Avangarda românească: o receptare târzie şi lacunară

Emilia DAVID
Universitatea din Pisa
emilia.david@unipi.it

Abstract: This paper will present some aspects regarding the reception of the Romanian historical avant-garde in Romanian literary criticism, taking into account authors who were active in the movement that was formed in Bucharest around the magazines "Contimporanul", "Punct", "75 H.P.", "Integral", and "unu", but whose importance was "overlooked" or insufficiently highlighted on an editorial and exegetical level. One such example was the poet and theorist Stefan Roll.
Romanian criticism has yet to examine the numerous echoes in the cultural press of an outstandingly significant event, such as the visit to Romania of the leader of the Futurist movement, F.T. Marinetti, in 1930. What is also lacking is a catalogue of the considerable number of Futurist manifestos and editorial notes that were disseminated in 1907-1910, before the founding of the Romanian avant-garde, in publications such as "Democraţia", "Biblioteca modernă", etc.
On the other hand, we will show that in Romanian culture, unfortunately, there has been a belated and noticeably flawed recovery of the literary or cultural relations and exchanges that the Romanian-born representatives of the European avant-gardes, such as Tristan Tzara and Marcel Janco, established between the Dadaist magazines and Futurist or modernist literary periodicals from Italy, led by the directors with whom the two Romanian artists had interesting epistolary correspondences. I will illustrate these absences and gaps in the Romanian culture by referring to the only correspondence published so far in Romanian, between the friends Tzara-Iancu and Francesco Meriano. Meriano had a polyhedral evolution, in the sense that he experienced the first phase of Futurism, adhered to the spirit of the Dada movement and evinced, in the "La Brigata" magazine, which he led in Bologna, a sensible openness to other movements and branches of modernism and the European avant-gardes.
Keywords: *Romanian avant-garde, Dada movement, futurism, anti-Marinettians, literary magazines, epistolary correspondence, manifestos.*

Introducere. Receptarea avangardei româneşti – întârzieri şi „miopii"

Modul în care a avut loc receptarea avangardei istorice autohtone de către critica literară românească reprezintă, cred, un caz tipic de discutat cu referire la tematica propusă de titlul acestui articol, având mai întâi în vedere întârzierea propriu-zisă cu care fenomenul în toată cuprinderea lui a început să fie studiat, catalogat, interpretat şi evaluat din unghi critic.

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

Cât priveşte contribuţiile dedicate avangardei, prima lucrare care a dat semnalul unui *revivial* a fost *Antologia literaturii române de avangardă*, ingrijită de Saşa Pană şi apărută la Editura pentru Literatură în 1969, cu celebra prefaţă a lui Matei Călinescu, *O încercare de definire a noţiunii de avangardă în literatură*. În acelaşi an şi la aceeaşi editură se publica primul studiu la temă, *Avangardismul poetic românesc* de Ion Pop.

Este indispensabil să mai menţionăm alte două contribuţii cu caracter mai restrâns şi mai parţial, ulterioare acestor date, studiul critic *Literatura română şi expresionismul* a lui Ovid S. Crohmălniceanu şi capitolul *Avangarda* din *Dicţionarul de idei literare* al lui Adrian Marino. Oricum, dacă nu a fost interzisă, descoperirea avangardei şi studierea ei, inclusiv în universităţi, a fost tolerată, rămânând deseori un subiect marginal.

De asemenea, mai târziu promovarea editorială ca şi includerea avangardei româneşti în canonul nu neapărat al literaturii cele mai reprezentative pentru noi, acolo unde i-ar fi fost locul, ci prezenţa ei în programele de liceu şi de studii universitare a fost mai mult decât discretă din anii ’60 şi până la sfârşitul dictaturii, demersurile de restituire ale acestui capitol fundamental al culturii noastre fiind încă timide după 1989 şi ceva mai susţinute în perioada recentă.

Această situaţie s-a perpetuat în timp, poate într-o anumită masură şi ca urmare a respingerii grupului avangardist român de către criticii proeminenţi interbelici şi, printre ei, de însuşi spiritul tutelar al instituţiei critice a momentului, Eugen Lovinescu.

Astfel, în interiorul canonului literar avangarda a ocupat o poziţie marginală. O cauză ţine de modul în care a fost definit şi folosit conceptul de modernism în prima jumătate a secolului trecut. Într-un studiu publicat la Bucureşti în anul 2001, *Recapitularea modernităţii*, criticul Ion Bogdan Lefter a evidenţiat punctele slabe, „miopiile”, în fine, limitele de înţelegere cu care s-au confruntat experţii criticii literare din acea perioadă. Autorul consideră că nu putem vorbi despre o coerenţă strictă şi de coeziune terminologică cu privire la utilizarea acestei noţiuni. Fluctuaţiile au împiedicat, într-o anumită măsură, efortul de a circumscrie cu exactitate datele câmpului literar, astfel încât, la nivel teoretic, s-a operat o „focalizare” precară asupra unei structuri explicative care, în schimb, ar fi trebuit să fie suficient de cuprinzătoare şi definită ca să poată îngloba în mod adecvat toate orientările literare ale literaturii interbelice, pe care astăzi o considerăm modernistă.

Refuzând modernismului statutul unui concept integrator în literatura română, criticii au ajuns să situeze avangarda în afara modernismului, care, prin urmare, a devenit o paradigmă complementară primeia, şi nu conţinătorul acesteia [Lefter, 2001: 83-84].

Pentru a motiva în mod fondat ceea ce tocmai am afirmat, rezum în continuare câteva luări de poziţie ale criticii interbelice. Eugen Lovinescu, reprezentantul cu cele mai largi vederi moderniste, care, printre criticii momentului părea singurul capabil să susţină militanţa şi europenismul reprezentanţilor avangardei, ar fi putut identifica în acest fenomen literar ocazia cea mai potrivită pentru realizarea concretă a sincronismului cultural cu literatura occidentală, pe care-l teoretizase cu atâta pasiune. Dimpotrivă, maestrul a scris puţin despre ei, demonstrând o anumită reticenţă şi subestimând relevanţa mişcării. A emis consideraţii sumare despre avangardă, atât în 1927, când apare *Istoria literaturii române contemporane*, numind-o în ultimul capitol „curente extremiste”, menţinându-şi aceeaşi părere după zece ani, în ediţia „revizuită” a lucrării, când, în cazul altor scriitori a operat numeroase şi oportune repoziţionări [Lovinescu, 1927, 1981: 315; 1937, 1975: 167].

Evaluarea cu privire la poetul Ion Vinea, etichetat ca „elementul principal al extremismului românesc” [Lovinescu, 1927, 1981: 318], este şi ea întrucâtva

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

surprinzătoare, căci majoritatea istoricilor literari împărtăşesc în prezent opinia că, judecat în ansamblu, Vinea era mai degrabă un avangardist moderat.

Autori „uitaţi": Stephan Roll

Atunci, ca şi mai târziu, au fost „uitaţi" complet pentru anumite perioade sau socotiţi aproape cu totul marginali autori activi în mişcarea formată la Bucureşti, în jurul revistelor „Contimporanul", „Punct", „75 H.P.", „Integral"şi „unu", deci, este vorba de artişti insuficient puşi în valoare pe plan editorial ca şi exegetic. Îi citez doar pe scriitorul Jacques G. Costin, al cărui volum *Exerciţii pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*, apărut iniţial, adică în 1931, la Bucureşti (având coperta ilustrată şi conţinând în interior şase desene de Marcel Iancuşi un desen de Miliţa Petraşcu), a fost repropus abia în 2002, cu titlul mai scurt *Exerciţii pentru mâna dreaptă*, fiind o ediţie postumă, îngrijită de Geo Şerban şi prefaţată de Ovid S. Crohmălniceanu, unde sunt reunite textele din volumul citat, precum şi cele rămase în periodice.

