

LA RIVOLUZIONE TIPOGRAFICA DEL FUTURISMO ITALIANO
E L'ATTIVITÀ ARTISTICA DI V. KAMENSKIJ E I. ZDANEVIČ

Luigi Magarotto

“**I**o inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: *corsivo* per una serie di sensazioni simili o veloci, *grassetto tondo* per le onomatopee violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva della parola” (Marinetti 1990a: 77): così scriveva F. T. Marinetti nel manifesto *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* dell'11 maggio 1913, con il quale sviluppava e approfondiva quella nozione di rivoluzione tipografica che già aveva enunciato nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, pubblicato esattamente un anno prima. Ma la genesi di tale concezione va ricercata già nelle idee sostenute dal giovane Marinetti, molto prima della fondazione del futurismo, quando teorizzava che la poesia ha la possibilità di diventare atto vivente attraverso la declamazione. In seguito, dopo la nascita del futurismo, egli avrebbe associato alla dimensione fonatoria, che riconosceva propria della recitazione, l'elemento gestuale per condurla verso la teatralizzazione. Dopo aver irriso alla declamazione passatista che “anche quando è sorretta dai più meravigliosi organi vocali e dai temperamenti più forti, si riduce sempre ad una inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti

che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze” (Marinetti 1990b: 123), Marinetti sosteneva la necessità di bruciare e distruggere, nella grande vibrazione cosmica, l’io letterario, “così che il declamatore deve anch’esso sparire, in qualche modo, nella manifestazione dinamica e sinottica della parola in libertà” (Marinetti 1990b: 124). Assimilando l’insegnamento di grandi attori come Ermete Zacconi, Marinetti trasformò la declamazione di poesie in un’autentica performance fonatoria e gestuale che drammatizzava la parola poetica caricandola di aggressività e provocazione (Lista 1984: 15). Il declamatore futurista, infatti, doveva disumanizzare completamente la faccia, metallizzare, liquefare, vegetalizzare, pietrificare ed elettrizzare la voce, avere una gesticolazione geometrica, ecc. ecc. (Marinetti 1990b: 124-126), per esprimere compiutamente il dinamismo delle parole in libertà, che sono il risultato più alto cui perviene l’estetica vitalistica del futurismo. Ma se le parole in libertà raggiungono il loro massimo effetto fonatorio e gestuale nella declamazione, laddove si può esibire la più alta “energia d’accento, di voce e di mimica” (Marinetti 1990c: 104), un esito analogo, tuttavia, può essere conseguito anche su un foglio bianco, creando una sintonia, il più possibile perfetta, tra i caratteri tipografici e l’impianto della pagina da un lato e il tumulto della pulsione espressiva del poeta futurista dall’altro lato, di modo che quell’energia che solitamente si manifesta nella declamazione “trovi la sua espressione naturale nelle sproporzioni dei caratteri tipografici che riproducono le smorfie del viso e la forza scultoria e cesellante dei gesti” (Marinetti 1990c: 104).

L’innovazione tipografica perseguita da Marinetti, certo ben altra cosa da quel “ritmo” ricercato da Mallarmé valorizzando i bianchi della pagina come “intervalli”, era la diretta conseguenza di quella poderosa rivoluzione che egli aveva attuato nel campo della lingua, i cui nuovi principi formali (“a – distruzione della sintassi; b – distruzione della punteggiatura; c – uso di spazi bianchi per indicare le pause; d – immaginazione senza fili; e – ridare al sostantivo il suo valore tipico e totalitario; f – uso del verbo all’infinito per adattarlo a tutta la rete delle sensazioni e analogie; g – uso delle onomatopée, rumorismi e segni matematici; h – uso di caratteri tipografici e colori tipografici diversi. Aggettivo-atmosfera; i – uso di parole riplasmate e deformate a scopo rumorista; l – uso di tavole sinottiche” [Marinetti 1990d: 212-213]) venivano messi in pratica dai poeti futuristi partendo dalla scrittura orizzontale. Ben presto però la ricerca di una maggiore sintesi espressiva portava i futuristi al superamento del modello lineare per appro-

dare agli esplosivi risultati delle tavole parolibere che, nella loro "po-
liespressione simultanea del mondo", sono "tavole sinottiche di poe-
sia o paesaggi di parole suggestive" (Marinetti 1990d: 212).

