

Avangarda românească: o receptare târzie și 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 “Contemporanul”, “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 “Democrația”, “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 românești – întârzieri și „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 și evaluat din unghi critic.

Cât privește contribuțiile dedicate avangardei, prima lucrare care a dat semnalul unui *revival* a fost *Antologia literaturii române de avangardă*, îngrijită de Sașa Pană și apărută la Editura pentru Literatură în 1969, cu celebra prefață a lui Matei Călinescu, *O încercare de definire a noțiunii de avangardă în literatură*. În același an și la aceeași editură se publica primul studiu la temă, *Avangardismul poetic românesc* de Ion Pop.

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

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

Această situație s-a perpetuat în timp, poate într-o anumită măsură și ca urmare a respingerii grupului avangardist român de către criticii proeminenți interbelici și, printre ei, de însuși spiritul tutelar al instituției critice a momentului, Eugen Lovinescu.

Astfel, în interiorul canonului literar avangarda a ocupat o poziție marginală. O cauză ține de modul în care a fost definit și folosit conceptul de modernism în prima jumătate a secolului trecut. Într-un studiu publicat la București în anul 2001, *Recapitularea modernității*, criticul Ion Bogdan Lefter a evidențiat punctele slabe, „miopiile”, în fine, limitele de înțelegere cu care s-au confruntat experții criticii literare din acea perioadă. Autorul consideră că nu putem vorbi despre o coerență strictă și de coeziune terminologică cu privire la utilizarea acestei noțiuni. Fluctuațiile 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 și 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, și nu conținătorul acesteia [Lefter, 2001: 83-84].

Pentru a motiva în mod fondat ceea ce tocmai am afirmat, rezum în continuare câteva luări de poziție ale criticii interbelice. Eugen Lovinescu, reprezentantul cu cele mai largi vederi moderniste, care, printre criticii momentului părea singurul capabil să susțină militanța și europenismul reprezentanților 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 puțin despre ei, demonstrând o anumită reticență și subestimând relevanța mișcării. A emis considerații sumare despre avangardă, atât în 1927, când apare *Istoria literaturii române contemporane*, numind-o în ultimul capitol „curente extremiste”, menținându-și aceeași părere după zece ani, în ediția „revizuită” a lucrării, când, în cazul altor scriitori a operat numeroase și oportune re poziționări [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 și ea întrucâtva

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

Autori „uitați”: Stephan Roll

Atunci, ca și mai târziu, au fost „uitați” complet pentru anumite perioade sau socotiți aproape cu totul marginali autori activi în mișcarea formată la București, în jurul revistelor „Contemporanul”, „Punct”, „75 H.P.”, „Integral” și „unu”, deci, este vorba de artiști insuficient puși în valoare pe plan editorial ca și exegetic. Îi citez doar pe scriitorul Jacques G. Costin, al cărui volum *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte*, apărut inițial, adică în 1931, la București (având coperta ilustrată și conținând în interior șase desene de Marcel Iancu și un desen de Milița Petrașcu), a fost repropus abia în 2002, cu titlul mai scurt *Exerciții pentru mâna dreaptă*, fiind o ediție postumă, îngrijită de Geo Șerban și prefațată de Ovid S. Crohmălniceanu, unde sunt reunite textele din volumul citat, precum și cele rămase în periodice.

Intră într-o oarecare măsură în această categorie și poetul și teoreticianul Stephan Roll, pe numele său real Gheorghe Dinu, dar exemplele sunt, desigur, mai numeroase. Atunci când au existat totuși volume ale acestor scriitori, foarte rar putându-se vorbi de ediții critice de autor, cel puțin până în 1989, dacă ne gândim, de pildă, până și la Voronca, la scriitorul care va fi cel mai bine tratat în România dintre avangardiștii noștri. Pentru alții nu ne putem referi la culegerea operei integrale (adică a creației artistice și deopotrivă teoretice) decât după anii 2000, și este și cazul lui Roll, editat doar cu câțiva ani în urmă, mai exact în 2014, așa 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 un tiraj de 162 de exemplare numerotate), și la *Moartea vie a Eleonorei*, culegere de poeme în proză, de la editura „unu”, publicată în 1930 cu două desene de Victor Brauner.

Așadar, va apărea mai târziu volumul *Ospățul de aur*, în 1968 la Editura pentru Literatură, reluat, într-o ediție critică, cu același titlu, în 1986 la Minerva, cu o prefață de Alexandru Philipide și sub îngrijirea lui Ion Pop¹.