Intră într-o oarecare măsură în această categorie şi poetul şi teoreticianul Stephan Roll, pe numele său real Gheorghe Dinu, dar exemplele sunt, desigur, mai numeroase. Atunci când au existat totuşi volume ale acestor scriitori, foarte rar putându-se vorbi de ediţii critice de autor, cel puţin până în 1989, dacă ne gândim, de pildă, până şi la Voronca, la scriitorul care va fi cel mai bine tratat în România dintre avangardiştii noştri. Pentru alţii nu ne putem referi la culegerea operei integrale (adică a creaţiei artistice şi deopotrivă teoretice) decât după anii 2000, şi este şi cazul lui Roll, editat doar cu câţiva ani în urmă, mai exact în 2014, aşa cum vom arăta mai departe.

Receptarea acestui artist cuprinde două momente importante înainte de '89, deci, mult după publicarea autorului în epoca avangardei, care se referă mai exact la *Poeme în aer liber*, placheta apărută în 1929, ilustrată de patru desene de Victor Brauner (având untiraj de 162 de exemplare numerotate), şi la *Moartea vie a Eleonorei*, culegere de poeme în proză, de la editura „unu", publicată în 1930 cu două desene de Victor Brauner.

Aşadar, va apărea mai târziu volumul *Ospăţul de aur*, în 1968 la Editura pentru Literatură, reluat, într-o ediţie critică, cu acelaşi titlu, în 1986 la Minerva, cu o prefaţă de Alexandru Philippide şi sub îngrijirea lui Ion Pop[1].

Cum afirmam anterior, ediţia cea mai completă, cea din 2014, cuprinde întreaga creaţie a lui Stephan Roll din epoca sa avangardistă (1924-1932), propusă cercetătorilor şi cititorilor în sens extins în forma ei originară, aşa cum a fost recuperată din manuscrisele descoperite până în prezent şi pe baza textelor apărute în volume şi în revistele epocii. Este o ediţie critică ce oferă o imagine de ansamblu asupra evoluţiei operei poetice precum şi a publicistului nonconformist, aflat în primele rânduri ale frondei şi militanţei literare şi artistice a acelor ani.

[1] Ediţia din 1986 conservă structura celei precedente, retipărind sub titlul unei prime secţiuni, dat de autor, *Caravela*, poeziile din sumarul *Poemelor în aer liber*, cele apărute în afara plachetei din 1929 în publicaţiile de avangardă „75 H.P"., „Punct", „Integral", „unu", „Urmuz", „Contimporanul", grupate în ciclul *Întoarse din drum* (1923-l934), şi grupajul amintit de inedite; secţiunea intitulată *Colivia din cerneală* cuprinde poemele în proză din volumul *Moartea vie a Eleonorei*, seria de medalioane *Scurtcircuit*, dedicată unor scriitori şi cărţi de avangardă în revista „unu", iar sub titlul *Interferenţe*, au fost incluse textele cu caracter de poem în proză sau manifest, apărute mai întâi tot înrevista „unu" (1928-l932). O *Addenda* reia pentru prima oară în special manifeste, recenzii, medalioane critice, rămase până atunci în paginile revistelor avangardiste. Deosebirea principală faţă de ediţia din 1968 constă în faptul că în volumul din 1986 se publică versiunile originale ale textelor, în forma apărută pentru prima oară în reviste (cu excepţia celor din plachetele anilor 1929-l930). În aceeaşi culegere sunt completate şi ciclurile *Întoarse din drum* şi *Rămase acasă* (ultimul, tipărit pe baza manuscriselor existente).

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

Placheta *Poeme în aer liber* cuprinde partea cea mai interesantă a poeziei autorului, adică versurile din perioada „Integral" (1925-1928), „constructiviste" şi „integraliste", în care Roll reuşeşte să menţină coerenţa cu spiritul teoretic al manifestelor de la „Contimporanul", „75 H. P." şi „Punct", şi mai include respectiv versurile publicate în „unu" (1928-1929), moment care anunţă evoluţia spre anumite note suprarealiste.

Printre scriitorii români, autorul care a exprimat cea mai fervent adeziune faţă de futurism, ca teoretician dar şi ca poet, este tocmai Stephan Roll, graţie reluării în special a eredităţii futurismului tehnologic, şi anume a componentei aspre a industrializării. Fervoarea pentru „faza activist industrială", proclamată în *Manifest activist către tinerime* [Vinea, 1924: 1], poate fi ilustrată de pildă de poezia *Metaloid*, publicată în „75 H.P.", unde se asistă la fuziunea dintre elementele regnului uman şi cele ale universului mecanic, mai exact între incandescenţa sângelui omenesc şi cea a oţelului. Această joncţiune este subsumabilă, din punct de vedere teoretic, ambivalenţei dintre o umanitate reificată şi antropomorfizarea mecanismului:

> „Elastici constructivi/ plămînii oraşelor/ vertebre de bronz/ muşchii schije de platină/suntem aorta zilei/ mîine vor veni alţi/ sportsmani / vom răscoli straturi geologice/ cu rîvnă de metal/ vibranţi prin latitudini/ artere de magnet/ sînge/ vertigiune/ incandescenţă/ respiraţie/ viaţă ruptă din fuse/ oţel." [Vinea, 1924: 5].

Poezia are un caracter programatic evident şi reprezintă o ilustrare fidelă a idealului de forţă întruchipat de *sportsman*-ul care trăieşte în mari zone industriale, celebrat pentru prima dată de Marinetti la sfârşitul manifestului fondator al futurismului [Marinetti, 2001: 7-14]. Se recurge la o densitate extremă a lexicului tehnologic-industrial recomandat şi de futurişti în manifestele lor, dar şi la o concentrarea expresiei redusă la simple determinări nominale, la abolirea punctuaţiei ca şi a elementelor corelative aferente, în favoarea unei rapidităţi căutate a fluxului verbal.

La o analiză a poeticii autorului cu ajutorul grilei date de estetica futuristă şi de influenţa concretă pe care aceasta a avut-o asupra avangardei româneşti, vom remarca reportajele lirice, caleidoscopice şi simultaneiste plasate de Roll în decorul citadin al metropolei, elemente care au dat substanţă şi modernolatriei futuriste. Printre emblemele noului model sociologic şi estetic, metropola, surprinsă în febra mecanicismului şi a vitezei, sau învăluită în fascinaţia „universului-ecran", are ca autor pe „poetul-sportsman" prezentat în manifeste de Roll însuşi [*Evoluări*, 1925: 6] sau pe poetul-perfect „acrobat" al sintaxei, obsedat de autenticitatea şi de pulsul concret al trăirii, ca şi de transcrierea lui cât mai fidelă în vers.Oraşul devine un topos spectaculos, feeric, „care reprezintă cea mai interesantă zonă a operei sale constructiviste" [Pop, 2000: 164]. Ostentaţia spectaculoasă a viziunii face posibilă o formulă poetică esenţial ludică şi teatrală, în sensul pozitiv al termenului.

Iată şi datele sintetice ale noului temperament modern, pentru care pledează Gheorghe Dinu: „Vrem sportsmani şi sportsmane inundând coreograf arena secolului, în locul perechilor flirtând blazat şi onanist în saloane. Vrem construcţia americanului boxeur, ritmul dansatorului negru, vigoare necontestat masculină în jass-ul zilelor şi creaţia creerului pur, filtrat de corpul atlet, sevos" [*Sporting*, 1925: 13].

Odată stabilite coordonatele sensibilităţii moderne, Stephan Rol propune în numărul 2 al „Integralului" portretul actorului contemporan, care trebuie să fie în mod necesar un derivat al modelului general: „actorul acrobat", „actorul browning", „actorul

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

locomotivă" [*Actorul acrobat*, 1925: 14]. Pasiunea pentru teatru l-a condus pe poet la elaborări teoretice deosebit de originale, în ascendenţa futuristă, cum am arătat într-o analiză anterioară [David Drogoreanu, 2004: 357-374].

