



AVANGUARDIE RUSSE

Caffeina e vodka

Italia e Russia: futurismi a confronto

Claudia Salaris

Il viaggio di Marinetti in Russia

Negli anni eroici del futurismo il fondatore Filippo Tommaso Marinetti era noto con il soprannome di "Caffeina d'Europa" per l'energia con cui diffondeva la religione del futuro da un paese all'altro. Uno dei suoi viaggi memorabili è quello in Russia all'inizio del 1914¹. Invitato a tenere un ciclo di conferenze a Mosca e a Pietroburgo, il poeta ha accettato con entusiasmo, pensando a un patto d'unità d'azione con i fratelli orientali. Infatti nella terra degli zar il futurismo è nato con caratteristiche proprie, ma è sempre un parente stretto del movimento marinettiano.

Nelle realizzazioni dell'avanguardia russa non sono pochi gli echi delle teorie e invenzioni del futurismo marinettiano. Ma, al contrario degli italiani che formano una specie di partito d'artisti omogeneo, i russi sono sparsi in diversi gruppi.

Nel 1910 è uscita a Pietroburgo l'antologia *Il vivaio dei giudici*, a cui hanno collaborato, tra gli altri, i fratelli David e Nikolaj Burljuk, Elena Guro, Vasilij Kamenskij, Viktor Chlebnikov. A costoro presto si sono uniti Vladimir Majakovskij, Benedikt Livshich, Alexandr Kruchënych e alla fine del 1912 il gruppo, che intanto ha assunto il nome di Gileja, pubblica il volume *Schiaffo al gusto corrente*, che nel titolo rivela la matrice marinettiana, ricalcando il "disprezzo del pubblico" promulgato dal poeta italiano. Il libro collettivo contiene un editoriale-manifesto in cui i gilejani, rifiutando il passato e le accademie, esortano i giovani a "gettare Pushkin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. ecc. dal Vapore Modernità" per creare parole nuove al di fuori del linguaggio dominante e concludono con un appello a "rimanere saldi sullo scoglio della parola 'noi' in mezzo a un mare di fischi e d'indignazione"². Frase che ricalca quella con cui Marinetti chiude il manifesto del futurismo: "Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!..."³.

Anche la ricerca di una nuova forma poetica perseguita dai russi si colloca nel clima di quell'indipendenza delle parole enunciata con la teoria delle "parole in libertà" dal fondatore del futurismo italiano nel 1912⁴. I principi della creazione letteraria, esposti nel 1913 da David e Nikolaj Burljuk, Elena Guro, Majakovskij, Chlebnikov, Ekaterina Nizen, Livshich, Kruchënych nella raccolta *Il vivaio dei giudici 2*, si pongono nel solco di ciò che Marinetti va codificando: bisogna considerare la forma verbale e la pronuncia delle parole non secondo le regole grammaticali o sintattiche; l'ortografia e la punteggiatura vanno superate; occorre valutare il carattere grafico e fonetico delle parole eccetera⁵.

Nello stesso anno i membri di Gileja, che cominciano ad assumere la denominazione di cubofuturisti, stampano l'almanacco *Luna crepata*, il cui titolo evoca il manifesto *Uccidiamo il chiaro di luna!* di Marinetti.

Ma questo gruppo non è l'unico a seguire la via del nuovo. Vadim Sershenevich, traduttore di opere marinettiane, nel 1913 fonda a Mosca il "Mezzanino di Poesia", nome che nasce dal mito circolante anche in Russia della casa di Marinetti, sede della rassegna internazionale "Poesia", situata appunto nel piano ammezzato di un palazzo a Milano⁶. A Pietroburgo, invece, dal 1911 operano gli "egofuturisti" con Igor Severjanin e Konstantin Olimpov. Mentre il gruppo Centrifuga, che dal 1914 si richiama nel nome alle linee centrifughe dei pittori italiani, annovera tra i membri Nikolaj Aseev, Sergej Bobrov e Boris Pasternak.

Per quanto riguarda invece le arti figurative, punti di contatto con il dinamismo di Umberto Boccioni e la concezione della luce di Giacomo Balla sono evidenti nel raggismo di Mikhail Larionov e Natalia Goncharova. Lo stesso Livshich ha detto che "il raggismo, con cui Larionov aveva cercato

di superare gli italiani, era tutto nel taschino del gilé di Boccioni⁷. Tracce della modernolatria dei futuristi italiani sono presenti nel suprematismo di Kazimir Malevich, nel costruttivismo di Vladimir Tatlin, Alexandr Rodchenko e El Lissitsky. Inoltre, la ricerca polimaterica, prefigurata da Boccioni fin dal 1912, trova applicazione nei Controrilievi di Tatlin. I due movimenti peraltro condividono anche l'aspirazione alla globalità: il loro progetto non solo investe tutte le arti, dalle maggiori a quelle applicate, ma sconfinava nel costume e nella politica.