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

¹ Ediția din 1986 conservă structura celei precedente, retipărintzând sub titlul unei prime secțiuni, dat de autor, *Caravela*, poeziile din sumarul *Poemelor în aer liber*, cele apărute în afara plachetei din 1929 în publicațiile de avangardă „75 H.P.”, „Punct”, „Integral”, „unu”, „Urmuz”, „Contemporanul”, grupate în ciclul *Întoarse din drum* (1923-1934), și grupajul amintit de inedite; secțiunea intitulată *Colivia din cerneală* cuprinde poemele în proză din volumul *Moartea vie a Eleonorei*, seria de medalioane *Scurtcircuit*, dedicată unor scriitori și cărți de avangardă în revista „unu”, iar sub titlul *Interferențe*, au fost incluse textele cu caracter de poem în proză sau manifest, apărute mai întâi tot în revista „unu” (1928-1932). O *Addenda* reia pentru prima oară în special manifeste, recenzii, medalioane critice, rămase până atunci în paginile revistelor avangardiste. Deosebirea principală față de ediția 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 excepția celor din plachetele anilor 1929-1930). În aceeași culegere sunt completate și ciclurile *Întoarse din drum* și *Rămase acasă* (ultimul, tipărit pe baza manuscriselor existente).

Placheta *Poeme în aer liber* cuprinde partea cea mai interesantă a poeziei autorului, adică versurile din perioada „Integral” (1925-1928), „constructiviste” și „integraliste”, în care Roll reușește să mențină coerența cu spiritul teoretic al manifestelor de la „Contemporanul”, „75 H. P.” și „Punct”, și mai include respectiv versurile publicate în „unu” (1928-1929), moment care anunță evoluția spre anumite note suprarealiste.

Printre scriitorii români, autorul care a exprimat cea mai ferventă adeziune față de futurism, ca teoretician dar și ca poet, este tocmai Stephan Roll, grație reluării în special a eredității futurismului tehnologic, și 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 și cele ale universului mecanic, mai exact între incandescența sângelui omenesc și cea a oțelului. Această joncțiune este subsumabilă, din punct de vedere teoretic, ambivalenței dintre o umanitate reificată și antropomorfizarea mecanismului:

„Elastici constructivi/ plămîinii orașelor/ vertebre de bronz/ mușchii schije de platină/suntem aorta zilei/ mîine vor veni alți/ sportivi / vom răscoli straturi geologice/ cu rîvnă de metal/ vibrații prin latitudini/ artere de magnet/ sînge/ vertigiune/ incandescență/ respirație/ viață ruptă din fuse/ oțel.” [Vinea, 1924: 5].

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

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

Iată și datele sintetice ale noului temperament modern, pentru care pledează Gheorghe Dinu: „Vrem sportivi și sportmane inundând coreograf arena secolului, în locul perechilor flirtând blazat și onanist în saloane. Vrem construcția americanului boxer, ritmul dansatorului negru, vigoare necontestat masculină în jass-ul zilelor și creația creerului pur, filtrat de corpul atlet, sevos” [*Sporting*, 1925: 13].

Odată stabilite coordonatele sensibilității 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

locomotivă” [*Actorul acrobat*, 1925: 14]. Pasiunea pentru teatru l-a condus pe poet la elaborări teoretice deosebit de originale, în ascendența 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 și animal, lasă loc și parodiei sentimentalismului, temă amplu ilustrată de primul val avangardist. Citez ca exemplu câteva versuri din poemul *Etc.*, unde declarația de dragoste dă naștere unui schimb frenetic de atribute între domeniile tehnologic, biologic și uman, care apar aici ca ingrediente ale unei savuroase comedii a literaturii: „Iubita mea dezarticulată și perpendiculară/ splina ta e mașină de cusut nori/ [...] / pasul tău marchează 300 yards în aerodrom/ la five’o clock sandwich îți ofer nervii de fosfor/ [...] / Edy îți port sufletul prins cu piuneze.” [Roll, 1925: 14]

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

„(Te invit Magdalenă paradistilată),/ adună colecția vocilor din preerii c-o eșarfă de linie ferată, treci prin arteră ca o marfă de contrabandă prin Europa./ Glasul tău urcă în piei de tigră ca aburul în supapă, cu tine prind lei în Africa, naufragiez vapoarele pe apă,/ conduc tramvaie în Marte și te numesc consul în republica finlandă/ La five o’clock pomul sosit uns cu André Breton,/ arborii jucau cu cițiva anotimpuri pocher sau șotron./ Pomul negramatical, se simțea firește foarte fericit,/ ascultând atent o eroare./ În livrea un automobil oferea servicii de bridge și pastile de mentă./ Madame Bovary, mai serviți-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”.

