

Il libro futurista*

L'attività editoriale rappresenta un aspetto particolare dell'esperienza futurista. Ci soffermeremo, pertanto, sul libro inteso non solo come veicolo culturale di un determinato contenuto, bensì come oggetto, o meglio si potrebbe dire, come soggetto di una storia che può vivere di vita propria. Il libro, quindi, osservato da un punto di vista bibliologico, come parte di una più vasta storia dell'evoluzione culturale, che prende in esame sia aspetti puramente filologici sia aspetti tecnici.

Se dovessimo partire da una definizione classica per chiarire questo concetto, non potremmo non rifarci a Francesco Barberi e, più precisamente, al suo *Profilo storico del libro*, nel quale si afferma: “tre principali elementi compongono il libro: la materia, o supporto, [...] i segni, da oltre cinque secoli in Occidente caratteri tipografici dei vari alfabeti; infine il testo” (Barberi 1972: 7).

Di queste tre componenti il testo, il contenuto, il ‘messaggio’ è ciò che differenzia il libro dal materiale d’archivio. Sempre seguendo le indicazioni di Barberi, una storia del libro, e, quindi, la bibliologia, ha come scopo quello di considerare la materia, i caratteri, la tecnica di fabbricazione, la natura e la presentazione dei testi nel loro insieme, nei loro reciproci rapporti.

In questa ottica, l’orizzonte che, inizialmente, poteva sembrare limitato, improvvisamente si allarga e in questa nuova visuale il libro futurista non può non essere fonte di molteplici stimoli.

Dovremo, dunque, a poco a poco, mettere in luce i diversi elementi, le diverse componenti che caratterizzano l’editoria futurista. Il fatto stesso che sia lecito parlare di ‘libro futurista’ ci fa pensare ad una diversità rispetto sia alla produzione libraria contemporanea sia a quella precedente. Ci dovremo, pertanto, brevemente soffermare sulla fattura di alcuni libri, sulla loro tecnica di fabbricazione, sulle loro illustrazioni. Esemplificheremo, cercando di dare un’idea generale. Ma, soprattutto, dovremo cercare di verificare una impostazione ‘ideologica’. Giacché il primo problema che ci si pone è proprio quello di stabilire quanti tipi di libri futuristi siano stati prodotti. Oppure se esista un denominatore comune all’intero movimento. O ancora, se un certo tipo di ricerca artistica non abbia trovato una sua specifica giustificazione anche nella tecnica di produzione libraria. A queste domande sono state date già delle risposte, anche se in studi

* Intervento tenuto presso la sede dell’Associazione Italia-URSS, nel corso del ciclo di conferenze *Il flauto di vertebre – Uomini, idee, destini del futurismo russo* (Roma 12 gennaio-26 febbraio 1987).

a carattere o puramente artistico o critico letterario. La nostra ottica, invece, è quella bibliologica: dovremo, pertanto, innanzitutto descrivere quale era la situazione editoriale in Russia agli inizi del '900.