Nel giungere in Russia Marinetti porta con sé l'eco di cinque anni di esperienze, su cui la stampa locale ha fornito informazioni a partire dalla notizia del manifesto di fondazione, pubblicato da "Le Figaro" di Parigi, riportata sul giornale moscovita "Vecher" [Sera] l'8 marzo 1909. Ma l'arrivo del poeta, che ha accumulato successi in tutta Europa, sembra ai futuristi locali la sortita d'un generale giunto a ispezionare le proprie truppe di confine. Di fatto gli artisti si dividono tra chi vuole accogliere civilmente l'ospite, come Malevich, Nikolaj Kul'bin e Seršhenevich, che riceve Marinetti alla stazione di Mosca quale unico rappresentante del futurismo russo, e chi invece intende contestarlo. Larionov ha esortato a salutare l'italiano con un bombardamento di "uova marce". Alla vigilia dell'arrivo a Pietroburgo, Kul'bin organizza nel suo appartamento una specie di consulto, volendo impegnare gli amici in un atteggiamento concorde improntato a cordialità: Nikolaj Burljuk, Michail Matjushin e Arthur Vincent Lur'e sono d'accordo con lui, ma Chlebnikov e Livshich assumono un atteggiamento irremovibile e preparano per la prima conferenza alla Borsa Kalasnikovskaja un volantino di aperta ostilità, in cui così si legge: "Oggi alcuni indigeni e la colonia italiana sulla Neva per motivi di carattere personale si prosternano ai piedi di Marinetti, tradendo così i primi passi dell'arte russa sulla via della libertà e dell'onore, e impongono al nobile collo dell'Asia il giogo dell'Europa"⁸.

Con analogo orgoglio Majakovskij aveva proclamato l'indipendenza del futurismo russo da quello occidentale in una conferenza prima dell'arrivo di Marinetti. La stampa russa si occupa dell'avvenimento e circola una caricatura che raffigura il poeta ricoperto di frutta fradicia a Milano e circondato da cuori femminili a Mosca, volendo così sottolineare il successo solo mondano dell'ospite. Ma questo tipo di pubblicità per il fondatore del futurismo non è disprezzabile e, rientrato in Italia, egli diffonde un volantino in cui si legge che, tra una declamazione e l'altra nel cabaret *Cagna randagia*, "Marinetti ha voluto dimostrare che anche nel bere gli italiani sanno essere, quando occorra, primi, e tranquillamente ha vuotate, l'una dopo l'altra, quattro bottiglie di 'champagne'. Dopo di che riprese a declamare: 'Clo, clo, clo...'. Per le signore russe non vi è nulla di più irresistibile di un 'temperamento'⁹.

Del soggiorno piomboburghese Livshich riporta ampie notizie nell'autobiografia *L'arciere dall'occhio e mezzo*, soffermandosi sulla cena offerta da Kul'bin in onore del poeta italiano. Mentre Marinetti declama, il padrone di casa ne schizza con poche linee essenziali il ritratto del volto, che s'illumina con soddisfazione quando qualcuno gli fa notare che le iniziali del suo doppio nome e cognome coincidono con le consonanti principali della parola FuTurisMo. L'incontro diventa un confronto tra Occidente e Oriente, tra le marinettiane "parole in libertà" e la lingua transmentale detta "zaum", con cui i poeti russi intendono andare oltre la distruzione della sintassi fino ad aggredire la barriera etimologica. A tale proposito, Livshich nota che tra la declamazione e la lettura degli scritti marinettiani corre un abisso, poiché la recitazione restituisce con mimica e gesto ciò che al testo è stato tolto. Marinetti replica, spiegando che tutto ciò è l'avvio per giungere a una poesia composta solo dai secondi termini delle analogie, con la tecnica dell'"immaginazione senza fili" che apre la porta all'irrazionale. Sta di fatto che i due punti di vista si dimostrano inconciliabili.

Per entrambe le parti questi incontri sono stati deludenti anche sul piano personale. Ai russi il poeta italiano è parso troppo borghese negli atteggiamenti, troppo signorile ed elegante con il suo guardaroba, che comprende abiti tradizionali, frac, smoking. Gli avanguardisti di Russia, invece, hanno un aspetto più *bohémien* e cercano di stupire il pubblico anche con il vestito e il trucco: Ilija Zdanevich e Larionov nel 1913 hanno lanciato il manifesto *Perché ci dipingiamo*¹⁰. Larionov non ha esitato a presentarsi per le vie di Mosca col volto dipinto di segni astratti. I cubofuturisti esibiscono facce impiastrate, panciotti vistosi, mestoli nel taschino, gorgiere da clown e Majakovskij fa il dandy in blusa gialla.