Nel 'romanzo' di Marinetti *Zang Tumb Tumb*, pubblicato nel mar-
zo 1914, ma scritto tra l'ottobre 1912 e il settembre 1913, abbiamo
una chiara dimostrazione del profondo lavoro compiuto dal fondatore
del futurismo non solo sul piano verbale, ma anche nel campo della
resa tipografica. Oltre all'uso di svariati caratteri tipografici in diversi
corpi, ci troviamo di fronte alla ricerca di una nuova concezione pla-
stica della pagina, che si avvale, ad esempio, di una tavola parolibera
(il "pallone frenato"), di uno scoppio di lettere tipografiche come sus-
seguente ad un'esplosione e di una *Carta sincrona dei suoni rumori
colori immagini odori speranze voleri energie nostalgie tracciate
dall'aviatore Y. M.* che rende, in un insieme simultaneo, un istante
dell'io integrale di un aviatore nel cielo di Adrianopoli. Tipografica-
mente strutturata intorno ad una grande freccia centrale, la "carta"
sinottica è stampata su un foglio di grandi dimensioni in modo che,
dispiegata, esca dal libro portando la scrittura ad invadere lo spazio.
Ogni ordine logico appare ormai abolito, la pagina traduce in modo
immediato l'energia di un dinamismo gestuale insieme alla corporeità
del segno (Lista 1984: 16).

Le innovazioni tipografiche introdotte da Marinetti in *Zang Tumb
Tumb* furono prontamente adottate dagli altri sodali futuristi che pub-
blicarono composizioni parolibere che davano un gran risalto alla pla-
sticità delle lettere tipografiche combinandole liberamente, nella più
completa trasgressione del modello lineare, dentro lo spazio bianco
della pagina diventata così un campo agravitazionale entro cui i segni
tipografici potevano obbedire ai magnetismi più diversi (Lista 1984:
43). Anziché rappresentare un punto di arrivo, il romanzo di Marinetti
provocò, dunque, un nuovo impulso nella ricerca dei futuristi che
avrebbero subito cominciato a eseguire delle tavole composte non so-
lo di parole in libertà, ma anche di "forme", ossia di disegni, raggiun-
gendo la fusione tra scrittura e pittura e conferendo, in questo modo,
una dimensione più estesamente iconografica alla creazione parolibera
che diventava una composizione più da guardare che da leggere.¹

Quando, nel 1913, Marinetti pubblicava il suo manifesto *Distru-
zione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, Il'ja

¹ Va qui ricordato che il primo calligramma di Apollinaire è del giugno 1914.

Zdanevič aveva 19 anni e in quello stesso anno dedicava la sua prima opera allo studio della pittura di M. Larionov e N. Gončarova. Negli anni successivi, però, egli avrebbe lavorato come apprendista linotipista in almeno due tipografie di Tiflis, accumulando una serie di nozioni tipografiche che gli sarebbero tornate di grande utilità quando avrebbe composto i suoi lavori transmentali, in particolare la pentalogia drammatica con cui proponeva una variante radicale della *zaum'*, e ancora in seguito quando a Parigi si sarebbe affermato come uno dei più brillanti creatori di *livres de peintre* del nostro secolo. Oltre ai suoi *dra*, del periodo georgiano di Zdanevič si conservano soltanto le sue copertine preparate per i lavori di Kručenyč *Lakirovannoe triko* (Calzamazia laccata) e *Milliork* e due composizioni, entrambe di una pagina, pubblicate nell'antologia collettanea *Sofii Georgievne Mel'nikovoj. Fantastičeskij kabaček* (A Sofija Georgevna Mel'nikova. La tavernetta fantastica), datata Tiflis 1917, 1918, 1919, anche se sappiamo, dalla testimonianza lasciataci da K. Paustovskij, che nella biblioteca della famiglia Zdanevič a Tiflis si trovavano molti altri libretti di poesia transmentale, stampati con caratteri tipografici nei più svariati corpi e nei più diversi alfabeti (Paustovskij 1978: 312). Nella prima composizione (del 1919 come la seconda) dal titolo *Zochna*, possiamo rilevare che l'elemento verbale predomina su quello non verbale, mentre nella seconda, intitolata *Zochna i ženichi* (*Zochna e i suoi corteggiatori*), la forma non testuale supera di gran lunga l'elemento testuale, tanto da far pensare a qualche studioso che ci troviamo di fronte a una mistura di "collages cubisti, surrealisti e futuristi-dadaisti" (Janecek 1984: 184-185). È indubbio che Zdanevič dà prova di essere in sintonia con le tendenze propugnate dai gruppi avanguardistici che tenevano la scena artistico-letteraria in molti paesi europei alla fine degli anni Dieci, tuttavia crediamo che le sue composizioni siano state fortemente influenzate dai *Železobetonnye poemy* (Poemetti di cemento armato, 1914) di Vasilij Kamenskij.