Așadar, elementele utile pentru reconfigurarea în special tematică a poeziei lui Stephan Roll din perioada inspirației futuriste indică ilustrări ale mașinismului, ale componentelor modernolatriciei, asocierea dintre mecanic și viu, mai exact dintre obiectual și organic, în contextul parodiei modelului poetic romantic. Iar cât privește tehnicile poetice utilizate, o pondere relevantă revine, în afara viziunii simultaneiste și imagismului discontinuu, aluziilor lirice din proximitatea formelor de *happening* și *performance*, precum și expresiei telegrafice, eliptice, funcțională 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 opțiunea de a suprima verbe și adjective în favoarea abundenței nominale [Marinetti, 2001: 46-54].

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

proză din volumul *Moartea vie a Eleonorei*, aflată prin urmare sub influența suprarrealismului, și datând din etapa în care poetul colabora la revista „unu” (între 1928 și 1932), etapă în care imagismul baroc se transformă în viziuni halucinate. Influența onirică se comunică în acest stadiu printr-un proces de dematerializarea viziunilor, iar logica fluxului de imagino va urma pe aceea a visului suprarrealist, apropiindu-se în cea mai mare măsură de experiențele similare din literatura franceză din aceeași perioadă.

Receptare alacunară a vizitei la București a lui Filippo Tommaso Marinetti

Un alt aspect ignorat din istoria avangardei românești și, de data aceasta, și a relațiilor ei cu mișcările de avangardă europene se referă la un eveniment de maximă relevanță, cum a fost vizita liderului futurist din 1930 în România, documentată în mod parțial de revistele avangardei noastre și de unele publicații periodice de orientare culturală și politică, iar ceea ce mi se pare un fapt demn de atenție este proveniența lor atât de stânga, cât și 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 informații și reconstruiri sau adesea acestea au lipsit cu totul.

O excepție 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 și uimit că Marinetti, „cum obișnuia întotdeauna”, a atribuit tuturor colaboratorilor prezenți de la „Contemporanul” 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 „futuriști” [Crohmălniceanu, 1978: 119-120]. Voi reveni asupra acestei circumstanțe.

Unul dintre cele mai interesante aspecte care caracterizează întâlnirea dintre principalii reprezentanți ai celor două avangarde este faptul că ecourile vizitei liderului futurist la București s-au răspândit în zilele sejurului său nu numai în presa culturală românească, ci și în paginile unor periodice italiene futuriste sau care acceptau pur și simplu să găzduiască informații referitoare la evoluția mișcării din Peninsulă. Astfel, semnalările și articolele despre avangarda românească, apărute în 1930 în „L’Impero d’Italia” și în „Oggi e domani”, publicații legate de cotidianul fascist „L’Impero”², odată analizate prin comparație cu corpusul de materiale dedicate prestigioasei vizite difuzate de periodicul bucureștean „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 și consacrat avangardei noastre, cel puțin până la publicarea tezei de doctorat a autoarei acestei contribuții [David, 2006: 128-136].

Prezint în cele ce urmează câteva momente-cheie ale vizitei amintite, care nu ar trebui să mai lipsească în viitor din istoria schimburilor culturale dintre cele două mișcări de avangardă. Pe 20 mai 1930, în timp ce liderul futurist se afla încă în România, în „L’Impero d’Italia” a apărut prima corespondență, din păcate, anonimă, dar care, printre alte detalii interesante, anunță că Marinetti a inaugurat o expoziție de pictură modernă avangardistă și a participat la un banchet organizat în onoarea sa. Deși

² Cotidianul „L’Impero”, fondat la Roma, în 1923, care-și încetează activitatea după un deceniu, s-a distins în panorama organelor de presă fasciste pentru atenția explicită acordată futurismului și 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 și mai stimulante ale întregii mișcări futuriste.