Tornato a Mosca, Marinetti parla in un'ultima conferenza, a cui assiste Majakovskij, cercando di provocare incidenti. Indossando un vistoso smoking rosso, il poeta russo biasima il fatto che il dibattito si svolga in francese e lo definisce "un bavaglio pubblico per i futuristi russi"¹¹.

Il passaggio di Marinetti divide dunque l'avanguardia russa e sull'onda delle polemiche il gruppo Centrifuga diffonde una lettera aperta in cui non esita a definire Marinetti "comandante in capo delle armate futuriste"¹².

Tuttavia, le riserve espresse in un primo momento nei confronti del poeta italiano con il tempo vengono rettificate: ciò vale sia per Larionov che per Chlebnikov, il quale inviterà Marinetti a far parte del suo "parlamento marziano, con diritto di voto consultivo"¹³. E Majakovskij, che con la sua poetica metropolitana è il più vicino al padre dell'avanguardia, manifesterà la sua ammirazione con questi versi: "In ogni giovane la polvere pirica di Marinetti / la saggezza di Hugo in ogni vecchio"¹⁴.

Tuttavia, appena tornato in Italia il fondatore del futurismo sembra deluso: afferma che i russi sono "pseudofururisti" che vivono nel *plusquamperfectum* più che nel *futurum*¹⁵. Ma il confronto non è stato infruttuoso. Stimolato dalle discussioni con i poeti russi, pubblica due manifesti in cui approfondisce, da un lato, la componente visuale, teorizzando un uso espressivo e astratto della tipografia e lo sconfinamento della scrittura nell'analogia disegnata, e, dall'altro, la componente fonetica, distinguendo tra onomatopea realistica e onomatopea complessa, astratto-analogica¹⁶.

L'esito immediato dei contatti italo-russi è la partecipazione di Alexandr Archipenko, Kul'bin, Alexandra Ekster e Olga Rozanova all'Esposizione Libera Futurista Internazionale nella galleria di Giuseppe Sprovieri a Roma, da aprile a maggio 1914. In occasione del viaggio del poeta italiano in Russia, la casa editrice "Prometeo" di Pietroburgo pubblica una raccolta di manifesti sotto il titolo *Futurizm*. Sempre nel 1914 Genrich Tastéven edita il saggio *Futurismo: sulla via per un nuovo simbolismo*, dove non distingue tra il futurismo italiano e quello russo, e Kamenskij pubblica il libro pentagonale impresso su carta da parati *Tango con lemucche*, uno dei capolavori dell'editoria d'avanguardia, che risente fortemente della rivoluzione tipografica marinettiana. Nello stesso anno Sershenevich traduce una raccolta di manifesti futuristi italiani, a cui seguirà la traduzione di due libri di Marinetti: *La battaglia di Tripoli*, nel 1915, e *Mafarka il futurista* nel 1916.

Ma con la Grande guerra la storia delle avanguardie volta pagina. L'immensa conflagrazione che trascinerà in un vortice milioni di uomini, sconvolgendo la vita quotidiana e mutando il destino di molti paesi, sembra ai futuristi italiani la grande prova da cui potrà balzare fuori un'Italia più dinamica e moderna. Non è solo Marinetti a esaltare il conflitto, anche Majakovskij, che ha cercato di arruolarsi volontario ma non è stato accettato per i suoi trascorsi sovversivi¹⁷, la canta come fenomeno cosmico e tellurico nel poema *Guerra e Universo*. I futuristi italiani sono tra i primi a scendere in piazza. Nel settembre del 1914 Marinetti, Boccioni, Carrà e Russolo lanciano il manifesto *Sintesi futurista della guerra*, che rappresenta visivamente l'azione di sfondamento del futurismo mediante un cuneo puntato contro il "passatismo" di Austria e Germania. Da questa immagine trae ispirazione più tardi El Lissitskij nel realizzare il manifesto *Colpisci i bianchi* con il cuneo rosso! (1919-1920), icona costruttivista della rivoluzione russa.

Balletti russi a Roma

Nel 1916 Sergej Djagilev giunge a Roma per preparare le rappresentazioni programmate al teatro Costanzi nella primavera del 1917. Sono con lui Igor Stravinskij, il coreografo e ballerino Léonide Massine, Larionov e la sua compagna Natalia Goncharova, che lavorano con l'impresario russo come scenografi. Più tardi, a costoro si uniscono Pablo Picasso e Jean Cocteau per seguire da vicino la preparazione di *Parade*. Durante le rappresentazioni al Costanzi, infatti, la compagnia proverà questo nuovo balletto, che debutterà al Théâtre du Châtelet di Parigi il 18 maggio, segnando il trionfo dell'"esprit nouveau".