Lumea *performance*-urilor ludice de orice gen, sportive sau identice unor numere de circ, la care participa tocmai în *Poeme în aer liber* universul întreg, inclusiv elemente din regnurile vegetal şi animal, lasă loc şi parodiei sentimentalismului, temă amplu ilustrată de primul val avangardist. Citez ca exemplu câteva versuri din poemul *Etc.*, unde declaraţia de dragoste dă naştere unui schimb frenetic de atribute între domeniile tehnologic, biologic şi uman, care apar aici ca ingrediente ale unei savuroase comedii a literaturii: „Iubita mea dezarticulată şi perpendiculară/ splina ta e maşină de cusut nori/ […]/ pasul tău marchează 300 yards în aerodrom/ la five'o clock sandwich îţi ofer nervii de fosfor/ […]/ Edy îţi port sufletul prins cu piuneze." [Roll, 1925: 14]

Parodia viziunii romantice a iubirii se reia şi în *Parabola paratrăsnetului rătăcitor* apărută, ca şi versurile citate anterior, în revista „Integral", tot în 1925, într-un poem narativ, cu aluzii meta- şi intertextuale, care ar putea fi analizat prin asociere cu prozele urmuziene, pentru modul de suprapune real „ingredientelor" incompatibile în construirea unui portret, poetul întreţinând în mod deliberat confuzia dintre identităţile celor două „personaje": „pomul" şi „trăsnetul", amândouă îndrăgostite de „Magdalena paradistilată", un personaj feminin pe jumătate obiectual. Discursul paratrăsnetului alcătuieşte un portret superlativ dedicat iubitei:

> „(Te invit Magdalenă paradistilată),/ adună colecţia vocilor din preerii c-o eşarfă de linie ferată, treci prin arteră ca o marfă de contrabandă prin Europa./ Glasul tău urcă în piei de tigru ca aburul în supapă, cu tine prind lei în Africa, naufragiez vapoarele pe apă,/ conduc tramvaie în Marte şi te numesc consul în republica finlandă/ La five o'clock pomul sosit uns cu André Breton,/ arborii jucau cu cîţiva anotimpi pocher sau şotron./ Pomul negramatical, se simţea firește foarte fericit,/ ascultînd atent o eroare,/ În livrea un automobil oferea servicii de bridge şi pastile de mentă./ Madamme Bovary, mai serviţi-mi, vă rog, un ceai cu rom, cred că asta nu vă deranjează domnule pom." [Roll, 1925: 12]

Se profilează la finalul lecturii o scenă de teatru de marionete perfect construită: „Pe un fotoliu paratrăsnetul flirta cu Magdalena!/ ce-i livra săruturi ca cifre pe bonuri de tezaur".

Aşadar, elementele utile pentru reconfigurarea în special tematică a poeziei lui Stephan Roll din perioada inspiraţiei futuriste indică ilustrări ale maşinismului, ale componentelor modernolatriei, asocierea dintre mecanic şi viu, mai exact dintre obiectual şi organic, în contextul parodiei modelului poetic romantic. Iar cât priveşte tehnicile poetice utilizate, o pondere relevantă revine, în afara viziunii simultaneiste şi imagismului discontinuu, aluziilor lirice din proximitatea formelor de *happening* şi *performance*, precum şi expresiei telegrafice, eliptice, funcţională tehnicizării lexicului.

Se poate presupune că poetul a recurs în această etapă la poetica marinettiană din *Manifestul tehnic al literaturii futuriste* care i-ar fi putut sugera opţiunea de a suprima verbe şi adjective în favoarea abundenţei nominale [Marinetti, 2001: 46-54].

În afara poemelor-balade de dragoste, scrise într-un registru modernist moderat, cu atmosferă medievală şi personaje cavaleri solitari, o producţie – deci – care anunţă existenţa unui aspect modernist moderat în poetica lui Roll, vine să completeze profilul în versuri al operei lui Roll o a treia formulă, ce aparţine şi poemelor sale în

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

proză din volumul *Moartea vie a Eleonorei*, aflată prin urmare sub influenţa suprarealismului, şi datând din etapa în care poetul colabora la revista „unu" (între 1928 şi 1932), etapă în care imagismul baroc se transformă în viziuni halucinate. Influenţa onirică se comunică în acest stadiu printr-un proces de dematerializarea viziunilor, iar logica fluxului de imaginio va urma pe aceea a visului suprarealist, apropiindu-se în cea mai mare măsură de experienţele similare din literatura franceză din aceeaşi perioadă.

Receptare alacunară a vizitei la Bucureşti a lui Filippo Tommaso Marinetti

Un alt aspect ignorat din istoria avangardei româneşti şi, de data aceasta, şi a relaţiilor ei cu mişcările de avangardă europene se referă la un eveniment de maximă relevanţă, cum a fost vizita liderului futurist din 1930 în România, documentată în mod parţial de revistele avangardei noastre şi de unele publicaţii periodice de orientare culturală şi politică, iar ceea ce mi se pare un fapt demn de atenţie este proveninenţa lor atât de stânga, cât şi de dreapta. În schimb, în studii critice dedicate avangardismului autohton sau cu caracter general literar nu a existat decât un număr extrem de redus de informaţii şi reconstruiri sau adesea acestea au lipsit cu totul.

O excepţie este constituită de un comentariu foarte succint, pe care-l identificăm în studiul lui Ovid S. Crohmălniceanu deja amintit la începutul acestui articol. Autorul constata amuzat, dar şi uimit că Marinetti, „cum obişnuia întotdeauna", a atribuit tuturor colaboratorilor prezenţi de la „Contimporanul" la momentul deplasării în zona petroliferă de la Moreni (la circa 80 de Km de capitală), unde, la o sondă izbucnise un mare incendiu calificativul de „futurişti" [Crohmălniceanu, 1978: 119-120]. Voi reveni asupra acestei circumstanţe.

Unul dintre cele mai interesante aspecte care caracterizează întâlnirea dintre principalii reprezentanţi ai celor două avangarde este faptul că ecourile vizitei liderului futurist la Bucureşti s-au răspândit în zilele sejurului său nu numai în presa culturală românească, ci şi în paginile unor periodice italiene futuriste sau care acceptau pur şi simplu să găzduiască informaţii referitoare la evoluţia mişcării din Peninsulă. Astfel, semnalările şi articolele despre avangarda românească, apărute în 1930 în „L'Impero d'Italia" şi în „Oggi e domani", publicaţii legate de cotidianul fascist „L'Impero"[2], odată analizate prin comparaţie cu corpusul de materiale dedicate prestigioasei vizite difuzate de periodicul bucureştean „Facla", restituie unul dintre cele mai importante momente ale receptării futurismului în România, momente care nu au fost prezentate în niciun studiu editat în volum şi consacrat avangardei noastre, cel puţin până la publicarea tezei de doctorat a autoarei acestei contribuţii [David, 2006: 128-136].

Prezint în cele ce urmează câteva momente-cheie ale vizitei amintite, care nu ar trebuisă mai lipsească în viitor din istoria schimburilor culturale dintre cele două mişcări de avangardă. Pe 20 mai 1930, în timp ce liderul futurist se afla încă în România, în „L'Impero d'Italia" a apărut prima corespondenţă, din păcate, anonimă, dar care, printre alte detalii interesante, anunţă că Marinetti a inaugurat o expoziţie de pictură modernă avangardistă şi a participat la un banchet organizat în onoarea sa. Deşi

[2] Cotidianul „L'Impero", fondat la Roma, în 1923, care-şi încetează activitatea după un deceniu, s-a distins în panorama organelor de presă fasciste pentru atenţia explicită acordată futurismului şi experimentalismului său avangardist. „Oggi e domani", un supliment exclusiv cultural, va continua linia editorială a cotidianului până la începutul anilor '40, devenind unul dintre periodicele cele mai active şi mai stimulante ale întregii mişcări futuriste.

