

IL FUTURISMO IN GEORGIA

LUIGI MAGAROTTO

Il futurismo georgiano è un'avventura artistico-letteraria tarda. Solo il 22 aprile 1922, infatti, a una serata letteraria tenutasi presso il Conservatorio Statale di Tiflis, alcuni poeti e scrittori giovanissimi (erano quasi tutti nati nei primi anni del secolo) annunciarono, davanti a un pubblico che accolse la notizia tra lazzi e grida, la nascita di un gruppo futurista in Georgia. E il 5 maggio dello stesso anno, intervenendo a un'altra serata letteraria, lessero, tra continue interruzioni e assordanti schiamazzi, il loro manifesto dal titolo *Peniksi* (La Fenice), con il quale si richiamavano alla tematica del primo futurismo italiano e russo, ignorando palesemente gli esiti dell'astrazione e dell'assurdo cui erano approdati, qualche anno prima e proprio a Tiflis, i futuristi russi A. Kručenyč, I. Terent'ev e I. Zdanevič, raccolti intorno al gruppo del 41°. Come i loro più noti mentori italiani e russi, anche i futuristi georgiani negano il passato "perchè esso è un tempio di monaci e di moribondi", promettono che nella "poesia georgiana le qualità caratteristiche saranno lo slancio, l'audacia e la rivolta", constataano che "la luce elettrica ha spento la luna e il XX secolo non ha più le lacrime del sentimentalismo", infine si dichiarano "per il brusio della città" e "la musica del grido delle locomotive".¹

Molte delle teorie sviluppate dai futuristi georgiani avevano avuto da tempo ampia risonanza nell'ambiente artistico-letterario europeo, e in particolare in quello georgiano, dove già nel 1916 il primo gruppo avanguardista formatosi in Georgia, i *Cisperi q'anc'ebi* (I corni az-

¹ *Sakartvelo-peniksi (manip'esti)*, Tiflis 1922, 6-7 maggio.

zurri), le aveva in gran parte accolte e sostenute nel proprio manifesto *P'irveltkma* (La prima parola), redatto dal poeta P. Iašvili, per non parlare del lavoro verbale effettuato dal poeta A. Kručenych, a suo tempo uno dei creatori di quelle teorie, il quale proprio a Tiflis le avrebbe superate con la sua ricerca dell'assurdo, con la disgregazione compositiva dei suoi lavori, con il suo 'estremismo poetico'. Ma l'evoluzione dei giovani futuristi georgiani è rapida e già il loro primo organo di stampa, che porta come bizzarro titolo la formula dell'acido solforico "H₂SO₄", è fortemente influenzato da quel nullismo dadaista cui erano pervenuti i membri del gruppo 41°. Pubblicata nel 1924, "H₂SO₄", di cui uscì un unico numero, è, da un lato intimamente segnata dall'avvenimento che ha mutato la prospettiva della letteratura e dell'arte imponendo una nuova appercezione in campo artistico, ossia la rivoluzione d'Ottobre, e dall'altro subisce il fascino delle teorie di alcuni gruppi avanguardisti che intende combattere. Detto altrimenti, i membri di "H₂SO₄", dopo aver preso le distanze dal futurismo italiano, dal dadaismo francese e dal "Lef" russo, si dichiarano paradossalmente futuristi, dadaisti, costruttivisti e lefisti. Si tratta del tentativo, ambizioso, ma irrealizzabile, di recuperare la *pars construens* di questi movimenti, la loro energia creativa, la loro magnifica utopia, purgati dalle 'contaminazioni' del potere borghese subite in Italia, in Francia o in Russia, e metterla a disposizione del nuovo ordine sociale per l'edificazione rivoluzionaria e comunista. Un disegno questo perseguito con tenacia anche dal progetto lefiano, ma se Majakovskij, collegando in un unico fronte scuole artistiche diverse, aveva scoperto in loro un elemento comune che le unificava, ossia il processo artistico rivoluzionario che si fondava su una concezione 'produttiva' di forme, di contenuti e di rapporti sociali, i futuristi georgiani, non avendo recepito questo proposito, si riducevano a irrigare di temi rivoluzionari qualche poesia moderatamente dadaista o si limitavano a scombinarla graficamente alla maniera futurista.