In alcuni famosi versi del poema *Chorošo!* (Bene!) Vladimir Majakovskij racconta di un suo incontro, nei giorni dell'Ottobre, con il poeta Aleksandr Blok: "Il fuoco gli si posò sugli occhi, / sopra una ciocca di capelli / gli si adagiò... / Così, stupito, lo riconobbi / (...) E subito il suo volto / divenne più sinistro / della morte invitata a nozze: / 'Dalla campagna... / scrivono... / m'hanno bruciato la biblioteca / nella villa..." (Majakovskij 1972, V: 396-397). L'altra biblioteca di Blok, quella pietroburchese, è stata invece, oggetto, di una descrizione analitica¹. Davanti ai nostri occhi si presenta la biblioteca di un poeta, di un uomo di cultura, di un lettore raffinato. I libri posseduti da Blok ci servono così da specchio nel quale osservare la situazione editoriale russa nei primi anni del '900. La cultura russa è pervasa da un irrefrenabile fremito, che sembra abbracciare tutte le sfere artistiche: seguendo l'onda montante del simbolismo, si moltiplicano gli incontri, si affollano i salotti, si scambiano idee, si discute con toni accesi, ma, soprattutto, si scrive e si dipinge. E il fervore delle dispute deve trovare suo naturale sfogo nel rapporto inevitabile con il pubblico. Così nascono riviste e case editrici, mentre si susseguono le mostre di pittura. Da "Mir iskusstva" ad "Apollon", da "Zolotoe Runo" a "Vesy", per citare solo i nomi delle testate più importanti, il mondo intellettuale russo sembra aver trovato nella pubblicazione di periodici l'arma migliore per diffondere il suo verbo. Si tratta, infatti, sempre di riviste, per così dire, 'militanti', che rispecchiano e difendono posizioni di sodalizi, di cenacoli intellettuali spesso in forte opposizione con altri gruppi o tendenze. Accanto alle riviste proliferano gli almanacchi: non c'è quasi editore che non ne pubblichi almeno uno. Il fervore artistico e poetico favorisce così una sorta di 'invasione' artistica nel campo della fattura del libro, invasione aiutata indubbiamente dal formarsi di imprese editoriali solide e di impianto capitalistico, quali Sytin, Vol'f e Marks, che vanno ormai dotandosi di moderni macchinari che consentono riproduzioni sempre più fedeli. Secondo una felice definizione di Aleksej Sidorov, riferita agli artisti del "Mir iskusstva", si assiste più che ad un'evoluzione dell'*iskusstvo knigi* (arte del libro), ad una sempre maggiore presenza dell'*iskusstvo v knige* (arte nel libro)². In effetti le principali tendenze produttive che si manifestano all'inizio del XX secolo in Russia vanno proprio nel senso di un crescente interesse verso la stampa di libri eleganti, ricchi di riproduzioni, costosi, finemente rilegati. Si ha quasi la tentazione, riprendendo la definizione data ai codici riccamente miniati della fine del IV secolo, di parlare di una sorta di 'libro-oggetto'³. Per contro si sviluppa, contemporaneamente, un'editoria popolare che mira alle alte tirature, ma offre un prodotto di qualità scadente o quanto meno facilmente deperibile. Fa eccezione l'attività editoriale

¹ Lukirska 1984-1986.

² Sidorov 1964: 358.

³ Cf. Cavallo 1984: 122.

dello *Znanie*, che, ben presto, sotto la direzione di Gor'kij, offrirà al grande pubblico una scelta della migliore letteratura russa moderna e contemporanea.

Come situare in questo quadro la produzione futurista? Quale momento di rottura, oppure come un semplice evento “curioso” o addirittura “tragicomico”⁴? O ancora soltanto come una scelta dovuta alla mancanza di mezzi e, dunque, da considerarsi in un mero ambito di casualità? Per rispondere a queste domande e a quelle che ci si poneva all’inizio, non si possono non ribadire concetti ormai divenuti abbastanza comuni. Certo ci può essere il grosso rischio di fare della “letteratura involontaria”⁵, ma si tratta di un piacevole rischio che non fa che darci conferma di alcune caratteristiche peculiari dell’editoria futurista. Di certo c’è il fatto, però, che, ad esempio, nella *Istorija knigi* (Storia del libro) di Iosif Barenbaum⁶ al libro futurista non è riservato nemmeno un rigo e nella miscelanea dedicata nel 1964, ai quattrocento anni di vita della stampa in Russia se ne parla in termini di “estrema arditezza” che in alcun modo riuscì a portare ad una riforma sostanziale della produzione libraria⁷. Ben diverso, e vale la pena citarlo subito, è il giudizio espresso da El’ Lisickij, il quale, sottolineando la stretta connessione tra pittori e poeti in Russia agli inizi del Novecento, propone di considerare i libri futuristi quale arte popolare⁸.

Ci troviamo, quindi, di fronte a prese di posizione ben distanti: per El’ Lisickij, che scriveva alla metà degli anni ’20 del Novecento, l’editoria futurista rappresenta la testimonianza concreta di un modo nuovo di concepire il libro; secondo gli storici del libro sovietici siamo davanti a delle semplici bizzarrie di nessun conto. Dunque ancora un quesito da risolvere. A chi dare ragione?