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

toponimul corect apare în mod repetat în textul articolului, în titlu este citată denumirea capitalei ungare: *Marinetti inaugura a Budapest* (sic!) *una grande mostra futurista rumena*. Jurnalistul remarcă succesul enorm al fondatorului avangardei italiene, salutat la Bucureşti cu un entuziasmde nedescris:

> „Excelenţa Sa Marinetti, [provenind] dela Academia Italiei, continuă cu un succes tot mai mare ciclul de activităţi de promovare a artei italiene în România. Liderul futurismului […] a vorbit la radio în două seri consecutive. A pronunţat nu mai puţin de douăzeci de discursuri la diferite banchete şi recepţii date în onoarea sa. Entuziasmul şi simpatia întregului Bucureşti intelectual pentru F.T. Marinetti sunt într-adevăr extraordinare. Ieri, poetul nostru a inaugurat o mare expoziţie de pictură a artiştilor futurişti români [...] şi a ţinut unul dintre cele mai strălucite discursuri ale sale[3]." [„L'Impero d'Italia", 20 mai 1930: 1].

Pe 23 mai a apărut tot anonim articolul *Marinetti e il futurismo romeno*, care oferă noi *flash*-uri informative despre aceeaşi *kermesse* somptuoasă. Se vorbeşte despre „unul dintre banchetele despre artă şi literatură care nu pot să nu fie considerate istorice", despre „geniul dinamic al academicianului din Italia", eveniment la care au participat câteva personalităţi româneşti importante din mediul cultural şi din corpul diplomatic, ale căror nume au primit terminaţii specifice celor italiene: Liviu Rebreanu, preşedintele de atunci al Asociaţiei Scriitorilor, romancierul „celebru în Italia, Camillo Petrescu [...], ministrul Raducano, subsecretarul Gafencou". Si, cum citim mai departe în articol, ministrul "Minoresco". Ar putea fi vorba de Titulescu. Marinetti tocmai ţinuse o conferinţă dedicată *Futurismului mondial*, fiind aclamat „ca un suveran victorios, ca un eliberator ca un nou şi modern Messia". Aprecierea viza şi idealul de fraternitate artistică internaţională al cărui promotor se declarase futurismul prin vocea sa. [„L'Impero d'Italia", 23 mai 1930: 3].

Prin urmare, Marinetti a fost întâmpinat după cele mai elegante reguli ale protocolului diplomatic, o onoare care revenea celor mai prestigioşi oaspeţi străini în vizită la Bucureşti.

Prezintă, de asemeni, deosebit interes o informaţie precum cea difuzată în numărul din 26 mai, pe prima pagină, subtitlul *Alta onorificenza romena a F. T. Marinetti*, la care nici o sursă apărută în cultura românească (în presa vremii sau în literatura critică ulterioară) nu s-a referit până în prezent: „Guvernul României a conferit lui F.T. Marinetti, academician al Italiei, cea mai înaltă distincţie internaţională, Ordinul Coroana României", pentru un întreg ciclu di conferinţe pe care tocmai le ţinuse la Bucureşti[4]. [„L'Impero d'Italia", 26 mai 1930: 1].

Cât priveşte contribuţia periodicului „Oggi e domani" la corpusul de surse care documentează această vizită istorică, dintre cele trei articole publicate să remarcăm

[3] Traducere de E. David. Se transcrie citatul în versiunea originală, apărută în „Impero d'Italia": „Sua Eccellenza Marinetti dell'Accademia d'Italia continua con un crescente successo un ciclo di manifestazioni di propaganda artistica italiana in Romania. Il capo del futurismo […] ha parlato alla radio in due serate consecutive. Ha pronunciato non meno di venti discorsi nei vari banchetti, feste e ricevimenti dati in suo onore. L'entusiasmo e la simpatia di tutta Bucarest intellettuale per F. T. Marinetti sono veramente straordinari. Ieri il nostro poeta ha inaugurato una grande mostra di pittura degli artisti futuristi rumeni […] ed ha pronunciato uno dei suoi smaglianti discorsi".

[4] Traducere de E. David. Se transcrie citatul în versiunea originală, apărută în „Impero d'Italia": „Il Governo romeno ha conferito a F.T. Marinetti, accademico d'Italia, l'alta onorificenza di Gran Cordone dell'Ordine della Corona di Romania".

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

precizările cuprinse în al doilea, intitulat *F.T. Marinetti a Bukarest* [sic], care rezumă, de fapt, trecând în revistă, întâlnirile şi recepţiile la care Marinetti fusese invitat în timpul şederii sale în capitala României, şi care fuseseră relatate mai întâi în „L'Impero d'Italia". Ca element de noutate, „Oggi e domani" consemnează, reflectând ca într-o oglindă, părerile unanim favorabile exprimate cu această ocazie de colegii din presa românească [26 mai 1930: 6].

Înainte de a părăsi Bucureştiul, Marinetti a vrut să contempleze deaproape, „în direct", incendiul care izbucnise la o sondă petrolieră din oraşul Moreni, situat – cum am mai precizat – la circa 80 de km de capitală, şi care pare să fi durat câţiva ani. Mai târziu a folosit imaginile pentru un poem tipic futurist, *L'incendio della sonda.* Aceeaşi sursă de inspiraţie a dat naştere şi unui al doilea text, un *reportaj* liric, *L'incendio della sonda di Moreni*, publicat în traducere în „Contimporanul", într-un număr din luna mai a anului ce a urmat experienţei astfel imortalizate [Marinetti, 1931: 2-3].

După întoarcerea din România, Marinetti i-a trimis o telegramă amabilă lui Ion Vinea, în care a dorit să-i comunicecă a fost impresionat de căldura cu care a fusese primit de către grupul „Contimporanul", „într-un Bucureşti de neuitat" [Filipaş, 1983: 284-285].

Revenind la poemul *L'incendio della sonda di Moreni*, inspirat de dimensiunea nemaiauzită a flăcărilor alimentate de petrol, se poate observa că acesta este compus după regulile canonice ale poeticii futuriste, oferind o perspectivă supradimensionată a sondei. Aceasta măsura – după estimarea poetică a „incomensurabilului Marinetti", cum îl numeşte Ernest Cosma [1927: 5] – „o sută de metri în înălţime", şi pentru a o descrie sunt propuse alte elemente afine unui registru dedicat maşinismului războinic. Topos-ul războiului văzut ca sărbătoare, frecvent utilizat în producţia grafic-tipografică din anii intervenţionismului futurist, reapare în poem cu efecte spectaculoase.

Cu această ocazie, Marinetti va schiţa un portret liric colectiv colaboratorilor de la „Contimporanul", care i s-au alăturat în călătoria extraordinară. Poemul se numeşte *Sonda di Moreni* şi este inclus în antologia apărută la Milano, *I poeti del futururismo, 1909-1944* [Viazzi (îngrijit de), 1978: 91].

În fine, este util să subliniem faptul că detaliile călătoriei şi „ancheta" în „Cetatea sondelor", cum o denumeşte fondatorul futurismului, nu apar în studiile literare disponibile în România. Singurele informaţii sunt marturisiri păstrate în cartea autobiografică (culegere de interviuri şi eseuri) *Statuia nefăcută* a pictoriţei Miliţa Petraşcu, un volum dificil de procurat în prezent [Petraşcu, 1988: 58-60].

În ciuda faptului că în 1930 avangarda românească îşi consuma ultimele momente de experimentalism programatic, care au coincis cu epuizarea spiritului său, sosirea liderului futurist a atras un interes considerabil în diferite medii moderniste, care s-a reflectat în relatări şi analize din mai multe periodice ale capitalei, „Contimporanul", „Facla", dar şi în altele, care urmăriseră şi întâmpinaseră în paginile lor estetica mişcării în anii precedenţi.

De pildă, dacă ne referim la „Facla", acolo Riegler-Dinu îi adresa oaspetelui mult aşteptat un „salut" celebrativ, probabil în ajunul sosirii acestuia [5 mai 1930: 1]; un autor anonim, în numele redacţiei anunţă seria de conferinţe pe care le va oferi liderul italian intelectualităţii artistice a capitalei [12 mai 1930: 4] şi în aceeaşi zi apare şi *Un mesaj al lui Marinetti*, mai exact o telegramă pe care acesta o adresează directorilor ziarului, Iancu şiVinea [Riegler-Dinu, 1930: 1].

