



Alessandro Farsetti

**Una voce parigina
nel Futurismo russo:
la poesia di
Ivan Aksenov**

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

– 37 –

DIRETTORE RESPONSABILE

Laura Salmon (*Università di Genova*)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Maria Bidovec (*Università di Udine*)

REDAZIONE

Rosanna Benacchio (*Università di Padova*)
Maria Cristina Bragone (*Università di Pavia*)
Claudia Olivieri (*Università di Catania*)
Giuseppe Dell'Agata (*Università di Pisa*)
Francesca Romoli (*Università di Pisa*)
Laura Rossi (*Università di Milano*)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Maria Di Salvo, (*Università degli Studi di Milano, Italy*)
Alexander Etkind, (*European University Institute, Italy*)
Lazar Fleishman, (*Stanford University, United States*)
Marcello Garzaniti, (*Università degli Studi di Firenze, Italy*)
Lucyna Gebert, (*Università di Roma "La Sapienza", Italy*)
Harvey Goldblatt, (*Yale University, United States*)
Mark Lipoveckij, (*University of Colorado-Boulder, United States*)
Jordan Ljuckanov, (*Bălgarska Akademija na Naukite, Bulgaria*)
Roland Marti, (*Universität des Saarlandes, Germany*)
Michael Moser, (*Universität Wien, Austria*)
Ivo Pospíšil, (*Masarykova univerzita, Czech Republic*)
Krassimir Stantchev, (*Università degli Studi di Roma Tre, Italy*)
Sergejus Temčinas, (*Lietuvių kalbos institutas, Lithuania*)
Alois Woldan, (*Universität Wien, Austria*)

Alessandro Farsetti

**Una voce parigina nel Futurismo
russo: la poesia di Ivan Aksenov**

Firenze University Press
2017

Una voce parigina nel Futurismo russo: la poesia di Ivan Akse-
nov / Alessandro Farsetti. – Firenze : Firenze University Press,
2017.

(Biblioteca di Studi Slavistici ; 37)

<http://digital.casalini.it/9788864535418>

ISBN 978-88-6453-541-8 (online)

La collana *Biblioteca di Studi Slavistici*, (<<http://www.fupress.com/COLLANE/biblioteca-di-studi-slavistici/47>>), fondata per iniziativa dell'Associazione Italiana degli Slavisti, opera in sinergia con la rivista *Studi Slavistici* (<<http://fupress.com/riviste/studi-slavistici/17>>).

Editing e impaginazione: Laura Scala.

In copertina: R. Delaunay, *La ville de Paris*, 1910-1912. Parigi, Musée National d'Art Moderne - Centre Pompidou. © 2017. Gaspart/Scala, Firenze.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>).

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

AVVERTENZA	7
INTRODUZIONE	9
1. LE QUESTIONI TESTOLOGICHE	19
1. La vicenda filologica	19
1.1. La raccolta di opere	20
1.2. Su quali testi basarsi?	23
2. La produzione poetica: rassegna	26
2.1. Opere edite	26
2.2. Opere inedite	27
2.3. Progetti	31
3. La produzione poetica: quadro riassuntivo	35
2. IL SISTEMA DI VALORI ARTISTICI	39
1. La ricezione dell'autore	40
2. Interrelazioni tra le arti	49
3. Gli 'universali' della creazione artistica	54
3.1. I sentimenti come oggetto dell'arte e il ruolo dell'artista	60
3.2. Il ritmo nell'arte e il suo fondamento fisiologico	66
4. Echi e suggestioni estetico-filosofiche	71
5. Elementi transitori del pensiero sull'arte	79
5.1. Ideologia marxista	80
5.2. Costruttivismo teatrale e poetico	87
6. La poesia russa dell'epoca nei giudizi di Aksenov	90
6.1. I giudizi al di là della competizione artistica	90
6.2. L'atteggiamento nei confronti della propria attività poetica	96

3. INTERPRETAZIONE E ANALISI DEI TESTI POETICI	103
1. Commento testuale	103
2. Le anomalie grammaticali e la strategia semantica	128
2.1. Indeterminatezza del soggetto	129
2.2. Indeterminatezza dei rapporti logico-sintattici	134
2.3. Verso una chiave interpretativa di insieme	140
3. Semantica delle scelte lessicali	147
3.1. Principî generali di analisi	148
3.2. Caratteristiche del linguaggio figurato	153
3.3. Riflesso delle novità scientifiche e tecnologiche	158
3.4. Influenza delle rappresentazioni pittoriche dell'avanguardia	175
4. Sperimentazioni metrico-ritmiche	181
4.1. Quadro di riferimento teorico	181
4.2. Forme metriche di passaggio: dalla trasgressione dei metri classici al <i>dostatočno uporjadočennyj akcentnyj stich</i>	194
4.3. Tra verso popolare e religioso	201
4.4. Poesia sillabica	208
4. L'ESPERIENZA POETICA DELL'AUTORE NEL CONTESTO ARTISTICO DELL'EPOCA	213
1. Legami intertestuali con la poesia francese simbolista e postsimbolista	213
1.1. Corbière e Lautréamont	214
1.2. Cendrars e Guilbeaux	222
2. Il sistema poetico di Aksenov a confronto con quello di autori russi coevi	235
2.1. La 'grande metafora' di Bobrov	241
2.2. La 'poetica associativa' di Pasternak	251
CONCLUSIONI	259
APPENDICE	271
BIBLIOGRAFIA	311
ABSTRACT	349

Avvertenza

Le citazioni da opere in lingua straniera sono in originale nel testo e tradotte da me di seguito (se in versi) o in nota (se in prosa). Fanno eccezione tutte le citazioni in inglese e le poesie in russo che sono seguite da un'analisi esegetica: trattandosi di testi dalla semantica incerta, una traduzione letterale sarebbe stata ardua, necessariamente imprecisa e resa superflua dal successivo commento. Lo stesso principio è stato seguito nel caso di singoli versi che sono oggetto di interpretazione.

Introduzione

Quand nos commentateurs se décideront-ils à sortir des petites limites de groupes et de clans? Quand voudront-ils vraiment étudier non pas un, deux, trois poètes, mais tous ceux qui, simultanément, proclament, du nord au sud de l'Europe, les vierges valeurs du XXe siècle!

HENRI-MARTIN BARZUN (1913: 41)¹.

Questo studio si inserisce in quel filone di ricerca che mira a disegnare una mappa dettagliata dell'avanguardia poetica russa di inizio Novecento (anni Dieci-Trenta) prendendo in considerazione episodi e personaggi considerati 'secondari'. È ovvio che la corretta comprensione di ogni stagione culturale richiede la conoscenza anche di quei fatti che, in campo artistico, non sembrano aver esercitato un'influenza rilevante sugli autori del tempo o delle epoche successive. Nel caso dell'avanguardia russa – sia a livello di cultura nazionale, sia in ambito di studi internazionale – indagini del genere sono utili inoltre a porre l'attenzione su uno dei principali elementi distintivi dell'epoca: la grande eterogeneità delle idee e delle realizzazioni artistiche proposte da autori che facevano della sperimentazione e dell'ossessiva ricerca del nuovo la *raison d'être* della propria attività. Sebbene si rivolga anzitutto a studiosi di cultura russa, questo libro vorrebbe destare l'interesse anche di quanti si occupano di storia dell'avanguardia internazionale, in virtù di una prospettiva comparatistica attraverso cui ho cercato di mettere a confronto fenomeni letterari russi e francesi.

Non c'è dubbio che tra gli avanguardisti russi esistano analogie e linee di sviluppo condivise: esse sono già state ampiamente messe in luce dalla critica, e non è forse il caso di insistervi oltre². Da un altro punto di vista, però, il rischio è di identificare le pratiche artistiche delle figure e dei gruppi principali, Cubo-

¹ Quando si decideranno i nostri commentatori a uscire dai limiti angusti dei gruppi e dei clan? Quando vorranno veramente studiare non uno, due, tre poeti, ma tutti quelli che, simultaneamente, proclamano, dal Nord al Sud dell'Europa, i valori vergini del XX secolo?

² Sotto questo aspetto sono state feconde le indagini sulle influenze tra pittura e poesia d'avanguardia. Meritano una menzione le ricerche di Susan P. Compton (1978) sui libri litografati come 'terreno' su cui è avvenuta un'intersezione tra procedimenti pittorici e poetici e una loro mutua evoluzione; di Gerald Janecek (1984) sulle proprietà visive innovative conferite al medium verbale. Di Aleksandar Flaker e, da una prospettiva strutturalista e semiotica, di Mojmir Grygar si possono citare le raccolte, uscite in Russia di recente, di saggi scritti dai due studiosi negli ultimi quarant'anni (Grygar 2007; Flaker 2008).

futurismo e *Obèriu*, (lo *sdvig*, la *zaum*’, lo *slovotvorčestvo*³, l’*ut pictura poësis*, la provocazione artistica, la performance, l’attenzione verso le tematiche urbane, l’alogismo e il grottesco)⁴ con l’espressione più genuina delle avanguardie storiche in Russia; in tal modo le pratiche che si discostano da questo orientamento artistico principale vengono trascurate oppure presentate minimizzando le differenze.

L’analisi metodica e approfondita dei testi delle personalità minori e il confronto con le poetiche dei protagonisti può invece dimostrare concretamente la presenza di elementi epigonici, e inoltre portare alla scoperta di eventuali modi di pensare e di scrivere alternativi finora ignorati, che forse possono essere meglio compresi ricercando legami intertestuali con modelli meno canonici, anche stranieri. Si consideri ad esempio la recente tesi di dottorato di Pavel Uspenskij (2013) su Benedikt Livšic. Ritenuto solitamente dalla critica un poeta ai margini dell’avanguardia – autore di versi che potrebbero a prima vista far pensare alla tradizione simbolista e acmeista, più che a modelli futuristi – in questo lavoro Livšic viene rivalutato per la sua proposta di una scrittura alogica e ‘astratta’ alternativa alla *zaum*’ di Kručnych, che risponde a un preciso progetto originale, quantunque storicamente sfortunato, di realizzazione delle aspirazioni cubofuturiste, e che passa attraverso una riflessione sulle pratiche di simbolisti francesi (Mallarmé su tutti).

Sotto questo aspetto merita un’attenzione particolare l’esperienza di Ivan Aleksandrovič Aksenov (1884-1935). Figlio di un proprietario terriero di provincia (Putyvl’, oggi in Ucraina, ma allora all’interno del governatorato russo di Kursk) iniziò la carriera come ingegnere militare, prestando servizio nell’Esercito zarista. In un primo tempo i suoi interessi artistici furono secondari: di stanza a Kiev, tra il 1909 e il 1912 partecipò alla vita culturale della città, entrando in contatto con varie personalità, tra cui i poeti El’sner e Livšic (collaborò con loro nella redazione della rivista “Lukomor’e”), il filosofo Nikolaj Berdjaev, e

³ *Sdvig* (‘smottamento’) è un termine usato nel primo Novecento in Russia, inizialmente nella pittura d’avanguardia per riferirsi a qualsiasi deviazione intenzionale rispetto ai canoni di rappresentazione improntati a verosimiglianza, poi applicato, per analogia, anche alla letteratura (ad esempio, allo spezzettamento grafico delle parole o a descrizioni alogiche). *Zaumnyj jazyk o zaum*’ (‘lingua transmentale’) indica una lingua nuova, basata sull’assunto secondo cui esiste una connessione naturale tra suono e significato: la combinazione di suoni dà vita a nuove parole che possono avere significato indeterminato al fine di esprimere un contenuto ineffabile (Kručnych) o che servono a ricostruire l’ipotetico protolinguaggio dell’intera umanità (Chlebnikov). Interconnesso a queste pratiche è lo *slovotvorčestvo*, creazione di parole mediante inedite combinazioni di unità morfologiche solitamente di origine slava. Si tratta di concetti che caratterizzano grandemente la poetica dei cubofuturisti e che potevano talvolta essere confusi nelle loro dichiarazioni estetiche (cfr. Marzaduri 1982: 155).

⁴ Questa tendenza si può osservare di recente in tesi di dottorato che mirano a fornire un’interpretazione generale dell’avanguardia russa: cfr. Mil’kov 2000; Kazarina 2004 (che mette in parallelo Cubofuturismo, *Obèriu* e Concettualismo); Kabanova 2012.

la pittrice Aleksandra Ėkster; fu inoltre presente al matrimonio tra Gumilev e Achmatova. Si tratta del periodo in cui Aksenov scriveva poesie probabilmente ispirate a modelli simbolisti (nessuna di esse ci è però pervenuta). Subito dopo si allontanò dal Simbolismo (divenendone uno dei più feroci critici) e si interessò soprattutto alla pittura di avanguardia, sulla quale pubblicò vari articoli. Momento cardine della vita di Aksenov fu un breve ma intenso viaggio a Parigi nella primavera del 1914: grazie all'amica Ėkster, conobbe sicuramente Ardengo Soffici, Apollinaire, Robert Delaunay, Max Jacob e Picasso, ricevendo stimoli che segnarono tutta la sua opera successiva.

La sua attività letteraria fu ostacolata dallo scoppio della Prima guerra mondiale, che lo portò a combattere sul fronte rumeno; tuttavia, nel 1916 Aksenov avviò una fitta corrispondenza con Sergej Bobrov, leader del gruppo futurista Centrifuga (che contava tra i suoi membri Pasternak), presso la cui casa editrice fece uscire alcune opere maturate durante il conflitto bellico sotto l'influsso dell'esperienza parigina: una raccolta di poesie (*Neuvažitel'nye osnovanija*, 'Fondamenti non plausibili', 1916), un volume di traduzioni di drammaturchi inglesi del Seicento (*Elisavetincy*, 'Gli elisabettiani', 1916), la prima monografia russa su Picasso (*Pikasso i okrestnosti*, 'Picasso e dintorni', 1917), un rifacimento futurista della *Medea* di Euripide (*Korinfjane*, 'I corinzi', 1918). In quegli stessi anni scrisse inoltre una seconda raccolta poetica, *Ėjfeleja* ('Eiffelea'), trenta odi dedicate alla Torre Eiffel, e un romanzo, *Gerkulesovy stolpy* ('Le colonne d'Ercole'), che però rimasero inediti fino al 2008. Nel frattempo diventò uno dei principali promotori delle iniziative di Centrifuga, collaborando con Bobrov nel definire la politica editoriale⁵.

Accolse con entusiasmo la Rivoluzione di ottobre e, di ritorno dalla guerra, in breve si stabilì a Mosca per diventare letterato a tempo pieno. Nei primi anni Venti collaborò con Mejerchol'd (tradusse *Le cocu magnifique* di Crommelynck per il celeberrimo spettacolo del regista realizzato nel 1922 e tenne corsi nelle sue scuole teatrali, avendo come allievo, tra gli altri, Ėjzenštejn), si avvicinò a nuovi gruppi letterari di avanguardia, come *Moskovskij Parnas* (Parnaso di Mosca), LCK (*Literaturnyj centr konstruktivistov*, Centro Letterario dei Costruttivisti), *Sojuz priblizitel'no ravnych* (Unione dei Quasi Pari)⁶, e fece parte di

⁵ Sull'attività letteraria ed editoriale di Centrifuga (1914-1922) e sul ruolo di Aksenov in essa, si veda Markov (1968: 228-275) e Flejšman (1979).

⁶ *Moskovskij Parnas*, gruppo e casa editrice omonima fondati nel 1922 del poeta Boris Lapin (1905-1941), ispirato all'Espressionismo tedesco e ai poeti di Centrifuga (non a caso nel 1921 Lapin aveva aderito a *Molodaja Centrifuga*, effimera filiale del gruppo di Bobrov formata da scrittori esordienti). L'iniziativa durò solo un anno, in cui videro la luce le raccolte *Molnijanin* – con opere di Lapin ed Evgenij Gabilovič (1899-1993) – e *Moskovskij Parnas*, a cui parteciparono anche Aksenov e Bobrov (cfr. Terechina 2005). LCK è la variante letteraria del movimento costruttivista in architettura (ma da esso indipendente), le cui figure principali erano Il'ja Sel'vinskij (1899-1968), Kornelij Zelinskij (1896-1970) e Vera Inber (1890-1972). Il *Sojuz priblizitel'no ravnych*, abbreviato anche in *Ėspero*, era una compagnia di poeti che nella seconda metà degli anni Venti si riuniva nell'appartamento di Georgij Obolduev (1898-1954) e che contava

alcune istituzioni culturali sovietiche (il *Literaturnyj otdel* – LITO – del *Nar-kompros*, Settore letterario del Commissariato del popolo per l'istruzione, dove lavorò come redattore, e il *Vserossijskij sojuz poëtov*, Unione panrusa dei poeti, che presiedette dal 1922 al 1924). Malgrado la formazione non umanistica, aveva una solida cultura in vari campi artistico-letterari: fu studioso di teatro inglese del Seicento, delle caratteristiche formali del verso, di pittura d'avanguardia, di cinema (a lui si deve un penetrante studio sulla tecnica del montaggio di Èjzenštejn)⁷, oltre che traduttore e poeta. Sempre più isolato negli anni Trenta e con una salute cagionevole (anche a causa delle torture subite in prigionia durante la Prima guerra mondiale), morì nel 1935 a 51 anni⁸.

Se la prosa critica di Aksenov destò interesse presso i contemporanei, la sua poesia passò praticamente inosservata all'epoca: tra le rare eccezioni si segnala l'autorevole commento di Brjusov (1975: 521-522), che nel 1922 giudicò Aksenov il poeta più originale di Centrifuga. È stato poi Vladimir Markov, nella propria rassegna storica sul Futurismo russo (1968), il primo studioso a porre attenzione allo stile di Aksenov in relazione a *Neuvažitel'nye osnovanija*, l'unica raccolta poetica pubblicata in vita, e solo nell'ultimo decennio si registrano nuove, seppur sporadiche, proposte di analisi. Questi studi, da una parte, confermano il giudizio di Brjusov circa l'originalità della scrittura aksenoviana, contraddistinta da un abbondante uso di ellissi semantiche e sintattiche che rendono ardua l'individuazione di un percorso di senso nella successione di proposizioni e sintagmi; dall'altra, cercano di spiegare lo stile dell'autore riconducendolo alle poetiche dell'epoca, e così individuano elementi costruttivisti (Ič'in 2014), egofuturisti, centrifughisti e, soprattutto, cubofuturisti (Markov 1968, Ič'in 2012, Adaskina 2008a, Bowl't 2012): la scarsa intellegibilità dei versi di Aksenov sarebbe il risultato di una cosciente traduzione verbale di principî del Cubismo pittorico. Da qui l'idea che i testi poetici non abbiano un'articolazione semanticamente strutturata: le parole sarebbero piuttosto usate come macchie di colore, accostate senza rispetto per le regole di combinazione lessicale e sintattica, al fine di dare un'immagine distorta della realtà che ricorderebbe la tecnica dello *svig*. Anche gli aspetti grafici della scrittura avrebbero un particolare significato artistico. In altri termini, nei versi di Aksenov la critica ha creduto possibile rintracciare caratteristiche con cui solitamente è stata identificata la poetica dell'avanguardia russa nel suo insieme.

Tuttavia, a sostegno delle loro tesi gli studiosi hanno fatto riferimento a pochi versi isolati (spesso senza considerare le poesie, pubblicate e inedite, suc-

tra i partecipanti anche Ivan Pul'kin (1903-1941), Jan Satunovskij (1913-1982), Tichon Čurilin (1885-1946) e Sergej Bobrov (1889-1971). Sui legami di Aksenov con l'*Èspero*, che hanno contribuito alla sua uscita dal LCK, cfr. Aksenov 2008b: 84-86.

⁷ *Portret Chudožnika*, 1933-1935, saggio pubblicato integralmente per la prima volta nel 1991.

⁸ Per notizie più dettagliate sulla vita di Aksenov si rimanda a Gel'perin (1989a); si veda inoltre la cronologia di Natal'ja Adaskina (2008d), da lei in parte riveduta e corretta in un successivo articolo (2012).

cessive a *Neuvažitel'nye osnovanija*) e alla passione di Aksenov per il Cubismo; talvolta hanno citato alcune sue dichiarazioni, senza rispetto per il senso che esse avevano nel contesto di provenienza: in vari casi non è stata colta l'intenzione ironica dell'autore. Al contrario, non sono mai state operate analisi integrali di singoli componimenti, alla ricerca di precisi meccanismi linguistici e retorici che potrebbero essere presenti in essi e guidare alla loro comprensione. È evidente che se un simile lavoro riuscisse a portare alla luce con sufficiente chiarezza il livello semantico dei testi, sarebbe possibile proporre interpretazioni più attente ai contenuti e agli aspetti eminentemente letterari di quanto non abbiano fatto finora quelle pseudo-cubiste. Il rischio di indeterminatezza nell'analisi di testi che si presentano come linguisticamente anomali e molto ellittici – e che dunque si presterebbero a numerose letture – può senz'altro essere ridotto da una conoscenza più approfondita della sua intera opera, sia letteraria (alla ricerca di motivi ricorrenti), sia critica (al fine di comprendere il suo effettivo pensiero in materia d'arte).

Obiettivo del mio studio è stato quindi quello di indagare la poetica di Aksenov così da dare un senso più preciso alla sua esperienza nel contesto delle avanguardie in Russia.

Nelle prime fasi del lavoro, durante la ricognizione bibliografica, mi sono subito imbattuto in un problema di grande rilievo: l'oggettiva mancanza di una versione affidabile dei testi su cui condurre le analisi critiche. Nei materiali licenziati dall'autore e in quelli d'archivio sono difatti emersi numerosi errori di stampa o di scrittura, oltre ai casi in cui la presenza di errori è quantomeno dubbia. I tentativi di correzione sono difficoltosi soprattutto per quanto riguarda i testi poetici, le cui caratteristiche linguistiche e grafiche sono tali da non permettere l'inequivocabile riconoscimento degli errori; ogni lezione sbagliata rappresenta inoltre una potenziale minaccia per l'interpretazione. Questa e altre questioni testologiche non erano state ancora affrontate dalla critica in maniera definitiva, e nelle recenti ristampe delle opere di Aksenov si registrano nuovi refusi o correzioni arbitrarie e non sempre segnalate. Di fronte a una situazione del genere, si è ritenuto necessario premettere a qualsiasi considerazione sulla poetica di Aksenov una proposta di soluzione al problema delle mende filologiche e, soprattutto, ai dubbi relativi alla paternità, allo stato di compiutezza e alla datazione dei testi inediti. Su questo verte il primo capitolo del libro: lo scopo era arrivare a una maggiore consapevolezza della natura filologica dei testi da analizzare – e dunque dei problemi da considerare per una corretta ermeneutica – e a una ridefinizione del corpus poetico di Aksenov. In considerazione del carattere altamente specialistico del capitolo, chi non è interessato può limitarsi a consultare il § 3, in cui è presente un quadro di riferimento sintetico della produzione poetica di Aksenov.

Con il mio lavoro ho tra l'altro potuto offrire un contributo alla ricostruzione della biografia artistica dell'autore. Infatti, sebbene nel recente passato fossero state condotte ricerche documentali che sembravano definitive, ho ritenuto opportuno esplorare attentamente gli archivi di letterati o di istituzioni culturali legati all'autore e i cataloghi delle principali biblioteche di Mosca, alla ricerca

di materiali che in precedenza fossero sfuggiti agli studiosi. Oltre all'esiguo fondo personale di Aksenov presso l'Archivio Statale Russo di Letteratura e Arti (RGALI, f. 1640), i suoi documenti (opere o informazioni relative alla sua attività) sono infatti sparsi in molte altre istituzioni russe e straniere. Ho svolto le indagini non solo in archivi già passati al setaccio dagli studiosi – RGALI, il settore manoscritti della Biblioteca Statale di Mosca (NIOR RGB) e del Museo Statale Majakovskij (OR GMM), l'Archivio Statale Storico-Militare Russo (RGVIA) e la Collezione Costakis del Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonico – ma anche in luoghi prima trascurati: l'Archivio Statale della Federazione Russa (GA RF), dove si trova il fondo del LITO del *Narkompros*, in cui aveva lavorato Aksenov; il settore manoscritti dell'Istituto di letteratura mondiale (OR IMLI RAN), che conserva una parte dell'archivio del *Vserossijskij sojuz poëtov*; il Fondo Chardžiev-Čaga allo *Stedelijk Museum* di Amsterdam. Tra le acquisizioni più significative che questa capillare ricerca archivistica ha fruttato vorrei citare: alcune poesie inedite, il progetto per una terza raccolta di poesie (*Ody i tancy*, 'Odi e balli', incompiuta), il piano di una raccolta di racconti (*Ljubov' segodnja*, 'L'amore oggi', andata perduta), una versione sconosciuta di un racconto di questa raccolta (*Pis'ma svetych ličnostej*, 'Lettere di persone illustri'), l'abbozzo di un copione teatrale, una lettera del 1920 a Brjušov e un biglietto senza data a Vjačeslav Ivanov, alcuni articoli critici su cinema e musica, una recensione a *Ladomir* di Chlebnikov. In alcuni casi, i materiali riportati alla luce si sono rivelati determinanti per lo sviluppo delle mie proposte di interpretazione.

Risultato finale di questo lavoro è stata la redazione in appendice di una bibliografia quanto più possibile completa degli scritti di Aksenov e della letteratura secondaria sulla sua opera. Si tratta di uno strumento che, anche grazie alle mie recenti scoperte documentali, è ora disponibile per chiunque si accinga a studiare l'opera di questo autore, con un grado di completezza che gli studi precedenti non avevano raggiunto. La bibliografia in coda riguarda invece i testi citati nel presente volume, e in essa sono inevitabilmente ripetuti i dati di alcune opere di e su Aksenov già segnalati in appendice. I due elenchi, tuttavia, assolvono funzioni molto diverse e non era possibile sacrificare la bibliografia in appendice, la quale ambisce all'esaustività, senza compromettere il valore scientifico del presente lavoro: in essa gli scritti di Aksenov sono divisi per generi, con la distinzione tra opere licenziate dall'autore, opere postume, ristampe e riedizioni, inediti, traduzioni in altre lingue, e si trova inoltre un elenco ragionato dei testi di cui è nota l'esistenza ma non rinvenuti; gli scritti su Aksenov sono invece classificati in studi interamente e parzialmente dedicati all'autore, recensioni, biografie e ricordi dei suoi contemporanei.

