

*links*

---

Rivista di letteratura e cultura tedesca  
Zeitschrift für deutsche  
Literatur- und Kulturwissenschaft

XII · 2012



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXII

anche – per citare il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* – una raccolta di schizzi paesistici, nati da lunghe e complicate scorribande in una vasta regione. Sono questi scenari dell'anima che per Bernhard devono essere distrutti attraverso il potere del ricordo. In quella violenza iconoclasta che è l'opera di Bernhard, la topografia dell'origine, almeno su carta, *delenda est*.

MICAELA LATINI

*International Yearbook of Futurism Studies*, ed. by Günter Berghaus, vol. 1 (2011), Berlin-Boston, De Gruyter, 2011, pp. 496.

IL centenario del *Manifesto del Futurismo* di Marinetti è stata l'occasione per un *revival* degli studi su questo movimento artistico-letterario. Il 2009 è stato un anno denso di convegni internazionali, di mostre e di pubblicazioni. C'è persino un sito americano ([www.italianfuturism.org](http://www.italianfuturism.org)) che registra tutte le iniziative sul Futurismo a livello mondiale e che è un importante archivio multimediale sugli studi in questo campo. Ma l'interesse per il Futurismo e per l'avanguardia del primo Novecento non si era mai sopito del tutto: ci sono stati una serie di ricercatori e di centri che hanno prodotto nel corso degli ultimi decenni una serie di studi sulle avanguardie.

Günter Berghaus, che ha insegnato a Bristol e si è occupato soprattutto di teatro, pubblica ora il primo volume dello "International Yearbook of Futurism Studies", che, come indica il titolo stesso, uscirà ogni anno in lingua inglese presso la casa editrice tedesca De Gruyter. La scelta della lingua di lavoro non è dettata dal fatto che Berghaus ha insegnato per tanti anni in Gran Bretagna, ma dal fatto che gli studi sul Futurismo hanno una diffusione internazionale. E infatti se si guarda la quarta sezione di questo primo numero dello *Yearbook* (*Bibliography*) possiamo rilevare tutti i convegni tenutisi in Italia «in occasione del centenario» e anche una bibliografia delle pubblicazioni che celebrano i 100 anni del Futurismo. Inoltre ogni saggio è seguito da una ricca bibliografia, certamente molto utile per gli studi sul Futurismo. Ogni volume dello *Yearbook* avrà un tema specifico (*Special Issue*). Questo primo numero è dedicato al Futurismo nell'Europa orientale, anzi, per essere precisi al *Futurism in Eastern and Central Europe*. Oltre a Günter Berghaus, che dirige la rivista, c'è un *Editorial Board* composto da Matteo D'Ambrosio, Matjorie Perloff, Irina Subotić e Jorge Schwartz.

Nella sua introduzione al volume, che vuole essere anche una dichiarazione di intenti sulle funzioni dello *Yearbook*, Berghaus ripercorre rapidamente la storia della ricezione del Futurismo e della sua diffusione internazionale, sottolineando il lungo periodo di "oscuramento" degli studi su questa corrente artistica, dovuto al «Marinetti's accommodation with Fascism», e la differenza di valutazione e diffusione in Italia e all'estero. Berghaus trae la conseguenza che il dibattito sul Futurismo deve avere un carattere internazionale e abbandonare il suo carattere italo-centrico. Di questo processo di ricezione fanno parte anche le reazioni polemiche, gli assorbimenti, gli adattamenti, le assimilazioni, le osmosi, ecc. Lo "International Yearbook of Futurism Studies" è stato fondato «per facilitare i contatti» tra gli studiosi delle varie riviste, delle varie discipline e università e «to establish a global network of academics working in the Field of Futurism Studies» (p. xi). Berghaus ritiene che il Futurismo sia caduto vittima della "strategia di marketing" di Marinetti che ha inondato il mondo di manifesti con il risultato di diffondere una conoscenza "rudimentale" (*rudimentary*) del movimento. Il direttore opta per una definizione estesa di "Futurismo", includendo nel suo campo di analisi anche coloro che sono "futuristi senza saperlo". Quindi lo *Yearbook* «will not operate with neat textbook definitions of Futurism, Expressionism, Dadaism, Constructivism, Surrealism, and so on. It will, amongst other things, also print essays on artist and art movements not normally classified as 'Futurist', but where a detailed analysis brings to light Futurist features and reveals how a given artist or writer reacted to the inspiration received from Futurism in the context of other, equally stimulating, influences» (p. xi). È annunciata l'intenzione di pubblicare numeri monotematici (Futurismo nell'area spagnola, latino-americana, in Scandinavia, donne futuriste al di fuori dell'Italia, ecc.).

