

Luigi Magarotto

L'evoluzione del pensiero nel giovane Il'ja Zdanevič

Da Parigi, dove aveva fatto la conoscenza di Filippo Tommaso Marinetti (Iliazd 1992: 26), il pittore Boris Lopatinskij ritornava nel 1911 a Tiflis (oggi Tbilisi), la città in cui erano nati e vivevano i fratelli Il'ja¹ (1894-1975) e Kirill (1892-1969) Zdanevič. Egli aveva portato con sé i manifesti e alcune altre pubblicazioni del futurismo italiano che diede subito da leggere al giovane Il'ja, il quale, aiutato nella comprensione dei testi dal padre insegnante di francese, si sprofondò subito nella lettura. Egli rammenta: "Pour moi, l'imitateur des symbolistes², ce fut la conversion" (Iliazd 1992: 26).

Infervorato dal nuovo verbo futurista, nel settembre del 1911 Il'ja, per iniziare gli studi di giurisprudenza, raggiungeva a Pietroburgo il fratello Kirill che frequentava l'Accademia di Belle Arti. Parallelamente all'influenza di Marinetti, Il'ja subiva in quegli anni anche il fascino dell'opera di Natal'ja Gončarova, vale a dire del neoprimitivismo ispirato alle icone, all'arte delle stampe popolari (*lubki*), alle miniature, e quello della pittura di Michail Larionov, ossia l'arte delle insegne, dei disegni sui muri e sugli steccati. Anzi, sovvenzionato da Larionov, pubblicò, agli inizi del 1913, la monografia *Natalija Gončarova. Michail Larionov*, decantando, oltre all'amore per le icone e per le insegne, le varie fasi dell'arte dei due pittori: il cubismo, il neoimpressionismo, il futurismo, il raggismo. In una lettera all'amico pittore Michail Le-Dantju, confidava di essere stato alquanto superficiale: "Ho scritto una monografia su Larionov e la Gončarova. È vacua, traboccante di lodi vacue. Uscirà con uno pseudonimo" (Zdanevič 2014a: 145) e in effetti fu pubblicata sotto il nome di Èli Èganbjuri³. Nel contempo, però, si diceva soddisfatto della somma di 50-70 rubli che avrebbe intascato per il lavoro svolto (*Ibidem*: 145).

¹ Ricordiamo che a partire dal 1919 adoterà lo pseudonimo Iliazd con il quale diverrà noto in Occidente.

² Al liceo egli aveva fondato, con altri compagni, il gruppuscolo 'Icaro' che si rifaceva proprio all'estetica simbolista.

³ A quanto spiega lo stesso Zdanevič, lo pseudonimo scaturiva da una lettura alla francese del suo nome e cognome scritto al dativo in russo (Илье [letto all'incontrario, pertanto Eli] Зданевичу [ossia Eganburi]). Egli si era ispirato all'esempio del portalelettere francese che leggeva in questo modo la posta indirizzata a suo padre durante i soggiorni parigini per affinare la conoscenza della lingua (Hulten *et al.* 1978: 48).

Egli subiva dunque un'attrazione ossimorica: da un lato l'incanto provato per l'estetica del futuro promossa da Marinetti e dall'altro il fascino del primitivismo delle icone e delle stampe popolari. Questo atteggiamento incoerente non ci deve però sorprendere perché tutto il movimento futurista raccolto nel gruppo "Gileja" era segnato dal medesimo ossimoro in cui si dibatteva il giovanissimo Il'ja. Infatti i cubofuturisti russi pretendevano di forgiare l'estetica del futuro richiamandosi alla tecnica, alle macchine, alle metropoli, mentre il loro sodale più creativo e promettente, Velimir Chlebnikov, s'infervorava ed eccitava per un'Asia arcaica. D'altra parte lo stesso nome "Gileja" evocava la scitica *Ilea* (*Hylaiē*) di Erodoto ed era suggerito dai luoghi a ridosso del Mar Nero, nell'Ucraina meridionale, dove David Burljuk amava riunire i suoi amici e poeti. L'ossimoro si spiega con il fatto che gli avanguardisti russi, malgrado si autodefinissero con i nomi *budetljane*, *buduščniki* e *futuristy* proiettati verso il futuro, ricercavano (e questo sarà vero anche per gli *oberjuty*) le fonti della lingua nelle sue manifestazioni primigenie, di cui la *zaum'* era un esempio, mentre nella pittura indagavano soprattutto gli elementi base degli oggetti: le linee, le figure, la luce (Rostova 2019: 5). In altre parole la ricerca dell'avanguardia russa era dominata, in entrambi i casi, dall'ἀρχή (archē).

Seguace convinto di Marinetti, Il'ja Zdanevič esercitò dal gennaio 1912 all'estate del 1913, tra Pietroburgo e Mosca, un'intensa attività quale fautore del nuovo credo futurista. Il 18 gennaio 1912⁴ egli lesse una relazione a un dibattito organizzato dalla prima società dei pittori avanguardisti "Sojuz moloděži" ('Unione della gioventù') al teatro Troickij di Pietroburgo. In una minuta vergata circa cinquant'anni dopo per Ardengo Soffici (la bella copia, però, non fu mai spedita) si fa vanto di aver pronunciato in quel dibattito la parola chiave tanto cercata e attesa dai giovani sperimentatori russi: futurismo. A suo parere, questo termine acquisì i propri diritti in Russia con una rapidità incredibile e i futuristi divennero – quasi a imitazione del gruppo artistico dei *peredvižniki* – degli itineranti che promuovevano dibattiti, letture e serate letterarie di città in città, divulgando i principî estetici della nuova scuola futurista tra gli spettatori accorsi ad ascoltarli, che reagivano sovente in maniera rumorosa, se non scomposta (Iliazd 1992: 27). Veniamo a conoscenza delle tesi esposte da Zdanevič durante quella serata, alla quale presero parte il fratello Kirill e l'amico Le-Dantju, da quanto riportò lo scrittore e giornalista Nikolaj Breško-Breškovskij⁵ nella "Peterburgskaja Gazeta":

L'arte deve rispecchiare ('*otražat'*') la modernità, altrimenti non è arte! E, secondo me, un paio di scarpe, sì, un comune paio di scarpe di oggi è più prezioso, più sublime e più utile di tutti i Leonardo da Vinci messi insieme. La *Gioconda*, al diavolo la *Gioconda*! Oppure volete prendere la moderna automobile? Io preferisco l'automobile ai Velásquez, ai Rembrandt e ai Raffaello di tutto il mondo. Sì, l'arte deve rispecchiare ('*otražat'*') la

⁴ Fino al 31 gennaio 1918, tutte le date riportate seguono il calendario giuliano o "vecchio stile".

