

PIETROBURGO, MOSCA E TIFLIS,
CAPITALI DEL LIBRO FUTURISTA

Luigi Magarotto

All'inizio del 1912, Mosca e Pietroburgo, grazie all'intensissima attività dei cubofuturisti russi come inventori ("dietro i quali – secondo le note parole di Velimir Chlebnikov – camminavano sempre quatti quatti gli acquirenti"),¹ creatori e autori di libri, divennero i centri in cui venivano edite le pubblicazioni del neonato movimento futurista. I libri, parte dei quali furono pubblicati dall'aviatore G. L. Kuz'min e dal musicista S. D. Dolinskij che si erano fatti editori di questi lavori stravaganti e originali, erano stampati in piccole tipografie: a Pietroburgo nella tipografia Kjugel'gen e C. oppure nella tipolitografia "Svet", mentre a Mosca nella tipolitografia V. Richter e nelle litografie V. Titjaev e S. Mucharskij. Nel 1913 Aleksej Kručnych fondò addirittura a Pietroburgo una propria casa editrice, dal nome *zaum'* o transmentale di "Euy",² che pubblicò un certo numero di libretti del movimento cubofuturista.

¹ V. Chlebnikov, "Pust' Mlečnyj put' raskoletsja na mlečnyj put' izobretatelej i mlečnyj put' priobretatelej", in *Sobranie proizvedenij*, tom V, Leningrad, Izd. pisatelej v Leningrade, 1928-33, p. 153.

² "Le parole muoiono, il mondo è eternamente giovane. L'artista ha visto il mondo con occhi nuovi e, come Adamo, dà a tutte le cose nomi suoi. Il giglio è magnifico, ma è oscena la parola *lilija*, rapita e 'violentata'. Perciò io chiamo il giglio *euy*: la purezza iniziale viene così ristabilita" sosteneva Aleksej Kručnych nella sua *Deklaracija slova kak takovogo*, Peterburg 1913, in V. N. Terëkina, A. P. Zimenkov, *Russkij futurizm*, Moskva, IMLI RAN "Nasledie", 2000, pp. 44-45 (trad. it. *La dichiarazione della parola come tale*, in G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, Editori Laterza, 1968, pp. 105-106).

Come è noto, non solo il futurismo, ma tutti i movimenti artistico-letterari d'avanguardia del Novecento sorti in seguito, sarebbero stati caratterizzati da una concezione totalizzante delle arti che si sarebbe manifestata soprattutto nel connubio di letteratura e pittura (anche se non pochi furono i tentativi di coinvolgere pure la musica come accadde nell'opera d'arte totale *Pobeda nad solncem* [Vittoria sul sole] di A. Kručenyč, per la quale Michail Matjušin scrisse la musica e Velimir Chlebnikov il prologo). Sul mutuo rapporto tra le due arti ha insistito molto la critica, in particolare sono state messe in evidenza le vicendevoli influenze, tra le quali va rilevata, per la fortuna che ebbe tra gli avanguardisti, la nozione di *sdvig* (spostamento, smottamento, che poi era la traduzione del termine francese *déplacement*), presa a prestito dai poeti futuristi russi dalla pittura cubista. Tale procedimento sarebbe divenuto caratteristico di tutta l'avanguardia, e non solo quindi di quella pittorica, che se ne sarebbe servita per dare significati nuovi alle cose, spostandole dai vecchi contesti in altri inattesi e spesso incompatibili, anzi sarebbe stata addirittura fondata una nuova disciplina imperniata sul concetto di *sdvig*, la *sdvigologija* (spostamentologia, smottologia).