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 București cu un entuziasm de nedescris:

„Excelența Sa Marinetti, [provenind] dela Academia Italiei, continuă cu un succes tot mai mare ciclul de activități de promovare a artei italiene în România. Liderul futurismului [...] a vorbit la radio în două seri consecutive. A pronunțat nu mai puțin de douăzeci de discursuri la diferite banchete și recepții date în onoarea sa. Entuziasmul și simpatia întregului București intelectual pentru F.T. Marinetti sunt într-adevăr extraordinare. Ieri, poetul nostru a inaugurat o mare expoziție de pictură a artiștilor futuriști români [...] și a ținut unul dintre cele mai strălucite discursuri ale sale³.” [„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 aceeași *kermesse* somptuoasă. Se vorbește despre „unul dintre banchetele despre artă și literatură care nu pot să nu fie considerate istorice”, despre „geniul dinamic al academicianului din Italia”, eveniment la care au participat câteva personalități românești importante din mediul cultural și din corpul diplomatic, ale căror nume au primit terminații specifice celor italiene: Liviu Rebreanu, președintele de atunci al Asociației Scriitorilor, romancierul „celebru în Italia, Camillo Petrescu [...], ministrul Raducanu, subsecretarul Gafencou”. Și, cum citim mai departe în articol, ministrul “Minoresco”. Ar putea fi vorba de Titulescu. Marinetti tocmai ținuse o conferință dedicată *Futurismului mondial*, fiind aclamat „ca un suveran victorios, ca un eliberator ca un nou și modern Messia”. Aprecierea viza și idealul de fraternitate artistică internațională 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 prestigioși oaspeți străini în vizită la București.

Prezintă, de asemeni, deosebit interes o informație precum cea difuzată în numărul din 26 mai, pe prima pagină, subtitlul *Alta onorificenza romana 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 distincție internațională, Ordinul Coroana României”, pentru un întreg ciclu de conferințe pe care tocmai le ținuse la București⁴. [„L’Impero d’Italia”, 26 mai 1930: 1].

Cât privește contribuția periodicului „Oggi e domani” la corpul 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”.

precizările cuprinse în al doilea, intitulat *F.T. Marinetti a Bukarest* [sic], care rezumă, de fapt, trecând în revistă, întâlnirile și recepțiile la care Marinetti fusese invitat în timpul șederii sale în capitala României, și 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 Bucureștiul, Marinetti a vrut să contempleze deaproape, „în direct”, incendiul care izbucnise la o sondă petrolieră din orașul Moreni, situat – cum am mai precizat – la circa 80 de km de capitală, și care pare să fi durat câțiva ani. Mai târziu a folosit imaginile pentru un poem tipic futurist, *L'incendio della sonda*. Aceeași sursă de inspirație a dat naștere și 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 experienței astfel immortalizate [Marinetti, 1931: 2-3].

După întoarcerea din România, Marinetti i-a trimis o telegramă amabilă lui Ion Vinea, în care a dorit să-i comunice că a fost impresionat de căldura cu care a fusese primit de către grupul „Contimporanul”, „într-un București de neuitat” [Filipaș, 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 poeziei futuriste, oferind o perspectivă supradimensionată a sondei. Aceasta măsura – după estimarea poetică a „incomensurabilului Marinetti”, cum îl numește Ernest Cosma [1927: 5] – „o sută de metri în înălțime”, și pentru a o descrie sunt propuse alte elemente afine unui registru dedicat mașinismului războinic. Topos-ul războiului văzut ca sărbătoare, frecvent utilizat în producția grafic-tipografică din anii intervenționismului futurist, reapare în poem cu efecte spectaculoase.

Cu această ocazie, Marinetti va schița un portret liric colectiv colaboratorilor de la „Contimporanul”, care i s-au alăturat în călătoria extraordinară. Poemul se numește *Sonda di Moreni* și 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 și „ancheta” în „Cetatea sondelor”, cum o denuște fondatorul futurismului, nu apar în studiile literare disponibile în România. Singurele informații sunt marturisiri păstrate în cartea autobiografică (culegere de interviuri și eseuri) *Statuia nefăcută* a pictoriței Mișca Petrașcu, un volum dificil de procurat în prezent [Petrașcu, 1988: 58-60].

În ciuda faptului că în 1930 avangarda românească își 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 și analize din mai multe periodice ale capitalei, „Contimporanul”, „Facla”, dar și în altele, care urmăriseră și întâmpinaseră în paginile lor estetica mișcării în anii precedenți.

De pildă, dacă ne referim la „Facla”, acolo Riegler-Dinu îi adresa oaspetelui mult așteptat un „salut” celebrativ, probabil în ajunul sosirii acestuia [5 mai 1930: 1]; un autor anonim, în numele redacției anunță seria de conferințe pe care le va oferi liderul italian intelectualității artistice a capitalei [12 mai 1930: 4] și în aceeași zi apare și *Un mesaj al lui Marinetti*, mai exact o telegramă pe care acesta o adresează directorilor ziarului, Iancu și Vinea [Riegler-Dinu, 1930: 1].