Dopo questo lavoro preliminare, ho potuto stabilire una delimitazione dell'ambito cronologico di indagine. Ho scelto di occuparmi del periodo compreso indicativamente tra il 1914 e il 1921, in quanto al 1914 risale il viaggio di Aksenov a Parigi, determinante per la sua formazione artistica, con l'inizio della scrittura del primo libro di versi e del saggio su Picasso in cui l'autore inserì le sue idee principali sul senso dell'arte; il 1921 coincide con l'inizio della

collaborazione con Mejerchol'd, l'uscita dell'articolo in cui Aksenov decretava la fine del movimento futurista (*K likvidacii futurizma*, 'Sulla liquidazione del Futurismo') e l'apertura di un periodo in cui l'autore si dedicò molto meno alla poesia. Come ho mostrato nel capitolo 1, tra queste due date si concentra infatti circa il 90% dei suoi componimenti poetici noti. La mia scelta si accorda tra l'altro con la periodizzazione della produzione aksenoviana proposta dalla critica. Ciò non toglie che ho fatto sovente riferimento a testi critici e artistici che trascendono questi limiti temporali: lo scopo era quello di vedere l'opera nella sua evoluzione diacronica, ma anche di mettere in rilievo elementi costanti del suo modo di scrivere e di ragionare. Infatti, alcune idee sul senso dell'arte vengono riproposte da Aksenov in modo più chiaro e circostanziato in testi di anni successivi: appare dunque naturale e lecito prenderli in considerazione per una migliore comprensione delle idee espresse nel periodo 1914-1921.

Il secondo capitolo è così dedicato alla ricostruzione della posizione teorica dell'autore in campo estetico e, in particolare, poetico. L'operazione era finalizzata a individuare gli invarianti delle sue idee sull'arte e gli aspetti che negli anni hanno invece subito un'evoluzione. La conoscenza della visione dell'arte espressa dall'autore ha permesso infatti di adottare con i testi poetici una prospettiva ermeneutica più vicina al suo punto di vista. A questo proposito, è stato riservato un paragrafo al modo in cui Aksenov intendeva i rapporti tra le varie arti, specie l'accostamento della poesia alla pittura (capesaldo delle interpretazioni 'cubiste' dei suoi versi proposte dalla critica). Mi sono poi interrogato sul valore delle idee marxiste rintracciabili nei testi critici dell'autore dopo la Rivoluzione, una questione controversa che trova un riflesso anche nella sua produzione poetica. Infine ho passato in rassegna i giudizi di Aksenov sui poeti russi coevi e su sé stesso: ciò è servito da una parte a mostrare quale tipo di poesia egli prediligesse, e, dall'altra, a capire quale valore egli attribuisse alla propria scrittura di versi.

Nel terzo capitolo si trova il fulcro del lavoro, che è rappresentato dall'analisi e dall'interpretazione dei testi poetici di Aksenov. Ho preso le mosse dall'esame minuzioso di singoli componimenti che mi sono sembrati indicativi di una pratica di scrittura usuale per Aksenov. Il metodo di analisi che ho ritenuto adeguato a far emergere le peculiarità dei testi poetici si presenta come una combinazione di diversi approcci allo studio della letteratura. Mi sono basato sulle riflessioni teoriche derivanti dalla scuola strutturalista, da quella semiotica e, in parte, dalla poetica cognitiva: per capire compiutamente alcuni testi dal carattere molto ellittico, piuttosto che lo studio delle funzioni delle unità linguistiche di cui essi sono composti o delle relazioni tra le componenti del segno linguistico, ho talvolta trovato di maggior aiuto l'opportunità di ricostruire i processi cognitivi di produzione e comprensione dei testi stessi⁹. Le prime osservazioni sulle caratteristiche linguistiche e lessicali di questi componimenti sono state

⁹ L'applicazione delle scienze della mente allo studio della letteratura è un campo di ricerca articolato e complesso che però nel presente libro viene sfiorato marginalmente, per cui non avrebbe senso dedicarvi una trattazione specifica. Ai fini della mia

poi verificate e precisate, indicando la presenza di analoghe forme di organizzazione logico-sintattica e di ellissi grammaticale in un gran numero di poesie dell'autore. In base a questi aspetti e alle idee di Aksenov sull'arte ho cercato di definire la strategia semantica consueta da lui adottata. Mi sono poi concentrato sulla comprensione dei meccanismi di funzionamento del linguaggio figurato, che permettono di penetrare il senso di sintagmi oscuri. Inoltre, considerando la grande rilevanza degli aspetti prosodici nella produzione del senso delle poesie di Aksenov, da lui peraltro più volte ribaditi, ho esaminato le forme metriche da lui usate; a questo scopo un punto di riferimento fondamentale sono state le indagini prodotte in ambito russo dalla cosiddetta 'versologia' (*stichovedenie*): le conclusioni cui sono giunti gli studiosi riguardo alla varietà e all'evoluzione del verso in Russia, soprattutto nel periodo modernista, sono state confrontate con le mie osservazioni sulla poesia di Aksenov, basate su rigorosi metodi statistici.

La descrizione dei meccanismi sperimentali messi in atto da Aksenov, e finora poco indagati dalla critica, è stata poi inquadrata in un contesto più ampio. Anzitutto si è resa necessaria la ricerca di legami intertestuali con l'opera di autori che potevano essere a lui affini. Il metodo comparativo mi ha permesso così di individuare possibili debiti di Aksenov nei confronti di poeti francesi simbolisti e postsimbolisti poco noti in Russia (Tristan Corbière, Lautréamont, Blaise Cendrars e Henri Guilbeaux); con i russi sembra invece possibile rilevare non più di rare somiglianze superficiali. Da questo deriva il problema di contestualizzare la poesia di Aksenov nel movimento avanguardista russo: piuttosto che interpretare la sua poetica come vicina a un determinato raggruppamento, mi è parso lecito istituire dei parallelismi con due poeti a lui vicini (Sergej Bobrov e Boris Pasternak), che sono serviti a mettere in evidenza alcuni aspetti che lo collegano alla poesia russa del tempo e altri che da essa lo distinguono nettamente. Questa discussione occupa il quarto e ultimo capitolo del presente libro.

Infine, nelle conclusioni ho proposto un bilancio degli aspetti salienti della scrittura poetica di Aksenov che ho potuto rilevare e ho aperto una riflessione sul valore dell'esperienza dell'autore in relazione alla letteratura a lui coeva e a quella postmodernista.

Come ho cercato di mostrare in più occasioni nel corso del libro, la produzione critica e letteraria di Aksenov rappresenta una variante molto personale delle istanze innovatrici dell'epoca, che travalica l'esperienza dei gruppi d'avanguardia russi ai quali l'autore, per ragioni biografiche e per preferenze di ordine puramente estetico, non fu mai davvero legato. L'orientamento 'occidentale', riconosciuto dalla critica, merita finalmente di essere indagato a fondo, attraverso la messa in rilievo di influenze concrete e dell'uso che l'autore ha fatto delle fonti letterarie ed extra-letterarie della sua poesia.

In chiusura, desidero ringraziare Natal'ja Adaskina, curatrice dell'edizione di opere di Aksenov, per aver generosamente condiviso con me materiali da lei raccolti e rimasti inediti e per aver risposto alle mie domande concernenti il suo

analisi ho soltanto tratto alcuni interessanti suggerimenti da: Casadei 2011; Stockwell 2002; Gavins, Steen 2003.

operato. Grazie per i consigli e i suggerimenti a Daniela Rizzi e ad Aleksandr Parnis, e a Geurt Imanse per l'invio delle fotocopie dei materiali riguardanti Aksenov conservati nel Fondo Chardžiev-Čaga dello *Stedelijk Museum* di Amsterdam. La mia riconoscenza va infine a Maria Tsantsanoglou, direttrice del Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonicco e ad Angelica Charistou, curatrice dell'archivio e della Collezione Costakis conservata in questo stesso museo, per avermi concesso di riprodurre a titolo gratuito nel presente libro alcuni schizzi di Ljubov' Popova.

Capitolo primo

Le questioni testologiche

Просмотрите французскую орфографию, кажется, <я> наврал, и 'ёсуйер' не так пишется. Да и вообще.

IVAN AKSENOV (2008a: 79)¹.

1. La vicenda filologica

Uno studio monografico sulla poesia di Ivan Aksenov non può che partire da una valutazione delle questioni testologiche. Come spesso accade nel caso di autori minori, manca ancora un'adeguata riflessione sulla paternità dei testi, sulla datazione e sullo stato dei materiali di Aksenov giunti fino a noi: proprio nel caso delle poesie, nei pochi contributi critici finora prodotti si è trascurata l'importanza di operare una *constitutio textus* e ne sono state sottovalutate le implicazioni ai fini di un corretto lavoro di interpretazione. Oltretutto, le recenti acquisizioni documentali rendono ora più che mai necessaria una riconsiderazione del suo corpus poetico. Il risultato sarà un'esatta definizione dell'oggetto di indagine, sia nei suoi connotati fisici, sia nei suoi limiti temporali.

Le edizioni esistenti presentano numerose mende filologiche, e risalire a una forma corretta dei testi poetici è spesso arduo poiché si tratta di poesia d'avanguardia dalla struttura logica instabile: rispetto a testi più classici, i refusi sono difficili da riconoscere e anche la più piccola difformità grafica può portare a grandi fraintendimenti del senso complessivo.

È opportuno iniziare con un breve excursus della vicenda filologica dell'autore. Il corpus dei suoi testi è straordinariamente vario e riflette la vastità dei suoi interessi: poesie, racconti, pièce, traduzioni di opere poetiche e drammatiche e, soprattutto, lavori di critica sui più svariati argomenti artistici (letteratura contemporanea, prosodia del verso, pittura d'avanguardia, teatro contemporaneo, drammaturgia inglese del Seicento, cinema e musica)². Di questi scritti, però, solo una parte esigua è apparsa a stampa quando l'autore era in vita: del-

¹ Stia attento all'ortografia francese, mi sa che ho preso una cantonata, e *écuyer* non si scrive così. E dia un'occhiata in generale.

² La poetessa Susanna Mar (1900-1965), moglie dell'autore, ricorda inoltre come egli collaborasse con riviste dedicate a questioni di saldatura elettrica e scrivesse articoli sulla lavorazione del pane (cfr. Mar 1937: 4). Di questi si possono al momento segnalare *Perspektiva kooperativnogo chlebopečenija*, allegato al libro: V. Efimov, *So-stojanie chlebopečenija v SSSR*, M. 1930.

le opere poetiche uscirono presso Centrifuga solo la raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* (1916) e alcuni componimenti in miscellanee (anni Venti), mentre rimasero inediti una seconda raccolta (*Ėjfeleja*), due frammenti di un poema (*Pervoe; Vtoroe*), e altri testi isolati. Aksenov non godeva di grande considerazione come poeta presso i contemporanei, per cui non stupisce che dopo la sua morte i materiali pubblicati e il lascito manoscritto siano stati ignorati; tali sono rimasti – salvo rare eccezioni – anche negli anni di riabilitazione generale degli esponenti del modernismo³.

Si è dovuto aspettare il 2008 per vedere l'uscita della prima e tuttora unica raccolta di opere di Aksenov. L'edizione viene attualmente presa a riferimento dagli studiosi, in maniera purtroppo alquanto acritica, dal momento che non risulta ne siano state messe adeguatamente in luce le mende che la rendono in una serie di casi inattendibile. Le mie considerazioni sullo stato dei materiali dell'autore inizieranno quindi da una recensione a questo lavoro.

1.1. La raccolta di opere

La raccolta del 2008, composta da due volumi curati da Natal'ja Adaskina⁴, è il frutto di un lavoro pluriennale in cui sono stati portati alla luce numerosi materiali inediti; è inoltre presente un ampio apparato critico⁵. Non si tratta dell'opera omnia: nonostante tutti gli scritti editi e inediti dell'autore ritrovati da Adaskina siano censiti in un apposito elenco a parte, purtroppo la raccolta non comprende testi, talvolta importanti, di difficile reperibilità (documenti di archivio, edizioni d'epoca). La scelta delle opere da includere non viene tra l'altro spiegata nell'edizione, e, stando a quanto dichiara la curatrice, è dipesa soprattutto da un interesse personale⁶, anziché da un criterio oggettivo. Adaskina, che è una storica dell'arte, ha così inserito nella raccolta tutti gli scritti critici noti sulla pittura, ma non quelli sulla letteratura e sul teatro nella loro totalità; non ha incluso l'unica pièce pervenuta, *Korinfjane*, mai più stampata dopo il 1918⁷. Per

³ Si segnala la pubblicazione del saggio inedito *Pjat' let Teatra im. Mejerchol'da* (a cura di O. Fel'dman, "Teatr", 1994, 1, pp. 109-171), della biografia critica *Sergej Ėjzenštejn: portret chudožnika* (Kinocentr, M. 1991, versione integrale del testo scritto tra il 1933 e il 1935 e pubblicato parzialmente su "Iskusstvo kino", 1968, 1, pp. 88-113) e la riedizione su rivista del saggio *Pikasso i okrestnosti* ("Iskusstvoznanie", 1998, 2, pp. 484-524; nel 1986 era uscita una copia anastatica negli USA); altri articoli e poesie sono invece apparsi in varie miscellanee dedicate all'avanguardia russa (cfr. *infra*, 1.1).

⁴ I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, RA, M. 2008.

⁵ Adaskina ha corredato i testi di una cospicua sezione di note (2008b; 2008c), ha composto un originale profilo dell'autore in una lunga introduzione (2008a), ha compilato una dettagliata cronologia della sua vita (2008e) e delle sue opere (2008f), e ha raccolto alcuni testi d'epoca che parlano di Aksenov (2008d).

⁶ Lettera personale di Adaskina (2 ottobre 2011).

⁷ Di essa è apparso solo un breve estratto in A. Kobrinskij, O. Lekmanov (red.), *Ot simvolizma do obėriutov. Poėzija russkogo modernizma. Antologija: v 2 kn.*, I, Ellis Lak 2000, M. 2001, pp. 521-532.

quanto riguarda la prosa artistica, dei quattro testi da lei individuati (tre inediti e uno pubblicato), Adaskina ha deciso di includerne solo due⁸; della produzione poetica sono presenti tutti i versi pubblicati, ma non quelli inediti: mancano due testi consistenti come *Pervoe* e *Vtoroe*, da lei soltanto segnalati nell'elenco di opere dell'autore. In breve, del lascito complessivo di Aksenov i due volumi rappresentano solo una piccola parte⁹. Chiunque voglia intraprendere uno studio che ambisca a un minimo di completezza è comunque tenuto a cercare negli archivi e a copiare manualmente il materiale lasciato inedito¹⁰.

Tuttavia, sono i numerosi errori rinvenuti nei testi che pregiudicano l'utilizzo della raccolta come strumento scientifico. Tralascero le inesattezze contenute negli apparati critici, sebbene siano di per sé indice di un lavoro poco rigoroso¹¹, per concentrarmi sui numerosi errori nelle opere di Aksenov, che Adaskina (2008b: 486, nota 3) dichiara di aver editato nel pieno rispetto delle fonti d'ar-

⁸ Il romanzo *Gerkulesovy stolpy*, 1918-1920, (Aksenov 2008b: 176-285, pubblicato secondo RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 21-95) e il racconto *Blagorodnyj metall*, ca. 1927 (Aksenov 2008b: 160-175; pubblicato secondo RGALI, f. 1095, op.1, ed. chr. 29, l. 1-20). Sono stati esclusi i racconti *Pis'ma svetych ličnostej*, ca. 1927 (RGALI, f. 1095, op.1, ed. chr. 29; OR GMM) e *Nepirimimyj* (Aksenov 1920d).

⁹ Per l'esattezza, il primo volume contiene lettere (epistolario completo di Aksenov a Bobrov e a Susanna Mar; altre lettere, tra cui a Vsevolod Mejerchol'd e Ljubov' Popova), scritti di critica d'arte, teatrale e cinematografica; il secondo è composto da articoli di critica letteraria, poesia, prosa artistica, traduzioni, ricordi dei contemporanei sull'autore. Quasi tutti i testi di critica riportati erano già stati editi (sono presenti varianti inedite di articoli apparsi a stampa), alcuni addirittura pubblicati poco prima da Adaskina stessa (cfr. Adaskina 2006: 282-283; 288-311); le lettere sono invece tutte pubblicate per la prima volta.

¹⁰ Nel presente volume saranno infatti citati molti materiali di Aksenov individuati da Adaskina ma da lei non inseriti in *Iz tvorčeskogo nasledija*. Esprimo comunque profonda riconoscenza alla studiosa per aver messo a mia disposizione le sue copie personali di due testi d'archivio assenti dalla raccolta: l'articolo *Pod zaščitoj fialok* (1911) e il racconto *Pis'ma svetych ličnostej* (ca. 1925).

¹¹ Ad esempio, sono molti gli errori nei riferimenti bibliografici nell'elenco delle opere di Aksenov: addirittura viene attribuita ad Aksenov una recensione di Konstantin Loks ([Rec. a:] *Kostrj. Kniga pervaja. M., 1922*, "Pečat' i revoljucija", 1922, 2, p. 358, cfr. Adaskina 2008f: 345); inoltre, l'indice dei nomi è stilato male, in quanto spesso è sbagliata l'indicazione delle pagine in cui risultano citati i personaggi. Alcune sviste sono state individuate dalla curatrice stessa e inserite in un elenco da lei inviati (allegato a una lettera personale del 2 ottobre 2011). Si rimane esterrefatti di fronte a una nota (cfr. Adaskina 2008c: 368) in cui si afferma che Papini, Soffici e Palazzeschi erano esponenti del Futurismo milanese, mentre Marinetti e Boccioni di quello fiorentino, specie se la nota pretende di correggere un'informazione assolutamente esatta data da Aksenov (il quale in un articolo definiva Marinetti il caposcuola dei milanesi, cfr. Aksenov 2008b: 26). Talvolta questi errori, specie se riferiti a informazioni poco note, possono disorientare perfino gli studiosi: ricordo qui il caso di Ičin (2012: 133), la quale, seguendo Adaskina (2008a: 15), ha ritenuto PAL MAL BAL il titolo di una poesia, mentre si tratta in realtà di un semplice verso all'interno di un lungo componimento (cfr. Aksenov 1916: 16).

chivio e delle prime edizioni a stampa. Nella maggior parte dei casi si tratta di errori di copiatura e refusi¹², ma anche di pratiche filologiche poco ortodosse.

Soprattutto riguardo alle poesie si registrano piccole ma frequentissime difformità nella punteggiatura, capaci di stravolgere il senso di un testo, episodiche omissioni di parole o addirittura di interi versi; talvolta i vocaboli sono sostituiti da altri dal significato diverso, ad es.: *bašennye nauki* ('scienze della torre') anziché *bašennye pauki* ('ragni della torre')¹³, *predel* ('limite') anziché *probel* ('spazio bianco')¹⁴; *obyknoennogo* ('ordinario') anziché *otkrovennogo* ('sincero')¹⁵; *kornej* ('delle radici') anziché *korkoj* ('con la crosta')¹⁶; *veter* ('vento') anziché *večer* ('sera')¹⁷.

In secondo luogo sono state apportate correzioni (intese dalla curatrice come interventi su errori dei testi su cui ha lavorato), senza avvisare di questo il lettore¹⁸: ad es., nel verso "А понимать его начинают при первом (при втором забывают) *mage* по стране тезиса: равенство, братство, свобода [corsivo mio, AF]" (ĖJF: 11)¹⁹, Adaskina sostituisce *mage* ('mago') con *šage* ('passo')²⁰, senz'altro più sensato nel contesto; resta il fatto che l'intervento non viene segnalato. In altri casi la correzione taciuta è ben più opinabile: *zaklepannoju vysotoj* ('con altezza chiodata')²¹ diventa *zaklepano vysotoj* ('è inchiodato dall'altezza')²², così come nei versi "[...] интрада шалой ночи, / Парод произрастанья фонарей" (ĖJF: 16)²³ è discutibile la correzione di *parod* con *parad* ('parata')²⁴, in quanto *parod* (canto corale eseguito nel teatro greco dopo il prologo)²⁵ è senz'altro un termine raro ma risulta afferente a un campo semantico vicino al precedente *intrada* (brano musicale che in Occidente nei secoli XVI-XVII fungeva da introduzione a opere, balletti, oratorî, cortei, feste, ecc.).

¹² A quanto mi ha riferito Adaskina (lettera personale del 2 ottobre 2011), è mancato un vero e proprio lavoro di revisione.

¹³ Cfr. rispettivamente Aksenov 2008b: 104 e Aksenov 1916: 14.

¹⁴ Cfr. Aksenov 2008b: 112 e Aksenov 1916: 39.

¹⁵ Cfr. Aksenov 2008b: 112 e Aksenov 1916: 40.

¹⁶ Cfr. Aksenov 2008b: 113 e Aksenov 1916: 41.

¹⁷ Cfr. Aksenov 2008b: 120 e ĖJF: 4.

¹⁸ Del fatto che si tratta di correzioni e non di errori di trascrizione ho avuto conferma da parte della curatrice (comunicazione personale di N. Adaskina del 15 febbraio 2012).

¹⁹ E lo iniziano a capire al primo (al secondo lo dimenticano) *mago* nel paese della tesi: uguaglianza, fratellanza, libertà.

²⁰ Cfr. Aksenov 2008b: 126.

²¹ Aksenov 1916: 45.

²² Aksenov 2008b: 115.

²³ [...] intrada della folle notte, / pàrodo della crescita dei lampioni.

²⁴ Cfr. Aksenov 2008b: 131. In altri casi, come per il romanzo *Gerkulesovy stolpy*, Adaskina (2008c: 61) almeno informa il lettore in una nota iniziale di aver corretto i refusi più evidenti del testo dattiloscritto, evitando poi di segnalare ogni correzione.

²⁵ Si veda, ad esempio, Aristotele (*Poetica*, 1452 b).

Si consideri inoltre che Adaskina non sempre indica in nota le varianti esistenti di uno stesso verso.

Un'altra difformità evidente è nell'aspetto grafico dei testi, fatto tutt'altro che secondario in questo tipo di poesia: di solito si lamenta l'impossibilità di comprendere appieno esperienze poetiche dell'avanguardia storica, come i libri litografati, nella veste convenzionale delle raccolte di opere (cfr. Chardžiev 1973: 61); l'edizione curata da Adaskina disorienta il lettore per il motivo opposto: i versi sono disposti sul foglio in maniera più bizzarra rispetto a quanto avviene nei testi d'archivio e in quelli licenziati dall'autore, in cui spesso risultano allineati a sinistra, secondo la tradizionale convenzione.

Questa raccolta espone dunque gli studiosi a troppi rischi di fraintendimento e possa essere citata in studi analitici solo previo controllo delle fonti usate della curatrice. Per il mio lavoro ho deciso di servirmi della raccolta limitatamente alle opere di critica e di prosa letteraria, in cui i refusi o gli errori di copiatura sono facilmente individuabili: sarebbe stato complicato citare sempre da materiali d'epoca poco accessibili. Quando possibile, ho verificato sui testi da cui Adaskina aveva attinto; negli altri casi ho comunque discusso con lei i miei dubbi.

Per quanto riguarda invece i testi poetici, nucleo della mia indagine, mi sono sempre affidato agli autografi, ai dattiloscritti, e alle edizioni d'epoca, anche perché non esistono altre edizioni postume cui poter fare riferimento²⁶. Tuttavia, nemmeno tale scelta è risultata scevra di insidie e di questioni da risolvere.

1.2. Su quali testi basarsi?

I testi in prima edizione – e a maggior ragione quelli d'archivio – non possono essere considerati versioni definitive, già pronte per l'interpretazione. È necessario tener conto da subito delle difficoltà di stabilire una corretta versione d'autore delle poesie, difficoltà che possono essere diverse a seconda che si tratti dei testi a stampa o dei testi ancora inediti.

Nel primo caso si ha a che fare con versi pubblicati in vita negli anni Dieci-Venti, licenziati dall'autore, ma che possono non essere stati da lui verificati. Ciò è senz'altro vero per *Neuvažitel'nye osnovanija*, dal momento che l'autore era impegnato in guerra: aveva pregato Bobrov di seguire l'iter editoriale e correggere eventuali errori che egli stesso poteva aver commesso (come si può evincere dalla lettera del 2 maggio 1916 riportata in esergo al presente capitolo). Tuttavia, anche nei versi degli anni Venti il rischio di incontrare refusi è abbastanza alto: nessuna opera poetica di Aksenov è mai andata oltre la prima edi-

²⁶ Ad eccezione dei versi nelle antologie: M.L. Gasparov (red.), *Russkaja poëzija 'serebrjanogo veka' 1890-1917: Antologija*. Nauka, M. 1993, pp. 582-585; V.N. Sažin (red.), *Poëzija russkogo futurizma*, Akademičeskij proekt, SPb. 1999, pp. 485-491; V.N. Terechina, *Russkij èkspressionizm*, IMLI RAN, M. 2005, pp. 172-173 (due odi dal libro *Èjfeleja* uscite in *Moskovskij Parnas*). Oltre a essere in numero esiguo, anche queste poesie presentano alcuni errori e difformità grafiche.

zione e quindi l'autore non avrebbe potuto apportare correzioni. Poiché si tratta di testi in cui vengono violate sistematicamente le norme ortografiche e logico-sintattiche, lo studioso è posto di fronte al problema di come distinguere l'errore di stampa dalla scelta stilistica. Si prenda ad es. il verso "От воды к небу, от неба к воде не *марко* [corsivo mio, AF]" (Aksenov 1916: 21)²⁷: come intendere lo strano predicato *marko*? Il contesto non è di grande aiuto (se non per segnalare che la parola rima con *ogarka*), si potrebbe supporre una sostituzione con il più comune e sensato *žarko* ('fa caldo') o il sinonimo *parko*, ma non ci sono dati sufficienti per intervenire²⁸.

Nel secondo caso, ai possibili errori di scrittura degli autografi o dei dattiloscritti (alcuni potrebbero non essere stati battuti a macchina direttamente da Aksenov), si aggiunge il problema di capire fino a che punto considerare finiti i testi. Si pensi ad es. al secondo libro di versi *Ėjfeleja*: come si vedrà nel § 2.2, era in programma la sua uscita presso Centrifuga su progetto grafico di Ljubov' Popova, ma è stata rinvenuta solo una redazione dattiloscritta che potrebbe non essere quella definitiva.

A parte poche eccezioni si deve inoltre osservare che quasi sempre disponiamo di una sola redazione delle opere dell'autore (manoscritta, dattiloscritta o a stampa), per cui è rara la possibilità di un confronto testuale per scegliere la lezione più probabile.

Presentando la questione da un'altra prospettiva, si può dire che i principali problemi ecdotici dei componimenti in versi di Aksenov sono: 1) difficoltà di riconoscere i refusi a causa (a) del carattere d'avanguardia dei testi e (b) dell'indisponibilità di più redazioni; 2) un certo grado di non definitività (relativamente ai materiali inediti). Il secondo aspetto va considerato comunque alla luce del fatto che l'impressione di incompiutezza è in parte intrinseca ai testi di una certa avanguardia, dove l'inclinazione sperimentatrice porta ad evitare la forma in sé chiusa e perfetta, propria della poesia classica²⁹.