Appena arrivati nella capitale, Larionov, Djagilev e Massine hanno visitato lo studio di Fortunato Depero, che poi ha firmato un contratto con l'impresario russo, ricevendone l'incarico di disegnare costumi e scene per *Le chant du rossignol* con musiche di Stravinskij. S'è messo al lavoro, ideando quegli abiti-corazza con parti rigide e parti mobili, nei quali il danzatore avrebbe dovuto infilarsi come in uno scafandro. Ma il progetto complessivo, tra alterne vicende, interruzioni (dovute all'ulteriore incarico di realizzare i costumi ideati da Picasso per *Parade*) e oggettive difficoltà

tecniche non andrà in porto. Va a buon fine, invece, la collaborazione tra Djaigilev e Giacomo Balla, che crea le scene del *Feu d'artifice* di Stravinskij rappresentato al Costanzi il 12 aprile 1917. Spettacolo brevissimo, di tre minuti e cinquanta secondi, basato sugli effetti sinestesici nelle corrispondenze di luce, suono, cromatismo, con una sessantina di effetti luminosi che dovrebbero accendersi e spegnersi nei quattro colori dominanti, blu, rosso, viola, verde. Quasi un *tableau vivant*, con uno scenario plastico astratto che riassume traiettorie di voli d'uccelli e il rosone d'un'esplosione¹⁸.

In questa tournée Djaigilev ha messo in repertorio alcune novità appena create dal giovane Massine, che subisce l'influsso delle avanguardie artistiche. Il ballerino ne è talmente appassionato da possedere una collezione che viene esposta nel *foyer* del Costanzi all'indomani della prima rappresentazione, con opere di Léon Bakst, Giacomo Balla, Georges Braque, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Fortunato Depero, André Derain, Albert Gleizes, Natalia Goncharova, Juan Gris, Mikhail Larionov, Fernand Léger, André Lohte, Pablo Picasso, Diego Rivera, Gino Severini, Léopold Survage, Angel Zarraga.

In questo momento Larionov e Goncharova pubblicano a Roma l'opuscolo *Radiantismo*, in cui, introdotti da Guillaume Apollinaire, espongono i principi della loro pittura¹⁹. Ma la collaborazione dei due artisti con il milieu romano non finisce qui: nel 1920 essi illustrano il libretto *Poesia e arte bolscevica*, che contiene *Gli Sciti e I dodici* di Alexandr Blok²⁰. Subito dopo il debutto al Costanzi, la rivista parigina "Sic" di Pierre Albert-Birot dedica un numero monografico ai *Ballets russes cubistes et futuristes*, dove appaiono disegni di Depero, Balla, Prampolini, testi di Cocteau e Apollinaire. Il momento sincretistico dell'avanguardia è sottolineato dal brano *Le futurisme* di Luciano Folgore, in cui il movimento italiano è presentato come un fenomeno spontaneo, senza leggi o regole fisse, nato dall'eterno desiderio di rivolta che spinge i giovani contro il vecchio assetto culturale²¹.

Visto sfumare il lavoro con Djaigilev, Depero progetta con Gilbert Clavel uno spettacolo senza ballerini, tutto di marionette futuriste, i *Balli plastici*, con musiche di Alfredo Casella, Béla Bartók, Francesco Malipiero e Lord Berners (compositore e pittore inglese), che va in scena 14 aprile 1918 al teatro di palazzo Odescalchi di Roma. La vicenda dei rapporti tra i balletti russi e i futuristi italiani s'inserisce in un clima di collaborazione, in cui rientra anche il caloroso appello rivolto nel 1919 ai futuristi italiani da Malevich, che recita: "Sui crateri del Vesuvio e dell'Etna che hanno scaraventato per il globo terrestre la miseria sacrilega delle vecchie reliquie, state voi che avete sputato sugli altari degli idoli dell'arte trapassata, e il sole nelle vostre mani si è trasformato in timpano di bronzo lucente sul cui fondo i colpi del Futurismo hanno fatto scoppiare l'orecchio al sistema Beethoven, Wagner, Chopin! [...]. Suonate nelle gole del Vesuvio e dell'Etna, urlate dalle torri dei radiotelegrafi, lanciate parole di cemento armato e col proiettore e i fasci di luce sfondate la guadrappa del cielo [...]. Attendiamo che voi nella vampa del Sud alziate la massicciata per gli espressi mondiali dell'arte e piantiate la bandiera delle nostre idee nella gola del Vesuvio e dell'Etna"²².