Sarà a questo punto opportuno soffermarci a indagare la consistenza del gruppo futurista, stabilire chi ne fosse la guida, studiare la sua creazione verbale. Fin del primo futurismo fecero parte il poeta e traduttore N. Čačava, il poeta, e poi filologo e storico, P. Nozadze, il poeta e scrittore Ž. Yoyoberidze, lo scrittore A. Beliašvili, il poeta e scrittore B. Abuladze, il poeta S. Čikovani, il futuro regista cinematografico, ma allora poeta, N. Šengelaia, il poeta e critico Š. Alxazišvili, il poeta e critico letterario B. Žyent'i, nonché il pittore e grafico B. Gordeziani e il pittore e scenografo I. Gamrek'eli (che il famo-

so pittore Lado Gudiašvili ebbe a definire "il fondatore della nuova scuola georgiana di scenografia teatrale, [...] il primo che ha saputo introdurre nella pittura teatrale la sua specificità artistica").² Verso il 1925 entrarono nelle file futuriste anche lo scrittore D. Šengelaia e il poeta e drammaturgo D. Gačėčiladze. Come si vede, a ranghi completi il gruppo futurista georgiano non superò mai le tredici unità.

Anche se non occupò mai posti direttivi all'interno del gruppo, tuttavia per l'autorità di cui godeva, le iniziative che assumeva e le capacità che dimostrava, leader del gruppo deve essere senz'altro ritenuto Simon Čikovani. Nato nel 1903 a Naesak'ovo in Migrelia (nella Georgia occidentale), studiò all'Istituto professionale di Kutaisi e quindi avrebbe dovuto iscriversi alla facoltà di ingegneria mineraria, ma ben presto abbandonò l'idea di diventare ingegnere per coltivare quella che era la sua recondita passione: la poesia. Nei suoi versi futuristi Čikovani persegue, mediante ininterrotte serie di associazioni eufoniche, di allitterazioni, di assonanze, di rime, la fondazione di uno strumento di comunicazione diverso, di un linguaggio nuovo, strutturato, però, su basi sostanzialmente musicali. Il suo ciclo più noto di questo periodo, porta un titolo di per sé già rivelatore, *Ork' est' ruli leksaloba* (Versificazione orchestrata), e mira a risolvere il tradizionale rapporto fono-semantico proprio di ogni poesia, a tutto vantaggio del suono, che assume una sua identità significativa, diventando significazione, senso esso stesso, completo e unico. Per sfuggire all'"entropia" che avvolge i mezzi espressivi postromantici, egli ripercorre in parte la strada della "parola come tale", delle "masse foniche" dei più noti avanguardisti russi e delle teorie dell'assurdo del gruppo 41°, tuttavia la sostanza verbale, ossia l'ambito materico entro cui egli si muove, la cadenza ritmica delle composizioni poetiche e i suoi motivi conduttori, sono forniti dalla cultura popolare e dalla poesia di folclore migrelia (che irriga quasi tutta l'opera poetica giovanile di S. Čikovani), così come i modelli di suono sono suggeriti dalla melodia popolare, armoniosa e complessa, proposta tanto dalla musica polifonica georgiana, quanto dalla creazione poetica degli *ašuyi*, i vecchi cantori di versi provenienti dalla tradizione turca e azerbaigiana, che si erano imposti nei secoli anche in Georgia. La creazione di un linguaggio nuovo che i futuristi russi pensavano di raggiungere andando oltre la soglia della ragione, mediante le invenzioni della *zaum'*, è dunque da Čikovani e da altri futuristi

² L. Gudiašvili, *Mogonebebis c'igni*, Tbilisi 1979, p. 79.