Cominciamo a cercare di fornire delle risposte. Se ormai è assodato che il futurismo russo ebbe anime diverse, questa diversità è riscontrabile anche nella fattura della produzione libraria. È indubbio che in questo senso le edizioni, ad esempio, di *Lirika* e poi del gruppo di Centrifuga si muovono decisamente in un solco diverso dagli almanacchi cubo-futuristi. Sono questi ultimi ad offrirci materiale di grande interesse, mentre un discorso a parte meriterebbe l’attività di Vasilij Kamenskij, quella di Il’ja Zdanevič, del gruppo 41° o anche degli *Oberjuti*. Pertanto cercando di dare una definizione del libro futurista scopriamo che ne esistono tanti tipi, quante furono le diverse facce del movimento. E che, così, sarebbe lecito parlare di un libro cubo-futurista, distinto da un libro, mettiamo, ego-futurista. Una prima risposta, dunque, è che non ha molto senso parlare genericamente di un libro ‘avanguardista’: ogni singola esperienza ha sue caratteristiche peculiari. Anzi ogni libro vive quasi di vita propria. Cerchiamo allora di accentrare la nostra attenzione sulla sperimentazione cubo-futurista, forse la più facile da esemplificare, ma anche la più ricca di spunti, la più affascinante come risultati e come conseguenze.

⁴ Sidorov 1964: 368.

⁵ Messina 1971a: 31.

⁶ Barenbaum 1984.

⁷ Cf. Beleckij, Šicgal 1964, II: 533.

⁸ El’ Lisickij 1967: 352.

Nella poesia *A vse-taki* (Eppure) di Vladimir Majakovskij, pubblicata nel 1914 in *Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov* (Futuristi. Prima rivista dei futuristi russi), Dio corre per il cielo con sotto braccio i versi del poeta “per leggerli, ansando, ai propri conoscenti”, dopo aver versato lacrime – scrive Majakovskij – “sul mio libriccino”⁹. Si può facilmente immaginare che il “libriccino” che provoca la commozione di Dio, non sia altro che il volume litografato con testo autoscritto, contenente le quattro poesie del ciclo *Ja!* (Io!), pubblicato nel maggio del 1913¹⁰ in 300 copie. Il libro era corredato da illustrazioni di Vasilij Čekrygin e Lev Žegin (che si firmava: L. Š.¹¹), compagni di corso di Majakovskij alla Scuola di Arte di Mosca¹². I caratteri dei versi erano stati disegnati da Čekrygin, mentre Majakovskij si era occupato personalmente della copertina, sotto l’influsso, secondo N. Chardžiev, di Larionov, al quale si sarebbe ispirato riprendendo il chiaro-scuro e il ritmo compositivo della copertina del volume *Poluživoj* (Semivivo) di Aleksej Kručenyč¹³. È interessante riportare la testimonianza di Lev Žegin sulla lavorazione del volume:

La copertina per il libretto *Io* venne elaborata per lunghissimo tempo. Su di essa sono disposti a scopo esclusivamente decorativo una sorta di macchia nera e la scritta: V. Majakovskij *Io*. Questa macchia, che potrebbe essere semplicemente scambiata per una macchia d’inchiostro che si è versato, ha un suo reale fondamento nella cravatta ‘a farfalla’ che allora Majakovskij indossava. La sede dello staff editoriale era la mia stanza. Majakovskij portava la carta litografica e dettava a Čekrygin i versi che questi trascriveva con la sua precisa calligrafia grazie ad uno speciale inchiostro litografico. (...) La redazione del libretto occupò una settimana, una settimana e mezzo... In due o tre settimane *Io* era stampato in 300 copie. Majakovskij le distribuì nei negozi dove abbastanza rapidamente andarono esaurite (Janecek 1984: 214-215).

Dell’interesse di Majakovskij per l’autoscrittura ci testimonia anche una lettera di Velimir Chlebnikov a Nikolaj Aseev, presumibilmente del dicembre 1915, epoca in cui uscì l’almanacco *Vzjal* (Ha afferrato): “Majakovskij è felice, intento nella scrittura a mano di un minuscolo libriccino, con lettere capitali rosse”¹⁴. D’altra parte già il 24 marzo 1913, nella relazione dal titolo *Izobrazitel’nye ele-*

⁹ Cf. Majakovskij 1972, I: 30.