⁵ Nikolaj Breško-Breškovskij, letterato e giornalista piuttosto critico nei confronti del futurismo, diverrà un personaggio del "dra" (che sta per "dramma", ma Zdanevič amava l'apocope) *JAnko krUP' albAnskaj* ('*JAnko rE albAnese*').

modernità. [...] Bisogna rispecchiare ('*otražat*') la grande città. Bisogna dipingere gli schiaffi e le baruffe di strada (Breško-Breškovskij 1912: 3)⁶.

Proviamo a confrontare questo breve frammento con gli enunciati del *Manifesto del futurismo* italiano (MF, 1909) e con il *Manifesto dei pittori futuristi* italiani (MPF, 1910):

Noi canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche [...] (MF). È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda, [...] dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra [...] (MPF). Un'automobile ruggente [...] è più bello della *Vittoria di Samotracia* (MF). Che una volta all'anno sia deposto un omaggio di fiori davanti alla *Gioconda*, ve lo concedo... Ma non ammetto che si conducano quotidianamente a passeggio per i musei le nostre tristezze [...] (MF). Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno (MF).

Constatiamo che il giovanissimo patrocinatore, dopo aver adempiuto il proprio compito in maniera piuttosto pedissequa e aver ricordato tutti i *topoi* del futurismo italiano, aveva fatto una scelta infelice, allorché aveva impiegato il verbo *otražat*' ('rispecchiare, riflettere'), sostenendo che il futurismo doveva *rispecchiare* la modernità⁷. Il verbo, benché fosse piuttosto generico, era già stato usato nella sua opera da Lenin; per quest'ultimo il pensiero e di conseguenza la conoscenza sono un rispecchiamento, un riflesso ('*otraženie*') del mondo esterno che esiste al di fuori e in maniera indipendente dalla nostra coscienza. Da tale assioma aveva fatto discendere il suo punto di vista sull'arte e la letteratura. Soprattutto nel 1934, al I Congresso degli scrittori, la teoria del rispecchiamento, del riflesso diverrà un'arma ideologica e starà ad indicare l'adattamento del reale a schemi preconfezionati, trasformandosi nell'apologia della mistificazione e dell'irreale. Comunque osserviamo che in futuro Zdanevič abbandonerà il verbo *otražat*' per fare uso di verbi meno impegnativi, quale, per esempio, *svjazat'sja* ('legarsi, saldarsi, connettersi').

Con maggiore accortezza, Marinetti e i futuristi italiani avevano invece impiegato verbi polisemici come *cantare*, *ispirarsi* ("canteremo le maree [...], dobbiamo ispirarci, ecc.") che avrebbero concesso ai letterati e agli artisti la possibilità di innovare più liberamente.

Il dibattito continuò quella sera stessa del 18 gennaio 1912 con Zdanevič che rispondeva alle domande del pubblico. A quanto riporta il summenzionato giornale, un giovane con un grande ciuffo di capelli e l'occhialino (con ogni probabilità si trattava di David Burljuk) gli chiese, tra l'altro, perché i pittori dovessero dipingere gli schiaffi e le baruffe di strada, fenomeni anarchici, anzi teppistici. Il conferenziere replicò che nella moderna realtà

⁶ Tutte le traduzioni dal russo sono nostre (LM).

⁷ Negli archivi non si è conservato il testo di Zdanevič, dove avremmo potuto controllare l'uso del verbo, ma essendo stato impiegato più e più volte nel corso della relazione, è difficile pensare che Breško-Breškovskij abbia usato nel suo resoconto un verbo diverso da quello del relatore.

non c'era nient'altro da rappresentare (Breško-Breškovskij 1912: 3). Abbiamo evidenziato in particolare questa domanda e la relativa risposta perché il dibattito si tenne nel gennaio del 1912, mentre il manifesto del futurismo russo dal titolo *Poščččina obščestvennomu vkusu* ('Schiaffo al gusto corrente') fu pubblicato nel dicembre del 1912, firmato anche da David Burljuk. Non è escluso che gli schiaffi evocati da Zdanevič abbiano avuto una qualche influenza sulla scelta del titolo del manifesto, proprio tramite Burljuk, che intanto doveva essersi ricreduto e avere apprezzato la loro eccezionale forza più metaforica che fisica.

Il 31 marzo 1912 il diciassettenne Zdanevič intervenne a un dibattito sull'arte all'Istituto Tenišev di Pietroburgo e, a quanto riferisce il pittore Evgenij Pskovitinov nel suo resoconto sul settimanale "Protiv tečenija" ('Controcorrente'), con la sua oratoria e il consueto estremismo riuscì a catturare l'attenzione dei presenti:

Nessuno ha bisogno dell'odierna pittura russa. [...] I cubisti esistono per fare in modo che la gente rida a crepelle⁸ [...] L'arte odierna non risponde allo spirito del nostro tempo. L'arte deve essere connessa alla vita, altrimenti non serve. L'arte per pochi è una menzogna. È tempo di liberarci dall'intimismo del motto "l'arte per l'arte". Bisogna scendere in strada. L'arte deve essere applicata (Pskovitinov 1912: 4-5).

In conclusione – scrive Pskovitinov – il relatore invitò i pittori a dipingere manifesti e insegne, ad andare tra la gente semplice ('nizy'), laddove avrebbero incontrato la vera gioia dell'arte (Pskovitinov 1912: 4-5).

Per "gente semplice" Zdanevič intendeva verosimilmente i contadini, cioè egli stava maturando quella visione dell'arte che avrebbe espresso con chiarezza nella citata monografia *Natalija Gončarova. Michail Larionov*, stesa negli ultimi mesi del 1912. Secondo le sue parole, le riforme di Pietro il Grande avevano suddiviso la Russia in due poli: città e campagna. Le città avevano cominciato a vivere sotto l'influenza dell'Occidente, mentre la campagna era rimasta fedele a sé stessa, alle idee e allo stile dell'arte prima di Pietro, pur accogliendo talvolta qualcosa da fuori, ma subito trasformandolo e adattandolo ai propri gusti. Nell'Ottocento l'arte urbana aveva tentato di assimilarsi alla campagna e attingervi nuovo vigore perché la campagna russa manifestava più cultura delle città. È vero che nelle città si concentrano le forze intellettuali e le conquiste civili arrivate dall'estero, ma se si parla di autentica cultura spirituale russa ne troviamo molta di più nelle campagne, la qual cosa è dimostrata dal fatto che l'arte rurale si situa molto più in alto di quella urbana (Ėganbjuri 1913: 8-9).

Il giovane propagandista del futurismo italiano da un lato invitava pertanto i pittori a connettersi alla modernità, mentre dall'altro esortava a ritrovare l'autentico spirito russo nella profonda campagna, nel tempo grande dei secoli trascorsi. Noi potremmo qui rintracciare varie influenze, incominciando da quelle gončaroviane e larionoviane, ma in sostanza ci troviamo di fronte al consueto ossimoro, in cui l'ἀρχή è sempre predominante.