E in effetti la parte più interessante di questo primo numero è l'analisi dei futurismi (consapevoli o inconsapevoli) dell'Europa centrale e orientale che focalizzano analogie e distinzioni tra autori

e movimenti che hanno occasione di uscire dalla loro specificità di area linguistico-culturale per affiorare in una dimensione interdisciplinare, interculturale e internazionale (come nelle intenzioni dichiarate della rivista). Oleh S. Ihnytyzi si occupa del Futurismo ucraino (M. Semenکو, D. Burluiuk) e dei suoi rapporti col futurismo russo e parla di «riappropriazione della tradizione imperiale», dove l'opposizione alla politica culturale dell'Unione Sovietica assume valenze paradossali rispetto all'opposizione avanguardie/tradizione. Ihnytyzi vuole ridefinire il concetto "imperiale" di cultura russa per individuare gli apporti culturali multipli: «In short, Futurism and the avant-garde in the empire can be experienced and studied as holistic imperial phenomena, but not as the expense of the 'national' parts or at the cost of reckoning them simplistically as 'Russian'» (p. 55).

Il saggio di Sonia de Puineuf è dedicato al design e alla grafica della poesia viva nell'Europa centrale (soprattutto in Cecoslovacchia, Ungheria e Polonia) durante gli anni '20. Si tratta di un lavoro molto interessante, ovviamente corredato da un ampio apparato iconografico, che esamina gli aspetti grafici quale presupposto delle "poem-pictures" o della "picto-poetry". Przemysław Strożek, in sintonia con la prima sezione della rivista, analizza il futurismo polacco dal 1917 al 1923 e in particolare il gruppo di Poznań (Poznań Expressionists Bunt), il gruppo di Cracovia ("Formists") i "futuristi polacchi" (Cracovia-Varsavia) e il gruppo riunito attorno alla rivista "Zwrotnica". Gli artisti di avanguardia polacchi, profondamente influenzati dal futurismo italiano, non ne hanno seguito però tutte le implicazioni. La frase del futurista polacco Bruno Jasiński «Marinetti per noi è uno straniero» riassume l'atteggiamento delle avanguardie polacche nei confronti del futurismo italiano.

András Kappanyos analizza la ricezione del futurismo in Ungheria da parte di Lajos Kassák e il circolo Nyugat. Marina Dmitrieva focalizza la sua attenzione sull'impatto del futurismo italiano in Ucraina: sui "panfuturisti" e sui dadaisti e su altre formazioni che hanno esaltato la tecnica e l'arte visuale. Ilona Gwózdź-Szewczenko analizza "il lato nascosto dell'avanguardia ceca" e vuole dimostrare che «although Futurism did not have a large public presence (I speak of *mute Futurism* here), it nevertheless did have an important influence on the Czech avant-garde and was a major element in the artistic programmes of S. K. Neumann and the "Devěstil" group. Futurism manifested itself in Czech literature on both a superficial and a deeper level» (p. 154). Emilia David Drogoreanu tematizza le affinità e le divergenze politiche tra il futurismo italiano e quello romeno, mentre Irina Subotić analizza le differenze e le analogie tra il futurismo e lo "zenitismo", cioè l'attività dei gruppi raccolti attorno alla rivista "Zenit", uscita tra Zagabria e Belgrado dal 1921 al 1926. Autori come Ljubomir Micić, Yvan Goll, Albin Čebular, Evgenije Dundek, Marijan Mikac sono stati influenzati dalle "tavole parolibere" di Marinetti. Fortunato Depero e Branko Ve Poljanski avevano intenzione di fondare una rivista, sul modello di "Zenit", che avrebbe dovuto chiamarsi "Motore selvaggio".