¹⁰ Secondo Markov la data è quella dell’ottobre del 1913: cf. Markov 1973a: 120. L’indicazione di Markov è ripresa anche in Vitale 1979: 112. Un’edizione facsimile del libro è riprodotta in Aksenkin 2006: 51-68.

¹¹ La sigla sta per Lev Šechtel’ vero nome di Lev Žegin.

¹² Cf. Janecek 1984: 213. Per brevi notizie biografiche su Žegin e Čekrygin, cf. Florenskij 1983: 38, note 26 e 27 e Aksenkin 2006: 49, note 1 e 2.

¹³ Chardžiev 1976: 60 e anche Chardžiev, Trenin 1970: 41.

¹⁴ Chlebnikov 1972: 305. In verità, finora, si conosce soltanto un’altra edizione manoscritta di un’opera di Majakovskij, il *Flejta-pozvonočnik* (Flauto di vertebre) del 1919, di pugno di Lili Brik con illustrazioni dello stesso Majakovskij (cf. Janecek 1984: 216). Cinque pagine di questo libro sono riprodotte in Chardžiev, Trenin 1970 tra le pagine 32 e 33.

menty rossijskoj fonetiki (Elementi figurativi della fonetica russa), David Burljuk aveva affermato: “Noi abbiamo creato i libri scritti a mano” (Chardžiev, Trenin 1970: 315, nota 72). Evidentemente Burljuk si riferiva alle *produkcii* (produzioni) di Aleksej Kručenyč, vero e proprio teorico del *samopis'mo* (autoscrittura) e prolifico editore di sé stesso¹⁵. Anche il punto n. 5 del manifesto introduttivo del *Sadok sudej n. 2* (Il vivaio dei giudici n. 2) del febbraio 1913 proclamava:

Qualifichiamo i sostantivi non solo mediante gli aggettivi (come si è soprattutto fatto prima di noi), ma anche mediante altre parti del discorso e anche mediante singole lettere e cifre: a) considerando parte inscindibile di un'opera le cancellature e i disegni dell'attesa creativa, b) considerando la calligrafia una componente dell'impulso poetico, c) abbiamo pubblicato a Mosca dei libri (di autografi) auto-scritti (Vitale 1979: 51).

I concetti qui espressi, venivano ancora meglio chiariti nello scritto del 1913 (pubblicato, però, nel 1930) *Bukva kak takovaja* (La lettera come tale) a firma di Aleksej Kručenyč e Velimir Chlebnikov:

Della parola come tale, non si discute più, tutti sono assolutamente d'accordo. Ma cosa vale questo consenso? Va solo ricordato, che coloro che parlano col senno di poi della parola nulla dicono della lettera! Ciechi dalla nascita!... (...) Avete visto le lettere delle loro parole: allineate, offese, tosate, e tutte indifferentemente incolori e grigie – non lettere, ma marchi! Domandate dunque a chi volete dei facitori della parola ed egli vi dirà, che la parola, scritta da una calligrafia oppure composta da un carattere di piombo, non è assolutamente uguale alla stessa parola vergata in un'altra grafia. Voi non vestirete di certo le vostre bellezze di banali caffettani tutti uguali! Sfido io. Vi sputerebbero negli occhi, ma la parola no – essa tace. Vi sono due principi: 1) che l'umore muta la calligrafia durante la scrittura 2) che la calligrafia, mutata in modi diversi dall'umore, trasmette questo umore al lettore, indipendentemente dalla parola. (...) È chiaro che non è necessario che il facitore della parola sia anche lo scriba del libro auto-runico, forse è meglio se egli lo affidi ad un pittore. Libri di tal genere non ce n'erano. I primi sono stati prodotti dai *budetljane*. (...) È strano che né Bal'mont, né Blok (...) abbiano pensato di affidare le loro opere non al compositore, ma ad un pittore... Un testo, trascritto da qualcun altro o dallo stesso creatore, che però durante la trascrizione non ne riviva l'esperienza originale, perde tutta l'aura, di cui l'ha fornito la calligrafia nell'ora della terribile tormentata dell'ispirazione (Chlebnikov 1972: 248-249)¹⁶.