⁸ Le idee del cubismo incontrarono un'ampia diffusione in Russia, tanto che nel 1913 ci furono ben due traduzioni del saggio-manifesto di Albert Gleizes e Jean Metzinger *Du cubisme*, Paris 1912.

In occasione della mostra di *Mišen'* ('*Il bersaglio*') che si stava tenendo a Mosca, il 23 marzo 1913 fu organizzato un dibattito presso il museo del Politecnico. Zdanevič partecipò con una relazione sul futurismo, aggiungendo un nuovo elemento cardine alla sua visione ossimorica dell'arte. Consapevole di trattare argomenti incendiari, si presentò al dibattito molto spavaldo, desideroso di scandalizzare il pubblico venuto ad ascoltarlo e – a quanto riportano i giornali dell'epoca – ci riuscì perfettamente. Egli espose in maniera accurata i principî del futurismo italiano, che era sorto in base “alla necessità di connettere ('*svjazat'*) l'arte alla vita e di liberarsi del passato” (Zdanevič 1998: 558). Come ricorda in una lettera alla madre (Zdanevič 2014b), scritta subito dopo il dibattito moscovita, all'inizio il pubblico l'aveva applaudito, nondimeno la radicalità delle teorie del futurismo italiano fece montare sempre più lo sdegno degli ascoltatori, i quali cominciarono inizialmente a rumoreggiare, poi a gridare e infine a inveire. L'acme fu raggiunta allorché su una parete, alle spalle di Zdanevič, apparve una diapositiva (che aveva chiesto in prestito all'amico Larionov [Zdanevič 2014c]) con l'immagine della Venere di Milo, ed egli, brandendo una scarpa nuova americana prestatagli dall'amico Lopatinskij, pronunciò la celebre frase: “Una scarpa moderna è più bella della Venere di Milo”, perché – a suo dire – rappresenterebbe una bellezza autonoma, ideale, meccanica, mentre quella della Venere di Milo ci verrebbe imposta (Zdanevič 1998: 560). Nella missiva, Zdanevič raccontava alla madre che quella asserzione aveva suscitato grida minacciose e provocato un calpestio di piedi sul pavimento da parte degli astanti talmente rumoroso e assordante da fargli dubitare di poter portare a termine la relazione. Dopo non più di cinque minuti, però, il pubblico per incanto si acquietò ed egli poté continuare con la lettura sino alla fine. Sempre alla madre confessò la soddisfazione per lo scandalo suscitato, poiché si era trattato di una indispensabile pubblicità, grazie alla quale il suo nome era divenuto noto in tutta Mosca (Zdanevič 2014b).

Importante è qui per noi evidenziare le affermazioni piuttosto impegnative proferite da Zdanevič:

Noi abbiamo tradito l'arte nazionale russa [...] e siamo diventati dei lacchè dell'Occidente. È già stato più volte detto e ripetuto che la Russia è Asia e che noi siamo un distacco avanzato dell'Oriente. [...] Coltivare l'occidentalismo significa aumentare la lontananza tra la nostra arte e il nostro popolo. L'occidentalismo ci è stato utile per superare il decadimento dell'arte urbana, dico urbana perché al contrario nelle campagne si è sempre mantenuta a un livello molto alto, l'artista russo poteva comprendere l'arte antica e l'arte popolare. [...] Deve inorgogliarci il fatto che siamo Asia. [...] Le parole “Asia” e “arte” sono appunto inseparabili. Perciò la giusta forma, necessaria in arte per la realizzazione dell'idea di una persona che vuole crescere e migliorare, può venirci solo dall'Oriente, giacché può germogliare soltanto su un terreno russo, cioè asiatico. Non dobbiamo studiare i maestri occidentali, ma l'Asia (Zdanevič 1998: 567-568).

Introducendo l'elemento asiatico quale fondamento dell'arte russa, il propagandista del credo marinettiano non si limitava ad esprimere un pensiero piuttosto paradossale, ma,

proseguendo nel suo cammino ossimorico, sanzionava l'idea bizzarra che solo la vittoria dell'ἀρχή poteva dare origine all'autentica sperimentazione avanguardistica.

Nondimeno l'infatuazione del futurismo, con i suoi dettami forse troppo rigidi per la mente creativa di Zdanevič, cominciava ad esaurirsi e già qualche giorno prima del suo intervento al dibattito tenutosi all'Istituto Tenišev il 7 aprile 1913, egli aveva scritto nei suoi appunti per la serata il seguente addio:

Tra l'altro dichiaro che l'odierna serata che per voi è la prima futurista, per noi sarà invece l'ultima perché il futurismo è stato necessario per demolire l'Autorità e ritornare all'Oriente. Noi fondiamo una nuova corrente, il *vsěčestvo* ('tuttismo'), che presto diventerà celebre e glorioso. Il *vsěčestvo* sarà il nostro movimento nazionale e riusciremo ad elevare la nostra arte a grandi altezze (Basner *et al.* 2014: 25-26).

Poi però lo cancellò, e la serata si svolse nella tradizionale atmosfera di scandalo futurista. Ciò nonostante i giornali riportarono che nel corso della sua esposizione l'oratore, dopo aver proclamato il superamento del futurismo, aveva dato notizia della fondazione, con altri *coéquipiers*, di un nuovo, originale movimento, senza però farne il nome (Rostislavov 1913: 4). L'8 aprile Zdanevič scriveva una missiva a Larionov in cui gli comunicava che quello del giorno precedente era stato il suo ultimo intervento futurista, dato che il futurismo non aveva più nulla da proporre (Zdanevič 1998: 595). Se pensiamo che in una lettera di un mese prima indirizzata a Zdanevič, Larionov aveva scritto:

Ma soprattutto il futurismo [italiano] deve essere letto in Russia, dal momento che ancora non s'è mai trovata la voglia di leggerlo fino in fondo. Noi mettiamo il nome di Marinetti per mostrare la differenza dai futuristi che non sanno nulla di futurismo, a cominciare da Majakovskij, Severjanin e altri (Larionov 1998: 589),

ci rendiamo conto che Il'ja Zdanevič era divenuto ormai uno degli intellettuali più radicali e vivaci dell'avanguardia russa.

Proprio in questi mesi egli meditava sul nuovo movimento, il *vsěčestvo*, abbozzava le prime stesure di un manifesto, di cui una delle varianti è intitolata: *Mnogovaja⁹ slov[es]nost' i dejstvija nad zvukami. Vtoraja gramota vsěčestva* ('La letteratura simultanea e le azioni sui suoni. Il secondo documento letterario del tuttismo'). Nel titolo la forma molto solenne del linguaggio si contrappone al contenuto più che mai avanguardistico, i cui molti assunti ripetuti più volte con parole diverse, possono essere così riepilogati:

⁹ Il neologismo *mnogovaja* rimanda inevitabilmente allo *Slovo o polku Igoreve* ('*Racconto della gesta di Igor*'), laddove incontriamo l'*hapax mnogovoi* ('dai molti armati, dalle molte schiere') proferito da Svjatoslav: "[...] Più non vedo la possanza del forte e ricco e dai molti armati (*mnogovoi*) fratello mio Jaroslav". Si tratta, però, soltanto di un'assonanza. Zdanevič, forse proprio sull'esempio dello *Slovo* (ce lo fanno pensare i termini nel titolo del manifesto volutamente solenni e libreschi: *Mnogovaja, slov[es]nost' e gramota*), partendo dalla radice *mnog-* (molto), inserisce il suffisso *-ov-* e la desinenza *-aja*, ottenendo l'aggettivo neologico *mnogovaja* nel significato di molteplice, plurima e, meglio ancora, di simultanea.