Oltre alle novità sensazionali rappresentate dalla pittura cubista che già da qualche anno arrivavano in Russia dalla Francia, novità che i giovani pittori russi ebbero la possibilità di osservare nelle collezioni di Sergej Ščukin e Ivan Morozov, nonché nelle numerose mostre che tra il 1908 e il 1913 si svolsero in varie città della Russia,³ nel 1911 giungeva da Parigi anche un'altra novità che poteva suscitare l'interesse dell'avanguardia russa. Picasso illustrava il romanzo di Max Jacob *Saint Matorel* (nel 1914 avrebbe illustrato anche la *pièce* dello stesso Jacob *Le siège de Jérusalem*). Bisogna subito precisare che il libro di Jacob, al di là dell'originalità rappresentata dai disegni del giovane Picasso, non proponeva alcunché di innovativo dal punto di vista della grafica del testo e dell'arte tipografica, inserendosi in quel filone delle edizioni tradizionali, in cui le illustrazioni di un pittore famoso sussistono slegate e indipendenti dal testo, tuttavia l'avanguardia futurista russa aveva saputo cogliere l'importanza dell'intesa tra pittura e letteratura proprio nella creazione di libri, per cui a breve sarebbe pervenuta alla pubblicazione di testi che avrebbero appunto esaltato la fusione del lavoro di poeti e di pittori.

³ Cf. V. Poljakov, *Knigi russkogo kubofuturizma*, Moskva, Gileja, 1998, pp. 22-27.

Certo i poeti avrebbero continuato a scrivere poesie, quantunque nel linguaggio nuovo e bizzarro della *zaum*, mentre i pittori avrebbero seguito a dipingere quadri, seppure utilizzando procedimenti nuovi come lo *sdvig*, tuttavia proprio nell'edizione di libri le due arti avrebbero trovato un'intesa assai efficace, realizzando appunto quella conquista della totalità che, come si diceva, era stato il sogno perseguito da sempre dall'avanguardia.

Sarà proprio il cubofuturismo russo con la pubblicazione di Kručenych *Starinnaja ljubov* (*Amore all'antica*), avvenuta a metà del 1912, a proporre un primo esempio di libro radicalmente nuovo. Come lo sarà gran parte dei volumetti di Kručenych, pure *Starinnaja ljubov* è in-ottavo, il testo è manoscritto (questa operazione Kručenych la chiamava *samopis'mo* [autoscrittura] e i disegni sono opera di Michail Larionov. Testo e disegni sono litografati. Dobbiamo subito ricordare che i due sistemi con i quali venivano stampati i libri futuristi erano la litografia (*litografija*) e la poligrafia (*gektografija*). Con il procedimento litografico in uso a quei tempi, l'artista doveva realizzare il testo o il disegno specularmente con uno speciale inchiostro grasso-resinoso su una lastra di pietra calcarea, quindi vi passava sopra una soluzione acido-gommosa e poi inchiostrava. Le parti costituenti il disegno o il testo (grasso-resinose) respingevano la soluzione acido-gommosa e trattenevano l'inchiostro, mentre gli spazi non disegnati respingevano l'inchiostro. A questo punto, premendo con un cilindro contro la matrice un foglio di carta adatto si otteneva una copia del testo o del disegno. I futuristi russi usavano spesso anche la ialografia (*steklografija*), ossia incidavano direttamente su lastre di vetro, ricoperte di un fondo speciale fotosensibile, testi o disegni. Il poligrafo (*gektograf*), invece, era l'antenato del ciclostile, anche se molto più primordiale, ed era costituito da uno strato piano di gelatina molle sul quale veniva fatto aderire il foglio con lo scritto o il disegno. L'inchiostro era trattenuto dalla gelatina e comprimendovi sopra dei fogli bianchi si poteva ottenere un certo numero di copie.

I sistemi, come si vede, erano piuttosto diversi: più complicata la litografia, più semplice la poligrafia, ma i futuristi russi avevano reso più agevole anche la litografia perché non realizzavano i testi o i disegni sulla lastra di pietra calcarea, ma utilizzavano il metodo di riporto, ossia utilizzavano un tipo di carta per copie riproducibili (in genere era ricoperta di uno strato di gelatina e amido) su cui a diritto eseguivano i testi o i disegni con la matita litografica, poi consegnavano il foglio in litografia dove veniva posto contro la superficie di una pietra calcarea

e a pressione le immagini o i testi si trasferivano in maniera speculare sulla pietra, quindi si provvedeva a tirare le copie. In questo modo essi potevano scrivere o disegnare sempre a dritto, non erano più obbligati a recarsi a eseguire i testi o i disegni in litografia, ma erano liberi di lavorare quando e dove ritenevano più opportuno, inoltre i testi e i disegni non dovevano essere effettuati insieme, ma il poeta e l'artista potevano produrre i testi e i disegni separatamente, poi sarebbe stato il litografo a combinarli insieme, secondo le esigenze e i desideri degli autori.⁴