Aija Brasliņa si occupa del "modernism" lettone a Berlino e Roma negli anni '20 e dell'incontro con il "secondo futurismo". Al centro di questo saggio ci sono lo scultore Karlis Zale, che pubblicava la rivista di avanguardia "Laitmets" e che abitava a Berlino, e il pittore Niklavs Strunke che invece viveva a Roma. Zale stabilì dei contatti con la galleria berlinese *Sturm*, che organizzò nel 1912 la mostra dei pittori futuristi in Germania, e con il direttore dell'omonima rivista, Herwarth Walden. Frequentò il circolo berlinese degli emigrati russi, il futurista Ruggero Vasari. Strunke invece fu l'unico modernista lettone che interagì con il futurismo "sul suolo italiano". Frequentò soprattutto Enrico Prampolini e Anton Giulio Bragaglia. Marijan Dovič dedica il suo saggio a Anton Podbevšek e alla letteratura di avanguardia slovena tra le due guerre che ha recepito a suo modo gli impulsi del futurismo. Maria Elena Versari punta la sua attenzione su Ruggero Vasari, un personaggio finora poco studiato, che ha svolto negli anni '20 un importante ruolo di collegamento tra il futurismo italiano e la cultura non solo berlinese, ma anche dell'Europa centrale e orientale tramite la sua frequentazione di artisti come Ivan Puni, Karlis Zale, Victor Shklovsky e Viking Eggeling. Bela Tshipuria analizza l'esperienza futurista in Georgia, focalizzando la sua attenzione su Tbilisi e la sua "avanguardia multiculturale", sulle numerose riviste e sui vari gruppi di avanguardia. Irina Genova si occupa della "seconda fase" del movimento futurista e in particolare della "identità artistica ibrida" di Nicolay Diulgheroff, che ha prodotto quadri, collages, progetti architettonici, disegni industriali e "interior designs". Ilona Fried presenta un saggio, basato su documenti di archivio, riguardante i viaggi di Marinetti a Budapest del 1931, 1932 e 1933, coinvolto

in una relazione con Margit Gáspár, drammaturga e traduttrice. Il saggio si fonda su lettere e diari della stessa Gáspár e di Hermann Kesten.

I saggi mantengono l'intento della rivista: fornire una documentazione sull'influsso del futurismo sulle avanguardie europee anche al di là del "furore" dei primi manifesti, e senza dubbio mettono in circolazione una serie di dati e fanno luce su una costellazione di autori che compaiono sporadicamente negli studi sul futurismo. La pubblicazione di uno "International Yearbook of Futurism Studies" può essere salutata con giubilo dagli studiosi delle avanguardie. Forse è un peccato che le immagini, in un contesto artistico in cui l'elemento visivo ha una sua centralità più volte ribadita nei vari saggi, siano in bianco e nero. Ma gli studiosi del futurismo e dell'avanguardia potrebbero avanzare delle perplessità sul carattere quasi esclusivamente fenomenologico dei lavori.

Berghaus scrive che tra il 1909 e il 1925 sono stati pubblicati una miriade di manifesti, testi e documenti, sulla scorta del *Manifesto del Futurismo* pubblicato da Marinetti. Le idee professate dai futuristi hanno trovato eco in Europa e nel mondo suscitando qualche consenso, ma più spesso dissenso e derisione. A partire dalla mostra della rivista "Sturm" a Berlino nel 1912 il Futurismo ha messo in atto una serie di proficui interscambi con le altre avanguardie europee. Come scrive Marinetti nel *Manifesto Mondiale del Futurismo*, questi rapporti hanno portato alla luce l'esistenza di "futuristi dichiarati" e "futuristi senza saperlo". Berghaus tende a considerare i fenomeni artistici successivi (renitismo, creazionismo, simultaneismo, vorticismo, ultrismo, etc.), indubbiamente influenzati dal Futurismo, come variazione e quasi "evoluzione" del movimento. Il vero problema sta nella definizione concettuale di "futurismo" che la rivista identifica col marinettismo, di cui analizza le "influenze" nelle varie aree linguistiche europee. Questa concezione "estensiva" collide con le differenziazioni teoriche tra le varie avanguardie che sono state prodotte dagli studi degli scorsi decenni, soprattutto in Italia.