Quanto al primo aspetto, la soluzione più corretta dovrebbe essere quella di non intervenire preventivamente con correzioni, riportando fedelmente i materiali originali così come si presentano. Il problema di riconoscere i refusi viene spostato sul campo ermeneutico: nella ricerca di un livello semantico che possa scaturire in modo convincente dal testo, si potrà ipotizzare la presenza di errori di stampa o di scrittura (qualora possibile, in base a collazioni) e proporre, giustificandola, una correzione. Ogni lettore del presente lavoro avrà così la possibilità di valutare la plausibilità della mia emendatio.

²⁷ Dall'acqua al cielo, dal cielo all'acqua *non si sporca facilmente*.

²⁸ Nella raccolta in due volumi, invece, si legge addirittura *verno* (graduato, misurato, cfr. Aksenov 2008b: 106), ennesimo refuso, come mi ha confermato Adaskina (comunicazione personale del 15 febbraio 2012).

²⁹ Secondo Rudol'f Duganov (1997: 11), se per Rozanov l'arte classica è quella che eternamente si conclude (*večno zaveršajuščeesja*), l'avanguardia è l'arte che eternamente comincia (*večno načinajuščeesja*), sempre incompiuta e che non può essere portata a compimento.

Nei testi poetici citati mi limiterò a suggerire correzioni di quelli che mi sono sembrati errori palesi; tuttavia non modificherò direttamente il testo, bensì apportherò aggiunte evidenziate graficamente (tra parentesi angolari < >). Inoltre, ho provveduto ad aggiornare l'ortografia dei testi prima del 1917, secondo la prassi filologica (seguita, tra l'altro, anche da Adaskina). Ho infatti constatato che l'ortografia non riveste un particolare significato estetico nella poesia di Aksenov, a differenza di quanto si può ravvisare in altri autori a lui contemporanei³⁰.

Alla luce delle considerazioni fin qui fatte ritengo necessaria un'edizione integrale dei versi di Aksenov, che al momento sto preparando con l'obiettivo di pubblicarla prossimamente in russo. Essa sarà il risultato di un'attenta e fedele trascrizione del suo intero corpus poetico in base ai criteri appena enunciati, e verrà accompagnata da un apparato critico che comprenda note di carattere ecdotico, annotazioni delle varianti, commento ai passi di più difficile comprensione e alle forme linguistiche inconsuete. Si tratterà anche dell'occasione per pubblicare testi inediti rinvenuti durante le mie ricerche (cfr. *infra*, § 2.2).

Non meno importante appare redigere una bibliografia degli scritti su di lui (purtroppo assente in *Iz tvorčeskogo nasledija*), a partire dalle recensioni coeve alle prime edizioni e comprendente anche le menzioni alla sua attività artistica e alle sue opere incluse in scritti non interamente dedicati ad Aksenov. Un tentativo in tal senso vuole essere l'appendice a questo volume. Tra l'altro, in *Iz tvorčeskogo nasledija* manca perfino una vera e propria bibliografia degli scritti di Aksenov. È presente un elenco (Adaskina 2008f, cfr. § 1.1 in nota), in cui testi rinvenuti e altri dall'esistenza incerta sono elencati insieme in ordine cronologico, senza peraltro distinzione in generi e con inspiegabili omissioni³¹. Nell'appendice viene quindi proposta una bibliografia completa e divisa per argomenti non solo della letteratura secondaria, ma anche delle opere dell'autore.

Solo dopo aver dotato gli studi aksenoviani di questi strumenti fondamentali si potrà ritenere costituita la base di adeguate e corrette interpretazioni.

³⁰ Si consideri l'adozione da parte dei cubofuturisti di un'ortografia più moderna, senza segno forte e *jat'*, già in pubblicazioni prerivoluzionarie (ad es., *Sadok sudej*, 1910, e la tragedia *Vladimir Majakovskij*, 1914). Queste pratiche possono essere collegate alle parole di Nikolaj Burljuk (2009: 95-96) sulla necessità non solo di una nuova lingua, ma di un nuovo alfabeto, dal momento che quello di allora non rispecchiava il suono delle parole, bensì era storicamente determinato. L'aspetto visivo delle parole era importante anche per i simbolisti Blok, Brjusov e Vjačeslav Ivanov, i quali, all'opposto dei futuristi, si erano dichiarati espressamente contrari alla riforma ortografica (cfr. Jancek 1984: 14-15).

³¹ Adaskina ha pubblicato le poesie inedite *Stakan osveščěn bez blika...*, *Izmenčivo, Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...* e *Tvoim želan'jam li obo mne...* (cfr. Aksenov 2008b: 145, 146-147, 157-158), ma non le ha poi segnalate nell'elenco di opere; al contrario, i due frammenti di poema *Pervoe* e *Vtoroe* non sono stati pubblicati ma sono menzionati in bibliografia (cfr. Adaskina 2008f: 352). Non riuscendo a intravedere una logica in questa scelta, deve evidentemente trattarsi dell'ennesima svista.

2. La produzione poetica: rassegna

Come ho appena affermato, non esiste un testo di riferimento in cui si capisca con chiarezza quali opere ha effettivamente realizzato Aksenov e quando. La critica non si è interrogata con sistematicità sulla data di composizione dei testi: per quelli editi Adaskina si è accontentata di riportare l'anno di pubblicazione. Inoltre, talvolta non sono stati esposti i motivi che permetterebbero di attribuire ad Aksenov un dato testo ritrovato o alcune scelte (ad es., il titolo).

Prima di procedere con qualsiasi analisi sarà essenziale illustrare dettagliatamente la sua produzione poetica ed affrontare una ad una le questioni di ecdottica, anche in conseguenza dei nuovi dati acquisiti. Considerando la natura della vicenda testologica di Aksenov ho ritenuto più ragionevole una suddivisione per categorie oggettive: 1) opere edite (licenziate dall'autore, anche se probabilmente non sottoposte a revisione); 2) opere inedite (presenti in vari archivi); 3) progetti.

2.1. Opere edite

La collocazione temporale di *Neuvážitel'nye osnovanija* non presenta particolari problemi: uscita presso Centrifuga nel 1916, fu scritta tra il 1914 e il 1915. Stando alle parole di Aksenov, una prima bozza (non rinvenuta) era già pronta durante il soggiorno a Parigi del 1914; la presenza di un testo con allusioni belliche, datato 12 agosto 1915, nella versione pubblicata fa pensare che il lavoro sull'opera si sia protratto anche durante l'esperienza al fronte. Di certo a inizio 1916 il libro era già pronto per essere dato alle stampe³².

Tra le altre opere pubblicate spicca *Serenada*, libro composto di un'unica poesia di 80 versi³³. Il componimento è sprovvisto di data di scrittura, per cui, fino a prova contraria, si può supporre che corrisponda alla data di pubblicazione (1920, presso *Mastartčuv*). Un discorso analogo si può fare per la breve poesia *Požarom drožavšij prazdnik...*, apparsa nella miscellanea collettiva *Sopo. Pervyj sbornik stichov* (1921), anche perché lo stile nelle scelte metriche e lessicali ricorda i componimenti 1. *Ne zabud' menja vzjat' v svoju...* e 2. *Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli...*, usciti in un'antologia moscovita del 1924 (*Poëty našich dnej*) ma con la data 1921 posta in coda a entrambi. Al 1924 risale invece la poesia dedicata al poeta Boris Lapin (1905-1941) *Esli v serdce machrovom...*, apparsa in una raccolta di quell'anno (*Moskovskie poëty. Sbornik stichov*) e che

³² Si veda la lettera a Bobrov del 17 aprile 1916 (cfr. Aksenov 2008a: 71).

³³ È importante sottolineare il fatto che si tratta di un solo componimento di lunghezza non eccezionale, dal momento che le definizioni finora date dai critici fanno pensare a un'opera ben più corposa: Markov (1968: 274) lo indica come "his last book of verse"; Gel'perin (1989: 42) ancor più scorrettamente parla di raccolta di versi, così come S. Krasickij (1999: 485); Adaskina utilizza invece entrambe le espressioni 'raccolta di versi' (2008e: 327) e 'libro di versi' (2008c: 404).

riporta in calce la stessa data. Nel 1924 uscì inoltre *Valeriju Brjusovu*, nella raccolta dedicata al cinquantenario dalla nascita del poeta. Trattandosi di una poesia d'occasione, evidentemente fu scritta nel 1923, per la serata di festeggiamenti a Brjusov. Nel 1927 uscì invece in un'altra raccolta moscovita (*Novye stichi 2*) *O, noči purpura, Susanna...*: anche in questo caso la datazione è incerta, ma potrebbe risalire al massimo al 1925, anno del suo matrimonio con Susanna Mar, alla quale è evidentemente diretto il testo.

In quegli anni uscirono inoltre alcune poesie del libro *Ėjfeleja*, destinato a rimanere inedito fino alla raccolta del 2008: sul fascicolo 2 di “Chudožestvennoe slovo” (1920) apparvero *Ody Ėjfelevoj bašne*, due poesie, introdotte dai numeri 1 e 2, che corrispondono a *Ėjfeleja II* e *Ėjfeleja XXIV* del libro *Ėjfeleja*; nel 1922 sulla miscellanea *Moskovskij Parnas* videro la luce *Oda pervaja* e *Oda vos'maja*, precedute dal titolo *Ėjfeleja*, che corrispondono a *Ėjfeleja I* ed *Ėjfeleja VIII* della versione completa del libro.

Un discorso a parte meritano i restanti quattro componimenti pubblicati: *Temp val'sa* e *Dovol'no bystro*, apparsi nel 1920 a Mosca sulla raccolta *Bulan'* e seguiti entrambi dalla data di scrittura 1920; *V vostočnom rode* e *Široko*, usciti sempre a Mosca sulla raccolta *Literaturnyj osobnjak* nel 1929. Non ci sono indicazioni riguardo a quando gli ultimi due testi furono scritti, ma le recenti scoperte mi fanno supporre che essi risalgano più o meno al periodo dei primi due e che tutti e quattro facessero parte del progetto per un libro di poesie intitolato *Ody i tancy* (cfr. *infra*, § 2.3).

2.2. Opere inedite

La raccolta *Ėjfeleja* è il più significativo degli inediti aksenoviani. Si tratta di un'opera senza dubbio portata a termine: nell'archivio di Sergej Bobrov sono conservate alcune lettere al *Narkompros* riguardanti il finanziamento per alcuni progetti editoriali, tra cui *Ėjfeleja* (settembre-ottobre 1919)³⁴. Il progetto grafico era affidato a Ljubov' Popova, come dimostrano gli schizzi della copertina (cfr. *infra*) e delle singole poesie.

Tuttavia, disponiamo di una sola redazione, conservata all'*Otdel redkich knig* della *Gosudarstvennaja publičnaja istoričeskaja biblioteka*³⁵. Il dattiloscritto è completo: una bozza di copertina – realizzata da Ljubov' Popova (1889-1924) e conservata alla *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja* – riporta la scritta ‘30 od’, e di fatto la copia comprende trenta componimenti, ognuno dei quali intitolato ‘Ėjfeleja’ con accanto un numero progressivo. Non è invece detto che si tratti dell'ultima versione, ossia di quella su cui aveva iniziato a lavorare Popova: per esempio, il testo nello schizzo di *Ėjfeleja XIII* (cfr. cap. 3, § 1) differisce da quello nella copia completa e da quello in un'ulteriore versione

³⁴ Informazioni comunicatemi da Adaskina in una lettera personale del 28 giugno 2013.

³⁵ Consultabile sul sito della biblioteca (<<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3545-akse-nov-i-a-eyfelei-pg-1918#page/1/mode/grid/zoom/1>>).

dattiloscritta conservata allo RGALI³⁶, poiché i versi sono suddivisi in strofe, è stato corretto un errore di battitura ed è cambiato qualche segno di interpunzione. Di certo la copia all'*Istoričeskaja biblioteka* è stata approvata dall'autore – sono presenti correzioni e aggiunte autografe – e come tale va ritenuta degna di analisi.

Vale la pena di notare che questa copia – in passato appartenente a Bobrov, a giudicare dall'ex libris impresso in rilievo sul primo foglio – inizia con un'iscrizione in stampatello a matita verde: *I.A. Aksenov, Ėjfelei, 2 kn. stichov* (secondo libro di versi). Considerando che nell'iscrizione non sono in grado di riconoscere con certezza la grafia di Aksenov e che in tutti gli altri casi noti l'autore optò per la dicitura *Ėjfeleja* (sia per riferirsi a un singolo testo, sia per l'intera raccolta)³⁷, mi chiedo se *Ėjfelei* sia davvero una variante di titolo decisa dall'autore. Tra l'altro *Ėjfeleja* appare più interessante dal punto di vista semantico, in quanto termine costruito sul modello del russo *Odisseja*, con probabile funzione comica; *Ėjfelei* si presenta invece come semplice forma plurale per indicare la somma dei singoli componimenti chiamati appunto *Ėjfeleja*. Mi sembra dunque filologicamente corretto utilizzare la variante *Ėjfeleja* per parlare genericamente dell'opera, limitando *Ėjfelei* al riferimento concreto al dattiloscritto dell'*Istoričeskaja biblioteka*, dove è appunto registrato in questa forma.

Un'altra versione della copertina, da me rinvenuta nella Collezione Costakis al Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonico, fornisce conferme, nuovi dati, ma solleva anche qualche dubbio. Come è possibile notare (fig. 1), per quanto riguarda il periodo di scrittura della raccolta, viene riportato 1916-1918. Il fatto che l'inizio della stesura risalisse al 1916 era noto grazie alle lettere a Bobrov (cfr. Aksenov 2008a: 81). Incerta era invece la fine: ottobre 1918 è la data di composizione posta in coda all'ultima poesia (*Ėjfeleja XXX*), ma non era sicuro che si trattasse anche della data di completamento della raccolta. Si apprende inoltre che il libro era previsto in uscita a Mosca nel 1922. Il dato che invece contrasta con quanto riportato nel dattiloscritto alla *Istoričeskaja biblioteka* è la dicitura *stichi kniga 3* (versi libro 3). Si può pensare che in questa occasione Aksenov avesse voluto includere nel conteggio delle proprie raccolte poetiche l'ignoto *Kenotaf* ('Cenotafio', cfr. *infra*, § 2.3)³⁸. In seguito, però, Aksenov avrebbe definito 'terzo libro di versi' *Ody i tancy* (cfr. *infra*, § 2.3), a

³⁶ Oltre a *Ėjfeleja XIII*, nel fondo di Bobrov sono conservate *Ėjfeleja XII* e *Ėjfeleja XIV* (RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 1-2).

³⁷ Cfr. le lettere a Bobrov, quella del 2 luglio 1916 (Aksenov 2008a: 93): "Боюсь 4 моя Эйфелея превзойдет меру терпимости и дружелюбия Вашего" (Temo che la mia 4ª *Ėjfeleja* supererà il Suo limite di sopportazione e di benevolenza); e quella del 17 settembre 1917 (Aksenov 2008a: 148): "Эйфелея стоит на точке замерзания [...]" (*Ėjfeleja* è a un punto critico [...]). Anche le due poesie di questa raccolta uscite su *Moskovskij Parnas* (1922) sono precedute dal titolo *Ėjfeleja*. Lo stesso titolo si ritrova nella lettera di Bobrov al *Narkompros*, firmata pure da Aksenov.

³⁸ Nell'elenco delle edizioni di *Centrifuga* allegato a *Korinfjane* (Aksenov 1918: 61) la raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* viene infatti definita 'secondo libro di versi'.

testimonianza di come egli non avesse stabilito un modo univoco per riferirsi alle proprie opere poetiche.

Oltre al dattiloscritto *Ėjfelei*, gli altri testi inediti rinvenuti da Adaskina e da lei inclusi nella raccolta sono *Stakan osveščěn bez blika...*³⁹, poesia autografa con firma dell'autore nell'album del critico teatrale Sergej Kara-Murza (1878-1956)⁴⁰ e datata 29 novembre 1918. *Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...*⁴¹, e *Tvoim želan'jam li obo mne...*⁴², poesie dattiloscritte contenute nell'archivio di Akse- nov allo RGALI. Adaskina ha tralasciato di spiegare su cosa si basa l'attribuzione dei due testi ad Akse- nov. Anzitutto, sul foglio in cui si trova la seconda poesia è presente una versione di *Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli...*, poesia apparsa – insieme a *Ne забуд' menja vzjat' v svoju...* – sulla raccolta collettiva *Poëty našich dneĭ*; si segnala inoltre una scritta non autografa 'I. A. Akse- nov'. Al contrario, sul foglio che contiene la prima poesia non c'è nessun segno che attesti la paternità di Akse- nov; tuttavia esso presenta caratteristiche stilistiche simili alle altre tre poesie citate: si nota soprattutto l'uso di un verso tonico a 3 ictus, la scansione in tre quartine e l'argomento amoroso. Oltre a confermare che si tratta di una poesia di Akse- nov, si può dunque supporre che i quattro componimenti siano più o meno contemporanei; essi sembrano rivelare comunque un'unità di ispirazione. Ciò consente di datare intorno al 1921 i due testi ritrovati in archivio (data di composizione riportata per le poesie pubblicate su *Poëty našich dneĭ*)⁴³.

L'ultima poesia inedita apparsa nella raccolta di opere è *Izmenčivo*⁴⁴, dattiloscritto firmato 'AX' a macchina e dedicato a Bobrov. Il testo si trova infatti in un'unità archivistica del fondo di S. Bobrov insieme a una copia di tre componimenti da *Ėjfeleja*, e la sua attribuzione è confermata dal curatore dell'archivio. D'altronde bisogna ammettere che non si conoscono altri testi firmati da Akse- nov con questa abbreviazione a caratteri latini, e che sebbene la poesia presenti uno stile (scelte metriche e lessicali) vicino a quello di Akse- nov, se ne

³⁹ OR GTG, f. 4, ed. chr. 3202, l. 11.

⁴⁰ Dal 1918 Akse- nov divenne un visitatore abituale della casa di Kara-Murza, il quale organizzava un salotto letterario (*Vtorniki*) frequentato da molti intellettuali, tra cui alcuni colleghi di Akse- nov (Bol'šakov, Bobrov, Ečeistov), V. Chodasevič, I. Erenburg, Sofija Parnok, Vera Inber, Abram Efros, cfr. Adaskina 2013b.

⁴¹ RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 1.

⁴² RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 2.

⁴³ La paternità dei due testi non è scontata, dal momento che nella stessa unità archivistica si trova una copia manoscritta della poesia *Leningrad* di Mandel'stam (l. 4) e un breve testo di attribuzione dubbia, *Chor* (l. 3). Adaskina ha inserito quest'ultimo nella raccolta (cfr. Akse- nov 2008b: 158), ma anche a un esame superficiale si può osservare come lo schema ritmico e la lingua siano lontani dalla maniera akse- noviana, facendo pensare a una canzonetta da militare. Il testo a macchina è seguito da una scritta a matita rossa in una calligrafia ignota: "Аксе- нов. Будем в гробу с открытым лицом. Пиши" (Akse- nov. Saremo nella tomba a volto scoperto. Scrivi). Si noterà l'uso del vocativo all'inizio e dell'imperativo alla fine, con il quale il vero autore, probabilmente un commilitone, pare rivolgersi ad Akse- nov.

⁴⁴ RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.

discosta per l'uso di una strategia di formazione del senso per lui inconsueta (cfr. cap. 4, § 2.1). Allo stesso tempo, come ha supposto molto giustamente Adaskina (2008c: 404), *Izmenčivo* deve essere legata a una poesia di Bobrov dal titolo simile, *Neizmenno*, datata 19 marzo 1919 e dedicata ad Aksenov⁴⁵: ciò dovrebbe essere sufficiente a confermare la paternità di *Izmenčivo*. Quanto alla questione – lasciata insoluta da Adaskina – su quale dei due componimenti sia una risposta all'altro, si tenga presente che i primi versi di Bobrov alludono a un certo *poslanie* (missiva) di Aksenov: se si considera che dopo il 1918 non si conservano lettere di Aksenov a Bobrov, si può pensare che *poslanie* sia utilizzato nell'accezione di opera letteraria rivolta a qualcuno. Ciò permette di situare verosimilmente la scrittura di *Izmenčivo* tra fine 1918 e inizio 1919, poco prima della risposta di Bobrov.

Rimangono poi due testi trovati da Adaskina ma da lei non inclusi nella raccolta e tutt'ora inediti: *Pervoe* e *Vtoroe*, dattiloscritti conservati in un fascicolo del LCK insieme ad altre opere in prosa di Aksenov. Sul primo foglio sono presenti due scritte di mano ignota, *Iv. Aksenov* e *Iz poëmy* ('dal poema'). L'attribuzione ad Aksenov è confermata dal contenuto: *Vtoroe* riflette gli avvenimenti della Prima guerra mondiale sul fronte rumeno, dove prestava servizio Aksenov, al momento della presa del potere da parte dei bolscevichi; anche lo stile di scrittura (utilizzo del verso libero, tecnicismi, ironia) sembra riconducibile ad Aksenov. I dubbi riguardano piuttosto il genere e l'incompletezza dell'opera. Riprendendo la scritta – forse non autografa – *Iz poëmy*, il curatore dell'archivio ha descritto i testi come *Otryvki iz poëmy* ('frammenti di poema'). In altre parole, *Pervoe* e *Vtoroe*, in virtù anche dei titoli costituiti da due numeri ordinali progressivi, dovrebbero essere i primi canti di un poema incompleto e sconosciuto di cui si ignora il titolo. Al contempo, sul piano del contenuto i due testi sembrano distinti e in sé compiuti: *Pervoe* è un pezzo lirico-descrittivo che unisce ricordi agresti di infanzia, l'ironia dell'autore, con immagini talvolta macabre; *Vtoroe* si avvicina più alla propaganda comunista. Allo stato attuale ritengo più giusto riferirsi genericamente ai testi come 'componimenti in versi'. Quanto alla datazione, se davvero si tratta di opere scritte durante la militanza nel LCK, esse potrebbero risalire al periodo 1924-1927⁴⁶.

Le mie ricerche hanno portato alla luce altri brevi componimenti inediti: *Kratkie dni oseni šelestjaščej...* acrostico dedicato a Konstantin Bol'sakov, un dattiloscritto con firma e indicazione di luogo e data (Mosca, 23 ottobre 1918) autografe, conservato nell'archivio del *Vserossijskij sojuz poëtov*⁴⁷; *...Ty l' ne stradalo, serdce, ...*, manoscritto autografo con firma nell'album di Nikolaj Mi-

⁴⁵ RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 2. l. 31-31ob, 40. La poesia è inserita in Adaskina 2008d: 298-301.

⁴⁶ RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 96-109.

⁴⁷ OR IMLI, f. 157, op. 1, ed. chr. 270. La poesia è stata da me recentemente pubblicata con un breve commento (cfr. Farsetti 2016c).

naev⁴⁸, datato 3 ottobre 1921⁴⁹; *Merno potom bystro*, dattiloscritto, senza data e senza firma dell'autore, archiviato nello stesso fascicolo in cui si trova una copia sconosciuta di quella stessa *Široko*, uscita sulla raccolta *Literaturnyj osobnjak* nel 1929 (cfr. *supra*)⁵⁰. Su quest'ultimo rinvenimento tornerò nel prossimo capitolo, dal momento che vi è contenuto anche il riferimento al già citato progetto *Ody i tancy*⁵¹.

2.3. Progetti

Ci sono poi opere di dubbia realizzazione, che come tali non possono rientrare nel corpus poetico di Aksenov ma meritano di essere prese in considerazione per avere una visione più piena della sua esperienza. Nel § 2.2 si è accennato alla presunta primissima raccolta poetica di Aksenov, *Kenotaf*. Essa è citata così nell'elenco di opere poetiche dell'autore, allegato a *Pikasso i okrestnosti: Kenotaf (uničtožen avtorom)* ('distrutta dall'autore'). Stando a quanto scriveva a Bobrov, Aksenov (2008a: 67) aveva bruciato tutti i versi del proprio apprendistato poetico, cioè quelli precedenti a *Neuvažitel'nye osnovanija*, ma non parlò mai espressamente di una raccolta⁵². Essa potrebbe non essere nemmeno mai esistita: forse il poeta voleva far intendere al lettore di avere a che fare con un

⁴⁸ Il poeta Nikolaj Nikolaevič Minaev (1893-1967) negli anni Venti pubblicò una raccolta di poesie (*Prochlada*, 1926) e altri versi in varie miscellanee collettive; in due di queste (*Novye stichi. Sbornik vtoroj*, VSP, M. 1927 e *Literaturnyj osobnjak*, s.e., M. 1929) tra gli autori figura anche Aksenov.

⁴⁹ RGALI, f. 1336, op. 1, ed. chr. 36, l. 41ob.

⁵⁰ OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8, l. 3.

⁵¹ Tra gli inediti merita una menzione *Začitala Stendalja*, che Aksenov dovette inviare a Bobrov nel 1916 e che di certo nel settembre dello stesso anno gli chiese di distruggere, insoddisfatto della sua qualità artistica. La poesia non è infatti mai stata ritrovata e si sa soltanto che l'autore la riteneva indegna di essere data alle stampe (cfr. Aksenov 2008a: 105). Segnalo infine che Ivan Achmet'ev (stando alle lettere che mi ha inviato il 19 e il 25 marzo 2017) ha ritrovato una quartina e un distico con la firma I.A. Aksenov, riportate da Ivan Pul'kin come epigrafi a due sue poesie inedite degli anni 1928-1930 (manoscritto autografo di Pul'kin e dattiloscritto). Tali versi non derivano da nessuna opera di Aksenov a me nota, potrebbero essere una mistificazione da parte di Pul'kin o, più probabilmente, un impromptu di Aksenov durante un loro incontro: Ivan Pul'kin nella seconda metà degli anni Venti faceva parte insieme ad Aksenov della compagnia di poeti *Sojuz priblizitel'no ravnych (Ėspero)*. I versi di Pul'kin con le epigrafi di Aksenov sono conservati nell'archivio privato attualmente posseduto dai parenti della moglie di Pul'kin.

⁵² Pare che solo Bobrov, a distanza di molti anni, avesse fatto cenno a *Kenotaf* durante una conversazione con M. Gasparov (anni Sessanta). Bobrov diceva che Aksenov aveva portato da lui il manoscritto di *Neuvažitel'nye osnovanija*, rivelandogli di aver bruciato il suo primo libro di poesie *Kenotaf*. Tuttavia, dai documenti risulta che all'epoca Aksenov era al fronte ed era solo in contatto epistolare con Bobrov – come Gasparov (1993e: 81) non manca di notare – e nella loro corrispondenza non c'è alcun cenno a *Kenotaf*.

letterato già attivo da tempo, il che rendeva *Neuvažitel'nye osnovanija* editorialmente più appetibile.