1. Una poesia di un solo verso è insufficiente a trasmettere la nostra esistenza dai mille volti, pertanto noi introduciamo la creazione politematica e polifonica di opere letterarie.
2. Oggi abbiamo bisogno della simultaneità (*'odnovremennost'*) di alcuni temi dal momento che la nostra coscienza può dividersi in due, in tre, in quattro, in cinque o in cento e solo la poesia *mnogovaja* ('simultanea') può saturarla.
3. Noi vogliamo parlare di tutto a un tempo. La nostra poesia deve viaggiare sul frastuono degli uffici postali e dei mercati. Frantumare le emozioni ci ha annoiati.
4. Faremo una poesia che non si deve leggere, ma ascoltare. La poesia si trasferisce sul palcoscenico. È il primo passo verso il fonografo. La poesia si libera dal potere delle lettere. L'alfabeto è solo un mezzo, non significa nient'altro. È il primo passo verso la liberazione della poesia dall'occhio, liberazione da noi proclamata.
5. Una parola può balzare su un'altra parola dai suoni simili, le parole consonanti possono realmente unirsi.
6. I temi che balzano uno sull'altro, l'un l'altro si superano.
7. Non ci occupiamo soltanto della poesia della simultaneità. Per noi sono pochi quei suoni che la nostra bocca può produrre. Non vediamo nessuna ragione per impiegare suoni puri. Proclamiamo la combinazione dei suoni e [...] pronunciando a un tempo tutti i suoni che entrano nella parola riusciremo ad avere la loro sintesi, così il suono scioglierà la parola producendo una moltitudine di combinazioni liberate dal tempo: in questo modo otterremo le parole extratemporali.
8. La parola extratemporale, la combinazione dei suoni e la poesia della simultaneità (*'odnovremennost'*): ecco tre espressioni della poesia *mnogovaja* (cfr. Zdanevič 2014d)¹⁰.

Suggerendo di rappresentare a un tempo molteplici eventi narrativi (questo principio valeva anche per le azioni plastiche), collocando la parola fuori del tempo (in alcuni appunti aggiungerà lo spazio) e ponendo il suono a fondamento della stessa parola, Zdanevič proponeva una *zaum'* saldamente ancorata alla fonetica, a cui negli anni seguenti avrebbe consacrato le sue capacità inventive componendo i drammi fonetici della ben nota pentologia *aslaablič'ja* ('*asinAspetti*'): *JAnko krUl' albAnskaj* ('*JAnko rE albAnese*'), composto alla fine del 1916, ma stampato a Tiflis nel maggio del 1918, *asĖl naprakAt* ('*AsIno a nolO*') e *OstrafpAschi* ('*L'Isola di pAsqua*'), entrambi pubblicati a Tiflis nel 1919, *zgAJAkaby* ('*Come se zgA*'), stampato a Tiflis nel 1920, e *lidantJU fAram* ('*LidantJU come un fAro*'), scritto a Costantinopoli nel 1920-1921 e pubblicato a Parigi nel 1923.

Nella *zaum'* zdaneviciana importanti sono i suoni, il significante e non il significato delle parole, cosicché in una sequenza verbale ogni parola può essere sostituita da una qual-

¹⁰ Non va dimenticato che già nel febbraio 1912 i pittori futuristi italiani Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini avevano parlato di "simultaneità degli stati d'animo nell'opera" e di "simultaneità d'ambiente" (Boccioni *et al.* 1914: 64).

siasi altra purché ci sia un'analogia fonica: di qui nascono dunque non più i sinonimi, ma i sinofoni (Marzaduri 1982: 281-293). Nel 1919, con il suo volumetto *17 erundovykh orudij* ('17 strumenti strulli'), Igor' Terent'ev, un esponente piuttosto creativo del gruppo 41°, eleverà questo concetto a legge della creazione letteraria degli *zauumniki*: le parole con lo stesso suono sono appunto simili anche nel significato, per esempio *gorod* ('città') è simile a *gordyj* ('orgoglioso'), *tvorčestvo* ('creazione') a *tvorog* ('ricotta') e così via (Terent'ev 1919: 4). Va inoltre ricordato che il *vsëčestvo*, rigettando un principio basilare del futurismo, non rinnegava più le conquiste del passato, ma riconosceva il carattere evolutivo dell'arte e della letteratura.

Nella già citata minuta per Soffici, Zdanevič rammenta la sua *zauum'*:

J'ai créé une langue phonétique agissant sur les émotions par la sonorité et par les associations avec le langage courant, beaucoup plus éloignée du sens que les mots de Khlebnikov. J'ai fait de la poésie orchestrale pour plusieurs voix simultanées, réalisable sur scène, et de la poésie chorégraphique où la danse qui l'accompagne est dirigée sans musique par les syllabes. Telle était la danse de *l'Île de Pâques* que j'ai représentée à Paris en 1923 à la galerie La Boétie, interprétée par Lisica Codreanu [Lizica Codreanu-Fontenoy] (Iliadz 1992: 31).

La poesia orchestrale deve essere considerata una definizione sinonimica della poesia *mnogovaja*, infatti in un'altra minuta dal titolo *Mnogovaja poëzia. Manifest vsëčestva* ('La poesia simultanea. Manifesto del tuttismo'), l'autore, cimentandosi per la prima volta in una stesura *zauum'*, usa indifferentemente i due aggettivi: "Correggendo la nostra infelice bocca, siamo pervenuti alla poesia *mnogovaja* [...]" e qualche riga dopo: "Correggendo la nostra infelice bocca, siamo pervenuti alla poesia orchestrale ('*orkestrrovaja*') [...]" (Zdanevič 2014e). Detto altrimenti si trattava sempre di poesia simultanea, ma il nostro autore, alla costante ricerca dell'originalità, preferiva celarsi dietro nuovi termini.