Starinnaja ljubov' è formato di quattordici carte più la copertina, di cui undici sono manoscritte da Larionov e non dall'autore del testo Kručenyč, due contengono unicamente disegni raggisti, poi vi è la prima e la quarta di copertina, la testata a carta uno e il finale a carta quattordici, realizzati tutti da Larionov. Il lettore, trovandosi tra le mani quel piccolo libro, viene probabilmente colpito anche dalla sua qualità: la carta usata per la stampa è grossolana, se non straccia, tagliata in maniera sbilenco e irregolare, la legatura è inesistente, le carte sciolte, insomma si tratta di un libro che rompe con la tradizione delle edizioni di lusso come quelle dei simbolisti russi ornate di disegni dei pittori del gruppo "Mir iskusstva" ("Mondo dell'arte") o con quelle pubblicate a Parigi da Kahnweiler e illustrate da Picasso (i libri di Jacob che abbiamo citato erano appunto un'edizione del genere), ma forse per i futuristi era quella una scelta obbligata, date le scarse risorse finanziarie di cui disponevano, tuttavia in questa loro preferenza dobbiamo vedervi prima di tutto un deliberato gesto antistituzionale e antipassatista. Un ulteriore elemento che attira l'attenzione del lettore è la straordinaria unitarietà visiva che il piccolo libro fornisce, anzi si può originare l'impressione che il testo e i disegni siano opera della stessa mano dal momento che, a differenza delle tradizionali edizioni di lusso in cui le pagine dedicate ai testi e quelle dedicate ai disegni erano ben distinte, l'opera è interamente litografata e a iniziare dalla copertina testo e disegno condividono lo stesso spazio; non è nemmeno subito chiaro se i piccoli disegni tracciati, come la testata della prima carta, siano illustrazioni o testo, cosicché il confine tra parola e disegno rimane piuttosto evanescente. Il testo fornito da Kručenyč, scritto con deliberati refusi, lapsus, omissioni di virgole e punti, consiste di sette poesie, alcune delle quali parodiavano le liriche d'amore

⁴ Cf. G. Janecek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde, Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 70-71.

ottocentesche, ricorrendo persino a “dissonanze stilistiche e a dettagli non estetici (per esempio usando termini quali pus, vomito)”⁵ e Larionov esprime l’orientamento del cliché romantico dileggiato da Kručenyč nelle immagini di una donna nuda e di un vaso di fiori, reiterandole in più carte.

L’avanguardia futurista pubblicò molti altri libri, in alcuni casi coltivando il principio di unitarietà tra poesia e pittura, in altri invece, capovolgendo ogni norma estetica, si divertì a fomentare il disordine come in *Mirskonca* (Mondaritoso). Con questa *plaque*, composta di trentanove carte, assicurate con due graffette alla copertina, e pubblicata sempre nel 1912, Kručenyč, coautore insieme a Chlebnikov, ma in realtà il vero artefice dell’opera, pare si sia prefisso, come d’altra parte lascia intendere il titolo stesso, di capovolgere le norme che stanno a fondamento della creazione di un libro. A parere di Gerald Janecek “la natura sperimentale di questo lavoro può essere riassunta nell’ovvio tentativo di accentuare il disordine o di sfuggire a quel concetto di unità che aveva caratterizzato i primi due libri”.⁶ In effetti qui la creatività avanguardista di Kručenyč sembra inverare la predizione di Berdjaev, il quale sosteneva che il futurismo doveva essere inteso come un movimento apocalittico.⁷ Ogni elemento del libro pare essere stato scelto per capovolgere le tradizionali norme estetiche, a cominciare dalla carta che è di due qualità e di due pesi diversi; le illustrazioni sono di Gončarova e di Larionov, ma ve n’erano pure di Rogovin e di Tatlin, per cui questa molteplicità di stili contribuisce fortemente ad annullare quel concetto di unità tra testo e disegno che era stato alla base dei precedenti lavori. Anche il processo di stampa qui varia: le illustrazioni, ad eccezione della copertina, che è in cartoncino naturale con un collage di Gončarova, sono litografate così come gran parte del testo manoscritto, ma vi sono persino testi in caratteri stampigliati con timbri di gomma e inchiostri di colori diversi. Anche questo doppio procedimento di stampa è voluto per contribuire a rompere ogni possibile norma estetica e introdurre il disordine come unica regola, tuttavia bisogna rilevare che, prima ancora che nel doppio procedimento, l’ordine è infranto dalla stessa grafia del testo