Tra le due guerre

I due futurismi, l'italiano e il russo, sono vicini nella poetica, ma lontani nella politica. Ciò non impedisce a Marinetti di continuare a esercitare una notevole influenza in Russia anche dopo la rivoluzione bolscevica²³. L'idea del parallelo letterario viene enunciata nell'antologia *La parola di segale*, a cura di Anatolij Lunacharskij, apparsa nel 1918, con testi di Aseev, Chlebnikov, David Burljuk, Kamenskij e Majakovskij, in cui si legge che "non è vietato a nessuno chiamarsi futurista. Con quel nome si sono tenute le manifestazioni dell'italiano Marinetti, che proponeva come fine politico – la rinascita dell'Italia – la guerra: sia [quelle] dei menestrelli russi alla Severjanin; sia le nostre, dei giovani poeti di Russia che hanno trovato sbocco interiore nella rivoluzione e sono montati sulle barricate dell'arte"²⁴.

D'altra parte, la rivoluzione bolscevica, che ha posto fine al regime zarista, è un fenomeno a cui i futuristi italiani guardano con attenzione, anche perché in questo contesto le avanguardie sono state valorizzate come espressione artistica del nuovo stato. Apprezzando una simile apertura, Marinetti così osserva nello scritto *Al di là del comunismo*: "Sono lieto di apprendere che i futuristi russi sono tutti bolscevichi e che l'arte futurista fu per qualche tempo arte di Stato in Russia. Le

città russe, per l'ultima festa di maggio, furono decorate da pittori futuristi. I treni di Lenin furono dipinti all'esterno con dinamiche forme colorate molto simili a quelle di Boccioni, di Balla e di Russolo. Questo onora Lenin e ci rallegra come una vittoria nostra. Tutti i Futurismi del mondo sono figli del Futurismo italiano"²⁵. Il poeta esprime questo giudizio nel 1920, dopo essersi dissociato dalla svolta reazionaria dei fasci di combattimento di Benito Mussolini, di cui i futuristi erano stati alleati nel composito magma del cosiddetto *diciannovismo*. Nello stesso periodo, al secondo congresso della III Internazionale, Anatolij Lunacharskij, commissario del popolo per le arti, stupisce i delegati italiani sostenendo che in Italia esiste un intellettuale rivoluzionario: Marinetti. Riprendendo questo concetto, il fondatore del partito comunista Antonio Gramsci pubblica un articolo in cui sostiene che nel campo dell'arte i futuristi sono dei veri rivoluzionari²⁶. Con questo viatico, il dialogo tra la sinistra gramsciana e i futuristi si concretizza, nel 1922, in una mostra e nella pubblicazione di un opuscolo di "poesie proletarie" futuriste, *Dinamite. Rosso + Nero*, edito a cura dell'Istituto di cultura proletaria di Torino, sezione del Proletcult internazionale di Mosca²⁷. Ma il breve incontro tra sinistra artistica e sinistra politica non avrà seguito, sia per i limiti politici dei futuristi che per la complessiva arretratezza della sinistra sulle questioni estetiche, ma certo anche a causa dell'inasprirsi della tensione politica.

Dopo la Marcia su Roma, con cui Mussolini conquista il potere, il futurismo rientra nei ranghi del fascismo. Rinunciando alla politica in proprio, Marinetti punta a ottenere dal regime un riconoscimento sul piano dell'arte, avendo in mente ciò che è accaduto in Russia. Ritiene infatti che "la rivoluzione politica deve sostenere la rivoluzione artistica, cioè il futurismo e tutte le avanguardie"²⁸.

Il poeta teme per la sorte dei propri sodali che, pur essendo stati con Mussolini nella fase rivoluzionaria, rischiano di essere scavalcati o emarginati nel momento in cui il fascismo s'avvia alla normalizzazione, accantonando le componenti estremiste. In tale clima, alla Biennale di Venezia del 1924, è accaduto un fatto paradossale: i futuristi italiani non sono stati invitati, mentre nel padiglione sovietico espongono le avanguardie russe.

Questo debutto viene salutato con entusiasmo dal futurcomunista Vinicio Paladini nell'opuscolo *Arte nella Russia dei Soviets*, che reca sulla copertina un disegno della Goncharova ed è illustrato, tra l'altro, con riproduzioni della *Torre-monumento della III Internazionale* di Tatlin e delle decorazioni di Nathan Altman per la piazza Rossa in occasione del primo anniversario della rivoluzione²⁹. La pubblicazione esce nelle edizioni de "La Bilancia" di Umberto Barbaro, altro giovane intellettuale d'avanguardia sedotto dal mito bolscevico. Nel 1927 a Roma, Paladini e Barbaro curano il numero unico "La Ruota dentata", organo del movimento immaginista, in cui appaiono versi di Majakovskij e della poetessa Elena Ferrari (Ol'ga Golubovskaja), che aveva esordito nel giro di David Burljuk. Barbaro proseguirà la sua attività nei meandri dell'avanguardia romana, traducendo due importanti testi sul cinema del regista Vsevolod Pudovkin (*Il soggetto cinematografico*, 1932; *Film e fonofilm*, 1935).