Toate aceste publicații, dar mai ales „Facla” dedică numere speciale futurismului, apar comentarii și analize comparative de maxim interes între profilele celor două avangarde, semnate de cei mai reprezentativi teoreticieni ai mișcării de la București. După

un oportun bilanț al activității futuriste, de la fondarea ei până la momentul respectiv, Marcel Iancu, unul dintre cei mai avizați și mai poliedrici artiști și organizatori culturali ai avangardei românești, care participase și la aventura dadaistă de la Zürich, propune în *Futurismul nostru* o evaluare lucidă și o descriere foarte potrivită a profilului avangardei de la București în comparație cu cea italiană [Iancu, 19 mai 1930: 4]. La aceeași pagină se poate citi articolul *Teatrul descătușat* de Sandu Eliad, dedicat influenței teatrului futurist asupra artei europene. Autorul, critic cunoscut și apreciat de teatru modern și avangardist, remarcă printre principiile teoriei dramatice futuriste reproducerea artistică a vieții concrete, surpriza care trebuie să-l asalteze în mod constant pe spectator, spiritul de sinteză și deriziunea, brevitățile și pulsația rapidă a ritmului inspirate de modelul mașinist generalizat în cadrul esteticii futuriste [Eliad, 19 mai 1930: 4].

În fine, din corpusul mult mai bogat al aceluși număr apare importantă în dezbaterile intelectuale atât de diversificată și contribuția *Despre arta plastică italiană în secolul lui Marinetti*, semnată de Max Hermann Maxy, care demonstrează înțelegerea superioară a pictorului față de poetica artei futuriste. Autorul rezumă momentele principale ale afirmării picturii italiene după 1909, amintind publicului diferitele expoziții organizate în Italia și Franța. Un aspect relevant în expunerea din acest articol îl reprezintă paralela dintre principiile fundamentale ale cubismului și cele ale futurismului, observând că, în timp ce primul ignoră viața 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 și eseuri encomiastice ca un intelectual și artist exponențial al vremii sale, fiind considerat un maestru al mișcării românești de avangardă, precum și un *homo europaeus* cu calități și cu o capacitate inovatoare în domeniul estetic cu totul excepționale.

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

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

Receptarea futurismului în „Democrația” și „Biblioteca modernă” – O contribuție cvasinecunoscută

Altă lipsă semnificativă în cadrul studiilor de receptare critică a avangardei se referă la omiterea catalogării și comentării unui număr relevant de manifeste futuriste, articole și note redacționale privind activitatea mișcării italiene, difuzate mai ales între 1907-1910 ca și în anii imediat următori în publicații precum „Democrația”(1908-1914) și „Biblioteca modernă” (1909-1912), înainte – deci – de fondarea oficială a avangardei românești. Este vorba de publicații periodice de tip socio-cultural, altele, precum cea de a doua citată anterior, sunt reviste literare (postsimboliste), editate în special la București.

„Democrația” (1908-1914) și „Biblioteca modernă” au jucat fără îndoială un rol precursor în raport cu viitoarea avangardă autohtonă, deoarece au difuzat un număr neașteptat de mare de documente primite din partea redacțiilor principalelor mișcări ale avangardei europene și se pot identifica în special texte futuriste italiene de mare

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

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

„Democrația” este o „revistă politică, economică și literară”, cu periodicitate bilunară (până la 1 septembrie 1908, când devine săptămânală), care apare la Craiova cu mai multe întreruperi: între 1908 și 1909; între 5 decembrie 1911 și 20 ianuarie 1912; și între 15 august 1912 și 12 iunie 1914. Periodicul a militat pentru „democrația moderată” susținută de Take Ionescu, un celebru politician liberal, șeful Partidului Conservator ca și 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 și politică, versuri, proză, rubrici de revista presei, precum și numeroase traduceri care completează partea culturală.

Studiind cu atenție colecțiile „Democrației” și 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 găsește spațiu o anumită literatură post-symbolistă. Deci, extinzând cercetarea comparată și la alte câteva publicații afine, care le citau, de altfel, pe cele două menționate („Omul liber”, „Facla”, „Ramuri”, „Noua Revistă Română”), se poate afirma ca a existat o rețea de periodice moderniste și de personalități entuziaste, deschise spre a promova împreună tendințele inovatoare în cultura română.

Ca dovadă în favoarea colaborării cu „Democrația”, primul manifest al futurismului va fi publicat și 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-șef Mihail Drăgănescu, interlocutorul direct al lui Marinetti, a oferit publicației prietene din capitală tot ce primise la Craiova de la redacția mișcării de la Milano, chiar și răspunsul său la noutatea cu care liderul italian îl pusese la curent.