Dunque l'umore condiziona la calligrafia. C'è qui l'eco di uno scritto di Nikolaj Fedorov, pubblicato postumo nel 1904 sulla rivista “Vesy”, dal titolo *O*

¹⁵ Secondo Markov, Kručenyč pubblicò non meno di 236 *produkcii*, cf. Markov 1973b: 9. Sull'attività editoriale di Kručenyč cf. anche Marzaduri 1982: p. 131; 137-138; 150-152.

¹⁶ Il testo è riprodotto anche in Manifesty 1967: 60-61. Una leggera variante rispetto alle due edizioni citate, si riscontra nel brano riportato in Chardžiev, Trenin 1970: 39, dove, per altro, si dice di citare direttamente dal manoscritto posseduto da Kručenyč (p. 315, nota 73).

pis'menach (La scrittura) nel quale si afferma che la paleografia, e cioè lo studio dell'evoluzione della scrittura fino all'invenzione della stampa, "seguendo i mutamenti della grafia, scopre i mutamenti d'umore, avvenuti nell'animo delle generazioni" (Fedorov 1904: 2). All'accostamento a Fedorov ci conduce un'affermazione di Nikolaj Burljuk nel saggio *Poetičeskie načala* (Principi poetici), scritto in collaborazione con David Burljuk e pubblicato, nel marzo del 1914, in *Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov* (Futuristi. Prima rivista dei futuristi russi), in cui oltre a ricordare e a riprendere alcune immagini dall'articolo di Fedorov si afferma:

occorre distinguere fra la calligrafia dell'autore, quella di chi copia e i caratteri di stampa. Certe parole non si possono mai stampare, per esse occorre la calligrafia dell'autore. (...) Importantissima è la disposizione sulla carta di ciò che è stato scritto. Se ne rendevano ben conto alessandrini raffinati come Apollonio Rodio e Callimaco, che disponevano i loro scritti a forma di lira, vaso, spada, ecc. (Vitale 1979: 153)

arrivando alla conclusione: "L'autentica poesia non ha niente a che fare con l'ortografia e con il bello stile, questo abbellimento degli scribacchini delle riviste come "Apollon", "Niva" e altri 'organi' di popolarizzazione della cultura. La vostra lingua va bene per il commercio e per la vita quotidiana" (Vitale 1979: 155).

Mi pare che sia sufficientemente dimostrato come l'autoscrittura, seppure nel coacervo delle tante prese di posizione futuriste, abbia delle basi teoriche dichiarate e nasca, dunque, nel clima generale di rifiuto della cultura ufficiale. L'autoscrittura di per sé, infatti, rivoluziona, contesta il sistema produttivo librario dell'epoca. Ed è chiaro che il prototipo diventa il codice, il libro manoscritto. Nel testo di Nikolaj Burljuk già citato, il riferimento è esplicito: "Prendete i libri e i manoscritti dei secoli XIV e XV... Con quanto amore, accanto alle miniature, vi viene adornata e rafforzata la lettera, e che dire dei nostri libri ecclesiastici perfino del XVIII secolo?" (Vitale 1979: 154)¹⁷.

Ma come si presentano al lettore queste 'produzioni' futuriste? Cominciamo dal supporto cartaceo: ci troviamo di fronte a carta sottile, fragile, di pasta di legno, della qualità, insomma, più economica e più deteriorabile¹⁸: e questo nel migliore dei casi. Il *Sadok sudej* (Il vivaio dei giudici) del 1910 è stampato sul retro di carta da parati; la *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto corrente) del 1912 ha la copertina di tela di sacco e il resto del volume è di carta da pacco grigia e marrone; *Pomada* (Rossetto) di Kručenvch del 1913 presen-

¹⁷ "Ormai la pittura forma un tutt'uno con i testi stampati, il che fa nascere una indivisibile unità visiva nella composizione della pagina. I pittori trattavano ognuna di esse come una tela. Nella loro passione per l'arte russa antica, costoro hanno trasposto nell'illustrazione contemporanea le antiche maniere dei copisti di libri sacri, quando queste opere erano scritte a mano in scrittura slavone cirillica con una cura e una finezza dimenticate in seguito. I caratteri erano allora oggetto di una cura particolare" (Marcadé 1971: 222).