Gli immaginisti italiani si richiamano nel nome alla corrente di Sergej Esenin, il quale, ponendosi al di là del futurismo, aveva imputato a Majakovskij e ai fratelli Burljuk d'essere "nati dal ventre di Marinetti"³⁰. Tuttavia, la discendenza della poetica degli immaginisti russi da quella marinettiana era stata ammessa nel 1920 da Sershenevich, divenuto nel frattempo il teorico dell'immaginismo³¹. L'influenza degli aspetti tipografici delle "parole in libertà" si rileva invece nel gruppo 41°, nato a Tiflis in Georgia nel 1919, con Kruchënych, Ilija Zdanevich, il fratello di quest'ultimo, il pittore Kirill Zdanevich, e Igor Terent'ev. Trasferitosi a Parigi, Zdanevich, vi pubblica il suo capolavoro *Ledantju come un faro* (1923), per cui Georges Ribemont-Dessaignes scrive una prefazione in cui collega l'esperienza di questo nucleo al dadaismo. In realtà, come aveva ricordato lo stesso Terent'ev nel *Trattato dell'indecenza assoluta* (1919), Marinetti è stato il precursore di tali ricerche³².

In Italia il fondatore del futurismo spesso è costretto a difendersi dall'accusa di promuovere un'arte d'imitazione straniera. In risposta a simili affermazioni pubblica il manifesto *Le futurisme mondial* (1924) in cui – ricostruendo l'albero genealogico dell'arte moderna con al centro il futurismo e, come diramazioni, le correnti nei diversi paesi – nomina, tra i russi, Majakovskij, Esenin, Rodchenko, Malevich, Tatlin, Pasternak, Kruchënych, Altman e Vasilij Kandinskij³³. Rispetto alle critiche ricevute in patria, una rivalsea per i futuristi italiani è il successo ottenuto alla mostra d'arti

decorative e industriali a Parigi, nel 1925, rivela anche una preziosa occasione di confronto con la sperimentazione artistica francese e sovietica.

Mentre è in corso l'esposizione, Marinetti e Majakovskij s'incontrano nel ristorante Voisin. Ma il colloquio si arena sulla contrapposizione ideologica tra fascismo e comunismo. I due poeti non si sarebbero mai più rivisti. Tuttavia, nella storia degli incontri tra l'avanguardia italiana e quella russa, si può ricordare che Nikolaj Aseev è in Italia nel 1927, Vsevolod Mejerchol'd nel 1928 e Alexandr Tairov nel 1930, anno in cui Sergej Ejzenstejn vede a Parigi Prampolini e Marinetti. Non è un caso che siano proprio questi personaggi al centro dei contatti italo-russi. Come ha osservato infatti Angelo Maria Ripellino, è soprattutto nel teatro e nello spettacolo che i manifesti di Marinetti hanno avuto un grande seguito in Russia³⁴. Il film *Vita futurista* (1916) e il coevo manifesto *La cinematografia futurista* di Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti hanno offerto spunti a tutta la successiva avanguardia cinematografica e dunque anche alle ricerche di Dziga Vertov e Ejzenstejn. Inoltre, le intuizioni teatrali marinettiane hanno trovato applicazione in Mejerchol'd e Tairov, ma anche nella Fabbrica dell'attore eccentrico (Feks) di Kozincev e Trauberg, i quali nel loro almanacco programmatico Ekscentrizm, del 1922, si rifanno espressamente al "nonnino Marinetti"³⁵. E infine nel gruppo leningradese di Oberiu, attivo sullo scorcio degli anni venti.

Per quanto riguarda l'attenzione per l'avanguardia russa da parte dei futuristi italiani, si può ricordare che la rivista "Noi" di Enrico Prampolini dedica un numero al teatro futurista, includendovi un articolo di Niklavs Strunke su Tairov³⁶, una sezione sulla scenografia russa, con riproduzioni di scene e costumi di Alexandr Vesnine e Alexandra Exter per il teatro Kamernij di Mosca, diretto dallo stesso Tairov, altre ambientazioni di Pavel Tschelischev, Vladimir Tatlin, Strunke, nonché di Varvara Stepanova e Ivan Puni per il teatro di Mejerchol'd. Nello stesso periodo, Vera Idelson realizza scene e costumi per L'angoscia delle macchine di Ruggero Vasari per il Dramatisches Theater di Berlino³⁷. Inoltre, giunge in Italia nel 1928 l'artista Pavel Andreevich Mansurov. Dopo la rivoluzione bolscevica aveva partecipato all'attività dell'Istituto di cultura pittorica, dando un decisivo apporto alla scenografia futurista, ma a Roma decide di non tornare più in Urss e nel 1929 tiene una personale alla Casa d'Arte Bragaglia.