È necessario fare chiarezza su questo punto, poiché finora la critica non ha mai messo in dubbio che *Kenotaf* fosse un libro realmente esistito. A questo malinteso deve aver contribuito il fatto che la poesia con cui si apre *Neuvažitel'nye osnovanija*, intitolata *Kadenca iz prošlogo (Kenotaf)*, è stata interpretata dal primo commentatore di Aksenov come un componimento di *Kenotaf* risparmiato alla distruzione della presunta raccolta (cfr. Markov 1968: 271). L'inferenza non pare però del tutto lecita: non c'è scritto inequivocabilmente 'Dal libro di versi *Kenotaf*', bensì 'Cadenza dal passato (*Kenotaf*)'. Potrebbe allora trattarsi di una poesia scritta ex-novo, variando motivi usati in precedenza ('cadenza' indica appunto un'improvvisazione virtuosistica del solista in un brano musicale). Il testo sembra infatti alludere al tema dei caduti in guerra a partire dal 1914, e in tal caso sarebbe stato scritto nello stesso periodo delle altre poesie di *Neuvažitel'nye osnovanija*. Si consideri tra l'altro che non è scritto in piccolo come le altre epigrafi, bensì ha l'aspetto di un normale componimento della raccolta⁵³.

Adaskina ha inoltre trovato lo schizzo della copertina, realizzato da Georgij Ečeistov⁵⁴, di una certa *Oda Vyborgskomu rajonu*⁵⁵. Si consideri che nel 1920 Aksenov aveva pubblicato *Serenada*, con copertina dello stesso Ečeistov (cfr. *supra*, § 2.1) e il marchio dell'effimero gruppo poetico *Mastartčuv*, cui Aksenov pare essersi avvicinato appunto in quell'anno⁵⁶: è altamente probabile che si trattasse di un altro testo da dare alle stampe con *Mastartčuv* in quel periodo, e il fatto che fosse stato avviato il progetto grafico dell'edizione da Ečeistov fa pensare che Aksenov avesse già realizzato l'opera. Tuttavia, non ci sono sufficienti dati per considerarla un inedito non rinvenuto, per cui al momento dovremo parlare di progetto.

Mi occupo infine del caso più complesso, sorto conseguentemente alla scoperta in archivio del riferimento alla raccolta *Ody i tancy*⁵⁷. Si consideri che, per quanto concerne la produzione poetica, Aksenov era conosciuto come autore

⁵³ Sotto questo aspetto la redazione di *Neuvažitel'nye osnovanija* curata da Adaskina è fuorviante, in quanto la poesia è riportata in un carattere di dimensione minore (Aksenov 2008b: 98). Tra l'altro Adaskina (2008e: 322) afferma, senza citare fonti, che *Kenotaf* sarebbe stata distrutta nel 1912. La studiosa ha tuttavia ammesso di essersi sbagliata (lettera personale del 23 agosto 2013).

⁵⁴ Georgij Ečeistov (1897-1946), pittore, grafico e poeta sovietico, amico di Aksenov.

⁵⁵ Lo schizzo della copertina era conservato anni fa dalla vedova di Ečeistov, L.A. Žoltkevič (lettera personale di Adaskina del 22 agosto 2014); si ignora dove potrebbe trovarsi al momento.

⁵⁶ Il gruppo *Mastartčuv* o *Mastarčuv (Artel' cuvstvjuščich i masterskaja čuvstv, Cooperativa dei sensibili e officina dei sentimenti)* era stato fondato da Ečeistov. Su di esso si hanno pochissime informazioni riguardanti il programma e gli aderenti (cfr. Beskin 1969: 9-12).

⁵⁷ Si veda anche Farsetti 2015a.

unius libri, Neuvažitel'nye osnovanija; negli anni Venti si sapeva dell'esistenza di *Ėjfeleja* (cfr. Brjusov 1975: 521-522; Anonimo 1926), di cui però uscirono solo alcuni componimenti in miscellanee dell'epoca, tanto che fino alla raccolta di opere del 2008 esso rimase praticamente ignoto⁵⁸. Della possibilità che Aksenov avesse realizzato, o almeno progettato, un ulteriore libro di versi non era invece stata ancora trovata alcuna traccia. Per prima cosa, si osservi il fascicolo in cui è contenuta l'informazione sulla raccolta. Esso è composto da tre pagine:

- 1) *I. Aksenov* (scritta a penna non autografa);
- 2) poesia *Široko*, accompagnata dall'intestazione *I.A. Aksenov. Iz tret'ej knigi stichov 'Ody i tancy'* (dattiloscritto);
- 3) poesia *Merno potom bystro* (dattiloscritto).

I tre fogli sono sciolti ma fisicamente contigui, e il loro aspetto grafico risulta omogeneo: non ho motivo di dubitare che essi siano stati raggruppati in un fascicolo dall'autore stesso. Ciò evidentemente spiega perché sul foglio 3 non viene ripetuta l'intestazione del foglio 2.

Il fatto che le due poesie si trovino nell'archivio di Petr Zajcev può significare che Aksenov stesse cercando di pubblicarle. A quanto mi risulta, i due personaggi non erano legati da rapporti di amicizia⁵⁹, per cui è probabile che Zajcev avesse ricevuto le poesie in veste di editore: egli era stato infatti promotore dell'interessantissima, seppur effimera, casa editrice *Uzel* (1926-1928)⁶⁰. Aksenov non sarebbe stato l'unico scrittore che a inizio 1926 si era rivolto a Zajcev con una proposta editoriale⁶¹, per cui potremmo datare la consegna delle due poesie proprio a questo periodo. È difficile dire se esse fossero un 'assaggio' di un libro più o meno finito che Aksenov intendeva pubblicare, oppure se egli volesse far uscire solo questi versi sull'almanacco della casa editrice (una possibilità non esclude l'altra)⁶². È certo che nessuna opera di Aksenov uscì per i tipi

⁵⁸ Ne ignorava l'esistenza il riscopritore di Aksenov, Vladimir Markov, autore della prima biografia su di lui (cfr. Markov 1968: 270-275), Jurij Gel'perin (1989a) e Michail Gasparov (cfr. soprattutto 1990: 55; 1993a). Negli anni di oblio di Aksenov ricordava incidentalmente il libro la poetessa e autrice di memorie Ol'ga Močalova (1898-1978) in un suo appunto privato del 1956 (cfr. RsA).

⁵⁹ L'unica cosa certa è che entrambi erano membri del *Sojuz poëtov*. Il nome di Aksenov non ricorre nemmeno una volta nelle lunghe memorie dell'editore (cfr. Zajcev 2008), così come Aksenov non menziona mai l'editore nei documenti a me noti.

⁶⁰ Si trattava in sostanza di una cooperativa di autori che scrivevano versi di ispirazione non politica, i quali, non trovando spazio nella giovane editoria sovietica, avevano deciso di pubblicare le proprie opere autonomamente e a proprie spese. Per uno studio su questa iniziativa editoriale si veda Gromova 2005.

⁶¹ Ad es. i poeti Nikolaj Tichonov (1896-1979) e Sergej Spasskij (1898-1956), cfr. Gromova 2005: 19, 21.

⁶² Si veda a questo proposito la richiesta di Aleksandr Vvedenskij e Daniil Charms a Boris Pasternak (membro della casa editrice) in una lettera del 3 aprile 1926 (cit. in Gromova 2005: 34): “Прилагаем к письму стихи, как образцы нашего творчества, и просим Вас сообщить нам о возможности напечатания наших вещей в альманахе ‘Узла’ или же отдельной книжки. В последней случае мы можем вы-

di *Uzel* e che successivamente, nel 1929, Aksenov decise di dare alle stampe una delle due poesie in possesso di Zajcev, *Široko*.

Fino a prova contraria, *Ody i tancy* va considerato un progetto non portato a termine. Tuttavia, non è improbabile che alcune poesie a noi note, edite e inedite, rientrassero nel piano della raccolta, così come nei primi anni Venti erano usciti alcuni componimenti di *Ėjfeleja*. La mia ipotesi parte da una constatazione: i titoli scelti da Aksenov per le due poesie di *Ody i tancy* rimandano a indicazioni agogiche in traduzione russa: *Široko* ('Largo'), *Merno potom bystro* ('Moderato poi presto'). Si consideri inoltre che anche il titolo della raccolta, seppur vagamente e in modo diverso dai due casi appena citati, rimanda all'idea di musica. Se l'allusione ai tempi musicali da me individuata è plausibile, allora è difficile sostenere che non facessero parte della raccolta le già citate poesie uscite su *Bulan'* (1920) dal titolo *Dovol'no bystro* ('Prestissimo') e *Temp val'sa* ('Ritmo di valzer'): l'ultimo titolo sembra tra l'altro rimandare direttamente al *tancy* ('balli') del titolo della raccolta. Sempre per quanto riguarda i tempi musicali, è possibile che rientrasse nel progetto anche l'inedita *Izmenčivo* ('Variabile'): la somiglianza nella forma grammaticale del titolo con quella di *Široko*, *Merno potom bystro* e *Dovol'no bystro* fa supporre che Aksenov alludesse a un andamento variabile (come di un brano musicale che alterna tempi lenti a tempi veloci). Non è escluso che facesse parte del libro anche la poesia pubblicata insieme a *Široko* nel 1929, *Vostočnom rode* ('Alla maniera orientale'), magari intendendo con tale titolo una danza o un ritmo orientaleggiante.

L'ipotesi di ricondurre le sei poesie a un unico piano compositivo può apparire basata su coincidenze superficiali, ma poggia anche su considerazioni di ordine formale che riguardano esperimenti di Aksenov nel campo della metrica e della ritmica del verso russo (cfr. cap. 3, § 4.2). In sostanza, cinque testi noti (insieme a uno appena rinvenuto) sembrerebbero stati concepiti come parte di un progetto incompiuto, e non sarebbe fuori luogo proporre una loro interpretazione unitaria. Se è dunque corretto inserire testi del 1919-1920 (*Izmenčivo*, *Dovol'no bystro*, *Temp val'sa*) nel progetto del libro, posso ipotizzare che il momento di ideazione di *Ody i tancy* sia subito successivo alla stesura di *Ėjfeleja*, in un periodo prolifico per Aksenov-poeta; anche *Široko*, pubblicata – come detto – nel 1929, potrebbe essere stata scritta molto prima. Di certo, è impensabile che la stesura dei versi di *Ody i tancy* possa essersi protratta per un periodo lungo, come un decennio, senza che si siano conservate ulteriori testimonianze al riguardo. Mi sembra dunque plausibile restringere il lavoro sul progetto tra il 1919 e i primi anni Venti; a metà anni Venti, sia che Aksenov avesse compiuto il progetto, sia che lo avesse abbandonato, egli propose invano a Zajcev di stampare alcune poesie.

слать дополнительный материал" (Alleghiamo alla lettera alcune poesie come esempi della nostra arte, e La preghiamo di comunicarci la possibilità di pubblicare le nostre cose nell'almanacco di *Uzel* o in un volume a sé. In quest'ultimo caso possiamo inviare altro materiale).

3. La produzione poetica: quadro riassuntivo

Nella categoria ‘progetti’, come si è visto, si possono includere in via congetturale alcuni testi inseriti in ‘opere edite’ e ‘opere inedite’ (per maggiore chiarezza, tali testi saranno inseriti in coda nelle rispettive categorie). Tra parentesi tonde ho inserito la data di pubblicazione; tra quelle quadre ho riportato la data di composizione, accompagnata da un punto interrogativo se incerta, da due se la data è estremamente incerta:

1) Opere edite:

- *Neuvažitel'nye osnovanija* (21 poesie, 1916) [1914-1915];
- *Serenada* (1920) [1920?];
- *Požarom drožavšij prazdnik...* (1921) [1921?];
- *1. Ne zabud' menja vzjat' v svoju...* (1924) [1921];
- *2. Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli...* (1924) [1921];
- *Valeriju Brjusovu* (1924) [1923];
- *Esli v serdce machrovom... (B. Lapinu)* (1924) [1924];
- *O, noči purpura, Susanna...* (1927) [1925-1927?];

- *Ody Ejfelevoj bašne* (2 poesie, 1920) [1916-1918];
- *Ėjfeleja (Oda pervaja, Oda vos'maja)* (1922) [1916-1918];

- *Temp val'sa* (1920) [1920];
- *Dovol'no bystro* (1920) [1920];
- *V vostočnom rode* (1929) [prima metà degli anni Venti?];
- *Široko* (1929) [prima metà degli anni Venti?].

2) Opere inedite:

- *Ejfelei* [1916-1918];
- *Kratkie dni oseni šelestjaščej...* [23 ottobre 1918];
- *Stakan osvešččen bez blika...* [29 novembre 1918];
- *...Ty l'ne stradalo, serdce...* [3 ottobre 1921];
- *Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...* [1921?];
- *Tvoim želan'jam li obo mne...* [1921?];
- *Pervoe* [1924-1927??];
- *Vtoroe* [1924-1927??];

- *Izmenčivo* [1919?];
- *Merno potom bystro* [prima metà degli anni Venti?].

3) Progetti:

- *Kenotaf* [prima del 1914?];
- *Oda Vyborgskomu rajonu* [1920?];
- *Tret'ja kniga stichov 'Ody i tancy'* [prima metà degli anni Venti?];

- [Poema] (titolo ignoto; conterrebbe *Pervoe* e *Vtoroe*) [1924-1927??].

Anzitutto, le poesie edite sono 36: 21 componimenti della raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija*, 1 pubblicato in volume, e 14 usciti su varie raccolte collettive, dei quali 4 provengono sicuramente dal libro inedito *Ėjfeleja*, e altre 4 (1 senz'altro, 3 secondo la mia ricostruzione congetturale) dal progetto di raccolta *Ody i tancy*. Le opere poetiche inedite sono invece 35: 26 poesie di *Ėjfeleja* (4 erano state appunto pubblicate), 2 lunghi testi in versi (forse abbozzi di un poema in progetto), 7 poesie 'sparse', di cui 2 (1 senz'altro, 1 secondo la mia ricostruzione congetturale) da *Ody i tancy*. Oltre a questo, si segnala 1 opera poetica non rinvenuta (*Začitala Stendalja*, cfr. *supra*, § 2.2 in nota) e la possibilità che alcuni dei testi precedentemente elencati facessero parte di due progetti: una raccolta di poesie e un poema. Nel complesso, la produzione poetica di Aksenov di cui al momento disponiamo è composta da 71 testi, la metà dei quali inediti; 51 di essi rientrano in raccolte dell'autore (dai 53 ai 57, se si considera anche il progetto *Ody i tancy*). Per quanto riguarda il periodo di scrittura, la stesura di quasi tutti i testi datati e di quelli di cui è stato possibile proporre una datazione abbastanza certa risalgono al periodo 1914-1921. Sono sicuramente successivi i versi per i 50 anni di Brjusov (1923), quelli dedicati a Boris Lapin (1924) forse i testi *Pervoe* e *Vtoroe* (nel periodo al LCK, 1924-1927, cfr. *supra*, § 2.2) e la poesia del 1927 *O, noči purpura, Susanna...* (scritta probabilmente non prima del 1925, anno del matrimonio con Susanna Mar cui la poesia pare diretta). I testi di *Ody i tancy* e quelli da me attribuiti a questo libro, come ho supposto nel § 2.3, dovrebbero risalire ai primi anni Venti, sebbene tre di essi (*Široko, Merno potom bystro, V vostočnom rode*) siano forse stati scritti dopo il 1921 e quanto a *Izmenčivo* non sono certo che possa essere datato intorno al 1919; allo stesso modo, non è sicura l'ipotesi che *Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...* e *Tvoim želan'jam li obo mne...* siano del 1921. Tenendo conto di questi casi dubbi, al periodo 1914-1921 possono risalire dai 60 ai 66 testi su 71 (85-93%), per un totale di 1899 o 2053 versi su 2518 (75-82%). I dati non stupiscono, se si considera che Aksenov negli anni Venti si era progressivamente allontanato dalla poesia e dalla critica letteraria per occuparsi quasi esclusivamente di studi sul teatro e sul cinema⁶³. In altre parole, l'attività poetica di Aksenov si concentra

⁶³ Stando ai ricordi della moglie, Aksenov avrebbe tuttavia continuato a scrivere poesie per tutta la vita (cfr. Mar 1937: 4). In effetti, lo stesso Aksenov (2008a: 171, 183) comunicò alla moglie tra il 1933 e il 1934 che il compositore Michail Čeremuchin (1900-1983) aveva composto *romansy* sui suoi versi. Non è stato comunque possibile capire se si trattasse di versi scritti in quegli anni o negli anni Dieci-Venti e, in quest'ultimo caso, se fossero versi noti. Inoltre, si pensi ai versi ignoti (e dalla paternità incerta) citati da Pul'kin e che potrebbero risalire alla fine degli anni Venti (cfr. *supra*, § 2.2 in nota).

nel periodo che Adaskina ha definito ‘futurista’⁶⁴, ossia precedente all’avvicinamento al Costruttivismo teatrale (1921) e letterario (1924).

Per quanto non sia molto cospicua, la produzione poetica di Aksenov si presenta come eccezionalmente varia e di ineguale valore. Nel proporre adesso una delimitazione dell’oggetto di indagine che mi permetta di fare un discorso abbastanza coerente sulle caratteristiche della sua poesia, conviene prestare maggiore attenzione alle prime due raccolte, *Neuvažitel’nye osnovanija* e *Ėjfeleja*. Questa scelta presenta alcuni indubitabili vantaggi per l’analisi: anzitutto, tali opere rappresentano un’alta percentuale della produzione poetica totale finora rinvenuta e certamente attribuita; trattandosi di cicli poetici, è inoltre molto più facile trarre conclusioni generali, inserendo i singoli testi di cui essi sono composti in un discorso critico-interpretativo ampio e coerente; la scrittura dei libri copre un periodo abbastanza certo e circoscritto (1914-1918), nel quale è possibile osservare anche un’interessante evoluzione nel modo di scrivere di Aksenov.

Una critica che potrebbe essere mossa a questa scelta riguarda il fatto di avere a che fare con un libro licenziato dall’autore e un altro da lui non autorizzato. Come ho già notato, quest’ultimo risulta essere comunque una redazione completa (senza lacune) e con interventi d’autore, tanto che i quattro componimenti poi dati alle stampe non differiscono in maniera sostanziale dalla variante di archivio. Un discorso simile non si potrebbe fare, ad esempio, con *Pervoe* e *Vtoroe*, dei quali non si sa né la data di composizione, né se facevano parte del progetto di un’opera più estesa. Avrò comunque come orizzonte l’intero corpus poetico di Aksenov, soprattutto del periodo futurista: le mie congetture su *Ody i tancy* permetteranno, ad esempio, di fare alcune importanti considerazioni sugli esperimenti di metrica dell’autore (cfr. cap. 3, § 4.2); altri testi verranno citati incidentalmente per confermare alcuni suoi procedimenti di scrittura tipici.

Ritengo infatti che esistano elementi di continuità nell’intera esperienza aksenoviana, tanto nel modo di scrivere che nei suoi ragionamenti. Sono anzi convinto che proprio nel periodo 1914-1921 si affermano nella produzione critica e artistica motivi, tematiche, idee e principî che verranno ripetuti e sviluppati negli anni seguenti. Non è un caso che alcune convinzioni del periodo menzionato vengano riaffermate in scritti degli anni Venti-Trenta, mentre altre sono evidentemente circoscritte a uno stadio evolutivo legato alla temporanea adesione ad alcune scuole di pensiero dell’epoca.

⁶⁴ La studiosa propone una scansione cronologica dell’opera di Aksenov in tre periodi (futurista, costruttivista e post-costruttivista) in base a un’evoluzione dei canoni estetici che, pur nel suo evidente carattere approssimativo, può essere accettata. Nel primo (anni Dieci) Aksenov sarebbe stato guidato soprattutto da idee sul rinnovamento dell’arte, espresse tanto nella critica, quanto nella pratica poetica; nel secondo (anni Venti) egli avrebbe espresso, attraverso la collaborazione con Mejerchol’d e l’adesione al LCK, la volontà di armonizzare le proprie idee sul progresso artistico con i fini socialisti predicati programmaticamente dalle neo-avanguardie comuniste; il terzo (dalla fine degli anni Venti) sarebbe un ritorno ai principî critici precedenti, per cui le interpretazioni e osservazioni formali sulla struttura delle opere d’arte sarebbero ricondotte a una prospettiva storicista (cfr. Adaskina 2008a: 6).

Capitolo secondo

Il sistema di valori artistici

Тленский: Что же, по-твоему, должен делать художник? Идти в Академию копировать Рафаэля, как Басин? Гоя, как Мане? Гольбейна – Дега?

Я: Или Гирландайо, как Дерен? Нет. Одно из двух. Или смотреть за собой и другими, когда ‘хорошо выходит’, и, определив, стараться установить, почему это хорошо, а потом самому делать так, чтобы только хорошее в работе и было. Это раз. Или смотреть за другими, которых уважают, что у них делается, и стараться, чтобы свое было бы на чужое похоже, только еще лучше. Т. е. отдать свои творческие способности в распоряжение законам избранного искусства. Это два.

[...]

Тленский: Один путь мужской, другой женский? Не надоело?

Я: Влюбись в гермафродита.

Тленский: У меня нет дров. Идти украсть у соседа путь мужской (но посадят в каталажку, где совсем не топят), смотреть на чужой камин и расспрашивать, откуда дрова, – путь женский (просто замерзну).

Я: Есть еще третий путь.

Тленский: Какой?

Я: Ничего не делать, сидеть и хныкать: это путь бабий.

IVAN AKSENOV (1917: 22-23)¹.

¹ *Тленский:* Cosa, secondo te, deve fare l'artista? Andare all'Accademia e copiare Raffaello, come Basin? Goya, come Manet? Holbein, come Degas? *Io:* O il Ghirlandaio, come Derain? No. Delle due l'una. O vedere quando qualcosa ‘viene bene’ nelle opere proprie e altrui e quindi cercare di capire perché questo è bene per fare in modo che ci sia solo del buono nel proprio lavoro. Questo è il primo caso. Oppure guardare cosa fanno quelli che sono rispettati, e fare in modo che il proprio lavoro sia simile a quello altrui, anzi, meglio. Ossia, mettere le proprie capacità artistiche al servizio delle leggi dell'arte prescelta. Questo è il secondo caso. [...] *Тленский:* Una via è maschile, l'altra è femminile? Non ti è venuta a noia? *Io:* Innamorati di un ermafrodito! *Тленский:* Non ho legna. Andare a rubarla dal vicino è la via maschile (ma potrebbero rinchiudermi in gattabuia, dove non c'è riscaldamento). Guardare il camino del vicino e chiedergli dove ha preso

1. La ricezione dell'autore

L'attenzione della critica verso la vicenda poetica e, più in generale, culturale di Ivan Aksenov, è stata scarsa, discontinua e, come si cercherà di mostrare, inadeguata. La prima e unica raccolta delle sue opere è uscita nel 2008, e per di più è incompleta e tutt'altro che ineccepibile dal punto di vista filologico (cfr. cap. 1, § 1.1). Nello stesso anno a Krusenberg (Svezia) si è tenuto un simposio interamente dedicato ad Aksenov: gli articoli confluiti negli atti possono considerarsi, a parte rare eccezioni, i primi studi scientifici sull'autore². In definitiva, nella scarsa bibliografia su Aksenov non è facile individuare filoni interpretativi: sono pochi i contributi che toccano specifiche questioni della sua poetica, e prevalente è stata la produzione di contributi informativi e descrittivi. Così è anche il recente libro di Lars Kleberg (2015), che presenta un originale profilo biografico di Aksenov nel contesto del suo tempo.

Bisogna tuttavia riconoscere che negli ultimi anni si sono registrate importanti acquisizioni di natura soprattutto documentale; le ricerche di archivio presentate nella raccolta di opere dalla curatrice Natal'ja Adaskina hanno fornito un apporto decisivo alla definizione della biografia e del corpus di testi dell'autore (sebbene ancora passibili di nuove scoperte, cfr. cap. 1, § 2.2 e § 2.3). Inoltre sono state già prodotte ricerche acute e minuziose, basate su un'attenta considerazione dell'opera akse noviana, in relazione ai saggi su Picasso ed Ėjzenštejn e alla pratica di traduzione³; anche l'unico studio sulla prosa artistica (Kleberg 2012) presenta vari spunti per la comprensione della poetica di Aksenov su cui varrà la pena di riflettere. Lo stesso si può dire per il teatro, relativamente all'attività drammaturgica – un penetrante studio sulla pièce *Korinfjane* (1918), rifacimento della *Medea* di Euripide (cfr. Zeltchenko 2015) – e a quella critica (vari articoli sul teatro inglese del Seicento e recensioni su quello russo a lui contemporaneo)⁴.

Per quanto riguarda la poesia, che può essere considerata la pietra angolare per comprendere il valore dell'esperienza di Aksenov nel *milieu* artistico della

la legna è la via femminile (morirò di freddo e basta). *Io*: Esiste una terza via. *Tlenskij*: Quale? *Io*: Non fare niente, starsene seduti a lamentarsi: è la via delle vecchiette.

² L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012.

³ Per quanto riguarda il saggio *Pikasso i okrestnosti* (1917), gli studi si sono occupati del suo inserimento nel contesto della critica su Picasso in Russia e in Occidente a inizio Novecento: Babin 2006, che rielabora con aggiunte un suo articolo uscito nel 2002; Rizzi 2002b; Mislér 2012. Sugli aspetti tecnici e psicologici del saggio critico-biografico dedicato a Ėjzenštejn (*Portret chudožnika*) e sul ruolo che ha avuto Aksenov nella formazione della poetica del regista, suo ex-allievo: Bulgakova 2012; Drubek 2012; Belobrovceva 2012. Per analisi metriche, linguistiche e stilistiche delle sue traduzioni, specialmente dei drammaturchi elisabettiani: Bailey 1973; Gasparov M. 1990; Tarlinskaja 1996; Potniceva 2002; Mejlach 2012; Futljaev, Žatkin 2015.

⁴ Oltre ad alcuni commenti di Adaskina negli apparati critici dell'edizione di opere, si veda: Fel'dman 1994; Rjabova, Žatkin 2013.

Russia del primo Novecento, esistono già alcuni studi specifici che però presentano vari limiti metodologici e risultano poco approfonditi.

La storia della ricezione di Aksenov-poeta inizia a fine anni Sessanta in Occidente con Vladimir Markov, che lo presentò all'interno del proprio profilo storico sul Futurismo russo. Lo studioso, conscio dell'interesse di Aksenov per le avanguardie pittoriche, ritenne possibile interpretare le stranezze linguistiche dei versi come conseguenza di una ricerca estetica ispirata al Cubismo; pur riconoscendo che i versi dell'unica raccolta di Aksenov allora nota, *Neuvažitel'nye osnovanija*, non erano privi di senso (vi individuava elementi che rimandavano a descrizioni urbane), giudicava la semantica come subordinata alla creazione di un effetto pittorico: omissioni, utilizzo di registri linguistici diversi sarebbero così procedimenti cubisti, come lo *sdvig* e l'interpenetrazione dei piani (Markov 1968: 271). Tuttavia Markov basava la propria lettura sulla considerazione di pochi versi, illustrava i paralleli con il Cubismo in modo alquanto vago, e talvolta identificava poco pertinentemente la propria percezione dei testi con l'intenzione del poeta⁵.