¹⁸ Cf. Janecek 1984: 70.

ta come copertina un foglio tagliato a mano di carta lucida rosso-vermiglia e la maggior parte delle illustrazioni del volume sono incollate su carta stagnola dorata. Gli esempi potrebbero continuare. Siamo, evidentemente, all'opposto delle edizioni lussuose dell'editoria simbolista o anche della semplice essenzialità di quella acmeista¹⁹. Passiamo ora alla tecnica di stampa. In parte l'abbiamo già illustrata grazie alle memorie di Žegin. Si tratta in sostanza di un sistema manuale di 'autolitografia'²⁰, nel quale:

il grado di partecipazione dell'artista che aveva creato l'immagine o il testo manoscritto variava. La stampa era effettuata da un tipografo, piuttosto che dall'artista stesso sulla base di una pietra litografica o, a volte, di una lastra di zinco. L'artista raramente lavorava sulla pietra ma forniva il disegno e il testo su carta. Carte speciali per copie riproducibili erano disponibili, già preparate perché l'artista vi disegnasse o con una matita litografica o con una penna, benché potesse essere usata anche carta da disegno (Compton 1978: 70-71).

Accanto all'autolitografia, si utilizza la poligrafia, grazie al '*gektograf*', un antenato del ciclostile, che consentiva di riprodurre un numero limitato di copie di un foglio scritto con inchiostro speciale, passando il foglio su uno strato di gelatina trattata in modo particolare, sì da far aderire l'inchiostro alla gelatina e, poggiandovi sopra un foglio bianco, ottenere una copia dell'originale. E ancora, come per esempio nel retro di copertina della *Pobeda nad solncem* (Vittoria sul sole) del 1913 di Kručenyč, si utilizza il procedimento xilografico, tramite una tavoletta di legno, in cui è stato inciso in rilievo un disegno rovesciato (destra e sinistra invertite).

A volte questi diversi sistemi vengono utilizzati per uno stesso volume, dove, magari, compaiono anche caratteri battuti a macchina o semplicemente stampigliati sul foglio: ciò comporta la necessità di montare manualmente sulla copertina o all'interno del libro le litografie. A volte, per risparmiare, si producono volumi, quali l'*Igra v adu* (Gioco all'inferno) del 1912 di Kručenyč e Chlebnikov, interamente litografati.

L'effetto che si ottiene dalla somma di tutti questi differenti procedimenti di stampa è quello di un primitivismo tipografico che non può non rimandare da un lato, come già rilevato, al codice manoscritto, dall'altro, in taluni casi, alla peculiare tradizione russa dei *lubok*.

Il richiamo al *lubok* ci consente di ribadire la stretta connessione tra parola e immagine, che segna uno dei momenti fondamentali della produzione cubo-futurista. Così l'equilibrio tra testo e illustrazione viene profondamente messo in discussione e nell'elaborazione teorica di Chlebnikov, Kručenyč, Majakovskij e Nikolaj Burljuk trovano sostanza rilevanti dichiarazioni sullo spazio da dare all'elemento figurativo e sulla sua fondamentale importanza per un'esatta percezione dell'intendimento creativo dell'artista. Ci troviamo, insomma, davanti ad una sorta di teoria della poesia visiva che ha precedenti illustri in Mallarmé,

¹⁹ Sull'editoria acmeista cf. Messina 1971b: 269-288.

²⁰ Cf. Compton 1978: 70.

contemporanei altrettanto importanti quali Apollinaire, Cendrars o le tavole parolibere dei futuristi italiani, epigoni dai risultati alterni negli esponenti della neo-avanguardia.

In questo ambito, oltre ai *‘železobetonnye poemy’* (poemi di cemento armato) di Vasilij Kamenskij, rientrano, seppure in presenza di una composizione tipografica tradizionale, i giochi tipografici (pure così cari ai futuristi italiani) che incontriamo, ad esempio, nel montaggio dei caratteri operato da David e Nikolaj Burljuk per la tragedia *Vladimir Majakovskij* di Majakovskij, al fine di evidenziare in grassetto, in corsivo o con diverse altezze dei caratteri le *‘lejtšlova’*, le parole guida del testo²¹.