Aspectul care conferă o relevanță cu totul deosebită „Bibliotecii moderne” din punctul de vedere al relației ei cu futurismul și o individualitate marcată chiar și între așa-numitele reviste „oficiale” ale avangardei românești, nedocumentată din păcate de literatura critică disponibilă nici în cadrul studiilor de românică, nici de literatură italiană constă în publicarea a nu mai puțin de șapte manifeste, majoritatea în traducere integrală, ceea ce reprezintă un record la nivelul întregii prese culturale românești [David, 2006: 31-39]⁵.

Este vorba de manifeste principale ale curentului, cu o pondere esențială 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 mișcării pe cel tehnic și care este reprodus parțial [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] și *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 variații și 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” și „Democrația”), precum și rezultatele obținute extinzând perspectiva la altele citate în această parte a articolului, sunt consultabile în volumul *Futurismo, dadaismo e avanguardia romana. Contaminazioni tra culture europee (1909-1930)*, care apare indicat în mod complet în *Bibliografia* finală.

28], iar, citind titlul propus de redacție, *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 față 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 și ereditatea avangardei românești, 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 și în Elveția și Franța, în strânsă conexiune cu cultura română, în special prin medierea lui Tristan Tzara și Marcel Iancu, două dintre cele mai ilustre personalități ale avangardei internaționale.

Lipsa corespondenței lui Tristan Tzara și Marcel Iancu cu artiști italieni

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

Se poate afirma cu certitudine că legături concrete între dadaism și futurism au avut loc în special între anii 1916 și 1918, cu prelungiri până în 1920. Printre cele mai semnificative relații, din partea italiană s-au dovedit cele cu redacțiile 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 internaționale, dispusă să găzduiască în paginile aceluiași *recueil* contribuțiile dadaștilor și cu același interes tendința „metafizică” emiliano-florentină; corespondențe revelatoare în raport cu forța internaționalismului avangardelor, cultivat în ciuda limitărilor impuse de război, sunt cele cu „Le Pagine” fondată de Nicola Moscardelli la Napoli, continuându-și publicarea la Aquila, ca și schimbul de scrisori care l-a avut drept interlocutor pe Filippo De Pisis.

Precizez că, alături de Tzara, în calitatea sa de organizator și animator al seratelor, expozițiilor și momentelor insurecției de la Cabaret Voltaire, precum și în rolul de director al revistei „Dada”, a mai avut posibilitatea să colaboreze la publicațiile periodice italiene la care mă refer și Marcel Iancu, el apărând adesea ca al doilea destinatar în corespondența epistolară primită din Italia de conaționalul său.

Cine sunt, de fapt, interlocutorii italieni ai artiștilor români? Sunt adesea poeți sau literați antimarinettieni, dintre care o parte nu a acceptat deloc, iar alta doar la începutul propriului parcurs artistic stimulii futurismului marinettian, adică ai tendinței mai radicale, constituită la Milano în prima etapă din existența mișcării [Salaris, 1985: 109-110 și 151-152]. Pentru alții, cum este cazul lui Enrico Prampolini, curentul apărut în 1909 a reprezentat o componentă din biografia lor intelectuală căreia i-au dedicat o atenție 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 așa-numiților artiști „metafizicieni”, compus inițial din Giorgio De Chirico și fratele său Alberto Savinio, din Carlo Carrà și Ardengo Soffici, toți fiind foarte apreciați de dadaștii de la Zurich [Lista, 1998:134-144]. „Metafizicienii” încarnau anumite tendințe ale futurismului florentin și ferrarez, mai

moderat și mai puțin dogmatic, manifestând o anumită distanță critică față de Marinetti și de ideologia sa socio-culturală [Lista, 1983: 19]. În plus, interlocutorii lui Tzara erau în contact cu Apollinaire.

Aceste legături transnaționale dintre cercul artistic stabilit la Zürich, iar din 1920 la Paris (altfel compus), și cele din Italia pot fi documentate, de exemplu, observând, pe de-o parte, sumarele și conținutul efectiv din „Cabaret Voltaire” ca și 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 și ianuarie 1920, precum și din „La Brigata”.

Dintre toate legăturile epistolare stabilite de Tristan Tzara cu artiști italieni în perioada 1916-1920, singura corespondență publicată și tradusă până în prezent în limba română este cea dintre prietenii Tzara-Iancu și 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 privește pe Tzara, acesta va începe corespondența cu Meriano în 1916, prin intermediul lui Hugo Ball, așa cum indică fișa bio-bibliografică a lui Tzara din volumul tradus în limba română. În aceeași perioadă „La Brigata”, care aderase la programul Dadaismului ca și al artei „metafizice”, rămâne disponibilă spre receptarea diverselor tendințe estetice noi, afirmate la nivel internațional.