Caratterizzati dalla lunghezza di una pagina su cui sono liberamente distribuite le parole, sovente spezzate in unità discrete e stampate con lettere nei più diversi corpi tipografici, privi di strutture sintattiche, organizzati in autonome associazioni semantiche, contestuali o visive, aperti alla lettura /interpretazione secondo un ordine stabilito dallo stesso lettore, i *železobetonnye poemy* costituiscono, dopo gli incerti esperimenti manoscritti di Kručenyč, un esito nuovo e radicale nel campo dell'invenzione avanguardistica russa, che valorizza quella autonomia della parola ed esalta quella carica semantica che è

propria di ogni lettera, come era stato teorizzato dai futuristi russi nei loro manifesti (Leclanche-Boulé 1991: 10). Nondimeno essi sono contraddistinti da una valenza grafica e iconografica in sostanza ancora estranea alla creazione avanguardistica russa, che li accosta alle parole in libertà e soprattutto alle tavole parolibere del futurismo italiano. Comunque se i proclami di Marinetti *Manifesto tecnico della letteratura futurista* e *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* potevano essere venuti a conoscenza di Kamenskij (anche se non nella versione russa perché furono tradotti soltanto nel febbraio 1914, ma non bisogna dimenticare che sulla stampa non di rado venivano pubblicate corrispondenze da Roma, in cui si parlava delle imprese dei futuristi italiani, nonché delle loro più recenti acquisizioni teoriche), così come i primi esperimenti di poesia parolibera stampati su “Lacerba”, è tuttavia difficile supporre che Kamenskij avesse visto delle tavole parolibere dei futuristi italiani dal momento che le prove iniziali di queste composizioni risalgono, come s'è detto, ai primi mesi del 1914, quindi in contemporanea con la pubblicazione dei *Železobetonnye poemy*. Si può piuttosto pensare che Kamenskij abbia seguito ‘proficuamente’ le conferenze di Marinetti in Russia (arrivato a Mosca, com'è noto, il 26 gennaio 1914) sapendone trarre un immediato insegnamento, tanto da comporre i suoi primi *železobetonnye poemy* nel giro di pochi giorni, ma sappiamo invece, che durante la visita di Marinetti, Kamenskij era lontano da Pietroburgo e da Mosca, impegnato con Majakovskij e D. Burljuk in un giro di conferenze in varie città russe. Tuttavia, seppur lontano, egli non deve aver perduto una parola o un gesto di quanto diceva o faceva il capo del futurismo italiano, tanto che invidiò, firmandola con D. Burljuk, ma anche a nome di diversi altri futuristi, del tutto ignari dell'iniziativa, una lettera al giornale “Nov” che l'avrebbe pubblicata nel numero del 5 febbraio 1914, in cui, prendendo a pretesto la presenza di Marinetti in Russia, dichiarava l'assoluta autonomia del futurismo russo da quello italiano (Markov 1968: 151). È più realistico, forse, presumere che Kamenskij, partendo da uno studio approfondito dei succitati manifesti di Marinetti, sia pervenuto autonomamente alla composizione dei *železobetonnye poemy*. Si potrebbe anche ipotizzare che egli abbia seguito un percorso assolutamente autoctono e indipendente da influenze esterne, ma già allora le comunicazioni tra la Russia e i paesi europei erano talmente sviluppate e lo scambio di in-

formazioni così intenso (e non solo limitato alla stampa), che ci sentiamo autorizzati a scartare una simile possibilità (De Michelis 1973: 11-74). Nel libro di memorie del 1931 *Put' entuziasta*,² Kamenskij non ci svela da quali fonti abbia ricevuto l'impulso per le sue composizioni, ma sottolinea quanto importante fosse divenuta la componente grafica nella poesia del tempo:

Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова.
Например, в том же стихотворении "Телефон" я изображаю похоронную процессию буквами так:

П Р ⊃ Ц Е С С и Я

Каждая буква разного шрифта, причем узкое "о" положено горизонтально, что означает — гроб. Самое слово "процессия" растянуто, как вид процессии, в одну длинную строку. Таким образом, слово, предназначенное для выявления наиболее точного понятия, в данном и всех иных случаях дает высшую точность (Каменский 1931: 160-161).

Queste affermazioni sulla necessità di moltiplicare la forza espressiva delle parole mediante un intervento sulla grafica delle lettere avvalorano la nostra ipotesi, per altro già in qualche modo avanzata da studiosi come Chardžiev (1940: 386), Lawton (1976: 414) ecc., e ci riconducono ai precetti esposti da Marinetti nei suoi proclami, in particolare là dove asserisce che la rivoluzione tipografica deve essere accompagnata all'invenzione di "un'ortografia libera espressiva", "deformando, riplasmando le parole, tagliandole, allungandone, rinforzandone il centro o le estremità, aumentando o diminuendo il numero delle vocali e delle consonanti" (Marinetti 1990a: 80).

A questo punto possiamo affermare che se l'influenza delle tavole parolibere sulle prime composizioni di Kamenskij è da escludere (mentre è assai probabile quella dei manifesti marinettiani), sulle più tarde composizioni di I. Zdanevič che abbiamo menzionato, essa ci pare, invece, evidente. Tuttavia non si tratta di una pedissequa ripresa dell'insegnamento del futurismo italiano, ma di un suo sviluppo in

² In questo testo Kamenskij definisce 'costruttivisti' i suoi *železobetonnye poemy*. In realtà il termine costruttivismo sarà introdotto qualche anno più tardi e comunque le composizioni di Kamenskij non hanno nulla a che vedere con la linearità, la chiarezza e la precisione dei lavori costruttivisti.

armonia con le più recenti conquiste dell'avanguardia europea, sui cui lavori Il'jazd era forse informato, anche se non si hanno su questo argomento notizie certe.³ Nei suoi *dra* apparentemente Zdanevič si allontana dalle tavole parolibere, che erano l'espressione di una manifestazione d'energia interiore, per adottare un sistema di scrittura coerente, logico, razionale. Superando la discrepanza che esiste nella lingua russa moderna tra ortografia e pronuncia, egli decide di scrivere i suoi *dra* seguendo un'ortografia che sia il più possibile vicina alla pronuncia, assumendo come modello quella della parlata moscovita. Evidenzia l'accento di ogni parola stampando in grassetto la vocale accentata e la consonante che la precede e nello stesso tempo rifugge dall'uso della punteggiatura. Ma il sistema fonetico creato da Il'jazd per i suoi *dra* presenta non poche debolezze, incoerenze e contraddittorietà,⁴ per cui esso non può essere apprezzato per il suo carattere 'scientifico' (che non ha), quanto per la sua capacità di trasformare il testo in una composizione *zaum'* quasi illeggibile, anche se molte delle parole usate sono autenticamente russe e quindi di per sé comprensibili.

La frontiera tra lingua normativa e lingua inventata viene qui infranta per cui ci troviamo di fronte a una eclettica composizione pittorico-scritturale, più che a una lingua scritta, a una grafia piuttosto che a un'ideografia, a una 'partitura' tipografico-musicale più che al testo di un dramma. Svuotando il senso, distruggendo le parole, riducendo le frasi a una pura sequenza sintattica di lettere, Zdanevič esalta la sostanza grafica rispetto all'essenza fonica glorificata da Kručenyč, anche se in alcuni passi egli tenta di congiungere e fondere questi due aspetti (Lanne 1983: 90-94). I *dra* di Il'jazd risultano essere una serie di tavole grafiche, molto aggiornate e rielaborate rispetto a quelle parolibere del futurismo italiano, con le quali, tuttavia, hanno un legame diretto, che ritrovano un loro valore significante nell'interpretazione vocale a più voci, la quale saprà restaurare il semantismo inerente a