Molto si è discusso e si discute sulla ‘sincerità’ di queste sperimentazioni, spesso viste come frutto semplicemente di difficoltà finanziarie o di velleità avanguardiste. Abbiamo già citato i giudizi ‘distruttivi’ della critica sovietica. A me sembra che abbia ragione Aleksandr Parnis quando sostiene:

le opere di Chlebnikov e dei suoi sodali ‘budetljane’ non rientravano nel concetto tradizionale di letteratura e non allettavano gli editori in ragione di possibilità ‘commerciali’. Essendo senza un sostegno editoriale, Chlebnikov e i suoi amici decisero di stampare i loro libri con mezzi propri. Essi crearono un nuovo tipo di edizione, inconsueta per un’epoca di tecnica tipografica avanzata, quale il libro litografato, ‘autoscritto’. (...) Questo tipo di libro rompe decisamente con la tradizione delle edizioni ‘eleganti’ e di ‘lusso’, ma nello stesso tempo inaspettatamente si inserisce nella tradizione popolare dei *lubok*. Il fatto stesso di una edizione ‘non industriale’, artigianale racchiude una sorta di attacco antiborghese, mentre l’aspetto ‘rozzo’ diventa una delle forme di provocar scandalo (Parnis 1985: 166)²².

Un libro, dunque, che nato dal sodalizio fra poeti e pittori quali Larionov, Gončarova, Filonov, Rozanova vive, come spesso accade in ambito avanguardista, fra passato e futuro, ma risponde, comunque, ad una precisa volontà creativa. La *zauvnaja gniga* (libro transmentale)²³, per riprendere il nome di un volumetto del 1915 di Kručnych con la ‘k’ iniziale di *kniga* (libro) volutamente sostituita da una ‘g’, ci presenta da un lato le opere artistiche e poetiche di un manipolo di decisi esponenti dell’avanguardia, la cui produzione avrebbe profondamente segnato la pittura e la poesia contemporanea, dall’altro, come abbiamo già detto, rifiuta il modello produttivo standardizzato, riproponendo, in sostanza, la scrit-

²¹ Cf. Chardžiev, Trenin 1970: 38-39.

²² Chardžiev, il quale ritiene gli almanacchi cubo-futuristi una “manifestazione del tutto particolare e specificatamente russa”, sostiene recisamente che “è indubbio che queste edizioni si spiegano non con ragioni tecniche (per esempio, per la difficoltà di trovare un editore per le opere futuriste), ma con una presa di posizione di principio del gruppo dei futuristi russi, che opponevano la veste ‘artigianale’ dei loro almanacchi all’apparenza estetizzante delle edizioni da amatore, imitando i vecchi modelli dell’arte tipografica” (Chardžiev, Trenin 1970: 39).

²³ Il libro è riprodotto in Aksenkin 2006: 90-112. Il volumetto conteneva anche due poesie transmentali di Roman Jakobson che si firmava con lo pseudonimo di Aljagrov, mentre le illustrazioni erano di Ol’ga Rozanova.

tura a mano e rifacendosi al *lubok*. E se è vero che “una delle caratteristiche peculiari del *lubok* è il fatto che il testo verbale diventa artisticamente attivo attraverso una lettura che non impegna gli occhi ma le orecchie” (Lotman 1980: 137), ecco che la novità sostanziale del libro futurista ci appare in un tentativo niente affatto grottesco o goliardico, di mutare il rapporto stesso tra lettore e libro. In questo senso, la sperimentazione futurista non è solo alla base degli estremismi tipografici di Kručenyč o addirittura dell’‘anti-libro’ pubblicato nel 1919 a Mosca, con il titolo *Gaust čaba* in cinquantaquattro copie, da Varvara Stepanova, in cui vengono tracciate su fogli di carta di giornale incomprensibili trame foniche, ma anche del libro costruttivista di Rodčenko e di El’ Lisickij²⁴.