Toate aceste publicaţii, dar mai ales„Facla" dedică numere speciale futurismului, apar comentarii şi analize comparative de maxim interes între profilele celor două avangarde, semnate de cei mai reprezentativi teoreticieni ai mişcării de la Bucureşti. După

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

un oportun bilanţ al activităţii futuriste, de la fondarea ei până la momentul respectiv, Marcel Iancu, unul dintre cei mai avizaţi şi mai poliedrici artişti şi organizatori culturali ai avangardei româneşti, care participase şi la aventura dadaistă de la Zürich, propune în *Futurismul nostru* o evaluare lucidă şi o descriere foarte potrivită a profilului avangardei de la Bucureşti în comparaţie cu cea italiană [Iancu, 19 mai 1930: 4]. La aceeaşi pagină se poate citi articolul *Teatrul descătuşat* de Sandu Eliad, dedicat influenţei teatrului futurist asupra artei europene. Autorul, critic cunoscut şi apreciat de teatru modern şi avangardist, remarcă printre principiile teoriei dramatice futuriste reproducerea artistică a vieţii concrete, surpriza care trebuie să-l asalteze în mod constant pe spectator, spiritul de sinteză şi deriziunea, brevitatea şi pulsaţia rapidă a ritmului inspirate de modelul maşinist generalizat în cadrul esteticii futuriste [Eliad, 19 mai 1930: 4].

În fine, din corpusul mult mai bogat al acelui număr apare importantă în dezbaterea intelectuală atât de diversificată şi contribuţia *Despre arta plastică italiană în secolul lui Marinetti*, semnată de Max Hermann Maxy, care demonstrează înţelegerea superioară a pictorului faţă de poetica artei futuriste. Autorul rezumă momentele principale ale afirmării picturii italiene după 1909, amintind publicului diferitele expoziţii organizate în Italia şi Franţa. Un aspect relevant în expunerea din acest articol îl reprezintă paralela dintre principiile fundamentale ale cubismului şi cele ale futurismului, observând că, în timp ce primul ignoră viaţa concretă, cotidiană, limitându-se la o perspectivă exclusiv intelectuală, futurismul a adus arta în stradă, i-a conferit impact social [19 mai 1930: 5].

Marinetti este sărbătorit în articole şi eseuri encomiastice ca un intelectual şi artist exponenţial al vremii sale, fiind considerat un maestru al mişcării româneşti de avangardă, precum şi un *homo europaeus* cu calitati şi cu o capacitate inovatoare în domeniul estetic cu totul excepţionale.

Articolele de divulgare a curentului italian, care au apărut în timpul şederii sale, vor acoperi toate zonele artistice şi culturale în care s-a exprimat spiritul rebel al futurismului. Diversitatea lor tematică reflectă amploarea intereselor şi stimulilor ce s-au manifestat în cercurile legate de revistele de avangardă din România.

Asadar, o imagine completă asupra vizitei lui Marinetti la Bucureşti, altfel imposibil de reconstruit, se poate obţine doar prin reunirea tuturor acestor surse, dintre care cele italiene au rămas complet necunoscute literaturii critice de specialitate din România şi, prea puţin sau deloc studiate în Italia, unde, pe de alt parte, lipsesc cu desavârşire ecourile româneşti.

Receptarea futurismului în „Democraţia" şi „Biblioteca modernă" – O contribuţie cvasinecunoscută

Altă lipsă semnificativă în cadrul studiilor de receptare critică a avangardei se referă la omiterea catalogării şi comentării unui număr relevant de manifeste futuriste, articoleşi note redacţionale privind activitatea mişcării italiene, difuzate mai ales între 1907-1910 ca şi în anii imediat următori în publicaţii precum „Democraţia"(1908-1914) şi „Biblioteca modernă" (1909-1912), înainte – deci – de fondarea oficială a avangardei româneşti. Este vorba de publicaţii periodice de tip socio-cultural, altele, precum cea de a doua citată anterior, sunt reviste literare (postsimboliste), editate în special la Bucureşti.

„Democraţia" (1908-1914) şi „Biblioteca modernă" au jucat fară îndoială un rol precursor în raport cu viitoarea avangardă autohtonă, deoarece au difuzat un număr neaşteptat de mare de documente primite din partea redacţiilor principalelor mişcări ale avangardei europene şi se pot identifica în special texte futuriste italiene de mare

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

importanţă divulgativă, respectiv manifeste, care – amănuntul mi se pare extraordinar – vor fi publicizate în România între 1909 şi 1915, concomitent cu lansarea lor în Italia.

Receptarea acestor texte a fost extinsă, ceea ce se ştie mai puţin, dar cum, în schimb, este bine cunoscut deja în mediile criticii, a început în ziua publicării primului manifest futurist, pe 20 februarie 1909.

„Democraţia" este o „revistă politică, economică şi literară", cu periodicitate bilunară (până la 1 septembrie 1908, când devine săptămânală), care apare la Craiova cu mai multe întreruperi: între 1908 şi 1909; între 5 decembrie 1911 şi 20 ianuarie 1912; şi între 15 august 1912 şi 12 iunie 1914. Periodicul a militat pentru „democraţia moderată" susţinută de Take Ionescu, un celebru politician liberal, şeful Partidului Conservator ca şi ministru al Afacerilor externe în diferite guverne din perioada interbelică [Hangiu, 1996].

În paginile revistei publicate la Craiova sunt găzduite mai ales din limba franceză, articole de natură ideologică şi politică, versuri, proză, rubrici de revista presei, precum şi numeroase traduceri care completează partea culturală.

Studiind cu atenţie colecţiile „Democraţiei" şi pe cele ale „Bibliotecii Moderne", o revistă premodernistă din capitală, am putut constata că între cele două periodice au existat legături strânse de colaborare, care s-au bazat în special pe afinitatea liniilor lor editoriale, în care găseşte spaţiu o anumită literatură post-simbolistă. Deci, extinzând cercetarea comparată şi la alte câteva publicaţii afine, care le citau, de altfel, pe cele două menţionate („Omul liber", „Facla", „Ramuri", „Noua Revistă Română"), se poate afirma ca a existat o reţea de periodice moderniste şi de personalităţi entuziaste, deschise spre a promova împreună tendinţele inovatoare în cultura română.

Ca dovadă în favoarea colaborării cu „Democraţia", pimul manifest al futurismului va fi publicat şi în numărul din 14 iunie 1909 al „Bibliotecii moderne",cu câteva luni mai târziu decât în prima citată. Prin urmare, se poate concluziona că redactorul-şef Mihail Drăgănescu, interlocutorul direct al lui Marinetti, a oferit publicaţiei prietene din capitală tot ce primise la Craiova de la redacţia mişcării de la Milano, chiar şi răspunsul său la noutatea cu care liderul italian îl pusese la curent.

Aspectul care conferă o relevanţă cu totul deosebită „Bibliotecii moderne" din punctul de vedere al relaţiei ei cu futurismul şi o individualitate marcată chiar şi între aşa-numitele reviste „oficiale" ale avangardei româneşti, nedocumentată din păcate de literatura critică disponibilă nici în cadrul studiilor de românistică, nici de literatură italiană constă în publicarea a nu mai puţin de şapte manifeste, majoritatea în traducere integrală, ceea ce reprezintă un record la nivelul întregii prese culturale româneşti [David, 2006: 31-39][5].

Este vorba de manifeste principale ale curentului, cu o pondere esenţială în programul său estetic: mai întâi *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, chiar dacă titlul cu care apare în „Biblioteca", *Manifesto dei pittori futuristi*, orientează într-un prim moment cititorul spre manifestul omonim, care l-a precedat în istoria mişcării pe cel tehnic şi care este reprodus parţial [15-25 aprilie – 5 mai 1910: 25-26].