⁵ V. Markov, *Russian Futurism: a History*, London, Macgibbon & Kee Ltd., 1969, p. 42.

⁶ G. Janecek, *The Look of Russian Literature*, cit., p. 79.

⁷ Cf. N. Berdjaev, *Krizis iskusstva*, Moskva, Izd. G. A. Lemana i S. I. Sacharova, 1918, p. 22.

manoscritto, la quale muta di carta in carta: ora è tranquilla e rotonda, ora è nervosa e tendente al corsivo,⁸ insomma sembra realizzarsi quanto sostenuto da Chlebnikov e Kručnych: “lo stato d’animo modifica la grafia mentre si sta scrivendo e la grafia, modificata dallo stato d’animo, trasmette quest’ultimo al lettore, indipendentemente dalle parole”.⁹ Malgrado questa perseguita disorganizzazione, in certe illustrazioni (di Larionov, per esempio) le lettere nondimeno entrano a far parte della composizione grafica (come succedeva in certi collages cubisti di Picasso o di Braque) o addirittura le lettere sono combinate con note musicali, cosicché assistiamo a una certa forma di rivincita, limitata per altro a qualche illustrazione, della nozione di unità a dispetto di quella di disordine cercata da Kručnych.

Tuttavia l’evoluzione del libro futurista entrerà in una nuova fase quando nel 1914 Vasilij Kamenskij comincerà a pubblicare a Mosca i suoi *železobetonne poemy* (poemetti di cemento armato) o meglio quando in quello stesso anno e sempre a Mosca, usciva, edito da David Burljuk e illustrato, oltre che dallo stesso David, anche dal fratello Vladimir, il suo famoso volume *Tango s korovami. Železobetonne poemy* (Tango con le vacche. Poemetti di cemento armato). Caratterizzati dalla lunghezza di una pagina su cui sono liberamente distribuite le parole, sovente spezzate in unità discrete e stampate con lettere nei più diversi corpi tipografici, privi di strutture sintattiche, organizzati in autonome associazioni semantiche, contestuali o visive, aperti alla lettura/interpretazione secondo un ordine stabilito dallo stesso lettore, i *železobetonne poemy* costituiscono un esito nuovo e radicale nel campo dell’invenzione futurista russa, che valorizza quella autonomia della parola ed esalta quella carica semantica che è propria di ogni lettera, come era stato teorizzato dai futuristi russi nei loro manifesti.¹⁰ Nondimeno essi sono contraddistinti da una valenza grafica e iconografica che segna, come s’è detto, una nuova tappa nella creazione avanguardista russa e possono essere accostati alle parole in libertà e soprattutto alle tavole parolibere del futurismo italiano. Anzi va sottolineato il fatto che i *železobetonne poemy* di Kamenskij fu-

⁸ Cf. E. F. Kovtun, *Russkaja futurističeskaja kniga*, Moskva, Kniga, 1989, p. 79.

⁹ V. Chlebnikov, A. Kručnych, *Bukva kak takovaja*, in V. V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, tom V, cit., p. 248 (trad. it. *La lettera come tale*, in G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, cit., p. 104).