Il giovane Il'ja, studente all'Università di Pietroburgo, soggiornava sovente a Mosca, pertanto era perfettamente informato dei manifesti e delle pubblicazioni che i futuristi russi davano alle stampe nelle due città più importanti della Russia, manifesti e pubblicazioni in cui si trattava ampiamente della lingua del suono. La *zvukopis'* di Chlebnikov, per esempio, espressa nella poesia *Bobèobi* (1913), non poteva certo essergli sfuggita. Nel suo manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, Marinetti inneggiava nel 1913 "all'uso audace e continuo dell'onomatopea", ma è difficile pensare che Zdanevič potesse esserne venuto a conoscenza. Per quanto riguarda una possibile influenza della poesia fonetica dei dadaisti, per esempio di Hugo Ball, di Raoul Hausmann o di Kurt Schwitters, bisogna non dimenticare che essi cominceranno a pubblicare questo genere di versi soltanto di lì a qualche anno, dopo la prima guerra mondiale.

Nel luglio del 1913 veniva pubblicata la raccolta *Oslinij chvost i Mišen'* ('La Coda dell'asino e il Bersaglio'), in cui si trovava il manifesto *Lučisty i buduščniki*¹¹ ('Raggisti e fu-

¹¹ Il termine *будушники* era un sinonimo di *futuristy*, ma, coniato – come *budetljane* – sul futuro del verbo *byt'* (essere), voleva distinguersi dall'italiano. Il neologismo fu usato per la prima volta da un giornalista russo ancora nel marzo del 1909 (Krusanov 2010: 508).

turisti”), firmato da dieci pittori, tra cui la Gončarova, Kirill Zdanevič e Le-Dantju, riuniti intorno al loro leader Larionov. Seguendo il manifesto del futurismo italiano, anch’essi inneggiavano al “fascino della loro grande epoca segnata da veloci automobili, strade ferrate, piroscafi grandiosi, aeroplani” (Gončarova *et al.* 1913: 9-15)¹² e, in perfetta contraddizione con quanto avevano appena acclamato, ossia lo sviluppo tecnologico, di cui l’Occidente era il motore, si proclamavano nazionalisti e antioccidentali perché l’Occidente “banalizza[va] le forme russe e quelle orientali, nonché livella[va] ogni cosa”. Pertanto esaltavano l’orientalismo, con il suo primitivismo e la prevalenza dell’*ἄρχή*, celebravano “tutti gli stili, in quanto utilizzabili per esprimere le proprie creazioni, stili esistiti nel passato ed esistenti nel presente, quali il cubismo, il futurismo, l’orfismo e la loro sintesi: il raggismo” (elaborato da Larionov) che si apriva “all’osservazione di tutta l’arte del passato”. Infine assicuravano che “un quadro raggista, apparendo sempre in movimento, da[va] la percezione di essere extra-temporale ed extraspaziale e per di più, osservandolo, sorge[va] la sensazione di scorgervi quella che si poteva chiamare la quarta dimensione”, teorizzata da Pëtr Uspenskij. Le idee sostenute da Larionov e dalla sua cerchia erano molto in consonanza con le posizioni difese da Zdanevič, anzi è stata avanzata l’ipotesi che la prima parte del manifesto, dominata com’è da uno spirito alquanto bellicoso, lontano quindi dal carattere tranquillo, flemmatico di Larionov, sia da attribuire proprio alla mano di Il’ja Zdanevič (Krusanov 2010: 510).

Benché avesse firmato il manifesto di Larionov, Le-Dantju (1891-1917) si sentì in dovere di stendere un breve saggio con cui intendeva patrocinare i principî del *vsëčestvo* nel campo della pittura (Ledantju 1988: 186-199)¹³. Tuttavia, dopo aver criticato tutti i pittori e le correnti pittoriche coeve, si limitò ad esprimere un deciso apprezzamento per il raggismo di Larionov, definito “un procedimento giustificato dalle leggi della pittura e in piena corrispondenza con le esigenze del mestiere di pittore” (*Ibidem*: 186-199). Inoltre precisò che le tesi generali del *vsëčestvo* erano già state esposte nella relazione e nel manifesto letti in occasione della grande mostra della Gončarova, organizzata a Mosca nell’autunno del 1913, in cui furono esposte ben 768 opere dipinte tra il 1900 e il 1913. Senza dubbio Le-Dantju si riferisce al già ricordato manifesto *Mnogovaja poëzia. Manifest vsëčestva*, nonché alla conferenza di Il’ja Zdanevič dal titolo *Natalija Gončarova i vsëčestvo* (*‘Natalija Gončarova e il tuttismo’*), che ebbe luogo il 5 novembre 1913 a Mosca, in concomitanza con la chiusura della mostra.

Quel giorno Zdanevič esordì constatando la morte del futurismo e continuò sciornando le tesi del *vsëčestvo*:

Il nostro tempo non può avere stili durevoli, né una scuola, né una tradizione, né un’arte permeata di un carattere nazionale. Il nostro tempo è ricco di miscugli di stili effimeri, nonché di teorie e di differenziazioni in campo artistico, giacché il nostro è il tempo della rapidità e del progresso veloce, del progresso da capogiro. [...] L’aspirazione al futuro è assurda, dal momento che non esiste il futuro. Il futuro può essere trasformato in passato e viceversa. [...] Non esiste né l’obsolescenza, né il nuovo, si tratta solo di un mutamento

¹² Tutte le citazioni che seguono sono tratte da questa fonte, salvo diversa indicazione.

¹³ Oltre la grafia corretta Le-Dantju, in letteratura s’incontra pure la forma Ledantju.

del punto di vista, mutamento che può riportarci indietro, al precedente punto di vista. [...] In questo modo noi possiamo disporre di tutte le conoscenze del mestiere, di cui oggi siamo in possesso, come più ci aggrada (Zdanevič 2014f).

Dopo l'intolleranza dei futuristi russi – saldi sullo scoglio della parola “noi” in mezzo al noto mare di fischi e d'indignazione – e i loro strali contro la vecchia lingua, contro i maestri della narrativa, della poesia e della pittura, contro i musei e le accademie, ecco il nuovo movimento che, per il suo rifiuto delle distinzioni e il suo spirito anarchico, sembrava l'opposto del futurismo. Similmente al manifesto raggista di Larionov e della sua cerchia, Zdanevič riteneva utilizzabili tutti gli stili con perfetta imperturbabilità e nel contempo, non esistendo il futuro, non formulava nessun progetto, né lasciava intendere che il *vsěčestvo* fosse una forza propositiva. Egli era convinto che, mancando di una prospettiva per il futuro, nessun movimento artistico-letterario potesse vantare la primazia sull'altro, mentre proprio Larionov e la sua cerchia si autodefinivano invece gli unici “creatori dell'arte contemporanea” e dichiaravano di non avere avversari in questo campo (Gončarova *et al.* 1913: 9-15), asserzioni del resto, come s'è detto, attribuite proprio a Zdanevič. La sostenuta libertà di applicazione delle proprie conoscenze del mestiere di pittore, romanziere o poeta porterà alle invenzioni più radicali, a partire dalla forma di *zaum*, che lo stesso Il'ja Zdanevič comincerà ad elaborare in quei mesi.

