J., Wiendl J. (a cura di), *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*, Togga, Praha 2011.
- Wittlich P., *Česká secese*, Odeon, Praha 1982.
- Zandrino B., *Trascritture. Di Giacomo, Licini, Cangiullo, Farfa, Testori*, ETS, Pisa 2008.
- Zawiejski J., *Irena Solska*, in «Dialog», 6, 1969, p. 113.



COSMO

Collana diretta da *Franco Marengo* e *Giuliana Ferreccio*

1. Luigi Marfè (a cura di), *Sulle strade del viaggio. Nuovi orizzonti tra letteratura e antropologia*



MIMESIS GROUP
www.mimesis-group.com

MIMESIS INTERNATIONAL
www.mimesisinternational.com
info@mimesisinternational.com

MIMESIS EDIZIONI
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

ÉDITIONS MIMÉSIS
www.editionsmimesis.fr
info@editionsmimesis.fr

MIMESIS AFRICA
www.mimesisafrica.com
info@mimesisafrica.com

MIMESIS COMMUNICATION
www.mim-c.net

MIMESIS EU
www.mim-eu.com