¹⁰ Cf. C. Leclanche-Boulé, *Le constructivisme russe. Typographies. Photomontages*, Paris, Flammarion, 1991, p. 10.

rono pubblicati in contemporanea con il “romanzo” di Marinetti *Zang Tumb Tumb*, in cui ci troviamo di fronte alla ricerca di una nuova e analoga concezione plastica della pagina, che si avvale, ad esempio, di una tavola parolibera (il “pallone frenato”), di uno scoppio di lettere tipografiche come susseguente ad un’esplosione e di una *Carta sincrona dei suoni rumori colori immagini odori speranze voleri energie nostalgie tracciate dall’aviatore Y. M.* che rende, in un insieme simultaneo, un istante dell’Io integrale di un aviatore nel cielo di Adrianopoli. Le innovazioni tipografiche introdotte da Marinetti nel suo “romanzo”, che erano state per altro teorizzate nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, presentano forti analogie con quelle proposte da Kamenskij nei suoi *Poemetti di cemento armato*, per cui è legittimo chiedersi se vi siano state influenze e in quale direzione. Nel suo libro di memorie del 1931 *Put’ entusiasta* (Il cammino di un entusiasta), Kamenskij non svela da quali fonti abbia ricevuto l’impulso per le sue composizioni, ma sottolinea quanto importante fosse divenuta la componente grafica nella poesia del tempo. La risposta va in realtà ricercata in quell’intenso scambio di informazioni che era in atto tra paesi europei e Russia, scambio che metteva a disposizione di ogni letterato e artista le elaborazioni teoriche cui ogni movimento d’avanguardia di paesi diversi perveniva, cosicché era facile che, partendo dalle stesse enunciazioni, poi in breve tempo più autori avanguardisti di città e paesi lontani potessero arrivare a risultati analoghi.

Nel 1917 Kamenskij avrebbe pubblicato a Tiflis in un volumetto intitolato *1918*, preparato in collaborazione con Kručenyč e Il’ja Zdanovič, altri tre *železobetonnye poemy* nei quali avrebbe fatto uso anche di disegni, raggiungendo non solo la fusione tra scrittura e pittura, ma conferendo, in questo modo, una dimensione più estesamente iconografica alle sue creazioni che diventavano composizioni più da guardare che da leggere.

L’altra città in cui, dopo Pietroburgo e Mosca, si manifesta un ulteriore sviluppo nell’evoluzione del libro futurista è Tiflis, capitale dal 1918 al 1921 della Repubblica indipendente di Georgia. I futuristi russi, *in primis* Kručenyč, che allo scoppio della prima guerra mondiale si erano rifugiati nella lontana, ricca e pacifica Tiflis, allora ancora parte dell’impero russo, ripresero subito quell’attività editoriale che avevano interrotto a Pietroburgo e a Mosca, pubblicando un gran numero di operette. Tuttavia a Tiflis assistiamo a un passaggio importante nell’editoria futurista, ossia viene superata la concezione dell’autoscrittura litografata o poligrafata, tanto amata da Kručenyč, per approdare al

libro a stampa vero e proprio. Ispiratore di questo mutamento è stato, con ogni probabilità, Il'ja Zdanevič, il quale, ritornato a Tiflis da Pietrogrado, aveva lavorato come apprendista linotipista in almeno due tipografie di Tiflis (nella *Kavkazskoe tovariščestvo pečati*, Società caucasica della stampa, che si trovava al numero 26 del Golovinskij prospekt, l'attuale prospettiva Rustaveli, e alla *Tipografija Sojuza Gorodov Respubliki Gruzii*, Tipografia dell'Unione delle città della Repubblica di Georgia), accumulando una serie di nozioni tipografiche che gli sarebbero tornate di grande utilità quando avrebbe composto i suoi lavori transmentali, in particolare la ben nota pentalogia drammatica dal titolo *aslaablič'ja* (Asinaspetti) con cui proponeva una variante radicale della *zaum*, e ancora in seguito quando, emigrato a Parigi, si sarebbe affermato come uno dei più brillanti creatori di *livres de peintre* del Novecento.