Nell'estate del 1913, tra gli artisti e i letterati d'avanguardia si era sentito parlare di un nuovo movimento chiamato *vsěčestvo*, ma la sua nascita ufficiale deve essere fatta risalire alla suddetta conferenza moscovita di Zdanevič del 5 novembre 1913. Dopo tale data, infatti, il movimento sembrò prendere vita e il 29 novembre il quotidiano pietroburchese “Birževye vedomosti” (“Notizie di borsa”) informava i lettori di aver ricevuto una lettera nella quale si annunciava che il 10 dicembre si sarebbe svolta all'Istituto Tenišev la “primserata” (*pervovečer*) dei *vsěki* con la partecipazione di Il'ja Zdanevič e dei pittori Gončarova, Larionov, Le-Dantju, Vjačeslav Levkievskij, Sergej Romanovič, Moris Fabri (Fabbri) e altri. Erano tutti pittori che avevano firmato il manifesto *Lučisty i buduščniki*, dimostrazione ulteriore della comunanza di vedute tra Zdanevič e Larionov con la sua cerchia. Durante la serata erano previste alcune relazioni: una di Le-Dantju dal titolo “*Vsěčestvo i živopis*” (“*Il tuttismo e la pittura*”)¹⁴ e addirittura due di Zdanevič: “*Vsěčestvo i retrograd-futurizm*” (“*Il tuttismo e il futurismo retrogrado*”) e “*Vsěčestvo i Natalija Gončarova*”¹⁵. Tuttavia, per ragioni ignote, la “primserata” fu annullata.

Alla fine della citata variante *Mnogovaja slov[es]nost' i dejstvija nad zvukami. Vtoraja gramota vsěčestva*, il nostro autore si produceva in alcune considerazioni sulla creazione di un testo poetico e forniva ai potenziali verseggiatori che intendevano abbracciare il nuovo movimento, alcuni consigli di metrica. Egli asseriva:

¹⁴ Senza dubbio una sintesi del saggio summenzionato dal quasi omonimo titolo: *Živopis' vsěkov* (*La pittura dei vsěki*).

¹⁵ Con ogni probabilità si trattava di un sunto della ricordata conferenza moscovita del 5 novembre 1913, spezzata in due parti.

(Majakovskij 1955: 19). In seguito Burljuk avrebbe portato sovente all'orecchio un lungo pendente e infilato un cucchiaino di legno o un mazzetto di ravanelli nell'occhiello della giacca oppure avrebbe appuntato una cravatta sul risvolto. Non era da meno il giovane Majakovskij, che cercava la sfida futurista nell'abbigliamento, ma all'epoca, non possedendo abiti, aveva pensato di ravvivare due bluse mettendosi al collo, a mo' di cravatta, non tanto un fiocco nero a imitazione dei poeti simbolisti¹⁸, bensì un pezzo di nastro giallo, del resto subito imitato dall'amico Benedikt Livšic (Ripellino 1959: 20-24; Demidenko 2017: 221). Nondimeno, a sentire quanto egli racconta nella propria biografia letteraria *Ja sam* ('*Proprio io*'), fu la blusa gialla a fare di lui un autentico provocatore futurista:

Ho due bluse in uno stato deplorabile. Un metodo sperimentato per abbellirle è puntare sulla cravatta. Non ho soldi. Ho preso a mia sorella un pezzo di nastro giallo. Me lo sono avvolto al collo. Uno scalpore strepitoso. Allora per un uomo è la cravatta la cosa più bella e che si nota di più. È evidente che se aumenti la cravatta aumenta anche lo scalpore. Ma, dal momento che le dimensioni delle cravatte sono limitate, sono ricorso a un'astuzia: ho fatto della cravatta una camicia e della camicia una cravatta. L'effetto è irresistibile (Majakovskij 1955: 21).

La blusa gialla era divenuta motivo di grande scandalo: pare che la polizia di Mosca avesse addirittura proibito a Majakovskij di indossare quella blusa nel caso in cui intendesse parlare in pubblico (Demidenko 2017: 222). Nel 1913 il poeta aveva in animo di pubblicare presso le edizioni del settimanale "Novyj Satirikon" ('Il nuovo Satyricon') un suo libro di versi dal titolo *Kofta fata* ('*La blusa del bellimbusto*'), ma poi il progetto si arenò e la nota poesia dall'omonimo titolo vide la luce nel marzo del 1914 nella rivista "Futuristy: Pervyj žurnal russkich futuristov" ('Futuristi: La prima rivista dei futuristi russi'), di cui peraltro uscì solo il numero 1-2.

Larionov fu forse il primo a dipingersi il volto, facendo di questa trovata un elemento caratteristico dell'aspetto esteriore dei futuristi-*raggisti-vsčki*. Il quotidiano "Moskovskaja gazeta" pubblicò nel settembre del 1913 un articolo anonimo intitolato *Raskrašennyj Larionov* ('*Il Larionov dipinto*')

Il leader dei raggisti Michail Larionov si è annoiato di essere un innovatore soltanto nella pittura. Ora vuole dettare legge nel campo della moda maschile, di una moda creata sui principî del raggismo. Per iniziare ha deciso di diffondere la novità raggista di dipingersi il volto. [...] Alla prima adunanza della società di "Estetica", Larionov si è presentato assolutamente preparato, con un paesaggio raggista artisticamente dipinto sul volto. Colori: blu, giallo, verde. [...] In futuro si occuperà della propria capigliatura. Sarà dipinta a quadretti o a righe, a seconda dello stato d'animo (Anonimo 1913: 3).

¹⁸ Secondo Mstislav Dobužinskij "La finanziaria nera e un fiocco nero per cravatta era l'uniforme dei poeti [simbolisti] di quel tempo" (Dobužinskij 1987: 280).

Nell'autunno del 1913, la novità di dipingersi il volto divenne a Mosca e Pietroburgo una moda volta alla provocazione e all'auto-réclame assai diffusa tra i futuristi-raggisti-*vsěki*, che sedusse, oltre a Larionov, Burljuk e Majakovskij, i fratelli Zdanevič, la Gončarova, Le-Dantju, Aleksej Kručënych, Vasilij Kamenskij e alcuni ego-futuristi. Essi avevano deciso di teatralizzare la vita quotidiana, facendo della strada la loro scena.