L'assunto da cui partono i curatori è che il Futurismo non si sia esaurito con la stagione di Marinetti e che le celebrazioni del Centenario abbiano fornito un'immagine parziale del movimento artistico e che, in particolare, abbiano mancato di focalizzare, come sostiene Giorgio Di Genova, nel saggio di apertura, l'influenza del Futurismo al di fuori dell'Italia e sugli artisti del dopoguerra. In effetti la prima sezione di questo numero s'intitola *Critical responses to exhibitions, conferences and publications*. Oltre al già citato saggio di Di Genova contiene un articolo di Chis Michaelidis dal titolo *FUTURISM 2009: Critical Reflections on the Centenary Year*, in cui ricostruisce le polemiche relative alle mostre sul Futurismo, a partire da *Le Futurisme à Paris*, allestita al Centro Pompidou nell'ottobre 2008, per poi prendere in esame le mostre allestite in Italia: *Illuminazioni: Avanguardie a confronto. Italia, Germania, Russia* al Museo d'arte Moderna e Contemporanea di Rovereto e Trento (MART) e *Futurismo 1909-2009: Velocità + Arte + Azione*, allestita a Milano. Anche qui, tranne che alla mostra di Milano, si imputa alle celebrazioni del Centenario di aver considerato il Futurismo legato al movimento di Marinetti e soprattutto di non aver considerato le influenze del movimento nell'arte contemporanea. Evidentemente la definizione del Futurismo degli organizzatori delle mostre non coincide con quella dei curatori dello *Yearbook* e dei loro collaboratori. E si tratta proprio di una questione storiografica e teorica: da un lato si cerca di differenziare le avanguardie, dall'altro di estendere cronologicamente il ruolo del Futurismo e soprattutto delle sue "influenze" sia in termini diacronici che sincronici.

In quasi tutti gli eventi del Centenario si è posto il problema del rapporto "organico" del Futurismo italiano con il fascismo, da cui alcuni critici letterari e artistici hanno tratto un giudizio negativo sul movimento e sulla sua produzione, a volte, nei casi più estremi, riproponendo la vecchia contrapposizione tra "realismo" e "formalismo" che riporta il dibattito agli anni Trenta, con tutte le implicazioni politiche. In realtà gli autori di questa prima sezione, e in particolare Di Genova, che accusa le Celebrazioni del Centenario di aver omesso di sottolineare l'adesione del Futurismo italiano al fascismo, non prende in considerazione tutto il dibattito teorico a proposito delle avanguardie e del Futurismo in particolare, svoltosi in Italia alla fine degli anni Sessanta.

Rimane, infatti, il problema di capire come mai movimenti artistici apparentemente affini, quali il futurismo italiano e il futurismo russo, siano poi confluiti – e per un certo periodo di tempo siano stati funzionali – a movimenti politici così diversi quali il fascismo italiano e il comunismo sovietico.<sup>1</sup> Maurizio Calvesi e soprattutto Edoardo Sanguineti<sup>2</sup> hanno teorizzato una sostanziale

<sup>1</sup> Cfr. CESARE DE MICHELIS, *L'avanguardia trasversale. Il Futurismo tra Italia e Russia*, Venezia, Marsilio, 2009.

<sup>2</sup> Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, Milano, 1965; MAURIZIO CALVESI, *Le due avanguardie*, Bari, 1971.

differenza tra le avanguardie del primo Novecento: lo stretto rapporto tra ideologia e linguaggio determinerebbe una differenza negli esiti artistici. La correttezza dei principi di rivoluzione delle forme e la rigorosa applicazione dei medesimi determinerebbe esiti artistici e posizioni politico-ideologiche corrette. La tentazione sanguinetiana di distinguere "l'estetizzazione della politica" di Marinetti dalla "politicizzazione dell'arte" dei futuristi russi va vista nel contesto della ricerca di modelli concreti per la neoavanguardia del Gruppo '63, di cui Sanguineti faceva parte come teorico e come autore. Ma questa distinzione tra le "due avanguardie" diventa problematica se prendiamo in esame autori "semi-dimenticati" e "marginali" quali Theodor Däubler, Gilbert Clavel, Hugo Ball, il primo Döblin – tanto per citarne alcuni.