Il'ja Zdanevič compose la copertina delle opere di Kručenyč *Mil-liork* (forse una contaminazione – suggerisce Markov – di *million* e *New York*),¹¹ e *Lakirovannoe triko* (Calzamaglia laccata), pubblicate entrambe a Tiflis nel 1919, e ne curò la stampa nella Tipografija Sojuza Gorodov Respubliki Gruzii, assieme al tipografo Adrian Ternov, il quale, secondo quanto ricorda Il'ja Zdanevič, eseguì la composizione di tutte le edizioni del gruppo 41° pubblicate negli anni 1919-20, seguendo per altro le indicazioni che lo stesso Zdanevič gli impartiva.¹² Il nome di Ternov lo troviamo anche sul colofon della nota raccolta *Sofii Georgevne Mel'nikovoj. Fantastičeskij kabačok* (A Sofija Georgevna Mel'nikova. La tavernetta fantastica), Tiflis 1917-18-19, dove si dice: “Composizione di Adrian Ternov. Revisione di Terent'ev, Aleksej Kručenyč, Il'ja Zdanevič”. A quanto pare non solo Il'ja Zdanevič dunque impartiva indicazioni in campo tipografico, ma anche gli altri due sodali del 41°. Comunque la novità grafica di queste opere di Kručenyč e di quelle dell'altro componente del gruppo 41°, Igor' Terent'ev (*Rekord nežnosti*, [Primato della tenerezza], *Fakt* [Il fatto], *Traktat o splošnom nepriličii* [Trattato dell'indecenza assoluta] e *17 erundovyč orudij* [17 strumenti strulli] – 1919), consisteva nei virtuosismi dei singoli caratteri tipografici, inseriti nella ricerca di uno spazio plastico.

Con la pubblicazione delle opere di Kručenyč, di Terent'ev e so-

¹¹ Cf. V. Markov, *Russian Futurism: a History*, cit., p. 340.

¹² Cf. F. Le Gris-Bergman, *Iliazd, ou d'une œuvre en forme de constellation*, in *Iliazd, maître du livre moderne*, Montréal, Univ. du Québec à Montréal, 1984, p. 30.

prattutto della pentalogia drammatica di Il'ja Zdanevič, il cui ultimo *dra lidantJU fAram* (ledentU il fAro) sarebbe stato pubblicato a Parigi nel 1923, perde vigore il libro "autoscritto" e s'impone la sperimentazione della poesia visiva ottenuta con i virtuosismi nell'impiego dei caratteri tipografici. Lo stesso Kručenyč, che pur continuerà a pubblicare libretti "autoscritti" fino almeno all'inizio del 1920, concentrerà la sua attenzione, come si può evincere anche dalla sua operetta *Nestroč'e* (Fuoririga) del 1917, soprattutto sulla funzione grafica e cromatica del segno. In altre parole, saranno le pubblicazioni del gruppo 41° che, rompendo con la tradizione del libro "autoscritto", rappresenteranno l'anello di congiunzione tra il libro futurista e il libro costruttivista, il quale, come si sa, dominerà la scena libraria russa negli anni '20 del Novecento.¹³ Promosso da architetti e pittori (Aleksej Gan, Gustav Klucis, Valentina Kulagina, poi moglie di Klucis, Anton Lavinskij, El' Lisickij, pseudonimo di Lazar Lisickij, Aleksandr Naumov, Ljubov' Popova, Aleksandr Rodčenko, i fratelli Vladimir e Georgij Stenberg, Varvara Stepanova, Vladimir Tatlin, Aleksandr Vesnin e molti altri), il costruttivismo, la cui creatività in campo letterario si sarebbe manifestata soltanto di lì a qualche anno, troverà le sue realizzazioni migliori in architettura, nel manifesto di propaganda (anzi si potrebbe sostenere che il costruttivismo nasce proprio con i manifesti della guerra civile del 1919, quando gli artisti, che avevano aderito al socialismo, parteciparono alla campagna di propaganda creando manifesti poi divenuti famosi, come quello di El' Lisickij *Krasnym klinom bej belych* [Con il cuneo rosso sconfiggi i bianchi]) e nel libro. A differenza dell'invenzione futurista che affrontava, come s'è visto, ogni elemento del libro: carta, stampa, rilegatura, disegni, testo ecc., il costruttivismo concentra solitamente la sua capacità creativa sulla copertina, mentre il testo del libro è stampato in tipografia in maniera del tutto tradizionale, anzi sovente assai modesta, a causa delle condizioni di gravi difficoltà economiche in cui versava la Russia negli anni '20 del Novecento. Fondamento dell'arte libraria costruttivista è il fotomontaggio (questo risultato si ottiene in parallelo con le ricerche sul montaggio in campo cinematografico condotte da Vertov, Kulešov e Ejzenštejn) in cui l'artista affolla una moltitudine di oggetti in una grande quantità di spazi non unificati, cosicché lo sguardo del lettore è "obbligato" a seguire un percorso erratico che gli fa investigare tutti i dettagli, dal momento che il procedimento