Zdanevič e Larionov con il summenzionato manifesto intendevano fornire un respiro teorico a questa tendenza, motivandola con asserzioni, quali: "L'atto di dipingerci il volto [...] è indissolubilmente connesso con il nostro modo di vivere e con il nostro mestiere" (Larionov, Zdanevič 2014a: 149-151)¹⁹, oppure: "L'atto di dipingersi il volto è come la prima parola che ha scoperto verità ignote", per approdare al *Leitmotiv* di buona parte dell'avanguardia, ossia la necessità di fondere l'arte con la vita: "Abbiamo collegato l'arte alla vita. Dopo una lunga solitudine degli artisti, abbiamo chiamato ad alta voce la vita e la vita si è intromessa nell'arte, ora è tempo che l'arte si intrometta nella vita. L'atto di dipingerci il volto segna l'inizio di tale intromissione. Per questo battono così forte i nostri cuori". La conclusione palesa la provocazione e l'albagia di ogni manifesto avanguardista: "Ci dipingiamo perché un volto pulito è ripugnante, perché vogliamo proclamare l'ignoto, stiamo trasformando la vita e riportando alla fonte dell'essere l'anima potenziata dell'uomo".

Dopo tanti programmi, manifesti, relazioni, conferenze, appunti stesi nel corso di pochi anni, il giovane Il'ja Zdanevič ha dimostrato una notevole capacità creativa, senza rivelare il minimo timore di sprofondare nell'oscuro vortice dell'incomprensibile e soprattutto di contraddirsi, anzi la contraddizione sarà il fulcro del suo pensiero che lo condurrà ai noti esiti assurdisti. Prova definitiva di questo suo atteggiamento irrazionale, impregnato di imperturbabilità, fu l'intervista rilasciata insieme a Larionov alla rivista "Teatr v karrikaturch" ('Il teatro nelle caricature'), pubblicata nel numero di gennaio del 1914:

Siete futuristi?

Sì, siamo futuristi.

Siete contro il futurismo?

Sì, siamo contro il futurismo. Che sparisca dalla faccia della terra?

Ma siete in contraddizione con voi stessi?

Sì, il nostro compito è di essere in contraddizione con noi stessi.

Siete dei ciarlatani?

Sì, siamo dei ciarlatani.

Siete dei mediocri?

Sì, siamo dei mediocri.

Con voi non si può parlare?

Sì, finiamola...

E i vostri auspici per il nuovo anno?

Essere fedeli a noi stessi (Larionov, Zdanevič 2014b).

¹⁹ Tutte le citazioni che seguono sono tratte da questa fonte, salvo diversa indicazione.

L'intervista, che diverrà nota con il titolo *Da-manifest*, è in sé una dichiarazione dello spirito decostruttivo che animava il raggista Larionov e il tuttista Zdanevič, nonché della loro volontà di negazione à la Nietzsche dei valori come strumenti di dominio politico e culturale. Privi di qualsiasi progetto utopico, nella loro veste di difensori di indifferenza e insieme di libertà, nel 1915 Larionov emigrerà con la Gončarova in Svizzera e poi a Parigi dove diverrà, tra l'altro, un famoso decoratore e scenografo teatrale, mentre Zdanevič nel maggio del 1917 lascerà Pietroburgo per la sua Tiflis e lì, con il fratello Kirill, Kručėnych e Terent'ev, darà vita alla grande avventura dadaista del gruppo 41°²⁰.

Abbreviazioni

MF: *Manifesto del futurismo* italiano (cfr. Marinetti 1909).

MPF: *Manifesto dei pittori futuristi* italiani (cfr. Boccioni *et al.* 1910)

Bibliografia

- Anonimo 1913: Anonimo, *Raskrašennyj Larionov*, "Moskovskaja gazeta", 1913, 272, p. 3.
- Basner *et al.* 2014: E.B. Basner, A.V. Krusanov, G.A. Marušina, *Ot sostavitelej*, in: I. Zdanevič, *Futurizm i vsėčestvo 1912-1914*, I, Moskva 2014, pp. 25-26.
- Boccioni *et al.* 1910: U. Boccioni, C. Dalmazzo Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Manifesto dei pittori futuristi*, "Poesia", 1910, 11 febbraio.
- Boccioni *et al.* 1914: U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, in: Id., *I Manifesti del Futurismo*, Firenze 1914, p. 64.
- Breško-Breškovskij 1912: N. Breško-Breškovskij, *Genij "Oslinogo chvosta"*, "Peterburgskaja gazeta", 1912, 21, p. 3.
- Demidenko 2017: Ju. Demidenko, *Futurizm glazami obyvatelej: kostjum-karikatura i karikatura na kostjum*, "Teorija mody", XLIV, 2017, 2, p. 221.
- Dobužinskij 1987: M. Dobužinskij, *Vospominanija*, Moskva 1987, p. 280.
- Ėganbjuri 1913: Ė. Ėganbjuri, *Natalija Gončarova. Michail Larionov*, Moskva 1913, pp. 8-9.
- Gončarova *et al.* 1913: N. Gončarova *et al.*, *Lučisty i buduščniki. Manifest*, in: *Oslinyj chvost i Mišen'*, Moskva 1913, pp. 9-15.

²⁰ Nel licenziare il presente lavoro mi corre l'obbligo di esprimere la mia sincera gratitudine al collega e amico Remo Faccani per i suoi preziosi suggerimenti.

Наше праздничное интервью съ футуристами.



М. Ларионовъ.

(Набросокъ нашего сотрудника).

- „Вы футуристы?“
 — „Да, мы футуристы.“
 — „Вы отрицаете футуризмъ?“
 — „Да, мы отрицаемъ футуризмъ. Пусть онъ исчезнетъ съ лица земли?“
 — „Но вы противорѣчите самимъ себѣ?“
 — „Да, наша задача противорѣчить самимъ себѣ.“
 — „Вы шарлатаны?“
 — „Да, мы шарлатаны.“
 — „Вы бездарны?“
 — „Да, мы бездарны.“
 — „Съ вами нельзя говорить?“
 — „Да, наконецъ...“
 — „Но ваши пожеланія на годъ?“
 — „Быть вѣрными самимъ себѣ.“

М. Ларионовъ.
 И. Зданевичъ.

*Пусть этотъ годъ
 будетъ годъ окончанья
 новаго примиренія и
 слѣзъ и „Дункану-
 ма“ и классическаго ба-
 лета. Отъ ихъ соеди-
 ненія родится „Но-
 вый Шинель“ — и за-
 крывъ будущее. //*
 М. Милъ.

Наши подарки и пожеланія на ново-
 годнюю елку.

Труженикамъ сцены.

Уставъ ужъ есть, повѣяло какъ будто
 нормой,
 Скорый бы справится со всей реформой.

Драматургамъ.

Чтобъ съ ростомъ авторскихъ избѣгнуть
 Вамъ эксперимента,
 Напомнить нужно вновь: *de artibus me-
 mento!*

Антрепренерамъ.

Дарю вамъ календарь безъ постныхъ дней,
 Безъ лѣтнихъ мѣсяцевъ и... сроковъ ве-
 келей.

К. Незлобину.

Нельзя же съ „Ревностью“ одной про-
 зить безопасно:
 — Еще бъ сто пьсочекъ... такигъ,
 Чтобъ шли бы вѣчно!

Художественному театру.

Одно молло для васъ у Бога:
 — Вернись, о, прежняя дорога!