Nella sua introduzione, in cui indica gli obiettivi dello Yearbook e in un certo qual modo il senso di questa iniziativa, Berghaus fa riferimento alla diffusione europea del Futurismo italiano e in particolare alla mostra organizzata nel 1912 a Berlino da Walden, direttore della rivista "Sturm" (che ritorna anche nel saggio di Aija Brasliņa). L'altro luogo di ricezione dell'avanguardia in Germania è stata la rivista "Aktion". A differenza di Walden, il direttore di "Aktion", Franz Pfempfert, ha sin dall'inizio dimostrato una forte attenzione per lo sviluppo socio-politico dell'Italia contemporanea, ma anche una posizione più distaccata e fredda nei confronti del Futurismo. Le critiche al movimento, che culminano nel numero monografico sull'Italia del 1916, curato da Theodor Däubler, contengono un elemento teorico di rilievo (che sarà in seguito elaborato da Walter Benjamin): il "furor" futurista si basa, in ultima analisi, sull'"estasi" di fronte alla potenza della tecnica che è tutt'altra cosa che la "freddezza" di un costruttivismo razionale. Qui starebbe l'aspetto "tradizionale" e "conservatore" che viene sottolineato in termini politici da Moeller van den Bruck e in termini estetici da Döblin e da Däubler. Le opere di Marinetti – per dirla con Benjamin – presentano una nuova forma di "aura", basata su un pathos che in qualche modo inficia il rigore dell'operazione di "decostruzione della sintassi". L'aspetto più significativo della nota al numero speciale sta nel fatto che Däubler presenta la letteratura italiana contemporanea – e il futurismo – in stretta continuità con la tradizione e punta la sua attenzione quasi esclusivamente sulla linea fiorentina che conosceva direttamente.

Tutto il dibattito sul Futurismo, svoltosi in Germania tra il 1912 e il 1916, è servito da spunto per una definizione teorica dell'arte moderna. Le questioni interpretative e metodologiche sono state poste – con toni e linguaggi diversi – dagli intellettuali che hanno partecipato a tale dibattito. Se è vero, come scrive Calvesi, che le avanguardie vanno considerate nel loro insieme, nella loro continuità interna, per la loro volontà di creare nuove forme espressive e non di tramandare semplicemente l'esistente, è altrettanto vero che i punti di frattura e le differenziazioni interne – nell'attuare queste strategie – sono molto significative e non possono essere considerate omologhe.

Insomma, nella prima ricezione europea del Futurismo il movimento non veniva considerato unitario, ma veniva distinto in termini politici e artistici nel marinettismo e nel futurismo del gruppo fiorentino di Lacerba da autori come Däubler, che aveva vissuto a Firenze tra il 1907 e il 1914, che aveva conosciuto Giovanni Papini e Aldo Palazzeschi, collaborato alla rivista di avanguardia "Lacerba". Questi interventi su "Aktion" implicitamente mostrano di prediligere la linea fiorentina di "Lacerba" rispetto al marinettismo e suggeriscono che la "vera" poetica di avanguardia è quella portata avanti da Palazzeschi e dallo stesso Däubler. Insomma la *Futurismus-Debatte* inizia con una decisa difesa delle vie alternative e "marginali" verso la rivoluzione delle forme.

Berghaus aveva quindi tutti gli elementi per tentare di affrontare la questione delle "due avanguardie" o della doppia linea all'interno del futurismo italiano anche in termini teorico-artistici e politico-ideologici. Tra il 2009 e il 2010 sono usciti degli studi in lingua tedesca e in lingua italiana (ad esempio sulla rivista "Avanguardia") che si proponevano di riformulare in termini attuali tanto la questione delle "due avanguardie" quanto quella del rapporto tra ideologia e linguaggio allo scopo di superare una concezione fenomenologica del Futurismo, tendente a rappresentarlo come movimento definito e chiuso in se stesso. Lo *Yearbook* non tiene conto di questi studi (forse lo farà nei prossimi numeri). O forse ha davvero ragione Berghaus: la strategia vincente per avere una risonanza internazionale negli studi sul Futurismo è quella di scrivere in inglese.