¹³ Cf. V. Kričevskij, *Tipografika futuristov na vzgljad tipografa*, in *Terent'evskij sbornik*, Moskva, "Gileja", 1998, p. 58.

del montaggio fa “esplosione” lo spazio e di conseguenza si perde anche il punto focale. Detto altrimenti, viene eliminato il tracciato logico della prospettiva che dà coerenza all’immagine tradizionale, tuttavia in questo apparente disordine l’orientamento di alcuni oggetti nel campo figurativo forniscono la dinamica che stimola il lettore ad esplorare il fotomontaggio in tutta la sua estensione.¹⁴ La logica visiva che sottende ai fotomontaggi impone lo sfruttamento o l’invasione totale dello spazio per cui gli artisti intervengono con linee verticali, orizzontali, oblique, ortogonali, bisettrici, cerchi che tagliano lo spazio e lo organizzano in una rete geometrica il cui fine non è tanto quello di riprodurre lo spazio vissuto alla maniera della rappresentazione classica, né di fornire un equivalente lineare della parola, quanto piuttosto di rafforzarne il carattere plastico e visivo.¹⁵

Nondimeno non sempre sulle copertine realizzate dagli artisti costruttivisti troviamo fotomontaggi, spesso il loro lavoro è concentrato esclusivamente sulle lettere, le quali però vengono percepite prima di tutto come forme collocate nello spazio, ossia la loro leggibilità passa in secondo piano rispetto ad effetti espressivi di ordine puramente plastico. Le parole sono spezzate in unità discrete, che se da un lato continuano la tradizione delle icone, su cui sovente troviamo i nomi dei santi divisi in maniera analoga per soddisfare a esigenze espressive e spaziali, per i costruttivisti si trattava nello stesso tempo di un procedimento di straniamento, mutuato dalla scuola formalista, con il quale intendevano infrangere l’automatismo della parola.

La nuova concezione del libro, che in Russia si era affermata a partire dalle *plaquettes* di Kručenyč nel 1912 e poi si sarebbe via via sviluppata nel corso degli anni fino agli esiti costruttivisti, alla fine degli anni ‘20 avrebbe trovato, come tutta l’avanguardia, un ostacolo insormontabile per la sua evoluzione: il socialismo, il quale, abbandonata la liberalità della fase utopica, stava instaurando quel regime duro e punitivo, su cui il lettore è perfettamente edotto. Risoluzioni, decreti e circolari del partito avvilupparono la creatività e l’innovazione artistico-letterarie in un abbraccio mortale. Sull’avanguardia era sceso l’oblio e molti dei suoi esponenti pagarono con la vita colpe mai commesse. A. Kručenyč riuscì a morire di morte naturale nel 1968, anche se dopo gli anni ‘20 trascorse la sua vita come un reietto.

¹⁴ Cf. C. Leclanche-Boulé, *Le constructivisme russe*, cit., p. 40.

¹⁵ Ivi, p. 57.