Mai apoi, *Il manifesto dei drammaturghi futuristi* [1911: 22-23], *Il Manifesto della donna futurista* [mai-iunie 1912: 13-14] şi *Manifesto tecnico della letteratura futurista* [iulie 1912: 9-11], acestea fiind traduse integral de un autor al cărui nume nu este precizat. În fine, cu variaţii şi adăogiri, s-au mai publicat *Contro Venezia passatista* [15-25 aprilie – 5 mai 1910:

[5] Studiul comparativ între profilele celor două reviste la care am făcut referire („Biblioteca modernă" şi „Democraţia"), precum şi rezultatele obţinute extinzând perspectiva la altele citate în această parte a articolului, sunt consultabile în volumul *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena. Contaminazioni tra culture europee (1909-1930)*, care apare indicat în mod comple tîn *Bibliografia* finală.

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

28], iar, citind titlul propus de redacţie, *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, observăm că apar la început doar unele idei rezumate din manifest, abia după aceste fragmente urmând traducerea integrală a manifestului tehnic propriu-zis, cu anumite modificări faţă de versiunea originală. Textul este semnat de Balilla Pratella [august 1912: 12-14].

Făcând trecerea spre ultimul punct asupra căruia este oportun să reflectăm, trebuie remarcat faptul că activitatea dar şi ereditatea avangardei româneşti, care este caracterizată de situarea ei pe două nivele diferite de exprimare, suferă nu doar pe unul dintre ele, ci pe ambele din cauza unei receptări lacunare: mă refer la faptul că aceste schimburi culturale s-au manifestat în capitala României ca parte a unui fenomen cultural european, dar şi în Elveţia şi Franţa, în strânsă conexiune cu cultura română, în special prin medierea lui Tristan Tzara şi Marcel Iancu, două dintre cele mai ilustre personalităţi ale avangardei internaţionale.

Lipsa corespondenţei lui Tristan Tzara şi Marcel Iancu cu artişti italieni

Nu putem ignora faptul că în cultura română a avut loc, din păcate, o recuperare nu doar târzie, dar şi vizibil incompletă a schimburilor şi relaţiilor literare, culturale în sens mai larg, pe care reprezentanţi de origine română ai avangardelor europene, precum Tristan Tzara şi Marcel Iancu, le-au stabilit, de pildă, între revistele dadaiste şi redacţii ale unor periodice literare futuriste sau moderniste din Italia, animate de directori de care, pe cei doi artişti români, îi leagă şi interesante corespondenţe epistolare.

Se poate afirma cu certitudine că legături concrete între dadaism şi futurism au avut loc în special între anii 1916 şi 1918, cu prelungiri până în 1920. Printre cele mai semnificative relaţii, din parta italiană s-au dovedit cele cu redacţiile revistelor „Brigata" (Bologna), condusă de Francesco Meriano, „Noi" (Roma), care l-a avut ca animator pe Enrico Prampolini, o personalitate de prim ordin a avangardei internaţionale, dispusă să găzduiască în paginile aceluiaşi *recueil* contribuţiile dadaiştilor şi cu acelaşi interes tendinţa „metafizică" emiliano-florentină; corespondenţe revelatoare în raport cu forţa internaţionalismului avangardelor, cultivat în ciuda limitărilor impuse de război, sunt cele cu „Le Pagine" fondată de Nicola Moscardelli la Napoli, continuându-şi publicarea la Aquila, ca şi schimbul de scrisori care l-a avut drept interlocutor pe Filippo De Pisis.

Precizez că, alături de Tzara, în calitatea sa de organizator şi animator al seratelor, expoziţiilor şi momentelor insurecţiei de la Cabaret Voltaire, precum şi în rolul de director al revistei „Dada", a mai avut posibilitatea să colaboreze la publicaţiile periodice italiene la care mă refer şi Marcel Iancu, el apărând adesea ca al doilea destinatar în corespondenţa epistolară primită din Italia de conaţionalul său.

Cine sunt, de fapt, interlocutorii italieni ai artiştilor români? Sunt adesea poeţi sau literaţi antimarinettieni, dintre care o parte nu a acceptat deloc, iar alta doar la începutul propriului parcurs artistic stimulii futurismului marinettian, adică ai tendinţei mai radicale, constituită la Milano în prima etapă din existenţa mişcării [Salaris, 1985: 109-110 şi 151-152]. Pentru alţii, cum este cazul lui Enrico Prampolini, curentul apărut în 1909 a reprezentat o componentă din biografia lor intelectuală căreia i-au dedicat o atenţie considerabilă, dar care rămîne, în definitiv, o etapă dintr-un complex mai vast de preocupări culturale.

Interlocutorii lui Tzara – dintre care l-am selectat pentru exemplificare pe Francesco Meriano –, aderă la grupul aşa-numiţilor artişti „metafizicieni", compus iniţial din Giorgio De Chirico şi fratele său Alberto Savinio, din Carlo Carrà şi Ardengo Soffici, toţi fiind foarte apreciaţi de dadaiştii de la Zurich [Lista, 1998:134-144]. „Metafizicienii" încarnau anumite tendinţe ale futurismului florentin şi ferrarez, mai

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

moderat şi mai puţin dogmatic, manifestând o anumită distanţă critică faţă de Marinetti şi de ideologia sa socio-culturală [Lista, 1983: 19]. În plus, interlocutorii lui Tzara erau in contact cu Apollinaire.

Aceste legături transnaţionale dintre cercul artistic stabilit la Zürich, iar din 1920 la Paris (altfel compus), şi cele din Italia pot fi documentate, de exemplu, observând, pe de-o parte, sumarele şi conţinutul efectiv din „Cabaret Voltaire" ca şi pe cele din primele trei numere „Dada", iar pe de alta, de exemplu, numerele de început din prima serie a revistei „Noi", cu alte cuvinte, cele apărute între iunie 1917 şi ianuarie 1920, precum şi din „La Brigata".

Dintre toate legăturile epistolare stabilite de Tristan Tzara cu artişti italieni în perioada 1916-1920, singura corespondenţă publicată şi tradusă până în prezent în limba română este cea dintre prietenii Tzara-Iancu şi Francesco Meriano [Michael Ilk (îngrijit de), 2002].

Meriano a fost un cunoscător avizat al poeziei franceze simboliste. Stabilise contacte cu Tzara, Apollinaire, Albert-Birot. În ceea ce-l priveşte pe Tzara, acesta va începe corespondenţa cu Meriano în 1916, prin intermediul lui Hugo Ball, aşa cum indică fişa bio-bibliografică a lui Tzara din volumul tradus în limba română. În aceeaşi perioadă „La Brigata", care aderase la programul Dadaismului ca şi al artei „metafizice", rămâne disponibilă spre receptarea diverselor tendinţe estetice noi, afirmate la nivel internaţional.

Pe de o parte, poemele lui Tzara vor fi publicate în „La Brigata" împreună cu o reproducere a unui desen inedit de Iancu (Janco) [iunie 1919: 292] şi, pe de altă parte, va apărea o poezie a lui Meriano în primul număr din „Dada", iar revista precum şi cartea sa de debut (*Equatore notturno*, 1916) vor fi semnalate tot atunci [iulie 1917: 98-100 şi 113, Ed. anastatică „Dada", 1981]. Mai târziu, Meriano va continua să urmărească şi să difuzeze informaţii despre activitatea dadaistă, nu fără note ironice şi chiar sarcastice uneori, în cadrul rubricii *Spezzatino*.

Corpusul de scrisori care au fost incluse în volumul *De Chirico et avant-garde* este identic cu corespondenţa propusă de cartea publicată în limba română, iar în volumul francez citat au fost adăugate şi textele poetice ale lui Tzara apărute în „La Brigata". Din punct de vedere numeric, schimbul apare perfect echilibrat: 17 scrisori au fost trimise de Tzara şi tot atâtea de interlocutorul său. Acestea au fost expediate între noiembrie 1916 şi martie 1920, iar suma documentelor literare a rămas aceeaşi în volumul îngrijit de Lista şi în cel pe care-l datorăm lui Ilk. Tot criticul italian descoperise şi publicase ca inedite 14 scrisori, adică o parte dintre cele 34 pe care le va grupa în volumul citat anterior, într-un articol, *Encore sur Tzara et le futurisme*, publicat în 1975 [Lista, decembrie 1974-ianuarie 1975: 114-149].