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] și, pe de altă parte, va apărea o poezie a lui Meriano în primul număr din „Dada”, iar revista precum și cartea sa de debut (*Equatore notturno*, 1916) vor fi semnalate tot atunci [iulie 1917: 98-100 și 113, Ed. anastatică „Dada”, 1981]. Mai târziu, Meriano va continua să urmărească și să difuzeze informații despre activitatea dadaistă, nu fără note ironice și chiar sarcastice uneori, în cadrul rubricii *Spezzatino*.

Corpusul de scrisori care au fost incluse în volumul *De Chirico et avant-garde* este identic cu corespondența propusă de cartea publicată în limba română, iar în volumul francez citat au fost adăugate și 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 și tot atâtea de interlocutorul său. Acestea au fost expediate între noiembrie 1916 și martie 1920, iar suma documentelor literare a rămas aceeași în volumul îngrijit de Lista și în cel pe care-l datorăm lui Ilk. Tot criticul italian descoperise și 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 (purta în limbile franceză și italiană), în care cei doi interlocutori au folosit în principal limba franceză în dialogul lor, Tzara a fost puternic susținut în acțiunea sa de promovare a dadaismului în Italia de către acest prieten, care i-a trimis la Zürich reviste avangardiste sau pur și simplu moderniste care au contribuit la difuzarea spiritului nou al avangardelor și respectiv a poezicii dadaiste.

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

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

promisiunea ambilor de a-i procura interlocutorului noi colaboratori, acestea fiind și problemele de interes major care apar în discuție de ambele părți.

Revenind la sursele acestei corespondențe, este util să mai notăm că în volumul tradus în limba română și publicat în nouăzeci și nouă de exemplare, editorul Michael Ilk indică în *Introducere* că scrisorile lui Tzara sunt păstrate la Fundația Primo Conti din Fiesole (lângă Florența), 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 ediției, care conține un aparat de indicații bibliografice referitoare la subiecte, reviste, la diverse nume de personalități 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” (și ultima un interlocutor al liderului Dada), cu desene, gravuri ale lui Iancu din vremea activității sale la Zürich, cu poeziile vizuale ale lui Tzara, precum și cu postere ale expozițiilor dadaiste și fotografii ale protagoniștilor, însoțite de biografii intelectuale ale aceluiași, toate acestea având rolul de a prezenta în mod adecvat o legătură culturală și de ordin personal fertilă și prestigioasă.

Concluzii

Secvențele prezentate în acest articol pun în evidență câteva lipse în cadrul receptării avangardei autohtone și a relațiilor ei cu alte mișcări afine din primele trei decenii ale secolului trecut. Enumăr câteva concluzii în ordinea în care am expus mai sus diferitele aspecte critice. Așadar, cunoașterea discretă a literaturii lui Stephan Roll, motivată și de publicarea întârziată a operei complete, a făcut imposibilă aprecierea adecvată a contribuției sale în ansamblul „constructivismului” și al „integralismului” românesc ca și raportarea corectă a acestuia la esteticile care i-au marcat propria poetică și în special cea futuristă. Portretul său, așa cum ni l-a restituit critica literară, este doar parțial reconstituit, deci apare încă slab focalizat.

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

Referitor la primul menționat, s-au pierdut din vedere aspecte ale esteticii futuriste și modul cum au fost expuse de liderul însuși al curentului la circa două decenii de la fondarea acestuia, ceea ce ar fi reprezentat o chieie de lectură prețioasă pentru critică. În legătură cu aceeași ocazie, de fapt, de importanță istorică pentru cultura românească interbelică, nu s-a valorificat posibilitatea de a stabili programul complet al evenimentelor prilejuite de primirea la București a acestei personalități exponențiale la nivel european, întrucât doar în presa italiană au existat informații cu privire la numeroasele discursuri și la recepțiile organizate de responsabili ai culturii române din acea perioadă, iar alte informații, 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 necunoașterii surselor de presă italiene s-a ratat în acest context reconstituirea unei imagini complete asupra participării grupului de artiști de la „Contemporanul” la această aventură culturală excepțională care a durat mai multe zile, neexistând un studiu fie și succint care să reunească cele mai importante reacții de presă