georgiani diversamente intesa. Varrà la pena di ricordare qui che anche Čikovani si è esercitato in una raziocinante elaborazione zaum', muovendo da un'unica radice (in questo caso da *guli*, cuore), e con l'aiuto di un'interminabile sequenza di prefissi, suffissi, desinenze verbali, fusioni con altri lemmi, ha prodotto un'intera composizione poetica *Guli-sagule da gadagulianeba* (Il cuore-pericardio e il trans-incoraggiamento).³ Certo se il rimando più facile, e immediato, a un lavoro simile è la poesia di Chlebnikov *Zakljatie smechem* (Esorcismo col riso) del 1908, tuttavia crediamo che anche in questo caso Čikovani abbia potuto trovare nella tradizione letteraria georgiana i modelli e i materiali per tentare delle prove autonome. Già nel XVIII secolo, infatti, il poeta Besarion Gabašvili, meglio noto come Besiki, aveva fornito straordinari esempi di tecnica allitterativa, di variazioni eufoniche e euritmiche, anzi, in un certo qual senso, aveva anticipato la *sdivgologija* futurista, come nella poesia *T'ano t'at'ano* (Oh, corpo meraviglioso!). Si può quindi affermare, e con documentata certezza, che l'esperienza poetica di Čikovani futurista prende avvio dal retaggio classico georgiano e soprattutto dalla leggende, dalle fiabe e dagli esorcismi del periodo pagano di cui è intriso il folclore del suo paese.

Alla fine del 1924 i futuristi georgiani pubblicarono un'altra rivista "Literatura da sxva" (Letteratura e altro), di cui uscì un solo numero, con il progetto grafico del noto pittore K. Zdanevič. Circa un anno dopo, nel dicembre del 1925, essi diedero vita al settimanale "Drouli" (L'attuale), di cui presentiamo in questa stessa sede l'editoriale del primo numero, il quale non ebbe certo una scadenza settimanale, ma furono pubblicati soltanto altri due numeri nel 1926. Il programma letterario sia di "Literatura da sxva" sia di "Drouli", come si può evincere dall'editoriale qui pubblicato, sono formulati ancora in 'negativo'. In altre parole, fedeli al motto nichilistico che era già stato proprio del primo futurismo "Bisogna distruggere per poter costruire",⁴ essi continuavano a criticare aspramente la creazione letteraria degli altri gruppi (uno dei più importanti articoli di "Literatura da sxva" è quasi interamente volto a demolire le teorie dei *Cisperi q'anc'ebi*, il loro principale gruppo antagonista sulla scena artistico-letteraria georgiana) e, secondo il ben noto copione avanguardista, essi si dichiarano gli unici capaci di innalzare il livello e la

³ S. Čikovani, *Guli-sagule da gadagulianeba*, in "Drouli", 1925, 1.

⁴ K. Tpilisi, *5 dek'emberi 1925 c.*, in "Drouli" 1925, 1 (qui pubblicato).