Din acest epistolar bilingv (purtat în limbile franceză şi italiană), în care cei doi interlocutori au folosit în principal limba franceză în dialogul lor, Tzara a fost puternic susţinut în acţiunea sa de promovare a dadaismul în Italia de către acest prieten, care i-a trimis la Zürich reviste avangardiste sau pur şi simplu moderniste care au contribuit la difuzarea spiritului nou al avangardelor şi respectiv a poeticii dadaiste.

Această colaborare prin scrisori cu directorul revistei de la Bologna reprezintă cel mai substanţial schimb di idei şi de iniţiative culturale pe care Tzara l-a stabilit vreodată cu un scriitor din Peninsulă, dar şi cel mai echilibrat din punct de vedere numeric din câte sunt disponibile sau cel puţin studiate până în prezent.

Dintre temele abordate în dialogurile epistolare revin constant aspecte legate de trimiterea reciprocă de texte literare şi opere picturale, de necesitatea comună de a găsi canalele potrivite pentru ca activitatea fiecăruia să fie promovată în cealaltă ţară şi de

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

promisiunea ambilor de a-i procura interlocutorului noi colaboratori, acestea fiind şi problemele de interes major care apar în discuţie de ambele părţi.

Revenind la sursele acestei corespondenţe, este util să mai notăm că în volumul tradus în limba română şi publicat în nouăzeci şi nouă de exemplare, editorul Michael Ilk indică în *Introducere* că scrisorile lui Tzara sunt păstrate la Fundaţia Primo Conti din Fiesole (lângă Florenţa), iar cele trimise de Meriano au fost reperate în fondul Tzara al Bibliotecii Jean Doucet din Paris, sediu al arhivei Tzara din capitala franceză.

În fine, cititorii vor remarca grafica excelentă a ediţiei, care conţine un aparat de indicaţii bibliografice referitoare la subiecte, reviste, la diverse nume de personalităţi ale culturii europene ce apar treptat în scrisori. Trebuie amintită componenta iconografică bogată, care familiarizează cititorul român cu reproducerile frontispiciilor revistelor „La Brigata", „Noi", „Cabaret Voltaire", „Dada", „Le Pagine", „Cronache letterarie" (şi ultima un interlocutor al liderului Dada), cu desene, gravuri ale lui Iancu din vremea activităţii sale la Zürich, cu poeziile vizuale ale lui Tzara, precum şi cu postere ale expoziţiilor dadaiste şi fotografii ale protagoniştilor, însoţite de biografii intelectuale ale aceloraşi, toate acestea având rolul de a prezenta în mod adecvat o legătură culturală şi de ordin personal fertilă şi prestigioasă.

Concluzii

Secvenţele prezentate în acest articol pun în evidenţă câteva lipse în cadrul receptării avangardei autohtone şi a relaţiilor ei cu alte mişcări afine din primele trei decenii ale secolului trecut. Enumăr câteva concluzii în ordinea în care am expus mai sus diferitele aspecte critice. Aşadar, cunoaşterea discretă a literaturii lui Stephan Roll, motivată şi de publicarea întârziată a operei complete, a făcut imposibilă aprecierea adecvată a contribuţiei sale în ansamblul „constructivismului" şi al „integralismului" românesc ca şi raportarea corectă a acesteia la esteticile care i-au marcat propria poetică şi în special cea futuristă. Portretul său, aşa cum ni l-a restituit critica literară, este doar parţial reconstituit, deci apare încă slab focalizat.

De asemenea, faptul că istoria avangardei noastre nu a cunoscut deloc anumite momente şi aspecte referitoare la vizita lui F.T. Marinetti la Bucureştişi la raporturile culturale (epistolare ca şi între redacţii) care i-au legat pe doi dintre fondatorii dadaismului, Tzara şi Iancu – ei fiind în acelaşi timp şi mediatori între avangarda internaţională şi grupul format la Bucureşti în 1924 – are drept primă consecinţă limitarea perspectivei din care ambele fenomene au putut fi evaluate de critica literară autohtonă.

Referitor la primul menţionat, s-au pierdutdin vedere aspecte ale esteticii futuriste şi modul cum au fost expuse de liderul însuşi al curentului la circa două decenii de la fondarea acestuia, ceea ce ar fi reprezentat o chieie de lectură preţioasă pentru critică. În legătură cu aceeaşi ocazie, de fapt, de importanţă istorică pentru cultura românească interbelică, nu s-a valorificat posibilitatea de a stabili programul complet al evenimentelor prilejuite de primirea la Bucureşti a acestei personalităţi exponenţiale la nivel european, întrucât doar în presa italiană au existat informaţii cu privire la numeroasele discursuri şi la recepţiile organizate de responsabilii culturii române din acea perioadă, iar alte informaţii, publicate în presa autohtonă nu apar citate în lucrările existente despre avangarda românească până la jumătatea primului deceniu al anilor 2000.

În fine, tot din cauza necunoaşterii surselor de presă italiene s-a ratat în acest context reconstituirea unei imagini complete asupra participării grupului de artişti de la „Contimporanul" la această aventură culturală excepţională care a durat mai multe zile, neexistând un studiu fie şi succint care să reunească cele mai importante reacţii de presă

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

sau pur şi simplu sursele de orice gen care au documentat vizita, reacţii exprimate atât din partea scriitorilor, jurnaliştilor şi în general a mediului cultural românesc cu orientări politice de stânga ca şi de dreapta. Lipseşte, în definitiv, o imagine de ansamblu asupra impactului care s-a creat în 1930, când Marinetti a părăsit capitala României şi cu atât mai mult n-au ajuns ecourile, de altfel foarte interesante, care s-au propagat în mediile italiene.

Cât priveşte nepublicarea, cu sau fără traducere, a epistolarelor sau a schimburilor de scrisori mai modeste din punct de vedere cantitativ care i-au legat pe Tzara şi Iancu de câţiva artişti şi directori de reviste italieni, această absenţă împiedică o configurare a valorii reale a amplorii relaţiilor internaţionale pe care activitatea celor doi fondatori ai dadaismului şi în special a primului citat au promovat-o între mişcările avangardiste dadaistă, „constructivistă" - „integralistă" românească şi – iată – cea „metafizică", modernist-antimarinettiană din Italia. Nu s-au putut înţelege, din aceleaşi motive, influenţa unei anumite literaturi grafic-tipografice asupra poeticii Dada până la publicarea manifestului din 1918, o literatură foarte productivă în Peninsulă în cadrul futurismului şi găzduită în revistele cu care Tzara avea cele mai strânse contacte. De asemenea, a scăpat cu totul din vederea criticii din România existenţa unei tendinţe dadaiste italiene, având mai multe centre de iradiere (în prezenta contribuţie m-am referit doar la cel de la Bologna şi doar în trecere la cel roman), despre care, printre primii, a furnizat documente literare şi informaţii de-o relevanţă fundamentală, criticul Giovanni Lista.

Bibliografia

[Anonim], 1930: *F.T. Marinetti conferenţiază*, în „Facla", XIX, n. 357, 12 mai 1930, p. 4.

[Anonim], 1930: *Marinetti inaugura a Budapest* (sic!) *una grande mostra futurista rumena*, în „L'Impero d'Italia", I, 20 mai 1930, n. 48, p. 1.

[Anonim], 1930: *Marinetti e il futurismo italiano*, în„L'Impero d'Italia", I, 23 mai 1930, p. 3.

[Anonim], 1930: *Alta onorificenza romena a F.T. Marinetti*, în„L'Impero d'Italia", I, 26 mai 1930, p. 1.

[Anonim], 1930: *F.T. Marinetti a Bukarest*, în „Oggi e domani", I, 26 mai 1930, n. 6, p. 6.

Cosma, 1927: Ernest Cosma, *F.T. Marinetti*, în „Integral", III, n. 12, 1927, p. 5.