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

Cât privește 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 și Iancu de câțiva artiști și directori de reviste italieni, această absență împiedică o configurare a valorii reale a amplitudinii relațiilor internaționale pe care activitatea celor doi fondatori ai dadaismului și în special a primului citat au promovat-o între mișcările avangardiste dadaistă, „constructivistă” - „integralistă” românească și – iată – cea „metafizică”, modernist-antimarinetiană din Italia. Nu s-au putut înțelege, din aceleași motive, influența unei anumite literaturi grafic-tipografice asupra poeziei Dada până la publicarea manifestului din 1918, o literatură foarte productivă în Peninsula în cadrul futurismului și găzduită în revistele cu care Tzara avea cele mai strânse contacte. De asemenea, a scăpat cu totul din vederea criticii din România existența unei tendințe dadaiste italiene, având mai multe centre de iradiere (în prezenta contribuție m-am referit doar la cel de la Bologna și doar în trecere la cel roman), despre care, printre primii, a furnizat documente literare și informații de-o relevanță fundamentală, criticul Giovanni Lista.

Bibliografia

- [Anonim], 1930: *F.T. Marinetti conferențiază*, 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 onorificența 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, *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichotte*, București, Editura Națională Ciornei, 1931, cu o copertă și 6 desene de Marcel Iancu și un desen de Milița Petrașcu), reluat în 2002, cu titlul *Exerciții pentru mâna dreaptă*, ediție postumă îngrijită de Geo Șerban și prefațată de Ovid S. Crohmălniceanu.
- Crohmălniceanu, 1978: Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Minerva, 1978.
- David Drogoreanu, 2004: Emilia David Drogoreanu, *Influente ale futurismului italian asupra avangardei românești*, Pitești, Paralela 45, 2004, pp. 357-374.
- David, 2006: Emilia David, *Futurismo, Dadaismo e avanguardia romana: contaminazioni fra culture europee (1909-1930)*, Torino, L’Harmattan Italia, 2006 [versiune publicată a tezei de Doctorat a autoarei, susținută la Universitatea din Torino la data 7.03.2006].
- Eliad, 1930: Sandu Eliad, *Teatrul descătușat*, în „Facla”, XIX, n. 358, 19 mai 1930, p. 4.
- Filipaș, E. Zaharia, 1983, în *Note* la vol. *Ion Vinea*, București, Cartea Românească, 1983, pp. 284-285 [reluat din „Steaua”, n. 4, 1965].
- Hangiu, 1996: Ion Hangiu, la voce „Democrația”, în *Dicționarul presei literare românești 1790-1990*, ediția a doua, revăzută și adăugată, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996.

- 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*, Pitești, 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, București, 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*, ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1975, p. 167 [volumul cuprinde *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, București, Editura Socec].
- Lovinescu, 1981: Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 3 vol., București, Editura Minerva, vol. 2, 1981, p. 315 [prima ediție *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 conține *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 (selecție și aparat critic de), *I poeti del futurismo, 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1978.
- Marinetti, 2001: Filippo Tommaso Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo și Manifesto tecnico della letteratura futurista*, în idem, *Teoria e invenzione futurista*, îngrijit de Luciano Di Maria, Milano, Mondadori, 2001, pp. 7-14 și pp. 46-54.
- Marino, 1973: Adrian Marino, capitolul *Avangarda*, în *Dicționarul de idei literare*, București, 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* și semnalări pentru revista „La Brigata” și 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: Sașa Pană (îngrijită de), *Antologia literaturii române de avangardă*, prefață [O încercare de definire a noțiunii de avangardă în literatură] de Matei Călinescu, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Petrașcu, 1988: Milița Petrașcu, *Statuia nefăcută, Convorbiri și eseuri*, îngrijit de Victor Crăciun, Cluj, Ed. Dacia, 1988.
- Pop, 1969: Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru Literatură, 1969.

- Pop, 2000: Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, București, Atlas, 2000 [prima ediție, 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, Colecția Integral, 1929 (cu patru desene de Victor Brauner).
- Roll, 1930: Stephan Roll, *Moartea vie a Eleonorei*, București, Editura „unu”, 1930 (cu două desene de Victor Brauner).
- Roll, 1968: Ștefan Roll, *Ospățul de aur*, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- Roll, 1986: Ștefan Roll, *Ospățul de aur*, București, Minerva, cu o prefață de Alexandru Philippide, sub îngrijirea lui Ion Pop, 1986.
- Salaris, 1985: Claudia Salaris, *Storia del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985, pp. 109-110 și pp. 151-152.
- Vinea, 1924: Ion Vinea, *Manifest activist către tinerime*, în „Contemporanul”, III, n. 46, mai 1924, p. 2.