Большому театру.

Даю сей даръ всерьезъ не только для
 проформы:
 Подаркомъ будутъ здѣсь... всеобщія ре-
 формы.

Театру Зимина.

Дай Богъ и впрелъ, съ подмогою вокаль-
 ной,
 Вамъ конкурировать съ пьсами съ те-
 атральной.

IMMAGINE I.

Intervista rilasciata da Zdanevič e Larionov alla rivista "Teatr v karrikaturach"

- Hulten *et al.* 1978: P. Hulten, G. Viatte, O. Djordjadžé, L. Barnier, F. Chapon, L.-M. Annick, *Iliazd*, Paris 1978, p. 48.
- Iliazd 1992: Iliazd, *Lettre à Ardengo Soffici. Cinquante années de futurisme russe*, édition établie par Régis Gayraud, in: *Les Carnets de l'Iliazd Club*, II, Paris 1992, pp. 26-27.
- Krusanov 2010: A. Krusanov, *Russkij avangard*, 1/1, Moskva 2010, p. 508.
- Larionov 1998: M. Larionov, *Pis'mo Zdaneviču I.M.*, in: I. Zdanevič, *O futurizme*, "Iskusstvoznanie", 1998, 1, p. 589.
- Larionov, Zdanevič 2014a: M. Larionov, I. Zdanevič, *Počemu my raskrašivaemsja. Manifest futuristov*, in: I. Zdanevič, *Futurizm i vsěčestvo 1912-1914*, I, Moskva 2014, pp. 149-151.
- Larionov, Zdanevič 2014b: M. Larionov, I. Zdanevič, *Naše prazdníčnoe interv'ju s futuristami*, "Teatr v karrikaturach", 1914, 1, p. 19.
- Ledantju 1988: M. Ledantju, *Živopis' vsěkov*, in: V. Alloy (red.), *Minuvšee. Istoričeskij al'manach*, v, Paris 1988, pp. 186-199.
- Majakovskij 1955: V. Majakovskij, *Ja sam*, in: Id., *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva 1955, p. 19.
- Marinetti 1909: F.T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, "Gazzetta dell'Emilia", 1909, 5 febbraio.
- Marzaduri 1982: M. Marzaduri, *Introduzione*, in: L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Paganani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis*, Venezia 1982, pp. 281-293.
- Pskovitinov 1912: E. Pskovitinov, *Večer chudožestvenno-artističeskoj asociacii*, "Protiv tečćenija", 1912, 27-28 (51-52), pp. 4-5.
- Ripellino 1959: A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959, pp. 20-24.
- Rostislavov 1913: A. Rostislavov, *Doklad o futurizme*, "Reč" 1913, 97, p. 4.
- Rostova 2019: N. Rostova, *Filosofija ruskogo avangarda*, Moskva 2019, p. 5.
- Terent'ev 1919: I. Terent'ev, *17 erundovych orudij*, Tiflis 1919, p. 4.
- Zdanevič 1998: I. Zdanevič, *O futurizme*, "Iskusstvoznanie", 1998, 1, pp. 551-597.
- Zdanevič 2014a: I. Zdanevič, *I.M. Zdanevič – M.V. Le-Dantju <Tiflis, janvar' 1913 g.>*, in: I. Zdanevič, *Futurizm i vsěčestvo 1912-1914*, II, Moskva 2014, p. 146.
- Zdanevič 2014b: I. Zdanevič, *I.M. Zdanevič – V.K. Zdanevič <Peterburg, 26 marta 1913 g.>*, in: I. Zdanevič, *Futurizm i vsěčestvo 1912-1914*, II, Moskva 2014, pp. 102-106.
- Zdanevič 2014c: I. Zdanevič, *I.M. Zdanevič – M.F. Larionovu <17-go marta 1913 g.>*, in: I. Zdanevič, *Futurizm i vsěčestvo 1912-1914*, II, Moskva 2014, p. 168.

- Zdanevič 2014d: I. Zdanevič, *Mnogovaja slov[es]nost' i dejstvija nad zvukami. Vtoraja gramota vsëčestva*, in: Id., *Futurizm i vsëčestvo 1912-1914*, I, Moskva 2014, pp. 296-311.
- Zdanevič 2014e: I. Zdanevič, *Mnogovaja poëzija. Manifest vsëčestva*, in: Id., *Futurizm i vsëčestvo 1912-1914*, I, Moskva 2014, p. 183.
- Zdanevič 2014f: I. Zdanevič, *Natalija Gončarova i vsëčestvo*, in: Id., *Futurizm i vsëčestvo 1912-1914*, I, Moskva 2014, pp. 117-122.

Abstract

Luigi Magarotto

The Evolution of Il'ja Zdanevič's Thought in His Early Work

At the age of seventeen, Il'ja Zdanevič (1894-1975), best known as Iliazd, had the chance to read the Italian futurist manifestos and was immediately converted. In September 1911, impassioned by these new futurist ideas, he left Tiflis and went to Petersburg to study law. In addition to being influenced by Filippo Tommaso Marinetti, Zdanevič was also fascinated by Natal'ja Gončarova's neo-primitivism, which drew inspiration from icons, folk woodcuts (*lubki*) and illuminations, and by Michail Larionov's paintings, i.e., the art of signs and drawings on walls. As many futurists of the time, such as the members of "Gileja", Zdanevič was attracted by the aesthetic of the future, on the one hand, and enchanted by icons and folk culture, on the other. Although Russian avant-gardists defined themselves with forward-looking names, such as *budetljane*, *buduščniki* and *futuristy*, in literature they sought the sources of language in its primitive manifestations, of which *zaum* is the prime example, and in painting they mainly investigated the basic elements, such as lines, figures, and light: Russian avant-garde research was dominated by the ἀρχή (*archē*).

From January 1912 until the summer of 1913, Zdanevič was intensely active as a proponent of the new futurist theory. He wrote a short book on Larionov's and Gončarova's paintings, gave lectures on futurism, and added a controversial element to his creed: the fundamental principles of Russian art were Asian. The futurist propagandist introduced the bizarre and paradoxical idea that only victory of the ἀρχή could give rise to authentic avant-garde experimentation. However, during the summer of 1913, Zdanevič left futurism and founded a new movement called *Everythingism* (*Vsëčestvo*). He proposed a simultaneous literature (*Mnogovaja slovesnost'*) and, to achieve this purpose, he suggested to place words outside time and space and to set sound as their foundation. For this reason, his *zaum* language will always be anchored in phonetics, as we can see in his phonetic dramas of the well-known pentalogy *aslaabl'ichya*. It will be the theories of *Everythingism* that lead to Zdanevič's participation in the group 41° a few years later, at the height of absurdist creation.

Keywords

Russian Futurism; Il'ja Zdanevič; *Everythingism* (*Vsëčestvo*); Filippo Tommaso Marinetti; Michail Larionov; Natal'ja Gončarova.