Per molti anni questo intervento è stato l'unico dedicato alla poesia di Aksenov, e ha influenzato il modo in cui i critici si sono riferiti ad essa più o meno incidentalmente⁶. Così, quando alcuni studiosi di recente hanno proposto nuove indagini, le parole di Markov sono state accolte in modo acritico. Kornelija Ič'in le ha ritenute una valida base per tracciare un parallelo tecnico tra *Neuvažitel'nye osnovanija* e la pittura di Aleksandra Ėkster: in entrambi i casi si avrebbe a che fare con una rappresentazione cubista e istantanea (*momental'nyj*), della città (cfr. Ič'in 2012: 136)⁷. Secondo la studiosa, la poesia di Aksenov esprimerebbe una percezione frammentaria della città, realizzata attraverso un'unione di suoni, odori, oggetti e luce suggerita dalle ricerche estetiche di Ėkster, specialmente

⁵ Ad es.: "In one poem he [Aksenov] obviously tries to achieve an effect similar to that of a multiple-exposure photograph" (Markov 1968: 272).

⁶ Nella voce enciclopedica dedicata ad Aksenov in *Russkie pisateli 1800-1917*, Jurij Gel'perin (1989: 42) parla di tentativo di applicare in poesia i mezzi della pittura cubista, rimandando a Markov in bibliografia; Markov viene in pratica parafrasato anche in un saggio di Anna Lawton (1988: 33) e si avverte la sua influenza nella breve presentazione di Daniela Rizzi (1997: 169). Natal'ja Adaskina (2008a: 16-17), dovendo affrontare un discorso sulla poesia nell'introduzione alla raccolta di opere di Aksenov, preferisce affidarsi quasi interamente all'autorità di Markov, dal quale riporta alcune citazioni.

⁷ Tra l'altro, Ič'in (2012: 135) crede possibile distinguere Aksenov ed Ėkster dagli altri futuristi russi per il diverso approccio artistico alla città: i primi esprimerebbero meraviglia per l'architettura urbana, i secondi l'ostilità della città, la quale porta l'uomo alla spersonalizzazione. Postulare un atteggiamento negativo generalizzato nei confronti della città da parte del Futurismo, a eccezione di due esponenti, è quantomeno precipitoso, e non mi risulta che si tratti di una posizione comunemente accettata dagli studiosi di avanguardia; un discorso analogo è portato avanti dalla studiosa russa Natal'ja Šmidt (2007), la quale però ha il limite di desumere la poetica futurista della città esclusivamente dai testi di Majakovskij e Chlebnikov.

in dipinti del periodo 1913-1914 (cfr. Ičîn 2012: 141). Quello di frammentarietà è però un concetto piuttosto vago, applicabile a buona parte della pittura e della poesia d'avanguardia; in generale, lo studio non mostra in modo persuasivo un debito artistico di Aksenov verso Èkster⁸.

Anche John Bowlt ha cercato di individuare paralleli tra poesia e pittura cubista: le stravaganze poetiche sarebbero dovute alla ricerca di un corrispettivo verbale per due specifici procedimenti di Picasso: a) l'inserimento delle scritte pubblicitarie nei dipinti (le quali, tolte dal contesto abituale – 'defamiliarizzate' – rivelerebbero la propria insensatezza); b) l'indagine delle deformazioni e delle frammentazioni degli oggetti osservati attraverso superfici come vetrine e specchi:

Like Picasso, therefore, Aksenov seems to be captivated by the glass surface not as the reproduction of a familiar environment, but as a shattering thereof as well as a medium bringing chaos to order, irrationality to rationality. Depending on the type of glass, e.g., faceted, beveled, double-paned, sectional and so on, the surface can reflect, repeat, deform, magnify and combine just as Aksenov's poems do (Bowlt 2012: 127).

La scarsa intelleggibilità dei versi viene collegata alla resa di un ambiente urbano moderno, colmo di scritte pubblicitarie insensate e distorsioni di specchi. A tal proposito Bowlt (2012: 128) cita il verso “Ежедневно включают на куполе непонятные рекламы”⁹ e nelle poesie nota generalmente la presenza di parole che rimandano alla pubblicità (*plakat, mnogofigurnye ščity, reklama, jarlyk*)¹⁰, e alle superfici riflettenti (*zerkalo, zerkal'nye asfal'ty, monokl', kvarcevyj obelisk*)¹¹. A differenza di Markov e Ičîn, Bowlt (2012: 126) tenta inoltre di avvalorare la lettura 'cubista' dei testi poetici ricollegandola al saggio *Pikasso i okrestnosti* (1917): in esso Aksenov avrebbe intuito – primo fra tutti – il procedimento picassiano di deformazione degli oggetti visti attraverso le vetrine dei negozi, e avrebbe cercato di riprodurlo in poesia. A dire il vero, però, in questo saggio l'autore si riferisce alla vetrina e alle scritte pubblicitarie solo in relazione alla scoperta di un nuovo tipo di prospettiva da parte di Picasso¹². Questo

⁸ Alla dichiarazione secondo cui i versi di Aksenov talvolta sembrano una versione verbale dei dipinti urbani dell'amica pittrice (cfr. Ičîn 2012: 141) vengono fatti seguire solo alcuni versi senza una pur breve analisi che dimostri una somiglianza tutt'altro che evidente. Inoltre, non si capisce perché il verso *I most otupel* ('E il ponte divenne ottuso') dovrebbe rimandare al quadro *Most* di Èkster (cfr. Ičîn 2012: 140).

⁹ Ogni giorno accendono sulla cupola delle pubblicità incomprensibili.

¹⁰ Manifesto, cartelloni a più figure, pubblicità, etichetta.

¹¹ Specchio, asfalti specchianti, monocolo, obelisco di quarzo.

¹² “La chiave di una profondità espressa con la semplice giustapposizione di elementi assolutamente piatti [...] sta nel collocare l'oggetto tra il primo piano di una scritta (come fosse la superficie trasparente di una vetrina, appunto) e un piano arretrato rappresentato da un manifesto che fa capolino dietro l'oggetto stesso” (Rizzi 2002b: 376).

ovviamente non esclude la possibilità di leggere i componenti alla luce della idee cubiste suggerite da Bowlt, ma si deve constatare che Aksenov non ne parla, per cui l'argomentazione dello studioso non è accettabile.

Queste interpretazioni non escono dallo schema proposto da Markov. Lo stesso si può dire per le altre due letture note, che si differenziano da quella di Markov per i contenuti interpretativi, ma ne condividono l'impostazione di base: un'analisi sommaria della forma che serva da pretesto per una riflessione sulle poetiche maggioritarie dell'epoca.

La prima di queste letture è in un nuovo studio di Ičin (2014), la quale ha creduto di individuare in *Neuvažitel'nye osnovanija* (1916) e in *Ėjfeleja* (1916-1918) principî di scrittura che sarebbero poi stati alla base dell'estetica costruttivista. La proposta di leggere l'esperienza artistica di Aksenov degli anni Dieci come anticipatrice dell'avanguardia degli anni Venti (cui anche l'autore avrebbe preso parte, cfr. *infra*, § 5.2) sembra, nel complesso, una forzatura critica. Sullo stesso piano vengono poste questioni eterogenee come le 'costruzioni' fonetiche e metriche di Aksenov, le quali dovrebbero rispondere ai principî del LCK (consapevolezza dell'artista, massimo sfruttamento del tema poetico in un sistema di reciproca giustificazione funzionale degli elementi che costituiscono l'opera), e la nuova architettura urbana in qualità di tema poetico, pressoché estraneo, però, al Costruttivismo letterario¹³. Si consideri che l'ideologia costruttivista in architettura era fondata su principî di razionalità e funzionalismo, mentre Aksenov – in linea con il Futurismo italo-francese – proponeva semmai un'esaltazione delle ardite conquiste della tecnica (come il ponte di Manhattan e la Torre Eiffel), senza preoccuparsi di aspetti utilitari. La studiosa pare poi contraddirsi, quando intravede il principio costruttivista di massima concentrazione di senso, operata coscientemente dall'autore (*gruzofikacija*), in relazione agli stessi versi per i quali, in un articolo precedente, aveva parlato di scrittura automatica da-daista (cfr. Ičin 2014: 398-399; Ičin 2012: 134, 139)¹⁴.

La seconda lettura, finora pressoché ignorata, è stata proposta da Aleksandr Parfenov (1998). Lo studioso ha riconosciuto nelle poesie di Aksenov descrizioni urbane, formate da inusitate combinazioni linguistiche, fonetiche e di registri, le quali restituiscono un'immagine indiretta, 'spostata', del reale, ossia la poetica futurista dello *sdvig* riguardo alla rappresentazione e alla funzione della parola (cfr. Parfenov 1998: 6)¹⁵. In questo caso lo *sdvig* non è ricondotto direttamente all'estetica cubista, bensì viene considerato espressione di un ricongiungimento alla tradizione letteraria e, allo stesso tempo, di un'attesa escatologica

¹³ Per una panoramica sulle teorie costruttiviste, in arte e in letteratura, si veda Sidorina 2010.

¹⁴ A rigor di termini, la *écriture automatique* è un procedimento proprio del Surrealismo che si basava su presupposti psicoanalitici: tramite esso i poeti miravano a ridurre l'attività censoria del super-io sulla creatività dell'inconscio.

¹⁵ Nella letteratura critica a me nota lo studio è stato menzionato solo di recente da Zeltchenko (2015: 404); la curatrice dei due volumi di opere di Aksenov non ne era a conoscenza (comunicazione personale di Natal'ja Adaskina del 15 febbraio 2012).

tipica del periodo modernista: da una parte Parfenov spiega la supposta assurdità dei versi come prodotto del sogno (considerato un elemento fondamentale della teoria dell'arte di Aksenov) e della pazzia, ai quali si alluderebbe nelle due epigrafi da Webster e Shakespeare contenute in *Neuvažitel'nye osnovanija*; dall'altra, la somiglianza tra il dettato alogico delle epigrafi seicentesche e quello aksenoviano permetterebbe l'identificazione dell'avanguardia con il barocco (intendendo 'barocco' come categoria universale, periodo che chiude un ciclo artistico), per cui Aksenov preconizzerebbe la fine della propria epoca. Come nel caso di Bowlt, questa chiave di lettura poggia sul pensiero del poeta, ricavato poco attentamente da *Pikasso i okrestnosti*. Parfenov cita il passo sul barocco come 'angelo delle catastrofi' (cfr. Aksenov 2008a: 205) e sulla previsione della futura morte dell'arte, senza accorgersi dell'ironia della frase, dal momento che il saggio, per il resto, celebra il Picasso 'barocco', si conclude con la certezza di nuovi progressi dell'arte (cfr. Aksenov 1917: 45), e attacca la critica simbolista – nello specifico, Berdjaev – che, osservando le tele dell'artista spagnolo, aveva vaticinato la fine della pittura (e del mondo).

Sulle questioni metodologiche ed ermeneutiche che emergono dagli studi si possono già fare alcune considerazioni. In primo luogo, le interpretazioni sembrano il frutto di un *a priori* applicato ai testi (*l'ut pictura poësis* come grande tema dell'avanguardia storica; il programma artistico costruttivista), piuttosto che essere scaturite da un'attenta riflessione sulla natura del materiale. In secondo luogo, manca un riscontro concreto nel testo che avvalori le ipotesi avanzate; d'altronde, si tratta di interpretazioni molto generiche, difficili da dimostrare attraverso un'analisi, e non a caso i critici si sono limitati a osservazioni spesso superficiali, utili a sostenere le loro tesi, citando quasi esclusivamente i versi più bizzarri come se fossero in sé rappresentativi dell'*usus scribendi* di Aksenov. Senza contare che i recenti studi di Bowlt e Ič'in sono stati condotti sui testi dell'edizione del 2008, i quali differiscono anche in modo sostanziale da quelli d'epoca (a partire dall'aspetto grafico, cfr. cap. 1, § 1.1) e avrebbero quindi falsato analisi più dettagliate.

Questo non significa che la letteratura sulla poesia di Aksenov sia priva di intuizioni interessanti (su cui mi soffermerò più avanti), come non lo è di possibili riferimenti intertestuali a opere pittoriche o letterarie: Markov (1968: 271-272) parlò dell'influenza di *Urna* di Belyj in *Kadencia iz prošlogo* (*Kenotaf*), primo componimento di *Neuvažitel'nye osnovanija*, mentre considerava l'ultima sottosezione di questo stesso libro – intitolata a caratteri latini *La tour Eiffel [sic!]* – una variazione poetica su un noto dipinto di Delaunay dedicato alla Torre Eiffel (senza specificare quale); John Bowlt (2012: 130) ha invece intravisto una più precisa somiglianza tra la Torre Eiffel descritta in *La tour Eiffel [sic!]* e quella rappresentata da Delaunay (*L'équipe de Cardiff*). Un altro esempio riguarda la lingua: Markov (1968: 272) definì Aksenov "West-oriented"¹⁶ per l'uso di un "dry, moderately humorous, conversational idiom" (Markov

¹⁶ Il concetto è stato ripetuto con un'accezione più generale in: Gel'perin 1989a: 42; Adaskina 2008a: 17; Ič'in 2012: 135.

1968: 273) che comprende forestierismi e citazioni da autori stranieri, nonché per l'assenza di tematiche folcloriche care ad autori come Aseev, Petnikov e Chlebnikov. Ribadisco però che manca un'indagine di maggiori proporzioni, in cui osservazioni sistematiche sui testi possano essere comprese in una nuova e più consona prospettiva interpretativa. Nessuno ha ancora tentato di parafrasare un componimento di Aksenov al fine di capire cosa esso possa esprimere; gli studi hanno cercato una giustificazione funzionale alla forma degli esperimenti poetici di Aksenov, mentre il contenuto è stato considerato poco rilevante se non proprio incomprensibile.

Inoltre, la critica si è concentrata su *Neuvažitel'nye osnovanija*, credendo possibile desumere da questo libro caratteristiche stilistiche stabili e una poetica omogenea, senza considerare la possibilità di un'evoluzione; in realtà, la sua poesia è estremamente varia e difficile da classificare. Un simile atteggiamento critico è senz'altro giustificabile nel caso di Markov: nel suo lavoro storico di ampio respiro sul Futurismo non si poteva certo pretendere una disamina approfondita di Aksenov, specie in un periodo in cui molti documenti relativi agli autori trattati non erano ancora entrati nel circuito scientifico. Markov dovette limitarsi a dare un inquadramento storico-artistico approssimativo ad autori allora pressoché sconosciuti agli studiosi: intravide affinità tra Aksenov e gli autori di Centrifuga, in particolare Bobrov (per l'orientamento filo-occidentale, l'erudizione e gli studi su metrica e ritmo), l'Egofuturismo (per la massiccia presenza di tematiche urbane) e il Cubofuturismo (per la ricerca di effetti pittorici in poesia)¹⁷. Diverso è il discorso oggi, nel momento in cui abbondano gli studi sull'avanguardia e l'attenzione ai minori è maggiore: nella fattispecie disponiamo di informazioni più precise sull'opera di Aksenov, mentre prima si pensava che la sua produzione poetica fosse composta solo da una raccolta – appunto *Neuvažitel'nye osnovanija* – e alcuni componimenti isolati su riviste d'epoca¹⁸.

Tuttavia, il difetto maggiore degli studi sembra proprio il fatto che il pensiero dell'autore viene trascurato. I critici non hanno tentato di ricollegare la pratica poetica al modo in cui Aksenov intendeva l'arte, oppure si sono basati su sue poche dichiarazioni ambigue: ne consegue il rischio di attribuirgli idee che non gli sono proprie e travisare così tutto il significato della sua esperienza poetica e la possibilità di dare ad essa la giusta collocazione storico-culturale. Proprio per questo, prima di qualsiasi analisi di poesie, non si può prescindere da una ricostruzione del suo sistema di valori artistici, cui sarà interamente dedicata questa parte del lavoro.

Le affermazioni di Aksenov sono state prese in esame dagli studiosi in rare occasioni e principalmente per due motivi: dare conferma alle loro ipotesi in-

¹⁷ Secondo Markov (1968: 273), Aksenov sarebbe perfino riuscito a mettere in atto i propositi artistici di queste ultime due scuole meglio degli esponenti stessi.

¹⁸ Non appare dunque scusabile Bowlt, che nel 2012, occupandosi della poetica di *Neuvažitel'nye osnovanija*, ha inframmezzato spesso il proprio discorso con versi e sintagmi estrapolati da poesie di anni successivi a tale raccolta, senza rispetto per il loro contesto di provenienza.

interpretative sulla poesia dell'autore; esporre il suo punto di vista su questioni inerenti all'arte.

Per quanto riguarda il primo caso, ho appena valutato l'eventualità di fraintendimenti da parte della critica, dal momento che i commentatori hanno estrapolato le parole di Aksenov trascurandone il contesto, oppure gli hanno attribuito idee che sembrano in contrasto con quelle desumibili dai suoi testi. Gli stessi difetti si riscontrano nel secondo caso, come apparirà subito chiaro con alcuni esempi. Si consideri anzitutto Markov (1968: 273):

In the distant future, however, Aksenov envisioned a complete disappearance of art, because the people would be so highly organized rhythmically that a mere contemplation of mathematical formulas would give them aesthetic satisfaction.

Si tratta di una parafrasi imprecisa del § 12 di *Pikasso i okrestnosti*, imprecisa poiché viene omessa la fine del paragrafo, la quale ha la funzione di illuminare le affermazioni precedenti: “В дальнейшем, вероятно, [люди] ограничатся втягиванием воздуха через правую ноздрю (ида) и выпусканием его через левую (пингала). Безбрежны перспективы мистики!” (Aksenov 1917: 6)¹⁹. Aksenov aveva dunque usato il grottesco e il sarcasmo per beffarsi della profezia apocalittica di Berdjaev secondo cui il Cubismo sarebbe un segno della fine dell'arte (idea peraltro negata nel precedente § 11²⁰ e in generale, come ho già detto, in tutto il saggio). Un altro principio dedotto in modo poco pertinente riguarda più specificamente la poesia: “[Aksenov] felt that any good Russian verse had to be written according to the laws of Pushkin's verse” (Markov 1968: 274). Tale idea è estrapolata da un dialogo pseudo-socratico di *Pikasso i okrestnosti* con molti spunti ironici (cfr. un estratto in esergo a questa seconda parte), ed è smentita dall'aperta polemica di Aksenov contro il sistema sillabo-tonico russo, nonché, nella pratica, dalle numerose sperimentazioni metriche (cfr. cap.

¹⁹ Probabilmente in seguito [le persone] si limiteranno ad aspirare l'aria con la narice destra (ida) e a rilasciarla con la sinistra (pingala). Le prospettive del misticismo sono sconfinite!

²⁰ Scrive Aksenov (1917: 6): “Говорить о конце живописи в связи с характером последних работ Пикассо так же нелепо, как плакаться о гибели ваяния и архитектуры, утирая слезы глупой цитатой из Гюго. Смешно говорить даже об упадке зодчества, имея перед глазами такие великолепные постройки, как Эйфелева башня или Мангеймский мост, о вымирании глиптики, проживая одновременно с Архипенко и Бранкуши” (Parlare della fine della pittura in relazione al carattere degli ultimi lavori di Picasso è assurdo quanto piangere per la morte della scultura e dell'architettura asciugandosi le lacrime con una stupida citazione di Hugo. È ridicolo parlare perfino della decadenza dell'architettura quando si ha davanti agli occhi costruzioni così grandiose come la torre Eiffel o il ponte di Manhattan, oppure dell'estinzione della glitica quando nella nostra epoca vivono Archipenko e Brâncuși). Ho tradotto ‘Manhattan’ al posto di ‘Mannheim’ supponendo, con Adaskina, che si tratti di un refuso: il ponte di Manhattan, inaugurato qualche anno prima (1909), condivide con la torre Eiffel una allora avveniristica struttura reticolare in acciaio; la cittadina tedesca di Mannheim non è invece famosa per simili ponti.

3, § 4). La sensazione che ad Aksenov siano state ascritte idee altrui è evidente in questo ultimo esempio:

[...] it could be proposed that Picasso's own indifference, for example, to color during his period of High Cubism and his own 'simultanism', for example, his capacity to draw upon both El Greco and Cézanne or both aerial perspective and *ideas of the fourth dimension*, played a formative role in Aksenov's own development as a poet and critic [corsivo mio, AF] (Bowl 2012: 124).

Un'affermazione simile è inconciliabile con la posizione di Aksenov, ribadita con particolare chiarezza in chiusura di *Pikasso i okrestnosti*: “[...] ни мистики, ни демонизма, ни четвертого измерения в созданиях Пикассо не было, нет и не будет [...]” (Aksenov 1917: 60)²¹. Pare piuttosto che Bowlt abbia attribuito ad Aksenov un luogo comune della critica cubista²².

Mettendo finalmente in luce in modo particolareggiato gli aspetti fondamentali del pensiero di Aksenov intorno all'arte attraverso continui riscontri nei suoi scritti sarà così possibile scoprire sia tratti originali, sia inattesi debiti verso altri autori (o almeno consonanze con le loro idee). Ovviamente il pensiero dell'autore non può e non deve confondersi con l'interpretazione critica: essere a conoscenza delle sue idee può servire solo a capire le motivazioni che lo hanno portato a talune pratiche di scrittura, e dare così maggiore consapevolezza al commentatore. Il lavoro ermeneutico dovrebbe invece procedere dalla raccolta di osservazioni sui testi alla formulazione di un'ipotesi che possa giustificarle e comprenderle in un quadro unitario. Mostrando come negli scritti di Aksenov non si trovino riferimenti alla volontà di emulare le innovazioni delle avanguardie in pittura – al contrario di quanto si assiste programmaticamente nei testi dei cubofuturisti – si vuole semplicemente constatare che il suo ordine di idee è diverso da quello del raggruppamento poetico al quale egli è stato spesso associato. In sostanza, non escludo la possibilità di interpretare alcuni elementi formali della sua poesia alla luce del Cubismo pittorico: ritengo però che l' analogia cubista non esaurisca il senso della sua poesia e che non ne costituisca nemmeno l'aspetto più rilevante, come avrò modo di rilevare attraverso l'analisi testuale (cap. 3).

In questo lavoro di ricostruzione del pensiero di Aksenov attraverso i documenti a disposizione si deve tener conto di due difficoltà obiettive. In primo luogo, la carica ironica della sua scrittura non permette di stabilire con certezza quando e fino a che punto l'autore dice 'sul serio': spesso i testi non sono composti secondo criteri di chiarezza espositiva e di ordine logico degli argomenti, bensì sembrano oscillare tra l'ammiccamento a un lettore colto e lo sberleffo a

²¹ [...] nelle creazioni di Picasso non c'era, non c'è e non ci sarà né misticismo, né demonismo, né quarta dimensione.

²² Si pensi soprattutto a *Les peintres cubistes* (1913) di G. Apollinaire; tra l'altro, lo studioso A. Babin (2006: 83-84) sostiene che questo lavoro di Apollinaire fosse uno dei vari bersagli polemici del libro di Aksenov.

uno più impreparato²³. Ne consegue la necessità di considerare il contesto in cui un concetto è stato espresso (anche per questo a volte ho preferito riportare lunghe citazioni) e di vedere se lo stesso viene ripreso dall'autore in altre occasioni, così da rendere possibile un confronto e una conferma del suo senso. In secondo luogo, Aksenov non ha dato alle sue idee un'esposizione articolata e approfondita in uno o più testi determinati: riflessioni sull'arte, accennate o esposte più organicamente, si rintracciano nell'arco di tutta la sua carriera in una serie di scritti critici, eterogenei dal punto di vista cronologico e di genere ma nei quali si intravede una continuità di pensiero, piuttosto che un'evoluzione. Al fine di dare un'esposizione logica e accurata delle sue idee appare dunque non soltanto possibile ma, anzi, necessario organizzare il discorso attingendo a più fonti.

Per quanto riguarda il corpus dei suoi scritti pertinenti all'argomento, i due testi più consistenti sono senza dubbio il saggio *Pikasso i okrestnosti* (che oltre a un profilo del pittore cubista comprende, 'nei dintorni' della prima parte, uno zibaldone di pensieri sull'arte in forma aforistica)²⁴ e l'articolo *K besporjadku dnja*, sottotitolato in modo eloquente *Vvedenie v poëtiku* ('Introduzione alla poetica')²⁵. Il primo venne pubblicato presso Centrifuga nel 1917, anche se la stesura interesserebbe un periodo compreso tra la primavera del 1914 e, al massimo, la fine del 1915)²⁶; il secondo è invece apparso nella raccolta collettiva *Moskovskij Parnas* dell'omonimo gruppo nel 1922. Grosso modo, i due testi si collocano temporalmente all'inizio e alla fine del periodo in cui si concentra la maggior parte della produzione poetica di Aksenov (cfr. cap. 1, § 3), quasi a rappresentare una sua ideale cornice teorica. Esiste poi una serie di testi di critica in cui Aksenov si riferisce alle questioni discusse più diffusamente nei due scritti citati; oltre a confermare con coincidenze lessicali e concettuali la posizione di Aksenov nell'arco dell'intera carriera, tali testi contribuiscono in modo

²³ In senso analogo, Michail Gasparov (1990: 56) ha notato che ad apertura di *Neuvažitel'nye osnovanija* è riportato un brano di Shakespeare che appare bislacco e banale, non all'altezza del genio del bardo inglese; i versi sono effettivamente di Shakespeare, ma non viene segnalato che sono tratti dalla scena parodica di Piramo e Tisbe in *A Midsummer Night's Dream*. Conclude Gasparov: "Знающий оценит, а незнающий пусть пугается – такова обычная логика Аксенова" (Chi lo sa lo apprezza, e chi non lo sa che si spaventi pure: questa è di solito la logica di Aksenov).

²⁴ A inizio 1917, ancora prima che il saggio venisse pubblicato, Aksenov (2008a: 130) così scriveva a Bobrov: "Книга эта для меня во многом устарела, особенно ее афористическая часть" (Questo libro per me è invecchiato sotto molti aspetti, specie per quanto riguarda la parte aforistica). È opportuno dunque tenere in considerazione solo le idee che vengono ribadite altrove.

²⁵ Il sottotitolo è presente nella versione d'archivio, riportata nella sua raccolta di opere (Aksenov 2008b: 35-41), ma non in quella pubblicata all'epoca.