Negli anni trenta l'interesse per l'arte in Russia non scompare dalle riviste del movimento marinettiano ed è in particolare "Futurismo" a indicare una sorta di parallelismo tra l'avanguardia italiana e quella nel paese dei Soviet. Soffermandosi sul problema dell'arte di stato, il direttore Mino Somenzi non esita ad indicare come esempio da seguire quello della politica delle arti in Russia³⁸. Dalle stesse colonne Marinetti, per difendersi dall'accusa di promuovere un'arte derivata da matrici culturali straniere, assume il ruolo di padre dell'avanguardia mondiale: "Questa estetica che io portai con innumerevoli conferenze clamorose e applauditissime in tutto il mondo e particolarmente diciannove anni fa nella Russia dello Zar, si propagò dovunque.

Si chiama oggi anche futurismo bolscevico ma è nettamente futurismo italiano creato da Boccioni Balla Sant'Elia Russolo Severini Prampolini Depero Dottori ecc."³⁹.

La vicenda dei due movimenti presenta tratti d'analogia. Il comune destino è quello di scontrarsi con lo spirito burocratico delle gerarchie politiche e l'ostracismo dei tradizionalisti. Non possiamo qui ripercorrere queste complesse vicende, ma ricordiamo almeno che il futurismo italiano, anche se accolto nel regime, deve difendersi dagli attacchi degli elementi più reazionari della cultura fascista che combattono l'arte moderna, giudicandola un'espressione "degenerata", nata su imitazione di modelli stranieri e di spirito bolscevico. Sono le stesse argomentazioni di cui si serve il nazismo nella sua campagna contro l'estetica moderna. Peraltro, la tesi della scarsa comprensibilità dell'arte d'avanguardia trova udienza anche in Unione Sovietica, quando, liquidate le ricerche più avanzate con l'accusa di essere piccolo borghesi, viene imposta la scelta del realismo socialista.

Marinetti sarebbe tornato in Russia nel 1942 e questa volta non per motivi artistici ma con l'esercito italiano. Rientrato in Italia in pessime condizioni di salute (morirà due anni dopo), il poeta compone il poema *Originalità russa di masse distanze radiocuari*, in cui torna con la mente al suo primo viaggio in Russia: "O festoso seducentissimo mio Passato di gloria letteraria artistica a Pietroburgo e a Mosca aiuto aiuto soccorrimi risorgendo e ricostruendoti nella tua palpitante vita con le febbrili smanie di tante braccia femminili [...] Rinasci palazzo Mantacef coi tuoi saloni dei

paradisi artificiali e dei gioielli favolosi e delle lagune incastonate come preziose pietre liquefatte fra l'opulenza delle stoffe asiatiche"⁴⁰. La nostalgia si accende soprattutto al ricordo di Majakovskij, che "sognò di spiritualizzare il bolscevismo e si suicidò nel vedere questo sprofondarsi in una ossessionante economia sociale e materialista"⁴¹. Questa sintonia sembra indicare che le vite dei due poeti, nonostante i rispettivi contesti storico-politici, sono state parallele nella determinazione di usare la poesia come un'arma per modificare non solo il linguaggio estetico ma la vita.

¹ Il viaggio si svolge dal 25 gennaio al 14 febbraio 1914, ovvero dal 7 al 27 febbraio, secondo il calendario gregoriano, introdotto nel 1918. Marinetti è stato invitato da Genrich Tastéven, delegato russo della Società delle Grandi Conferenze di Parigi, che sta per pubblicare un libro sul futurismo.

² D. Burljuk, A. Kruchénich, V. Majakovskij, V. Chlebnikov, Schiaffo al gusto corrente, in *L'avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Milano 1979, pp. 26-27.

³ F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, in *Marinetti e il futurismo*, a cura di L. De Maria, Milano 1973, p. 9.

⁴ F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 11 maggio 1912; *Risposte alle obiezioni*, 11 agosto 1912, ivi, pp. 77-91.

⁵ D. Burljuk, E. Guro, N. Burljuk, V. Majakovskij, E. Nizen, V. Chlebnikov, B. Livshich, A. Kruchénich, *Introduzione*, da *Il vivaio dei giudici n.2*, in *L'avanguardia russa cit.*, pp. 50-52.

⁶ Cfr. C.G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, Bari 1973, p. 41. Attiva dal 1905 al 1909, la rassegna internazionale "Poesia" era in contatto con le riviste russe "La Toison d'or" e "La Balance" e aveva ospitato il contributo del poeta Valerij Brjusov, considerato il fratello maggiore dei futuristi russi.

⁷ B. Livshich, *L'arciere dall'occhio e mezzo*, Bari 1968, p. 164.

⁸ *Ivi*, p. 147.

⁹ [Senza firma], *Marinetti in Russia*, Milano, Movimento futurista, s.d., ma 1914, soffietto per la stampa.

¹⁰ Cfr. I. Zdanevich, M. Larionov, *Perché ci dipingiamo*, in *L'avanguardia russa cit.*, pp. 120-121.