qualità della cultura letteraria georgiana, si proclamano gli autentici vincitori della tenzone letteraria con gli altri gruppi, asseriscono di rappresentare le tendenze più attuali (da qui il titolo del loro settimanale "Drouli") della letteratura mondiale. Questo atteggiamento eversivo di fondo non mutava neanche quando si richiamavano alle esigenze della rivoluzione e alla necessità di creare un'arte per la nuova società socialista dal momento che non avevano ancora elaborato nessun programma in 'positivo' e gli ideali della rivoluzione erano invocati quali supporto del loro nichilismo. Sarà soltanto nel 1926 che il movimento futurista attuerà una svolta precisa nella sua linea teorica. Comprendendo che il clima politico stava mutando e che le posizioni assolutamente negative non incontravano più nessuna tolleranza da parte della dirigenza politica, i futuristi georgiani rompono con il passato artistico anche più prossimo per fare in parte proprio il progetto del "Lef" di Majakovskij, il quale mirava a promuovere, nella sfera artistica, una rivoluzione analoga a quella accaduta in campo politico. I giovani futuristi georgiani avevano avuto modo anche di essere personalmente influenzati da Majakovskij, quando, nel 1924, visitò Tiflis. Čikovani ricorda nelle sue memorie che quando il 29 agosto 1924 K. Zdanevič lo presentò a Majakovskij come un poeta futurista, questi ribatte: "Il futurismo è invecchiato, oggi esiste solo il 'Lef'!",⁵ e queste parole sono la spia più evidente dell'enorme cammino teorico che Majakovskij aveva compiuto dalle sue prime prove poetiche futuriste. Nel 1926, dunque, i futuristi georgiani fondano, a imitazione del majakovskiano *Levyj Front Iskusstv* (Fronte di sinistra delle arti), il *Memarxene Pront'i* (Fronte di sinistra) e già il secondo numero di "Drouli" esce come suo organo di stampa (di Fronte, comunque, essi avevano già parlato nell'editoriale del primo numero di "Drouli"), ma la rivista che espresse i nuovi intendimenti dei futuristi georgiani fu "Memarxeneoba" (La Sinistra), di cui uscì il primo numero nel 1927 e il secondo nel 1928. Tuttavia anche quest'impresa dei nuovi 'lefisti' georgiani è segnata da un evidente ritardo rispetto all'analoga esperienza del moscovita *Fronte di sinistra delle arti*. Essi, infatti, subiscono il fascino del progetto majakovskiano quando, con la pubblicazione del "Novyj Lef" (Il Nuovo Lef), aveva ormai esaurito la carica utopica propria del periodo del "Lef" e si dibatteva in un impegno sociologico, consumandosi in una 'mediazione' politico-artistica che coinvolgeva l'artista nelle scelte 'culturali' e 'estetiche' del

⁵ S. Čikovani, *Mysli. Vpečatlenija. Vospominanija*, Moskva 1968, p. 53.

partito. Dichiarando che il compito degli artisti raccolti intorno alla rivista "Memarcxeneoba" era di "costruire una nuova quotidianità",⁶ i futuristi georgiani evidenziano tutta la lontananza che li separava dalla lefiana concezione dell'arte come produzione, risolvendo il loro progetto artistico nella produttività e nell'industrialismo. Il majakovskiano *Fronte di sinistra delle arti*, tentando di proporre il risultato della prassi artistica come conseguenza della pretesa dissociazione del processo lavorativo da quello 'valorizzante', si poneva quale negazione della specificità di gruppo e dell'esclusivismo totalizzante del partito e si ergeva come 'organizzazione' della stessa pratica artistica nella sua finalità produttiva. I futuristi georgiani, perseguendo "la funzione sociale dell'arte nel consolidamento del rapporto tra arte e professionalità",⁷ escludono quell'"uguaglianza" tra artista e proletario, che avevano sostenuto nel 1918 i postfuturisti russi dell'"Iskusstvo Kommuny" (L'Arte della Comune), in quanto entrambi uniti dalla nuova coscienza di produttori, negano che con la vittoria del collettivo l'arte sarebbe divenuta il prodotto di una "felice tensione che avrebbe animato il processo produttivo",⁸ per ritrovare, invece, in sintonia con le esigenze di industrializzazione dell'Unione Sovietica portate avanti dal partito, la specificità del lavoro artistico, il suo 'valore' come prodotto di uno specialista e insieme esaltare il risultato di questo lavoro artistico come oggetto di scambio.

Dopo il 1928 il futurismo georgiano non ha più storia e i vari suoi membri cercheranno una soluzione individuale recuperando la teoria di un'arte 'bella', 'artistica', in tutta la sua lontananza e nel suo distacco dal 'concreto', oppure di un'arte 'utilitaristica', funzionale e tecnologica in corrispondenza con le esigenze socio-economiche del paese, o infine di un'arte 'sociologica' e 'coscienziale' che, ponendosi a un preteso servizio delle masse, tenderà a una poetica apologetica.

⁶ Editoriale senza titolo in "Memarcxeneoba", 1927, 1.

⁷ Editoriale senza titolo in "Memarcxeneoba", 1928, 2.