²⁶ In una lettera a Bobrov datata 4 marzo 1916, quando il saggio era ormai pronto, Aksenov (2008a: 67) afferma di averne scritto metà durante la guerra. Secondo Adaskina (2008a: 12), la data 'giugno 1914' posta alla fine del saggio si riferirebbe solo alla seconda parte, l'appendice polemica (*polemičeskoe priloženie*) scritto per primo in risposta all'articolo *Pikasso* di Berdjaev ("Sofija", 1914, 3).

decisivo a chiarire il suo pensiero. Si tratta soprattutto di recensioni redazionali scritte intorno al 1920 per il LITO del Narkompros (alcune delle quali pubblicate su “Chudožestvennoe slovo”, rivista promossa da questa istituzione e di cui uscirono due numeri)²⁷, di articoli e recensioni apparsi sulla rivista “Pečat’ i revoljucija” tra il 1921 e il 1924 e delle lettere a Sergej Bobrov (1916-1918). Ci terò inoltre da saggi critico-biografici su artisti a lui contemporanei e del teatro inglese del Seicento. Altri spunti interessanti si trovano infine in introduzioni di libri, appunti per lezioni, conferenze e verbali di riunioni.

2. Interrelazioni tra le arti

Prima di passare a individuare i principî fondamentali del pensiero di Akse-nov sull’arte, verrà messa in chiaro la sua posizione riguardo ai rapporti tra poesia e pittura. Si intende confutare la vulgata critica che vuole Akse-nov fautore di una pratica di scrittura speculari alla pittura: ciò consentirà di sgomberare il campo dai pregiudizi e accogliere in seguito categorie estetiche più vicine al suo modo di pensare.

La volontà di fondere le arti travalicando i limiti imposti da un dato medium artistico è indubbiamente un’idea che ha accompagnato molte esperienze di ricerca espressiva nell’epoca modernista: in questa sede basterà ricordare la teoria del *Gesamtkunstwerk* di Richard Wagner, ripresa dagli artisti della Secessione viennese e, in Russia, da Aleksandr Skrjabin; oppure l’ideale di poesia ‘musicale’ in epoca simbolista. Per quanto riguarda il Futurismo, il leitmotiv di poeti e critici è la convinzione che in poesia sia possibile – e, anzi, necessario – produrre effetti analoghi a quelli della pittura. Questo è quanto si ricava dagli scritti teorici e dai manifesti di vari poeti e pittori russi (cfr. Chardžiev 1976: 52-53). Al di là dei cubofuturisti si ricorda Sergej Bobrov, che fece illustrare la sua prima raccolta poetica da Natal’ja Gončarova e vide delle analogie tra gli effetti prodotti dai disegni e da quelli prodotti dai suoi versi (cfr. Bobrov 1913: 155). In Occidente si possono citare ad esempio i calligrammi di Apollinaire, *Prose du Transsibérien* di Blaise Cendrars – che Apollinaire (1914: 323-324) definì il primo tentativo di simultaneità scritta – e l’orientamento verso la pittura del primo Ezra Pound e del movimento vorticista inglese²⁸.

²⁷ Le recensioni inedite (Rsm) sono conservate nell’archivio di Akse-nov. Il curatore dell’archivio ha ipotizzato come data di composizione ‘1917-1920’; in realtà, trattandosi di recensioni interne del LITO del *Narkompros*, non possono essere antecedenti al 1920 (quelle datate sono del 1920, e probabilmente lo sono anche quelle non datate), quando Akse-nov era diventato redattore del settore editoriale dell’istituzione (dal 1° febbraio 1920, cfr. GA RF, f. 2306, op. 22, d. 27).

²⁸ “Three years ago in Paris I got out of a ‘metro’ train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child’s face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as

È evidente che simili idee sono incompatibili con le tradizionali classificazioni in arti e generi. Allo stesso modo non può essere ritenuta adeguata la classica contrapposizione proposta da Lessing tra arti spaziali (come pittura, scultura, architettura) e arti temporali (come letteratura e musica)²⁹: nel primo caso gli elementi artistici si organizzano simultaneamente in uno stesso spazio circoscritto, l'opera ha un carattere statico e si presenta istantaneamente al fruitore; nel secondo caso gli elementi sono disposti in sequenza temporale, l'opera ha un carattere dinamico e non può essere fruita nella sua totalità in un solo istante. Secondo Lessing, sarebbe tecnicamente impossibile accostare i mezzi delle arti figurative con quelli della letteratura, e nel sostenere questo egli polemizzava con l'idea di equivalenza delle due arti comunemente accettata al suo tempo. La teorizzazione e la pratica artistica delle avanguardie primonovecentesche (si pensi al dinamismo nella pittura di Boccioni) hanno invece spesso rifiutato più o meno esplicitamente questa suddivisione, reinterpretando il vecchio precetto *ut pictura poësis*³⁰.

Sarebbe normale aspettarsi che anche Aksenov – collocato (e collocatosi) in area avanguardista – tendesse a minimizzare i confini tra i media artistici. Al contrario, non solo si ignorano dichiarazioni in tal senso (fatto di per sé poco rilevante), ma le sue parole sottolineano proprio la diversità tecnica delle varie arti, specie con riferimento all'opposizione spaziale / temporale. Ad esempio nell'articolo sullo spettacolo del 1934 *Dvenadcataja noč'* (*Twelfth Night* di Shakespeare) allo MChT II (Secondo Teatro d'Arte di Mosca) si parla in questi termini dell'ingaggio di Vladimir Favorskij (1886-1964) come scenografo:

Решиться привлечь к театральной работе по такому ответственному спектаклю столь 'молодого' декоратора было дело рискованное, и руководители МХТ II обнаружили большую смелость, не уступающую их чуткости к проявлениям *пространственных искусств нашей современности* [corsivo mio, AF] (Aksenov 2008a: 397)³¹.

lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation [...]. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour. [...] That evening, in the Rue Raynouard, I realized quite vividly that if I were a painter, or if I had, often, that kind of emotion, or even if I had the energy to get paints and brushes and keep at it, I might find a new school of painting that would speak only by arrangements in colour" (E. Pound, *On 'In a Station of the Metro'*, 1916, cit. in Isaak 1986: 11).

²⁹ Il riferimento è al noto *Laokoon: Oder, über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

³⁰ Un atteggiamento simile si può notare anche in autori dell'epoca non direttamente legati alle avanguardie: in *Stephen Hero* l'alter ego di Joyce si chiede come si possano ritenere valide delle generalizzazioni stravaganti come quelle di Lessing; in *A Portrait of the Artist as a Young Man* Stephen afferma l'integrità dell'immagine estetica che trascende limiti spaziali o temporali (cfr. Isaak 1986: 23).

³¹ Decidersi a chiamare uno scenografo così 'giovane' a lavorare a uno spettacolo di tale responsabilità era una cosa rischiosa e i dirigenti del MChT II hanno trovato il

Non a caso, un suo articolo del 1926 in cui vengono descritte le costruzioni plastiche della scenografia dello spettacolo *Velikodušnyj rogonoc* (*Le cocu magnifique* di Crommelynck) diretto da Mejerchol'd³² porta l'eloquente titolo, *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene* (Costruttivismo spaziale sulla scena). Se l'aspetto scenografico avvicina il teatro alle arti spaziali, l'azione scenica sottostà evidentemente a leggi temporali: relativamente agli inizi di Ėjzenštejn come regista teatrale, Aksenov (2008a: 429) parla del ritmo (*temp*) come principio temporale dello spettacolo, e dell'azione come inconcepibile al di fuori della sua durata. Per Aksenov il teatro presenta quindi questa doppia natura, in cui coesistono aspetti temporali e spaziali; il cinema viene invece caratterizzato come arte eminentemente temporale (cfr. Aksenov 2008a: 429-430). Il critico mette in chiaro tale circostanza nello stesso saggio su Ėjzenštejn, instaurando un parallelo tra architettura e cinema, ossia tra arti che presentano analogie ma anche discrepanze proprio per l'opposizione temporale vs. spaziale. Secondo Aksenov (2008a: 457-458), entrambe le arti sono fondate su rapporti di proporzione tra le loro unità, ma l'architettura realizza tali rapporti nello spazio, il cinema nel tempo; Aksenov qui contesta l'idea, imperante a inizio Novecento (cfr. Drubek 2012: 201-202), del cinema come arte spaziale legata alle arti figurative, al teatro e all'architettura, e dunque minimizza l'aspetto simultaneo nella composizione del singolo fotogramma in virtù delle implicazioni espressive ottenute dallo scorrere dei fotogrammi.

Come era facile supporre, anche la letteratura viene considerata da Aksenov un'arte temporale, seppur rimarcando la diversa natura del principio temporale nelle opere letterarie rispetto a quello nel cinema e nella musica, in base alla diversa modalità di fruizione di queste arti. Si consideri quanto egli aveva sostenuto in una conferenza tenuta al *Gosudarstvennyj institut kinematografii* (GIK, Istituto Statale di Cinematografia) nel 1934³³:

В чем сходство кино и литературы? В том, что кинопроизведение пишется по словесно-изложенному сценарию, в том, что оно воспринимается глазами, как буквы, из которых слагается литературное произведение, отличие их в том, что во времени они воспринимаются качественно различно. Восприятие литературы мы можем растянуть во времени кау [*sic!*] угодно, читатель управляет временем восприятия [*sic!*]. Киноизображение мы воспринимаем во времени, тщательно отмеренном, и которым зритель не может управлять, а оно зрителем управляет. В этом сходство с музыкальным произведением,

grande coraggio di non rinunciare al proprio fiuto per le manifestazioni *delle arti spaziali del nostro tempo*.

³² Si tratta di uno dei più importanti spettacoli di Mejerchol'd (1923) su testo tradotto per il regista, tra l'altro, da Aksenov stesso (cfr. F. Krommelink, *Velikodušnyj rogonoc. Fars v 3-ch dejstvijach*, GIZ, M. – L. 1926)

³³ Mi riferisco a *Kinematografizacija klassikov i opyt Rošalja*, registrazione datiloscritta dell'intervento di Aksenov, un inedito da me recentemente riscoperto.

которое также извне задано слушателю<.> Оно управляет слушателем, а не слушатель им (ТСС: 19об-20)³⁴.

Non rientra nei miei obiettivi esprimermi sulla qualità delle argomentazioni per giustificare simili differenziazioni tra le varie arti. Quello che mi interessa è constatare con certezza che Aksenov-critico ha avvertito spesso il bisogno di definire i limiti tecnici e le peculiarità dei media artistici basandosi su un'opposizione di lessinghiana memoria.

Si potrà obiettare che le dichiarazioni di Aksenov non hanno un carattere programmatico bensì sono legate a finalità di analisi di opere altrui; in più sono contenute in testi degli anni Venti, successivi al periodo più intenso della sua produzione poetica. È vero altresì che nei testi del periodo precedente (e soprattutto in *Pikasso i okrestnosti* e *K besporjadku dnja*) non ci sono elementi che facciano supporre un interesse a mettere insieme pittura e poesia, e anzi l'autore aveva preferito trattare le due arti separatamente.

Nelle lettere a Bobrov del 1916, inoltre, Aksenov aveva esposto una teoria sullo sviluppo delle arti nella storia, secondo la quale l'ascesa della pittura coinciderebbe sempre con un declino della poesia; con la decadenza della pittura seguirebbe una fioritura della musica, al cui declino si verificherebbe un nuovo apogeo della poesia³⁵. Per Aksenov gli anni Dieci erano stati l'epoca di affermazione del Cubismo e di declino della poesia, per cui non stupisce che Aksenov avesse scritto a Bobrov di essere 'fuggito' dalla letteratura russa verso la pittura francese (cfr. Aksenov 2008a: 64). Egli era altresì convinto che nel 1916 iniziasse il momento culminante della musica, per cui negli anni Venti si sarebbe potuto assistere a una nuova fioritura di poeti, così come era stato nell'epoca del Simbolismo francese e del primo Simbolismo russo (cfr. Aksenov 2008a: 66). È dunque da escludere che a quel tempo Aksenov intravedesse un legame privilegiato tra poesia e pittura.

³⁴ In cosa consiste la somiglianza del cinema e della letteratura? Nel fatto che un film è basato su un copione, ossia un testo verbale, nel fatto che un film viene percepito con gli occhi, come le lettere di cui è composta un'opera letteraria; la loro differenza consiste nel fatto che vengono percepite temporalmente in modo diverso. Possiamo estendere nel tempo quanto ci pare la percezione della letteratura, è il lettore che controlla il tempo della percezione, mentre percepiamo un film in un tempo accuratamente calcolato che lo spettatore non può controllare: è il tempo che controlla lo spettatore. E in questo consiste la somiglianza con le opere musicali, anch'esse imposte all'ascoltatore dall'esterno: è il tempo che controlla l'ascoltatore e non l'inverso.

³⁵ A questo proposito vengono fatti alcuni esempi dal recente passato: musicisti come Wagner e Liszt avrebbero fatto da apripista al Simbolismo francese, così come l'ascesa della poesia russa a fine Ottocento sarebbe coincisa con il declino del *Beljaevskij kružok* (cfr. Aksenov 2008a: 68), ossia del circolo di importanti musicisti e compositori (tra i quali Rimskij-Korsakov), molto attivo in campo concertistico ed editoriale, che si riuniva nella casa di Pietroburgo del mecenate Mitrofan Beljaev (1836-1904) e che ebbe negli anni Ottanta-Novanta un notevole impatto culturale.

Non sarà inutile ricordare un'altra circostanza: molti poeti futuristi russi erano anche (o anzitutto) pittori, o si erano avvicinati alla poesia dopo essere passati attraverso un apprendistato nelle arti visive; lo stesso Bobrov – come Majakovskij e Burljuk – aveva studiato al *Moskovskoe učilišče živopisi, vajanja i zodčestva* (Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca), e aveva illustrato la propria raccolta del 1917, *Lira lir.* Anche Chlebnikov, a dispetto di una formazione non artistica, ricorreva al disegno come importante mezzo di espressione, tanto che i manoscritti dei suoi versi nel periodo dello *slovotvorčestvo* risultano fusi con schizzi di immagini (cfr. Duganov 2008: 212-217). Al contrario, non si ha notizia di disegni o sperimentazioni grafiche da parte di Aksenov, che era un grande estimatore della pittura d'avanguardia, un critico, ma non un artista. Ciò servirebbe da ulteriore conferma di un suo scarso interesse alla unione delle due discipline artistiche e, forse, della sua insufficiente sensibilità per cercare di realizzarlo.

La suddivisione di Aksenov in arti temporali e spaziali non appare comunque così rigida come lo era stata per Lessing, prova che l'autore russo non si dimostrò del tutto indifferente al punto di vista delle avanguardie su questo tema. Anzitutto, Aksenov accostava un concetto come 'ritmo' – più proprio della musica e della poesia – anche alla pittura; nelle arti plastiche contemporanee Aksenov riconosceva inoltre la ricerca di effetti dinamici, come in *La Danse* di Matisse (cfr. Aksenov 1917: 9) e nella scenografia di Ljubov' Popova in *Velikodušnyj rogonosec* di Mejerchol'd³⁶.

Per quanto riguarda il caso inverso, il riferimento ad aspetti spaziali nelle arti cosiddette temporali, si possono rilevare alcuni cenni ambigui ad elementi visivi in letteratura. Si consideri in primo luogo l'allusione in una scaletta per una lezione tenuta negli anni Venti alle *masterskie* di Mejerchol'd sulla forma letteraria (*Literaturnaja forma*): "Ритм пространственный и временной. Определение литературы, как искусства временного. Зрительные элементы в литературе. Пространственный ритм в литературе" (Aksenov 2008b: 87)³⁷. Quello che Aksenov intendeva qui con 'ritmo spaziale' in letteratura non appare chiaro, né sembra che altrove egli avesse esplicitato meglio questa idea: potrebbe dunque trattarsi semplicemente di un riferimento alla disposizione grafica, ossia alla dimensione spaziale del testo letterario-temporale (la suddivisione in strofe nella poesia, in paragrafi nella prosa, o qualsiasi altra particolarità grafica che possa conferire un'idea di ripetizione e organizzazione visiva all'interno di un componimento letterario). Meno probabile che egli alludesse a un modo innovativo di considerare la letteratura unita alla pittura: non si dimentichi

³⁶ Si consideri il già citato articolo *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene*, in cui si parla di ritmo visivo (*zritel'nyj ritm*) della scenografia, reso possibile non da effetti pittorici e volumetrici, bensì dall'uso di strutture portanti a traliccio, e di introduzione dell'elemento temporale nella scenografia tramite meccanismi rotanti che si muovono durante lo spettacolo (cfr. Aksenov 2008a: 347).

³⁷ Ritmo spaziale e temporale. Definizione della letteratura come arte temporale. Elementi visivi in letteratura. Ritmo spaziale in letteratura.

che la citazione è tratta dalla scaletta di una lezione rivolta a studenti di teatro ai quali Aksenov doveva illustrare i principî generali dei testi letterari.

Si rilevano inoltre pochissimi riferimenti, poco perspicui, alla possibilità di accostare la composizione fonica dei testi letterari a elementi pittorici. Si consideri la lettera a Bobrov del 30 ottobre 1916, nella quale Aksenov (2008a: 121) prospetta i risultati che si potrebbero ottenere da un'analisi fonetica comparata di tutte le opere di Puškin³⁸: la scoperta della prevalenza di un determinato suono permetterebbe di parlare in modo nuovo di 'figuratività' (*izobrazitel'nost'*) e 'pittura fonica' (*zvukovaja živopis'*). Anche in questo caso non è chiaro cosa Aksenov intenda: poiché i termini citati sono tra virgolette, si potrebbe pensare a classici significati metaforici, *izobrazitel'nost'* come potere evocativo di immagini da parte di certe combinazioni sonore, *zvukovaja živopis'* come possibilità di accostare il carattere dei suoni a tonalità di colore cupe o chiare³⁹.

Probabilmente tra la pittura (che pur rappresentava un suo grande interesse, testimoniato dai numerosi scritti che vi aveva dedicato) e la poesia (o altre arti temporali) Aksenov intravedeva delle differenze tecniche tali da non permettere nulla più di vaghe analogie.

Vale la pena di segnalare come Aksenov talvolta guardasse alla musica come all'arte in cui si possono spiegare, per analogia, i principî delle altre arti temporali, o come all'arte che fornisce spunti per creare nuove forme in arti 'consorelle'. Questo aspetto riguarda soprattutto l'analisi del teatro e del cinema, mentre ha un ruolo marginale nella comprensione di Aksenov-poeta, per cui non avrebbe senso soffermarvisi in questa sede⁴⁰. Meritano invece di essere messi finalmente a fuoco gli elementi che contribuiscono in maniera decisiva a illustrare la filosofia estetica dell'autore.

3. Gli 'universali' della creazione artistica

Riuscire a comprendere in senso assoluto cosa è l'arte e quali fini essa persegue deve essere apparsa ad Aksenov come una questione ineludibile, la base per le sue valutazioni di critico (ma anche per la sua stessa attività poetica): non a caso l'autore apre *Pikasso i okrestnosti* su questo nodo da sciogliere prima di passare all'analisi dei dipinti, vi si dedica più estensivamente in *K besporjadku dnja* e vi ritorna, anche con esempi chiarificatori, in articoli e recensioni nell'arco di tutta la sua carriera.

³⁸ Si tratta della possibile pubblicazione presso Centrifuga di uno studio su Puškin da parte di Valerij Brjusov (*Puškinu centrifuga*) che non ha però mai visto la luce (cfr. Markov 1968: 275; Adaskina 2008b: 533).

³⁹ Sulla fonetica di Puškin si sarebbe espresso Aksenov in simili termini in una recensione a un articolo di Aleksandr Bogdanov: con 'mezzi figurativi' (*izobrazitel'nye sredstva*) avrebbe inteso varie combinazioni di allitterazioni (cfr. Aksenov, 1920a: 66).

⁴⁰ Per approfondimenti: Farsetti 2014a.

Anzitutto Aksenov manifesta la propria insoddisfazione per le definizioni di arte proposte fino ad allora, citandone alcune. In *Pikasso i okrestnosti* non ritiene accettabile identificare l'arte con l'estetica, il cui scopo sarebbe in sostanza la manifestazione del bello⁴¹. Alla base del rifiuto pare risiedere il carattere soggettivo – e quindi incerto – del concetto di bello:

Предмет, прекрасный в искусстве, попал туда из жизни. Если до водворения в помянутой высокой области красота его находилась под сомнением, позволительно просить, откуда взялась она? И ответить – ее дало искусство. Но тогда приписывать красоту данному предмету так же опрометчиво, как ссужать голодранца, ожидающего наследства от богача, ежемесячно переписывающего свою духовную (Aksenov 1917: 4)⁴².

In *K besporjadku dnja* Aksenov respinge invece l'idea di arte come etica – intenta a perseguire fini didattico-moraleggianti – tanto da una prospettiva cristiana, quanto marxista:

Полезь искусства, вопреки утверждению некоторых, не может заключаться во внушении подлежащим человекам [*sic*] истин христианской нравственности, ибо оно существовало во времена языческие и даже вообще безнравственные, не может она заключаться в изложении, как полагают другие, учения Карла Маркса, зане учению тому не имеется еще ста лет от роду, искусство же значительно старше; не может она заключаться, несмотря на мнение о том т. Фриче, и в проповеди классовой борьбы, яко же в первые времена человеческого общества и его однородного строения, классов не имелось (Aksenov 2008b: 35)⁴³.

Le definizioni prese in esame vengono in sostanza rigettate perché ritenute troppo connotate culturalmente, ossia non consentirebbero di rendere conto dell'arte moderna (che giudizio si potrebbe dare all'opera di Picasso e del Cu-

⁴¹ All'inizio di *Pikasso i okrestnosti* si legge che l'autore di uno scritto intitolato *Estetica* non capisce nulla di arte (cfr. Aksenov 1917: 3). Potrebbe trattarsi di un'allusione al filosofo tedesco A. G. Baumgarten, fondatore dell'estetica moderna (disciplina introdotta con la sua opera maggiore, *Aesthetica*, 1750).

⁴² Un oggetto, bello nell'arte, proviene dalla vita. Se fintanto che non era stato introdotto nella suddetta zona alta la sua bellezza era dubbia, è lecito chiedersi da dove essa sia saltata fuori. E rispondere: gliel'ha conferita l'arte. Ma, allora, attribuire la bellezza a un dato oggetto è tanto sconsiderato quanto prestare denaro a un morto di fame che attende l'eredità da un ricco che ogni mese riscrive il testamento.

⁴³ Nonostante quanto affermano alcuni, l'utilità dell'arte non può ridursi all'inculcamento delle verità della morale cristiana alle persone soggette, poiché l'arte esisteva ai tempi pagani e perfino immorali; né, come ritengono altri, questa utilità può ridursi all'illustrazione della teoria di Marx, in quanto tale teoria non ha nemmeno cento anni, mentre l'arte è molto più vecchia; né può ridursi, a dispetto di quello che pensa il compagno Friče, alla predicazione della lotta di classe, poiché agli albori della società umana e della sua struttura uniforme non esistevano classi.

bismo secondo le categorie di bello o di morale?) e dell'arte preistorica. Non viene messo in dubbio che simili definizioni abbiano guidato e possano guidare l'operato di artisti e critici, ma essi non sarebbero niente più di 'criteri' o 'canoni' di giudizio relativi, validi per un breve momento storico; negli ultimi tempi si sarebbe assistito, tra l'altro, a un proliferare di canoni e perciò a una durata minore della loro validità. Ecco ad esempio come Aksenov tratteggia in *K besporjadku dnja* il sempre più frenetico succedersi di canoni artistici nella pittura russa a partire da inizio Ottocento:

В начале прошлого века за канон принимали красоту. К середине века было установлено, что красота – понятие инстинктивное, т.е. не содержащее разумного определения. Тогда каноном стали считать действительно существующее, но так как оно и без того имелось в распоряжении чувств, подлежащих обработке, не удовлетворяя их, то к критерию пришлось прибавить необходимость толкования наблюдаемых предметов, до и во время их изображения. Критерий переместился в область толкования, и канон был спасен – толкование политически-прогрессивное у передвижников [...], потом политически-реакционное (Мир искусства), потом мистическое (Золотое руно), потом архаическое (Бубновый Валет), потом геометрическое (кубизм). После этого установился новый канон [...]: изображать не предметы, а инстинктивные построения (беспредметность) или инстинктивные принципы инстинктивных построений (конструктивизм) (Aksenov 2008b: 40)⁴⁴.

Al di là dei canoni, Aksenov crede che esista un'essenza comune a ogni autentica espressione artistica, dalle prime prove delle popolazioni primitive alle avanguardie. È necessario pervenire a una definizione dal valore ecumenico, nella quale siano contemplati i principî essenziali – si potrebbe chiamarli 'universali' della creazione artistica – che in ogni epoca permettano di distinguere la vera arte dalle pratiche imitative, fondate sull'ossequio a un canone effimero. A tal fine Aksenov aveva bisogno di individuare elementi che unissero obiettivamente gli uomini, in ogni tempo e in ogni luogo, senza discriminazioni culturali: questa possibilità fu da lui intravista nella fiducia in una comune costituzione biologica e psichica degli esseri umani.

Il ragionamento viene esposto in *K besporjadku dnja*: poiché l'arte esiste da sempre, significa che l'uomo non può farne a meno, che ne ha bisogno; i

⁴⁴ All'inizio dello scorso secolo venne assurta a canone la bellezza. A metà secolo venne stabilito che la bellezza è un concetto istintivo, ossia non può essere definita dall'intelletto. Allora presero a considerare canone ciò che esiste realmente, ma poiché anche questo si trovava, a prescindere, in balia dei sentimenti soggetti a rielaborazione e quindi non era soddisfacente, toccò aggiungere al criterio la necessità di interpretare gli oggetti osservati, prima e durante la loro rappresentazione. Il criterio si spostò nel campo dell'interpretazione e il canone fu salvo: l'interpretazione politica progressista dei *peredvižniki* [...], poi quella politica reazionaria (*Mir iskusstva*), poi quella mistica (*Zolotoe runo*), poi quella arcaica (*Bubnovyj valet*), poi quella geometrica (Cubismo). Dopo di ciò si affermò un nuovo canone [...]: rappresentare non gli oggetti, bensì costruzioni istintive (Astrattismo), o i principî istintivi di costruzioni istintive (Costruttivismo).

bisogni dell'uomo, da un punto di vista fisiologico, si riducono essenzialmente all'alimentazione e alla riproduzione (in altre parole, alla conservazione di sé stesso e della specie). È evidente che l'arte non può avere un effetto diretto su questi bisogni⁴⁵, per cui la sua fruizione deve essere in grado di condizionarli indirettamente. L'arte deve riguardare la vita psichica dell'uomo, ossia i sentimenti, quelle pulsioni istintuali che stanno alla base del suo comportamento e influiscono sul normale svolgimento delle sue funzioni fisiologiche:

Если организм человека плохо питается, потому что его пищеварительный аппарат подпортился, известно, более или менее, как его починить, но если питание того же организма нарушено благодаря расстройству эндокринии половых желез, а она расстроилась благодаря неправильному отправлению организмом половых функций, вследствие неправильного выбора объекта влечения, то дело труднее. Такой человек становится тем не менее в тягость себе и другим, опасен для вышеупомянутого общества, не желает действовать в пределах<,> указанных ему писанным разумом и его надлежит уговорить сперва доводами... какими, спрашивается? Разумных в этой области нет. **8.** Воспитатели подрастающего поколения! Отцы, запрещающие дочерям путаться с негодьями, матери, открывающие дочерям глаза на мерзавцев, юноши, стреляющиеся из рогатки, и вы, бедные девушки, отравившиеся зубным порошком – я призываю вас в свидетели того, что благоразумных доводов и рациональных уговоров не существует! Увы, это область давно опороченного руководителя, давно упраздненного в иных, более первостепенных районах деятельности [...] первостепенного инстинкта [il grassetto è della fonte] (Akse- nov 2008b: 37-38)⁴⁶.