¹¹ V. Markov, *Storia del futurismo russo*, Torino 1973, p. 148.

¹² N. Aseev, S. Bobrov, I. Zdanevich, B. Pasternak, *Lettera aperta (1914)*, in C.G. De Michelis, *L'avanguardia trasversale. Il futurismo in Italia e Russia*, Venezia 2009, p. 268.

¹³ In De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929 cit.*, p. 36.

¹⁴ V. Majakovskij, *Guerra e Universo*, in *Idem, Opere*, a cura di I. Ambrogio, Roma 1972, vol. V, p. 72.

¹⁵ Cfr. Markov, *Storia del futurismo russo cit.*, p. 153.

¹⁶ Cfr. F. T. Marinetti, *Lo splendore geometrico e meccanico nelle parole in libertà*, in "Lacerba", II, 6, 15 marzo 1914; *Idem*, *Onomatopée astratte e sensibilità numerica*, in "Lacerba", II, 7, 1 aprile 1914.

¹⁷ Cfr. De Michelis, *L'avanguardia trasversale cit.* p. 18.

¹⁸ Cfr. G. Carandente, *Picasso e la realtà italiana*, in *Picasso*

1917-1924, a cura di J. Clair, Milano 1998, pp. 36, 46.

¹⁹ Cfr. N. Goncharova, M. Larionov, *Radiantismo*, *Giudizi raccolti e tradotti dal francese e dal russo da N. A. [Nina Antonelli]*, s.e., Roma 1917.

²⁰ Cfr. A. Blok, *Poesia e arte bolscevica*, *Gli Sciti*. Dodici, Larionov e Goncharova, tredici disegni, Roma 1920. La traduzione è firmata da T. Interlandi e G. Bomstein.

²¹ Cfr. L. Folgore, *Le futurisme*, in "Sic", II, 17, maggio 1917.

²² Kazimir Malevich, citato in N. Chardijev, *Un eccezionale inedito: un appello di Malevich, del 1919 agli artisti d'avanguardia d'Italia*, in "Il Giornale dell'arte", 68, giugno 1989.

²³ Cfr. Markov, *Storia del futurismo russo cit.*, p. 157.

²⁴ Il brano è tradotto in De Michelis, *L'avanguardia trasversale cit.*, pp. 17-18.

²⁵ F.T. Marinetti, *Al di là del comunismo*, in *Marinetti e il futurismo cit.*, p. 233.

²⁶ Cfr. A. Gramsci, *Marinetti rivoluzionario?*, in "L'Ordine nuovo", 5 gennaio 1921.

²⁷ I testi contenuti nell'opuscolo $1+1+1 = 1$, *Dinamite Rosso+ Nero* sono stati pubblicati in appendice alla prima edizione di C. Salaris, *Storia del futurismo*, Roma 1985, pp. 261-283.

²⁸ F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, in "L'Impero", I, 1, 11 marzo 1923.

²⁹ Cfr. V. Paladini, *Arte nella Russia dei Soviets*, Roma 1925.

³⁰ Cfr. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia cit.*, p. 53.

³¹ Cfr. *ivi*, p. 54.

³² Cfr. I. Tenent'ev, *Trattato dell'indecenza assoluta*, in *Dada russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione*, a cura di M. Marzaduri, s.l. 1984, p. 118.

³³ Cfr. F.T. Marinetti, *Le futurisme mondial*, in "Le Futurisme", II, 9, 11 gennaio 1924.

³⁴ Cfr. A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959.

³⁵ In De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929 cit.*, p. 53.

³⁶ N. Strunke, *Il teatro russo di Tairoff*, in "Noi", serie II, I, 6-7-8-9, 1924.

³⁷ I bozzetti sono pubblicati su "Der Sturm", XVI, 1, gennaio 1925, e "Teatro", III, 8, agosto 1925, ed esposti alla galleria di Erwarth Walden a Berlino. Una nuova versione delle scene e dei costumi viene allestita a Parigi al teatro Art et Action nel 1927.

³⁸ Cfr. M. Somenzi, *Fascisti, siate futuristi in arte! La funzione politica dell'arte*, in "Futurismo", 3, 15-30 luglio 1932. Su tali aspetti cfr. C. Salaris, *Artecrazia. L'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Scandicci (Firenze) 1992, pp. 141-145.

³⁹ F.T. Marinetti, *Pro e contro il nostro tempo*. S.E. Ugo Ojetti risponde a "Futurismo". Controrisposta di F.T. Marinetti, in "Futurismo", I, 7, 23 ottobre 1932.

⁴⁰ F.T. Marinetti, *Originalità russa di masse distanze radiocorui*, a cura di D. Gandolfo, Prefazione di M. Colucci, Roma 1996, p. 73.

⁴¹ *Ibidem*.