Costin, 1931: Jacques G. Costin, *Exerciţii pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*, Bucureşti, Editura Naţională Ciornei, 1931, cu o copertă şi 6 desene de Marcel Iancu şi un desen de Miliţa Petraşcu), reluat în 2002, cu titlul *Exerciţii pentru mâna dreaptă*, ediţie postumă îngrijită de Geo Şerban şi prefaţată de Ovid S. Crohmălniceanu.

Crohmălniceanu, 1978: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Minerva, 1978.

David Drogoreanu, 2004: Emilia David Drogoreanu, *Influenţe ale futurismului italian asupra avangardei româneşti*, Piteşti, Paralela 45, 2004, pp. 357-374.

David, 2006: Emilia David, *Futurismo, Dadaismo e avanguardia romena: contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, Torino, L'Harmattan Italia, 2006 [versiune publicată a tezei de Doctorat a autoarei, susţinută la Universitatea din Torino la data 7.03.2006].

Eliad, 1930: Sandu Eliad, *Teatrul descătuşat*, în „Facla", XIX, n. 358, 19 mai 1930, p. 4.

Filipaş, E. Zaharia, 1983, în *Note* la vol. *Ion Vinea*, Bucureşti, Cartea Românească, 1983, pp. 284-285 [reluat din„Steaua", n. 4, 1965].

Hangiu, 1996: Ion Hangiu, la voce „Democraţia", în *Dicţionarul presei literare româneşti 1790-1990*, ediţia a doua, revăzută şi adăugată, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996.

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

Iancu, 1919: Marcel Iancu, desen inedit dedicat lui Francesco Meriano, datat 1916, în „La Brigata", IV, n. 14, iunie 1919, p. 292.
Iancu, 1930: Marcel Iancu, *Futurismul nostru*, în „Facla", XIX, n. 358, 19 mai 1930, p. 4.
Ilk, 2002: Michael Ilk (îngrijit de), *Dada. Corespondență inedită 1916-1920, Meriano – Tzara – Janco*, s. L, 2002.
Lefter, 2001: Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității*, Piteşti, Paralela 45, 2001.
Lista, 1974-1975: Giovanni Lista, *Encore sur Tzara et le futurisme*, în„Les Lettres nouvelles", decembrie 1974 – ianuarie 1975, pp. 114-149.
Lista, 1998: Giovanni Lista, „Tristan Tzara et le dadaïsme italien", în „Les Cahiers Tristan Tzara" / „Caietele Tristan Tzara", I, 1, 1998, Bucureşti, Vinea, pp. 134-144.
Lista, 1983: Giovanni Lista, *De Chirico et l'avant-garde*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.
Lovinescu, 1975: Eugen Lovinescu, *Scrieri 6*, ediţie de Eugen Simion, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 167 [volumul cuprinde *Istoria literaturii române contemporane* (1900-1937), Bucureşti, Editura Socec].
Lovinescu, 1981: Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 3 vol., Bucureşti, Editura Minerva, vol. 2, 1981, p. 315 [prima ediţie *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice*, București, Editura Ancora, 1927].
Marinetti, 1910: Filippo Tommaso Marinetti, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, apare în „Biblioteca modernă" cu titlul *Manifesto dei pittori futuristi*, III, 15-25 aprilie – 5 mai 1910, n. 8-9-10 (38-39-40), pp. 25-26.
Marinetti, 1910: Filippo Tommaso Marinetti, *Contro Venezia passatista*, în „Biblioteca modernă", III, 15-25 aprilie-5 mai 1910, n. 11-12-13 (41-42-43), p. 28.
Marinetti, 1911: Filippo Tommaso Marinetti, *Il manifesto dei drammaturghi futuristi*, în „Biblioteca modernă", IV, n. 6-8 (49-51), 1911, pp. 22-23.
Marinetti, 1912: Filippo Tommaso Marinetti, *Il Manifesto della donna futurista*, în „Biblioteca modernă", V, mai-iunie 1912, n. 5-6 (62-63), pp. 13-14.
Marinetti, 1912: Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, în „Biblioteca modernă", V, iulie 1912, n. 7 (64), pp. 9-11.
Marinetti, 1912: Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto dei Musicisti Futuristi*, de fapt conţine *Manifesto tecnico della musica futurista*, în „Biblioteca modernă", V, august 1912, pp. 12-14.
Marinetti, 1930: Filippo Tommaso Marinetti, *Un mesaj al lui Marinetti*, în „Facla", XIX, n. 357, 12 mai 1930, p. 1.
Marinetti, 1931: Filippo Tommaso Marinetti, *L'incendio della sonda di Moreni*, trad. de Alexandru Marcu, în „Contimporanul", IX, n. 96-97-98, 1931, pp. 2-3.
Marinetti, 1978: Filippo Tommaso Marinetti, *Sonda di Moreni*, în Glauco Viazzi (selecţie şi aparat critic de), *I poeti del futurismo, 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1978.
Marinetti, 2001: Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo* şi *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, în idem, *Teoria e invenzione futurista*, îngrijit de Luciano Di Maria, Milano, Mondadori, 2001, pp. 7-14 şi pp. 46-54.
Marino, 1973: Adrian Marino, capitolul *Avangarda*, în *Dicţionarul de idei literare*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1973.
Maxy, 1930: Max Hermann Maxy, *Despre arta plastică italiană în secolul lui Marinetti*, în „Facla", XIX, n. 358, 1930, p. 5.
Meriano, 1917: Francesco Meriano, *Walk* şi semnalări pentru revista „La Brigata" şi a volumului *Equatore notturno*, în „Dada", n. 1, iulie 1917, inclus în Ed. anastatică *Dada Zurich-Paris. 1916-1922*, Paris, Jean Michel Place, 1981, pp. 98-100.
Pană, 1969: Saşa Pană (îngrijită de), *Antologia literaturii române de avangardă*, prefaţă[*O încercare de definire a noţiunii de avangardă în literatură*] de Matei Călinescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.
Petraşcu, 1988: Miliţa Petraşcu, *Statuia nefăcută*, *Convorbiri şi eseuri*, îngrijit deVictor Crăciun, Cluj, Ed. Dacia, 1988.
Pop, 1969: Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)

Pop, 2000: Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Atlas, 2000 [prima ediţie, Minerva, 1990].
Riegler-Dinu, 1930: Emil Riegler-Dinu, *Salut lui Marinetti*, în „Facla", XIX, n. 356, 5 mai 1930, p. 1.
Roll, 1924: Stephan Roll, *Metaloid*, în „75 H.P.", număr unic, octombrie 1924, p. 5.
Roll, 1925: Stephan Roll, *Sporting*, în „Integral", I, n. 1, 1 martie 1925, p. 13.
Roll, 1925: Stephan Roll, *Actorul acrobat*, în „Integral,I, n. 2, 1 aprilie 1925, p. 14.
Roll, 1925: Stephan Roll, *Evoluări*, în „Integral", I, n. 3, 1 mai 1925, p. 6.
Roll, 1925: Stephan Roll, *Etc.*, în „Integral", I, n. 4, 1 iunie 1925, p. 14.
Roll, 1925: Stephan Roll, *Parabola paratrăsnetului rătăcitor*, în „Integral", I, n. 8, 1925, p. 12.
Roll, 1929: Stephan Roll, *Poeme în aer liber*, Paris, Tipografia Union, Colecţia Integral, 1929 (cu patru desene de Victor Brauner).
Roll, 1930: Stephan Roll, *Moartea vie a Eleonorei*, Bucureşti, Editura „unu", 1930 (cu două desene de Victor Brauner).
Roll, 1968: Ştefan Roll, *Ospățul de aur*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.
Roll, 1986: Ştefan Roll, *Ospățul de aur*, Bucureşti, Minerva, cu o prefaţă de Alexandru Philippide, sub îngrijirea lui Ion Pop, 1986.
Salaris, 1985: Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 109-110 şi pp. 151-152.
Vinea, 1924: Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, în „Contimporanul", III, n. 46, mai 1924, p. 2.

BDD-A30978 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:57:04 UTC)