⁴⁵ Con il suo solito tono beffardo (che in questo caso arriva alla blasfemia) così argomenta Akse nov (2008b:36): “[...] соловья даже баснями не кормят и от статуи детей не заработать (наблюдение над чудотворными, в этом смысле<,> иконами показывает, что дело не обходится без помощи соответствующего старца)” ([...] con le favole non si nutre nemmeno un usignolo e non si ottengono bambini dalle statue: l'osservazione delle icone miracolose in questo senso dimostra che per i bambini non si può fare a meno dell'intervento dell'apposito santone).

⁴⁶ Se l'organismo dell'uomo si nutre male perché l'apparato digerente si è un po' guastato, più o meno si sa come rimetterlo a posto, ma se l'alimentazione dell'organismo è rovinata a causa di una disfunzione delle gonadi, e non funziona per via del non corretto espletamento delle funzioni sessuali da parte dell'organismo, in conseguenza della non corretta scelta dell'oggetto dell'attrazione, la cosa è più complicata. Quest'uomo diventa nondimeno di peso per sé e per gli altri, pericoloso per la società summenzionata, non desidera agire entro i limiti indicati a lui dalla ragione scritta, ed è necessario convincerlo dapprima con argomenti... quali, ci si chiede? Non ce ne sono di razionali in questo ambito. **8.** Educatori della nuova generazione! Padri che vietano alle figlie di confondersi con i mascalzoni, madri che aprono gli occhi alle figlie sulle canaglie, giovani che tirano con la fionda e voi, povere ragazze, che vi avvelenate con la polvere dentifricia, io vi chiamo a testimoniare che non esistono argomenti giudiziosi e razionali! Ahimè, questo è l'ambito del dirigente calunniato da tempo, soppresso nelle altre, più importanti sfere di attività [...]: il fondamentale istinto.

Tra il serio e il faceto Aksenov sembra sostanzialmente dire che i sentimenti fanno agire l'uomo contro ragione, con notevole danno per sé e per gli altri: ad es., un amore non corrisposto può portare alla perdita della voglia di vivere (contravvenendo irrazionalmente ai propri bisogni naturali) o all'assunzione di comportamenti contrari alle norme societarie. In questi casi la ragione è inerme: un'argomentazione logica non ci dissuade da comportamenti dettati dalle emozioni; la scienza medica non è in grado di curare una disfunzione provocata da un determinato stato psichico. Dove non può la ragione può l'arte, come si evince con chiarezza dal già citato articolo su *Dvenadcataja noč'* (1934): "И Шекспир, не умея, как и любой другой из его современников, дать логическую формулировку этих требований, чаяний и ожиданий, выразил их в образах и сочетании образов, в форме поэтической и сценической [corsivo mio, AF]" (Aksenov 2008a: 396)⁴⁷. Al posto di un vano tentativo di razionalizzare quanto è stato provato, si cerca una rappresentazione che lo ricordi; l'arte in *K besporjadku dnja*, è infatti così definita: "[...] издавна выработанная человеком способность инстинктивной координации своих чувств путем изживания их требований в построении их условного подобия [corsivo mio, AF]" (Aksenov 2008b: 38)⁴⁸. Per l'eliminazione – o, meglio, lo 'sradicamento' (*izzivanie*) – dei bisogni provocati dai sentimenti sarebbe dunque necessario creare una loro 'somiglianza convenzionale' (*uslovnoe podobie*), che richiama la succitata 'combinazione di immagini' (*sočëtanie obrazov*).

Al fine di chiarire cosa si intende per 'somiglianza convenzionale', si consideri *Pikasso i okrestnosti*: "Искусство – построение устойчивого подобия прочувствованному посредством ритмического расположения избранного на сей предмет материала" (Aksenov 1917: 5)⁴⁹. Questa definizione presenta analogie lessicali con quella in *K besporjadku dnja*; manca il riferimento allo scopo dell'arte ('a cosa serve'), in compenso però aggiunge molti elementi che illustrano la sua natura ('cosa è'). Sono tre i dati importanti che si ricavano: 1) per poter parlare di arte, la somiglianza del sentimento (del *pročuvstvovannoe*, ossia di quanto l'uomo ha provato) deve essere stabile (*ustojčivoe podobie*), cfr. *infra*, § 3.1; 2) la somiglianza viene ottenuta in concreto mediante il materiale artistico prescelto (evidentemente in senso materico: linee, colori, suoni, parole...) che simbolicamente 'sta per' il materiale emotivo, ed è per questo che in *K besporjadku dnja* Aksenov parla di 'somiglianza convenzionale'; 3) il materiale artistico deve essere organizzato ritmicamente; poiché il materiale artistico è in rapporto semiotico con quello emotivo, l'organizzazione del primo sta per l'or-

⁴⁷ E Shakespeare, non sapendo, come ogni altro suo contemporaneo, dare una formulazione logica a questi bisogni, a queste aspirazioni e speranze, le espresse nelle immagini e nella *combinazione di immagini*, in forma poetica e scenica.

⁴⁸ [...] la capacità, elaborata dall'uomo fin dall'antichità, di coordinare istintivamente i propri sentimenti attraverso lo *sradicamento dei loro bisogni* nella costruzione di una loro *somiglianza convenzionale*.

⁴⁹ L'arte è la costruzione di una somiglianza stabile dei sentimenti da noi provati, attraverso la disposizione ritmica del materiale scelto a tale scopo.

ganizzazione del secondo: ciò rimanda con tutta evidenza alla ‘coordinazione dei sentimenti’ (*koordinacija čuvstv*) nella citata definizione in *K besporjadku dnja*.

Tornando al fine dell’arte, il meccanismo che consente lo ‘sradicamento’ dei bisogni dei sentimenti attraverso la loro rappresentazione artistica appare più chiaro nel commento di Aksenov a un articolo del critico del proletkul’t Aleksandr Bogdanov (1873-1928)⁵⁰:

В дальнейшем, говоря о лирике, автор [А. А. Богданов] по старине противопоставляет [*sic*] содержание форме, считая по<->видимому, что поэт придумывает сначала некое прозаическое произведение, которое потом загоняется в стихи. В действительности так не пишут. *Содержанием всякой лирики являются взволнованные чувства поэта, приводимые им в гармонию посредством мыслей и слов, ритмически расположенных.* Смысловый элемент стихотворения – такая же неотъемлемая часть формы, как и его ритмический состав [corsivo mio, AF] (Aksenov 1920e: 66)⁵¹.

Il discorso riguarda la poesia, ma è evidente che Aksenov qui – come nel caso dell’articolo su *Dvenadcataja noč’* e altri che citerò – riformula la definizione da lui già altrove applicata in modo generico all’arte e in quanto tale può essere generalizzata: ancora una volta si parla di disposizione ritmica, di materiale artistico (pensieri e parole) e di materiale emotivo (sentimenti del poeta); l’elemento nuovo è il concetto di armonia, che mi sembra contribuisca in maniera decisiva a chiarire la posizione di Aksenov. L’atto di modulare il materiale poetico (e artistico) secondo un certo ordine ritmico dà come risultato un’opera strutturata e armoniosa; in virtù del principio di ‘somiglianza convenzionale’, in questa opera dovrebbe essere possibile riconoscere i sentimenti che avevano agitato il poeta, ma non confusi e incontrollati come quando li aveva provati, bensì organizzati e, per così dire, ‘dominati’ come appaiono nella rielaborazione estetica. La suggestione che porta a identificare il sentimento informale con la resa artistica organizzata – e quindi a vedere armonia anche nel sentimento indistinto, responsabile del caos interiore del poeta – dovrebbe così innescare il processo di sradicamento dei bisogni dei sentimenti.

Ricapitolando, per Aksenov sono principalmente due gli ‘universali’ della creazione artistica, cui dedicherò ora una trattazione più approfondita: i sentimenti o il vissuto (*čuvstva / pročuvstvovannoe*) e il ritmo. I sentimenti sono l’unico vero oggetto dell’arte e, allo stesso tempo, l’arte è l’unico mezzo che per-

⁵⁰ L’articolo di Bogdanov è *Prostota ili utončennost’?*, uscito su “Proletarskaja kul’tura”, 1920, 13-14, pp. 58-67.

⁵¹ In seguito, parlando della lirica, l’autore [Bogdanov] contrappone in modo antiquato il contenuto alla forma: evidentemente crede che un poeta crei prima un’opera in prosa e poi la metta in versi. In realtà non è così che si scrive. *Il contenuto di qualsasi lirica sono i sentimenti turbati di un poeta, da lui portati ad armonia attraverso pensieri e parole organizzate ritmicamente.* L’elemento semantico di una poesia è parte integrante della forma proprio come la sua composizione ritmica.

mette di esprimere in una forma chiara e fruibile i sentimenti provati. Il ritmo è invece il fondamento dell'arte: alla base di ogni opera d'arte c'è una struttura di ripetizioni (ad es., di natura sonora in musica e poesia, visiva in pittura), responsabile di portare ad armonia un'accozzaglia di elementi (parole, note, colori...) che stanno in luogo dei sentimenti.

3.1. I sentimenti come oggetto dell'arte e il ruolo dell'artista

Al concetto di *čuvstva / pročuvstvovannoe* sono legate alcune questioni cruciali per puntualizzare il pensiero di Aksenov sulla natura dell'arte e dell'artista.

Anzitutto è lecito chiedersi quale tipo di sentimenti fossero considerati da Aksenov materia artistica. Nelle trattazioni generali di *Pikasso i okrestnosti* e *K besporjadku dnja* questo aspetto rimane in ombra, mentre è in testi che si occupano di singole opere che si trovano indicazioni più precise. Per esempio, in un articolo su Crommelynck del 1922 – lo stesso anno di *K besporjadku dnja* – viene affermato senza mezzi termini:

Писатели, обычно, дают своим огорчениям литературную форму в какой и *изживают* их: так создаются романы в роде Вертера, поэмы в роде Демона, или трагедии в роде Двух Фоскари (Aksenov 2008a: 323)⁵².

Si presti attenzione all'uso del verbo *izživat'* ('sradicare'), che richiama *izživanie* della definizione di arte in *K besporjadku dnja*. Poiché lo scopo dell'arte è quello di eliminare un disagio provocato dai sentimenti, è naturale pensare di avere a che fare con amarezze e afflizioni. In relazione a Ėjzenštejn, Aksenov parla addirittura di traumi infantili che il futuro regista cerca istintivamente di superare attraverso l'arte propria e altrui⁵³:

Так основное детское возмущение действительностью собиралось в выражении, правда, пока еще чужого мастерства, но не изживалось в нем. Оно не изжито и до сих пор, да вряд ли когда<-нибудь> и изживется. Есть вещи, за которые те, кто прочувствовал их мгновенно, ненавидят годами, а мстят до самой смерти (Aksenov 2008a: 408)⁵⁴.

⁵² Gli scrittori danno solitamente alle proprie amarezze una forma letteraria nella quale esse vengono *sradicate*: così sono creati romanzi come il *Werther*, poemi come *Il demone*, o tragedie come *I due Foscari*.

⁵³ Aksenov si riferisce alle impressioni ricevute dal piccolo Ėjzenštejn durante i fatti sanguinosi della Rivoluzione del 1905; il futuro regista da quel momento avrebbe conosciuto un'attrazione per le rappresentazioni di esecuzioni capitali da lui osservate in varie incisioni (cfr. Aksenov 2008a: 408).

⁵⁴ Così, la fondamentale indignazione infantile per la realtà venne raccolta in un'espressione che, a dire il vero, era ancora di un'arte altrui, ma non si sradicava in essa. Tale indignazione ad oggi non è stata sradicata e difficilmente lo sarà un giorno. Ci sono cose per le quali coloro che le hanno provate per un attimo poi le odiano per tutta la vita e si vendicano fino alla morte.

Tuttavia, concludere che l'arte trae origine esclusivamente da esperienze negative sarebbe oltremodo semplicistico, né Aksenov pare sostenere un punto di vista così riduttivo. Se avesse voluto intendere solo amarezza o indignazione, difficilmente egli avrebbe utilizzato nella sua definizione generale di arte iperonimi come *čuvstva* e *ročuvstvovannoe*. Un esempio in cui il campo d'azione dell'arte sembra esteso anche a sentimenti positivi sembra trovarsi nel già citato articolo su *Dvenadcataja noč*, in relazione a Shakespeare: “Этому творчеству удалось донести до нас волнения и радости людей [...]” (Aksenov 2008a: 396)⁵⁵. Resterebbe comunque da capire il motivo di dare una forma artistica a un sentimento di gioia, dal momento che l'arte per Aksenov è l'attività umana finalizzata allo ‘sradicamento dei bisogni dei sentimenti’. In mancanza di delucidazioni dell'autore, la spiegazione più logica cui sono giunto è che ogni emozione sufficientemente intensa e mai provata prima – ossia sconosciuta – possa mettere in uno stato di confusione, e quindi provocare disagio: da qui la necessità di realizzare una forma organizzata che rappresenti quel vissuto incompreso, così da eliminare l'effetto ‘destabilizzante’ da esso provocato e ripristinare nell'individuo un'armonia interiore.

Altro nodo da sciogliere è capire come possa un'opera tramite cui il poeta armonizza l'esperienza vissuta avere effetto sui sentimenti delle altre persone. Aksenov non pare essersi espresso direttamente su questo punto: probabilmente, confidando nell'esistenza di caratteristiche psicofisiche comuni a tutti gli uomini, egli dava per scontato che i sentimenti provati da una singola persona avessero una natura – se non proprio universale – quantomeno intersoggettiva. Si consideri questa sua affermazione: “Всякий поэт говорит не только за себя: его голосом выражают свои оформленные чувства многие и многие люди” (Aksenov 1924a: 4)⁵⁶. In altre parole, i sentimenti sono comuni agli uomini, ma l'artista ha la capacità non comune di dar loro una rappresentazione – una forma – che abbia effetto su di sé, in qualità di primo fruitore dell'opera d'arte, ma anche sugli altri.

Idee più precise al riguardo, che permettono di illustrare il discrimine tra artista e non artista, vengono suggerite da Aksenov quando illustra le caratteristiche richieste alla rappresentazione dei sentimenti per essere considerata arte: stabilità (accennata nel § 3), obiettività, completezza.

Nel saggio (ca. 1919) sul pittore Aristarch Lentulov (1882-1943) Aksenov definisce gli artisti ‘persone di sentimento’ (cfr. Aksenov 2008a: 252) e in *K besporjadku dnja* afferma: “Человека, строящего стойкие модели чувств, принято называть по-русски художником или артистом” (Aksenov 2008b: 39)⁵⁷. ‘Modello di sentimenti’ (*model' čuvstv*) appare come una variante dell'espressione ‘somiglianza dei sentimenti’ (*podobie pročustvovannomu*) notata in

⁵⁵ Questa arte è stata in grado di portare fino a noi i turbamenti e le gioie delle persone [...].

⁵⁶ Ogni poeta parla non solo per sé stesso: attraverso la sua voce moltissime persone esprimono i propri sentimenti in una forma compiuta.

⁵⁷ Si usa chiamare artista colui che costruisce modelli stabili di sentimenti.

Pikasso i okrestnosti. In questo caso viene posto l'accento sull'esemplarità di un'opera che riesce a rendere i sentimenti in modo efficace per molte persone. Per modello di sentimenti 'stabile' (*stojkij*) si intende un'opera artistica che mantiene nel tempo il proprio valore e la propria capacità di agire sul fruitore ben al di là delle mode e del contesto di emissione, riuscendo quindi a trasmettersi anche a persone di epoche lontane (come avviene di solito con i classici):

Прочность модели чувств определяется качеством и сроком ее воздействия. Искусство имеет дело с моделями испытанной прочности: сумма воздействий трагедий Софокла на протяжении существования его текста больше такой же суммы воздействия картин Ярошенко, хотя современники обнаружения моделей и были другого мнения (Aksenov 2008b: 38)⁵⁸.

Costruire un modello di sentimenti 'stabile, che stia in piedi' (*stojkij*) o 'resistente, durevole' (*pročnyj*) non è però una capacità che si può apprendere applicando determinate regole: non è un'attività razionale, disciplinata da un metodo riproducibile, bensì dipende dall'istinto dell'artista, da un suo dono di natura:

Построение модели доступно и практикуется всеми. Построение стойкой модели чувств доступно меньшему числу лиц. Построение прочной модели – совсем небольшому количеству человек. И это в то время, когда постройка моста (модели разумного рассуждения) может быть доступна любому грамотному человеку. Происходит это потому, что модели чувств строятся еще инстинктивно, самое их назначение спорно, рецепта и формулы нет (Aksenov 2008b: 38)⁵⁹.

Al contrario, in molti avrebbero creduto possibile prendere – appunto – 'a modello' alcune opere esemplari (create dai grandi artisti seguendo il proprio istinto), razionalizzare gli elementi in esse presenti elevandoli a principi universali per la costruzione di nuove opere d'arte: è così che sarebbero sorti i già citati canoni (cfr. *supra*, § 3):

⁵⁸ La stabilità del modello di sentimenti è determinata dalla qualità e dal termine della sua influenza. L'arte ha a che fare con modelli di comprovata stabilità. La somma delle influenze delle tragedie di Sofocle nel corso dell'esistenza del suo testo è maggiore della stessa somma riguardo ai quadri di Jarošenko, sebbene i contemporanei che promuovevano i suoi modelli fossero di ben altro avviso.

⁵⁹ La costruzione di modelli è accessibile a tutti e da tutti viene praticata. La costruzione di un modello di sentimenti che stia in piedi è accessibile a un minor numero di soggetti. La costruzione di un modello durevole soltanto a una piccola quantità di persone. E questo mentre la costruzione di un ponte (modello di ragionamento razionale) può essere accessibile a qualsiasi persona istruita. Questo accade perché i modelli di sentimenti si costruiscono ancora in modo istintivo, il loro stesso fine è discutibile, non ci sono ricette o formule.

Когда [художник] и его друзья построили много [стойких] моделей, они начинают думать, что они инстинктивно установили законы наибольшей полезной работы модели, полагая их в том, что лучше всего воздействует на чувства строителей и воспринимаемых данного времени и данной отрасли искусства. Такое инстинктивно отвлеченное наблюдение, если ему придается вид разумного обоснования, называется каноном (Aksenov 2008b: 39)⁶⁰.

Un'opera costruita rispettando un canone, ossia delle regole, sarebbe in pratica un'imitazione, incapace di avere effetto sui sentimenti delle persone, nemmeno di quelli di chi la ha realizzata. Questo perché l'arte, per essere efficace, dovrebbe scaturire da una ricerca di un'analogia oggettiva con quanto si è provato in prima persona: ogni artista dovrebbe costruire ex novo un proprio 'modello di sentimenti' facendosi guidare dall'istinto, e non dalle regole, le quali adagiano il vissuto su un letto di Procuste. Si consideri cosa afferma Aksenov nel saggio su Ėjzenštejn riguardo ai personaggi nel film *Bronenosec Potemkin* (1925):

Их характеристика отличается той убедительностью, которая не определяется техникой своего изображения, но сама определяет эту технику и делает изображение объективным именно в силу его субъективной прочувствованности (Aksenov 2008a: 464)⁶¹.

Il mio discorso si è già spostato sulla seconda caratteristica, l'obiettività, considerata la garanzia per il riconoscimento da parte di un gran numero di persone di un sentire dell'artista che al contempo è anche un sentire comune. Come apprendiamo dall'ultima citazione, il punto di partenza è dunque il sentire soggettivo: nello stesso saggio su Ėjzenštejn Aksenov afferma che la vera arte è sempre autobiografica, e che l'artista si racconta attraverso le immagini (cfr. Aksenov 2008a: 461). È solo conoscendo il sentimento, in quanto direttamente provato, che si può riuscire a generalizzarlo, renderlo oggettivo; una capacità che Aksenov riconosce, ad esempio, a Majakovskij (cfr. Aksenov 1921a: 205).

Quanto alla compiutezza, Aksenov intende la capacità di dare forma completa e finita a un sentimento che altre persone non riuscivano a esprimere se non in modo vago e indistinto. Si veda quello che scrive Aksenov sulla recitazione dell'attrice di teatro Marija Babanova (1900-1983), con riferimento all'interpretazione di Stella in *Velikodušnyj rogonosec*:

⁶⁰ Quando [l'artista] e i suoi amici hanno costruito molti di questi modelli [che stanno in piedi], essi iniziano a credere di aver istintivamente stabilito le leggi del funzionamento più utile del modello; tali leggi risiederebbero in ciò che più di ogni altra cosa influisce sui sentimenti dei costruttori di un dato tempo e di un dato ramo dell'arte. Questa osservazione istintivamente astratta, se a essa viene dato l'aspetto di un fondamento razionale, viene detta canone.

⁶¹ La loro trattazione si distingue per quella forza di persuasione che non si può determinare tramite la tecnica di rappresentazione, bensì è la forza stessa che determina tale tecnica e rende oggettiva la rappresentazione proprio in virtù dell'esperienza soggettiva di questo sentimento.

Огромная человечность ее дарования сказалась сильнее всех ее усилий, и Стелла жила, а не только играла на сцене, *группируя эмоции в образ, законченный артисткой, а не дорабатываемый зрителем* [corsivo mio, AF] (Aksenov 2008a: 374)⁶².

Lo stesso principio è enunciato in un passo sulla poesia già citato in questo capitoletto: i sentimenti delle altre persone nell'opera del poeta assumono una forma compiuta (sono *oformlennye*). Analogamente, in *Pikasso i okrestnosti* (cfr. Aksenov 1917: 43), di colui che guarda una tela si dice che 'con essa egli dà forma alle proprie emozioni' (*ēju on formiruet svoi emocii*). Probabilmente Aksenov intende quella circostanza in cui abbiamo l'impressione di aver già provato lo stesso sentimento evocato dall'opera di un artista, sebbene non fossimo riusciti a esprimerlo adeguatamente⁶³.

La compiutezza del risultato artistico dipende dalla già menzionata capacità intuitiva – non razionalizzabile – dell'artista. A tal proposito Aksenov tenta di spiegare più nel dettaglio in cosa consiste il processo creativo, chiamando in causa la funzione percettiva e mnestica dell'uomo e mettendo in rilievo la differenza tra artista e non artista:

Вдохновение способен испытывать каждый человек, и каждый человек совершает акт художественного творчества, устанавливая для себя различие полноты переживаемых мгновений [...]. Эстетическое творчество не-художников мгновенно: возникло в сознании ощущения [*sic*] полноты мига и погасло. Воспоминание о нем длится, но возратить ушедшее бессильно и не припомнится точно: в мысли, в звуке ли, в цвете ли, в объеме ли он выражался. Но часто и произведение, казавшееся выполненным, перестает казаться таким – оно увядает, его начинают считать устарелым. Причина этого явления лежит обыкновенно в недостаточной чистоте метода, в недостаточной

⁶² L'enorme umanità del suo talento influiva più intensamente di tutti i suoi sforzi, e Stella non solo recitava, ma addirittura viveva in scena, *raggruppando le emozioni in un'immagine compiuta dall'attrice e non portata a compimento dallo spettatore*.

⁶³ Si veda anche la recensione al libro di Brjusov *V takie dni* (1921), in cui Aksenov ravvisa la rara capacità del poeta di aver reso il sentire collettivo degli anni della Rivoluzione e della guerra civile. Scrive Aksenov (1922a: 293): "Мы сознаем себя часто бессильными дать этому дорогому прошлому *страданию* [...] *стойкую* и достойную *модель*. Поэтому всякая *проба* на этом пути [...] особенно важна и радостна [corsivo mio, AF]" (Aksenov 1922a: 293) (Riconosciamo di essere spesso impotenti nel dare a questa cara *sofferenza* passata [...] un *modello stabile* e degno. Perciò ogni *esperimento* in questa direzione [...] è particolarmente importante e lieto). Notare che *proba* è afferente allo stesso campo semantico di *model'*. In modo analogo Aksenov (2008a: 293) si sarebbe espresso sul dipinto *Truby* (1925) di Sergej Lučiškin (1902-1989), al di là dell'evidente connotazione ideologica della sua affermazione: "Лучишкину удалось закрепить своим холстом чувства и ощущения, до него у нас неизвестные, ставшие возможными только теперь, после семи лет диктатуры пролетариата [...]" (Lučiškin è riuscito a fissare con la sua tela i sentimenti e le sensazioni che prima di essa noi ignoravamo e che possono esistere solo ora dopo sette anni di dittatura del proletariato [...]).

‘сотворенности’ предмета. Создавший не смог вполне *овеществить* своего вдохновения, не прочувствовал его строения и внес в обработку своего материала приемы, этому веществу вредящие. Чем теснее связь материала и творческого сознания, тем долговечней художественность произведения, тем оно прекрасней [corsivo mio, AF] (Aksenov 1917: 46)⁶⁴.

L'uomo cerca di oggettivare (nel senso di ‘far diventare oggetto’, opera d'arte, cfr. in russo *oveščestvit'*) quanto vissuto attraverso qualche mezzo di espressione: parole, suoni, colori che possano rievocare quello che ha provato. Aksenov qui allude evidentemente a una naturale pratica di semiosi:

С первых дней нашего существования стремление тащить к себе все, замеченное нами, нас не покидает. Даже красоту моря хочется с собой унести ‘на память’. При неисполнимости пробавляемся символами и фетишами. Поэтому подобранная у прибора раковина, завитком своим повторяющая гребень волны, поверхностью ее блеск и резонансом шум ее переката, – любимая форма нашего воспоминания о море. Увидав на камне раковину, мы рады нашему морю (Aksenov 1917: 4)⁶⁵.