⁸ S. Tret'jakov, *Otkuda i kuda?*, in "Lef", 1923, 1. Per un'analisi della teoria dell'arte come produzione sviluppata dai postfuturisti russi sulle pagine della "Gazeta Futuristov" (Il Giornale dei Futuristi), l'"Iskusstvo Kommuny" (L'Arte della Comune), il "Lef" e il "Novyj Lef" (Il Nuovo Lef), si veda il nostro *L'avanguardia dopo la rivoluzione*, Roma 1976.

TIFLIS, 5 DICEMBRE 1925

I primi interventi del nostro *Fronte* si sono risolti in un attacco alle tradizioni stereotipate e piccolo-borghesi dell'arte georgiana. «Bisogna distruggere per poter costruire»: questo è stato lo slogan che ci ha accompagnati dalla nostra fondazione.

Fin dalle prime dichiarazioni abbiamo espresso un profondo interesse, assolutamente estraneo alla società del tempo, per l'arte georgiana e i nuovi problemi che abbiamo sollevato hanno suscitato tutta una serie di discussioni letterarie (molte delle quali si sono svolte in memorabili serate). Tutto ciò ha innalzato il livello della cultura letteraria georgiana e ha avvicinato il nostro pubblico al nuovo corso dell'arte mondiale.

La pubblicazione dei nostri primi lavori, malgrado la loro modesta quantità, ha elevato la qualità della produzione artistica del nostro paese e tutta la letteratura contemporanea s'indirizza lungo il cammino indicato dalle nostre conquiste.

L'opinione pubblica, oppressa dalle tradizioni del passato, non ha deliberatamente colto il significato che ha il nostro *Fronte* per la cultura georgiana e ha risposto ai nostri appelli ora con una dura opposizione, ora con un indifferente silenzio.

Abbiamo compreso le ragioni che agitavano il pubblico conservatore e ci siamo anche resi conto del valore dell'opposizione di destra, spiegando tutto ciò con la natura innovativa del nostro movimento. Abbiamo continuato a distruggere senza interruzione la routine letteraria, liberando in questo modo degli spazi sui quali abbiamo costruito nuovi fatti artistici.

Non abbiamo mai eluso il giudizio del pubblico, anzi più di una volta abbiamo posto la nostra pratica e la nostra *Weltanschauung* davanti alla società per ottenerne una valutazione diretta.

In queste circostanze il nostro intervento vincitore è rimasto un fatto indiscutibile.

È ormai tempo di porre fine alla confusione cosciente o incosciente.

È terminata la stagione dei pettegolezzi letterari e delle ciarle.

La nostra pratica artistica, che fa parte delle conquiste dell'arte di sinistra e nella quale si riconosce perciò la sinistra mondiale, deve essere legata con lo spirito e con la creazione nazionali; inoltre deve avvicinarsi al più vasto pubblico per diventare l'arte delle masse.

Nelle condizioni attuali, in cui si raggiungono ogni giorno nuove mete, si sente la necessità di seguire lo sviluppo dell'arte mondiale, individuando

chiaramente i nuovi problemi che in essa si pongono. In questo modo il pubblico georgiano potrà salvarsi dal pericolo di non restare al passo con i tempi oppure di doversi continuamente voltare a guardare indietro.

Con questo si spiega il significato della nostra rivista, la quale non si occuperà di problemi politici e non entrerà nel merito dei minuscoli problemi quotidiani creati dalla dirigenza statale.

Questo, però, non significa che siamo indifferenti alla realtà sociale, ma proprio creando e edificando la nuova arte, noi ci collochiamo direttamente nelle file della contemporaneità rivoluzionaria e nel processo di formazione della nuova società.

Perciò la nostra rivista è dedicata per intero all'arte georgiana e più in generale all'edificazione della cultura georgiana.⁹

⁹ *K. Tbilisi, 5 dek'emberi 1925 c.*, in "Drouli", 1925, 1. — Traduzione dal georgiano di Luigi Magarotto.