³ Per sua stessa ammissione, già nel 1911, a diciassette anni, I. Zdanevič era venuto a conoscenza a Tiflis, la sua città natale, dei primi manifesti del futurismo italiano, le cui teorie lo affascinarono a tal punto da convertirlo senza indugi alla nuova dottrina artistica. Si può pertanto supporre che egli abbia mantenuto vivo il suo interesse e la sua curiosità per le invenzioni e gli esperimenti dell'avanguardia europea anche negli anni successivi (cf. Gayraud 1988: 161; Zdanevitch 1992: 26).

⁴ Per un'attenta disamina del sistema fonetico adottato da Zdanevič cf. Janecek 1982: 33-34.

ogni lingua con le pause, le modulazioni di voce, il ritmo, le inflessioni, ecc.

Il sistema fonetico inventato da Zdanevič si esaurisce nella composizione di magnifiche tavole pittorico-scritturali che restano in gran parte misteriose per il lettore (la ricerca ad ogni costo di un significato in una pagina di un *dra* potrebbe risolversi in un puro e semplice assassinio dell'opera da parte dell'intelletto del lettore) e che forse non vogliono essere gravate dalla forza opprimente del senso, limitandosi a godere della bellezza di una veste tipografica che conquista così la sua autonomia.

Se le tavole parolibere marinettiane caricano di energia ed acuiscono la forza espressiva contenuta nella varietà dei segni tipografici fino a fondere la scrittura con la pittura, Kamenskij accentua nelle sue prime tavole l'autonoma associazione semantica delle parole per approdare poi anche lui a una dimensione più estesamente iconografica. Zdanevič, infine, nelle tavole dei suoi *dra* esaspera a tal punto l'aspetto grafico delle lettere che, pur senza interventi pittorici, esse assumono con evidenza una valenza estetico-figurativa, quasi pittografica.

Nella complessa storia dei rapporti tra futurismo italiano e futurismo russo sono ancora molti gli aspetti che meritano di essere indagati per dimostrare sia possibili legami e influenze sia palesi manifestazioni di autonomia. Per quanto ci riguarda abbiamo voluto indicare qui semplicemente una plausibile via per l'indagine di un tema non marginale com'è la creazione visiva del futurismo.

BIBLIOGRAFIA

- Chardžiev N.
1940 Turne kubo-futuristov 1913-1914 gg. — In: Majakovskij. Materialy i issledovanija, Moskva 1940.
- De Michelis C.
1973 Il futurismo italiano in Russia 1909-1929. Bari 1973.
- Gayraud R.
1988 Iz archiva Il'i Zdaneviča. — Minuvšee. Istoričeskij al'manach (1988) 5.
- Janecek G.
1982 Il'ja Zdanevic's "Aslaablic'e" and the Transcription of Zaum' in Drama. — In: L'avanguardia a Tiflis, a cura di L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa, Venezia 1982.

- 1984 The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiment, 1900-1930. Princeton 1984.
- Kamenskij V.
1931 Put' entuziasta. Avtobiografičeskaja kniga. Moskva 1931.
- Lanne J. C.
1983 Il linguaggio transmentale. — *il verri* (1983) 29-30.
- Lawton A.
1976 Russian and Italian Manifestoes. — *Slavic and East European Journal* 20 (1976) 4.
- Leclanche-Boulé C.
1991 Le constructivisme russe. Typographies. Photomontages. Paris 1991.
- Lista G.
1984 Le livre futuriste. De la libération du mot au poème tactile. Modena 1984.
- Marinetti F. T.
1990a Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà. — In: *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1990.
1990b La declamazione dinamica e sinottica. — In: *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1990.
1990c Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica. — In: *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1990.
1990d La tecnica della nuova poesia. — In: *Teoria e invenzione futurista*, Milano 1990.
- Markov V.
1968 Russian Futurism. A History. Berkeley 1968.
- Paustovskij K.
1978 Brosok na Jug. — In: *Kniga skitanij*, Kišinev 1978.
- Zdanevitch I.
MCMXCII Lettre à Ardengo Soffici. 50 années de futurisme russe. — *Les Carnets de l'Iliazd Club* (MCMXCII) 2.