Certo se assumiamo schematicamente come buona una descrizione del libro che lo consideri come: “gruppo di fogli di carta di vario formato sui quali è stampato un testo, piegati cuciti o incollati insieme, inserito in un involucro di cartoncino o cartone ricoperto di tela cui è solidamente ancorato” (Stenberg 1982: 347), dobbiamo riconoscere che, più o meno, anche il libro futurista, malgrado il bottone vero che compariva sulla copertina della *Zaumnaja gniga* di Kručenyč, rientra in questa descrizione fisica. È un fatto indubbio, però, che è lecito, a mio avviso, proporre dei paralleli, suggerire delle consonanze tra la fattura del libro e la contemporanea riflessione artistico-ideologica cubo-futurista. Una riflessione artistico-ideologica che, come già sottolineato più volte, è molto difficile ridurre ad un unico comune denominatore. Ma non è, forse, vero che anche per il libro, tracciate delle linee di tendenza comuni, ci troviamo davanti a singoli volumi che non possono essere studiati che separatamente, ciascuno come un caso a parte? Se l’invenzione della stampa è stata definita come una “rivoluzione inavvertita”²⁵, per il fatto che, per secoli, non ne è stata riconosciuta l’importanza, quella futurista è una rivoluzione fin troppo avvertita: per usare termini mutuati da Walter Benjamin²⁶, da un lato si riscopre nel rapporto ‘calligrafia-umore’ l’“aura” dell’opera d’arte, dall’altro questa “aura” si annulla con l’utilizzazione di materiali inusuali, di una stampa artigianale e della lingua stessa, spinta fino alla sperimentazione *zaum*’ e utilizzata anche come ‘oggetto da vedere’. Libri da guardare, allora, più che da leggere quelli futuristi?²⁷ Forse sì, ma ciò nulla toglie, mi pare, a quanto si è cercato di dimostrare. Ho detto all’inizio che l’orizzonte che poteva sembrare limitato, improvvisamente si ampliava e ho fatto cenno al rischio di fare della ‘letteratura involontaria’. Mi sembra che per rispondere alle domande che ci eravamo posti, ancora una volta, venga prepotentemente alla ribalta l’impossibilità di sezionare i vari aspetti della sperimentazione avanguardista, estrapolandoli dal contesto generale più ampio²⁸.

²⁴ Sull’attività di El’ Lisickij nel campo della grafica libraria si veda Chardžiev 1963: 138-156.

²⁵ Cf. Eisenstein 1986.

²⁶ Cf. Benjamin 1966.

²⁷ “Le opinioni personali possono essere diverse, naturalmente, ma la mia è che i libri di Kručenyč sono più interessanti da guardare piuttosto che da leggere” (Janeček 1984: 115).

²⁸ Sull’editoria futurista russa cf. anche Kovtun 1989, Compton 1992, Poljakov

In questo contesto generale anche il libro recita la sua parte di bravo comprimario.

Abbiamo parlato di libri. Nel racconto *Duch gospoži Žanlis. Spiritičeskij slučaj* (Lo spirito di Madame de Genlis. Un caso di spiritismo) di Nikolaj Leskov, la principessa, protagonista della storia, delusa e indispettita dallo spirito della scrittrice francese da lei prediletta, decide di bruciarne le opere. I roghi sembrano essere il naturale destino del libro. “La storia delle antiche biblioteche – si legge in un volume dedicato alla ricostruzione della sorte della mitica biblioteca di Alessandria – si conclude spesso nel fuoco. Secondo Galeno è questa una delle cause più frequenti di distruzioni di libri, accanto ai terremoti” (Canfora 1986: 201). Il fuoco brucia inesorabilmente. Ma esistono anche altri roghi, quelli dell’indifferenza o semplicemente dell’inefficienza burocratica, quelli della passiva accettazione di disastrose situazioni di fatto o del non credere nella possibilità di una cultura del libro e, quindi, delle biblioteche. E i libri così bruciano avvolti da queste fiamme, senza alcuna possibilità apparente di porre freno alla loro distruzione.

Anche se nel corso degli ultimi anni la situazione è un po’ cambiata, le biblioteche italiane di slavistica, deputate ad esempio, alla conservazione, degli almanacchi futuristi di cui si è trattato, sembrano, purtroppo, non sfuggire all’amaro destino comune.

Non si può non auspicare che l’interesse ancora vivo attorno agli uomini e alle idee del futurismo consentano di gettare acqua a volontà sui roghi accesi, un po’ dappertutto, nelle nostre biblioteche. Prima che sia troppo tardi.