La vera arte si dà quando una persona, riuscendo a trovare il modo adeguato di manipolare un materiale artificiale (i ‘feticci’), sa ricreare e comunicare a sé stesso e agli altri quanto ha provato. Tentativi di costruire opere d'arte si possono notare in ogni persona che ha bisogno di esternare quanto ha provato per liberarsi di un disagio emotivo; se non ha successo, deve valersi delle opere di altre persone (gli artisti) che hanno provato i suoi stessi sentimenti:

⁶⁴ Chiunque è in grado di provare l'ispirazione, e ognuno compie un atto di creazione artistica quando stabilisce per sé il vario grado di pienezza degli attimi vissuti. [...] La creazione estetica dei non artisti è effimera: è sorta con la coscienza di sentire la pienezza dell'istante e si è spenta. Il ricordo dell'istante dura, ma non si può riportare ciò che se ne è andato, né ci si rammenta con esattezza se questo era stato espresso sotto forma di pensiero, suono, colore o volume. Ma spesso perfino un'opera che era parsa compiuta cessa di apparire come tale: appassisce, viene considerata antiquata. La causa di questo fenomeno risiede solitamente nell'insufficiente purezza del metodo, nell'insufficiente ‘perfezione creativa’ dell'oggetto. Il creatore non ha saputo *oggettivare* per intero la propria ispirazione, non ha sentito profondamente la sua struttura e ha inserito nell'elaborazione del suo materiale dei procedimenti che hanno recato danno a questo materiale. Più è stretto il legame del materiale con la coscienza creativa, più è durevole il valore artistico dell'opera, più essa è bella.

⁶⁵ Fin dai primi giorni della nostra esistenza siamo costantemente mossi dal desiderio di conservare in noi tutto ciò che notiamo. Vorremmo portarci dietro ‘per ricordo’ perfino la bellezza del mare. Data l'inattuabilità di questo desiderio, ci accontentiamo di simboli e feticci. Perciò una conchiglia raccolta sulla riva, che con la sua spirale richiama la forma dell'onda, con la sua superficie lucida il luccichio e con la sua eco lo sciabordio, è la forma prediletta del nostro ricordo del mare. Alla vista di una conchiglia sul cammino siamo contenti pensando al nostro mare.

Человек, построивший плохой мост, затем провалившийся, вынужден ездить по мосту, который не проваливается и построен другим человеком. Человек, славивший нестойкую модель своих чувств, вынужден изживать их в стойкой или прочной модели, построенной другим человеком. В этом изживании – польза искусства. Полезное действие данной модели – утилитарность произведения искусства (Aksenov 2008b: 39)⁶⁶.

Ne consegue dunque la necessità sociale dell'artista, produttore dell'arte, ossia di un bisogno psichico dell'uomo: non solo l'artista avrebbe il dono di creare 'somiglianze convenzionali' di sentimenti efficaci per sé stesso e per altri, ma chi è sprovvisto di tale dono non avrebbe altra scelta che 'servirsi' delle opere degli altri artisti al fine di preservare il proprio equilibrio psicofisico. L'artista può essere definito il medico della sfera emozionale, una specie di psicoterapeuta. In questi termini Aksenov (1923a: 20) si era espresso in relazione all'arte di Mejerchol'd⁶⁷:

[...] каждая новая работа Мейерхольда наново перековывает восприятие лицедейства, каждая новая его постановка бьет чувства по<->новому и по самому больному месту, но бьет чтобы вылечить. Он окружен воплями оперированных пациентов, обязанных ему здоровьем своего чувства [...]⁶⁸.

3.2. Il ritmo nell'arte e il suo fondamento fisiologico

Come accennato nel § 3, con 'ritmo' Aksenov intende *lato sensu* un principio organizzatore del materiale artistico, ossia ripetizione di determinati elementi all'interno di un'opera, anche per arti in cui il concetto ha un'applicazione meno evidente rispetto alla musica e alla poesia: un'espressione come 'ritmo coloristico' (*kolorističeskij ritm*)⁶⁹ viene così utilizzata in relazione a Cézanne,

⁶⁶ Una persona che ha costruito un cattivo ponte che è poi crollato è costretta a passare per un ponte che non crolla, costruito da qualcun'altro. Una persona che ha realizzato un modello dei propri sentimenti che non sta in piedi è costretta a sradicarli in un modello che sta in piedi o stabile, costruito da un altro. In questo sradicamento sta l'utilità dell'arte. L'azione efficace del modello dato rappresenta l'utilità dell'opera d'arte.

⁶⁷ Aksenov parlò di effetto psicofisiologico in relazione a un episodio del film *Staroe i novoe* (1929) di S. Ėjzenštejn (cfr. Aksenov 2008a: 446).

⁶⁸ [...] ogni nuovo lavoro di Mejerchol'd forgia ex-novo la percezione dell'azione teatrale, ogni sua nuova messinscena colpisce i sentimenti in modo innovativo e sul punto più doloroso, ma colpisce per far guarire. Mejerchol'd è circondato dalle grida di pazienti operati che devono a lui la salute dei propri sentimenti [...].

⁶⁹ Punti di vista simili hanno avuto un discreto successo anche in Occidente nel corso del Novecento: si veda, ad esempio, John Dewey e T.M. Greene, citati da R. Wellek e A. Warren (1981: 174-175), i quali, al contrario, insistono sulla profonda arbitrarietà della categoria di ritmo applicata alle arti plastiche. In Italia è stato Gillo Dorfles (2003: 19-20) a sostenere, a metà Novecento, che fosse giusto estendere categorie come durata e ritmo a pittura, scultura e architettura.

Matisse, Picasso, Il'ja Maškov e Petr Končalovskij per descrivere il loro stile pittorico⁷⁰; il concetto di 'montaggio ritmico' (*ritmičeskij montaž*) viene invece introdotto per analizzare la tecnica cinematografica di Ėjzenštejn⁷¹. Il ritmo viene presentato come un elemento ineludibile della costruzione artistica, a giudicare da una variazione dell'ormai nota definizione aksenoviana di arte, stavolta rapportata alla lirica futurista nell'articolo del 1921 *K likvidacii futurizma*: “[футуристы] замкнуты не только в организационном смысле [...], но и в самых выражениях своих чувств, в самом выборе тех своих треволнений, которые им *приходится выражать ритмически* [corsivo mio, AF]” (Aksenov 2008b: 33-34)⁷².

Se si dubitasse che questa riflessione sulla poesia sia effettivamente estendibile all'arte in generale, si consideri quanto dichiarato in *Pikasso i okrestnosti*: per giustificare la scelta di elevare il ritmo a principio universale di tutta l'arte, Aksenov da un lato sostiene la possibilità di rilevarlo in ogni opera, dall'altro sottolinea il suo fondamento naturale, individuandone la presenza nel corpo umano (cfr. Aksenov 2008a: 201). In sostanza, l'esistenza di processi ritmici nel nostro organismo (in primis, il battito cardiaco) e la loro importante funzione vengono considerate come la migliore garanzia della rilevanza del ritmo nell'opera artistica, come si evince dalla conclusione della prima parte di *Pikasso i okrestnosti*:

Завоевательное значение искусства Пикассо в прошлом, но поход в сторону обновления материальных возможностей живописи не остановится. Создадутся новые художники и в борьбе за жизнь своего искусства найдут новые средства, новые орудия солярных ритмов, чему отзвук и порука – диастола сердец человеческих (Aksenov 1917: 45)⁷³.

Aksenov va però oltre la constatazione di una mera analogia tra ritmo fisiologico e ritmo artistico: tra essi intravede una relazione, la quale fa sì che l'uno influisca sull'altro e viceversa in modi diversi.

Partirò dall'influenza dell'arte sull'uomo. Il ritmo di un'opera artistica, percepito dal nostro organismo, sarebbe in grado di regolare il ritmo fisiolo-

⁷⁰ Si veda l'articolo del 1913 *K voprosu o sovremennom sostojanii russkoj živopisi* (cfr. Aksenov 2008a: 195-197) e *Pikasso i okrestnosti* (Aksenov 1917: 54).

⁷¹ Con questo termine Aksenov intende una successione di quadri che possono avere la stessa lunghezza ma ritmo diverso, ossia una diversa velocità dell'azione all'interno del quadro (cfr. Aksenov 2008a: 441-443).

⁷² [I futuristi] sono chiusi non solo in senso organizzativo [...], ma anche nell'espressione stessa dei propri sentimenti, nella scelta stessa dei propri turbamenti, *che devono esprimere ritmicamente*.

⁷³ Il valore delle conquiste dell'arte di Picasso fa ormai parte del passato, ma la marcia verso il rinnovamento delle possibilità materiali della pittura non si fermerà. Nuovi artisti verranno, e nella lotta per la vita della propria arte troveranno nuovi mezzi, nuovi strumenti per captare i ritmi solari, che trovano un'eco e una garanzia nella diastole dei cuori umani.

gico: nell'ultima citazione Aksenov parla infatti del secondo anche come 'eco' (*otzvuk*) del primo, il che sembra implicare appunto che il nostro corpo risponda a quel ritmo esterno riflettendolo e accordandosi ad esso. Probabilmente questa benefica influenza ritmica era considerata da Aksenov come la spiegazione di cosa avveniva a livello fisiologico durante il processo di 'sradicamento' dei bisogni dei sentimenti. Sempre in *Pikasso i okrestnosti* si dice:

Фет героически справедливо полагал высший признак и увенчание художника в том, чтобы усилить бой бестрепетных сердец⁷⁴. Причины же соответственного воздействия внешних явлений на нервные центры⁷⁵, да и весь этот процесс, пока, надо признать, мало исследованы. Физиология в практическом своем приложении вылилась в медицину, чья задача до сего времени состояла в заботах об отрицательном благополучии человечества. Надо надеяться, что не всегда же так будет, и вопрос об условиях и средствах наслаждения нашими чувствами получит должное разрешение. Счастливого человечество будет иметь рецептуру радости, подобную теперешней болеизбавляющей фармакопее. Это ничуть не уменьшит славы будущих художников – [...] Вольта заслуживает не меньшего почета, чем анонимный изобретатель огня (Aksenov 1917: 5-6)⁷⁶.

Aksenov è convinto che questa proprietà del ritmo di preservare il benessere psicofisico dell'uomo sia scientificamente dimostrabile, ma deve riconoscere l'impossibilità di essere più preciso a causa della mancanza di studi al riguardo. Oggi si può rilevare che le indagini degli ultimi decenni hanno significativamen-

⁷⁴ Il riferimento è all'ultima quartina della poesia del 1887 *Odnim tolčkom sognat' lad'ju živuju...* di Afanasij Fet (1983: 39): “Шепнуть о том, пред чем язык немеет, / Усилить бой бестрепетных сердец – / Вот чем певец лишь избранный владеет, / Вот в чем его и признак и венец!” (Sussurrare ciò davanti a cui la lingua ammutolisce, / accelerare il battito dei cuori intrepidi, / Ciò sa fare chi tra i cantori è l'eletto, / In ciò sta il suo segno e la sua corona).

⁷⁵ Si consideri che, a distanza di molti anni, nel già citato saggio su Èjzenštejn (1933-1935), Aksenov (2008a: 437) avrebbe accennato all'effetto del ritmo sui centri nervosi dell'uomo, riferendosi al ritmo prodotto tramite il montaggio dei quadri cinematografici.

⁷⁶ Fet supponeva coraggiosamente – e a ragione – che il più alto segno e coronamento del vero artista consistesse nella sua capacità di far accelerare il battito ai cuori intrepidi. Si deve ammettere che le cause dell'influenza che i fattori esterni esercitano sui centri nervosi, così come tutto il processo in generale, non hanno ancora ricevuto la dovuta attenzione della scienza. La fisiologia, all'applicazione pratica, si è trasformata in medicina, il cui obiettivo fino a questo momento è consistito nel preoccuparsi dello stato di malattia dell'uomo. Ci auguriamo che non sarà sempre così e che la questione sulle condizioni e sui mezzi migliori per godere dei nostri sentimenti verrà debitamente risolta. L'umanità felice sarà quella che avrà la formula della gioia in modo analogo all'attuale farmacopea antidolorifica. Ciò non diminuirà affatto la gloria dei futuri artisti: [...] Volta gode di non meno considerazione dell'anonimo inventore del fuoco.

te fatto avanzare le conoscenze in questo campo e confermano almeno in parte la sua opinione⁷⁷.

Per quanto concerne l'influenza del ritmo fisiologico su quello artistico, Aksenov riconosce nel primo la genesi dell'arte, come apprendiamo da una lezione, menzionata nel § 2 tenuta agli allievi del teatro di Mejerchol'd negli anni Venti. Nonostante sia pervenuta solo una scaletta, l'individuazione dei nessi logici tra i punti affrontati, insieme alla possibilità di riconoscere in questi idee di Aksenov già incontrate altrove, supplisce in parte alla mancanza di una più ampia esposizione discorsiva. La lezione è intitolata *Literaturnaja forma*, ma inizia con considerazioni generali sull'arte:

1. Понятие и предмет искусства. Сознание и подсознание. История вопроса. Работа сознания, его предмет, его нормирование. Подсознание. Деятельность неустroенного подсознания. Ее нормирование и регулирование. Первые проявления искусства. Ритмический крик, пляски, заклинательный характер фрески Альтамира. 2. Основания воздействия искусства. Ритм. Понятие и предмет. Примеры ритмического воздействия. [...] 4. Приложение ритма и его пути к подсознанию. Внимание. Сознательное внимание и внимание принудительное [corsivo e sottolineatura miei, AF] (Aksenov 2008b: 87)⁷⁸.

In primo luogo, si può riconoscere (in corsivo) la già citata questione relativa all'influenza dell'arte sull'uomo, qui posta, però, in termini psicanalitici: il ritmo artistico avrebbe una funzione regolatrice del subconscio 'mal organizzato' (*neustroennoe*)⁷⁹, oltre a tenere alta l'attenzione del fruitore⁸⁰. In secondo

⁷⁷ Lamentando la scarsa attenzione della medicina verso gli effetti positivi dell'arte, Aksenov prevede in parte i successivi sviluppi della scienza nel corso del Novecento, seppur essa si sia concentrata prevalentemente sull'ambito clinico (*Art Therapy*). Esiste ormai una biografia sterminata di studi riguardo all'influenza della musica e del ritmo musicale nella riduzione dello stress o nel rallentamento di malattie mentali degenerative (demenza, Alzheimer), e all'effetto della *Poetry Therapy* (lettura e scrittura di poesie) sulla salute mentale dell'individuo. Si veda: Lelchuk Staricoff 2004. Si può inoltre citare il contributo delle neuroscienze nella possibilità di dimostrare concretamente gli effetti benefici dell'arte misurando i cambiamenti che si registrano nelle aree cerebrali (si veda in particolare Hass-Cohen, Carr 2008).

⁷⁸ 1. Concezione e oggetto dell'arte. Coscienza e subconscio. Storia del problema. Lavoro della coscienza, il suo oggetto, la sua regolamentazione. Il subconscio. Attività del subconscio mal organizzato. Sua regolamentazione e controllo. Prime espressioni artistiche. Urlo ritmico, danze, carattere esorcizzante della pittura rupestre di Altamira. 2. Influenza fondamentale dell'arte. Il ritmo. Concezione e oggetto. Esempi di influenza ritmica. [...] 4. Applicazione del ritmo e le sue vie verso il subconscio. Attenzione. Attenzione cosciente e attenzione forzata.

⁷⁹ Il fatto che nella scaletta il punto sulla regolazione del subconscio 'mal organizzato' segua quello sulle prime manifestazioni artistiche fa pensare a un rapporto di consequenzialità, secondo cui l'arte sarebbe un rimedio al disagio psichico.

⁸⁰ Una simile idea sull'attenzione è presente anche in un suo articolo sul nuovo teatro postrivoluzionario, *Teatr v doroge* (1922). Scrive Aksenov (2008a: 326): "[...]

luogo (testo sottolineato), la prima manifestazione di arte viene definita come ‘urlo ritmico’: probabilmente Aksenov supponeva che la prima reazione istintiva degli uomini primitivi a uno sconvolgimento emotivo dovesse essere stata una sua naturale estrinsecazione sonora (l’urlo, prima che nell’uomo si fosse sviluppata la parola); se cadenzata ritmicamente, questa espressione vocale poteva dare una sensazione di controllo e, quindi, di sollievo. A un livello più elaborato, ma sempre istintivo, ci sarebbe stata poi la danza, probabilmente intesa come tentativo di dominare con una certa cadenza ritmica i movimenti del corpo generati da uno stato interiore; analogamente, la composizione ritmica delle pitture preistoriche – come quelle delle grotte di Altamira – doveva avere uno scopo esorcizzante, ossia scacciare o dominare magicamente una forza maligna (che dalla prospettiva psicologica di Aksenov doveva evidentemente significare scacciare o dominare le proprie paure).

Tali presupposti biologici e storici sui quali Aksenov si fonda permettono di capire quanto il concetto di ritmo sia centrale nella definizione di arte da lui proposta. Non desta dunque stupore che nei suoi ragionamenti sulla poesia le questioni di metrica e ritmica abbiano un così grande peso, e che in relazione a questo binomio arte-vita affiori anche l’idea che il ritmo percepito nella realtà possa diventare la fonte di ispirazione per nuove forme artistiche.

Svilupperò queste riflessioni relativamente alla poesia nel cap. 3, § 4. Qui mi limito a notare come nei giudizi critici di Aksenov sui poeti ricorrano considerazioni sulla tecnica di scrittura, non solo dei mezzi linguistico-retorici di costruzione testuale, ma anche – e soprattutto – della prosodia del verso. Riguardo a Pasternak, da una parte, Aksenov (1920a) afferma che la sua poesia è caratterizzata dall’abbondante uso della metafora verbale (*glagol’naja metafora*) e da ‘costruzioni erratiche’⁸¹, mentre dall’altra, con malcelato disappunto, rileva come non ci siano esperimenti sul piano metrico; riferendosi ai nuovi poeti proletari Aksenov (1922b) apprezza molto il metaforismo, anche se riconosce la presenza di generali difetti nella forma. In maniera simile, in relazione all’ignoto poeta Diéz, Aksenov (1920b) sostiene che ci sono imprecisioni tecniche nei versi e con più precisione segnala errori di stesura nelle pentapodie giambiche di *Poemy odinočestva* di Suchotin⁸².

лицедейство требует наличия элементов, обрабатывающих чувства аудитории посредством воздействия на коллективное внимание аудитории, напряжение которого поддерживается ритмическим распределением многообразия указанных элементов” ([...] la recitazione richiede la presenza di elementi che elaborino i sentimenti del pubblico attraverso l’influenza sull’attenzione collettiva del pubblico, la quale viene mantenuta con la distribuzione ritmica della molteplicità degli elementi indicati).

⁸¹ In russo *ërritičeskie* (correggendo il refuso, *ërratičeskie*), termine geologico per indicare il materiale che viene portato lontano dal movimento dei ghiacciai, qui evidentemente inteso nel senso etimologico di ‘errante’: riferimento all’apparente mancanza di coerenza nel dettato poetico di Pasternak.

⁸² Si tratta evidentemente di Pavel Sergeevič Suchotin (1884-1935). Nella recensione redazionale di Aksenov (RsM: 12) è scritto: “Эпигонство символизма, как и всякое впрочем эпигонство влечет за собой вялость и скуку [...]” (L’imitazione

4. Echi e suggestioni estetico-filosofiche

Gli elementi del pensiero di Aksenov sull'arte fin qui messi in luce appaiono senza dubbio inconsueti nel panorama futurista, e come tali meritano di essere evidenziati per comprendere la specificità dell'autore. L'enfasi sull'emozione, piuttosto che sull'oggetto d'arte o sul procedimento artistico (*priem*) – in quanto è l'emozione che determina il procedimento – risulta molto lontana dalla concezione dell'arte come *priem*, e 'letterarietà' del coevo formalismo o del Cubofuturismo, al quale Aksenov è stato accostato (cfr. *supra*, § 1); lo stesso vale per l'idea che il ritmo sia al centro di ogni opera artistica e sia legato a quello delle attività fisiologiche dell'essere umano. Si considerino inoltre le caratteristiche di stabilità e compiutezza di un'opera d'arte, le quali fanno pensare a una concezione di tipo classico. Anche la proposta da parte di Aksenov di principi per definire l'arte in generale, rapportati poi alle varie discipline artistiche, fa emergere la sua specificità nel più ampio contesto modernista russo: non c'è una disciplina artistica da lui considerata superiore alle altre, come, per ragioni diverse, poteva essere la musica per i simbolisti e la pittura per i futuristi: ogni arte si distingue per la diversità del medium, ossia per il materiale utilizzato, ma è ugualmente valida – in base alle caratteristiche del medium stesso – per dare espressione strutturata a un contenuto emozionale.

Il motivo di questa differenza dai futuristi coevi va presumibilmente ricercato nel fatto che Aksenov fu un personaggio dal cammino intellettuale pressoché solitario. Aderì a un gruppo letterario solo nel 1916, quando era ormai un uomo di trentadue anni 'fatto e finito': le sue principali idee sull'arte erano già contenute in *Pikasso i okrestnosti*, iniziato nel 1914 e completato prima dell'avvio della corrispondenza con Bobrov. Non sorprende dunque che la sua posizione si sia formata attraverso il confronto con idee spesso lontane dai temi cari ai futuristi. Già Adaskina (2008a: 12) aveva notato un'affinità con Kandinskij (2008: 259), il quale in *O sceničeskoj kompozicii*⁸³ sostiene che l'artista trasforma il proprio sentire (*duševnaja vibracija*, una 'vibrazione dell'animo')

del Simbolismo, come qualsiasi imitazione, trascina con sé fiacchezza e noia [...]). Le sue parole riecheggiano una recensione di Chodasevič (1991: 513) a Nikolaj Ašukin (*O novych stichach*) apparsa su "Utro Rossii" il 7 maggio 1916: "Он примыкает к той группе робких и неуверенных эпигонов символизма, которая давно уже составила из всевозможных Стражевых, Сухотиных, Поярковых и т.д. Будущий историк станет по этим поэтам изучать слабые места символизма" (Fa parte di quel gruppo di epigoni del Simbolismo timidi e insicuri che si è formato già da un pezzo con tutti quegli Stražev, Suchotin, Pojarkov, ecc. In futuro gli storici studieranno su questi poeti i punti deboli del Simbolismo). Malgrado il giudizio negativo, Aksenov riteneva possibile la pubblicazione, anche se non mi risulta che un libro di Suchotin dal titolo *Poëmy odinočestva* sia mai uscito.

⁸³ Saggio uscito sull'almanacco *Der Blaue Reiter* (1912) e in una nuova versione con lievissime differenze su "Izobrazitel'noe iskusstvo", 1919, 1, pp. 39-49. L'edizione che ho consultato si basa sulla versione del 1919, ma lo stesso pensiero riassunto in questa sede era presente già nell'edizione del 1912.

in una forma che dovrebbe poi produrre nello spettatore la stessa sensazione ('vibrazione'). A una disamina più attenta si possono scoprire molti legami, più o meno diretti, con altre correnti di pensiero del tempo, che mettono in evidenza concretamente la peculiarità della posizione di Aksenov nel contesto dell'avanguardia russa.

Il debito più considerevole sembra essere nei confronti della teoria dell'arte di Lev Tolstoj. In *Pikasso i okrestnosti*, dopo la critica all'estetica e appena prima di proporre la propria definizione di arte, Aksenov inserisce il seguente commento:

Искусство можно определить без всякой кому-либо обиды, причем вводить в формулу понятие красоты нет никакой надобности (это в свое время постулировал Толстой, но, заменив красоту добродетелью, создал образчик d'un traitement qui estpire [*sic!*] que la maladie<>) (Aksenov 1917: 5)⁸⁴.

Il riferimento è chiaramente a *Čto takoe iskusstvo?* (Che cos'è l'arte?, 1897): nel noto saggio Tolstoj ritiene che l'arte sia stata corrotta dalla cultura occidentale a partire dal Rinascimento: l'inseguimento dell'illusorio ideale della bellezza ha fatto perdere di vista agli uomini il vero senso dell'arte, ossia la trasmissione dei valori cristiani di fratellanza e amore per il prossimo. A dire il vero, però, Aksenov liquida Tolstoj con troppa fretta, accennando soltanto al punto di partenza e a quello di arrivo di una teoria invece molto articolata, dalla quale egli sembra aver attinto alcuni importanti elementi.

Anzitutto è evidente che i due autori condividono la confutazione del bello come oggetto dell'arte. La differenza, però, è che Tolstoj dedica buona parte del proprio saggio a una rassegna delle principali indagini estetiche al fine di mettere a nudo i loro punti nebulosi e sostenere come la bellezza, in definitiva, si riduca a ciò che piace ai sensi; Aksenov, invece, si limita a una considerazione sommaria sulla relatività del concetto di bellezza. Si consideri nuovamente il brano citato nel § 3:

Un oggetto, bello nell'arte, proviene dalla vita. Se fintanto che non era stato introdotto nella suddetta zona alta la sua bellezza era dubbia, è lecito chiedersi da dove essa sia saltata fuori. E rispondere: gliel'ha conferita l'arte.

Questo punto di vista ricorda molto da vicino quello del filosofo tedesco Karl Robert Eduard von Hartmann (1842-1906), non però con riferimento a un testo particolare, bensì così come era stato sintetizzato da Tolstoj (1964: 69) nel proprio saggio:

⁸⁴ L'arte può essere definita senza far torto a nessuno, e non c'è alcun bisogno di inserire nella formula il concetto di bellezza (ciò era stato postulato da Tolstoj a suo tempo ma, sostituendo la bellezza con la virtù, egli aveva creato l'esempio di una cura che è peggio della malattia).

По Гартману (1842), красота лежит не во внешнем мире, не в вещи самой в себе, и тоже не в душе человека, а в кажущемся (Schein), которое производится художником. Вещь сама в себе не красива, но художник превращает ее в красоту⁸⁵.

Quella presentata da Aksenov è soltanto una delle numerose definizioni di bello proposte dagli studiosi di estetica (e nemmeno tra le più note). Non è impossibile che egli l'abbia ricavata autonomamente dalla lettura di Hartmann o di chissà quali altri autori⁸⁶. Tuttavia, è più facile supporre che Aksenov si sia accontentato dell'ampia rassegna di teorie sul bello contenuta in *Čto takoe iskusstvo?*; tra queste egli poi ne avrebbe scelta una che ben si attagliava ai fini del suo discorso in *Pikasso i okrestnosti*: in tal caso, il fatto che essa sia riconducibile a Hartmann sarebbe poco rilevante.

Il debito verso *Čto takoe iskusstvo?* non si limita però alla ripresa del rifiuto dell'estetica e di una concezione del bello riassunta in questo saggio; ben più sorprendenti sono le somiglianze con la definizione di arte proposta da Tolstoj (1964: 87):

Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, – в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их [corsivo della fonte]⁸⁷.

Prima di concludere che la vera arte deve trasmettere i valori cristiani, Tolstoj aveva quindi dichiarato che, tecnicamente, l'arte ha come oggetto non il bello ma i sentimenti umani, proprio così come avrebbe sostenuto successivamente Aksenov. Si ritrova nella definizione tolstojana l'idea di arte come mezzo per rappresentare i sentimenti attraverso un certo materiale semiotico (gesti, linee, colori...) e la capacità dei fruitori di provare gli stessi sentimenti dell'artista. Inoltre, già Tolstoj, prima di Aksenov, aveva affermato l'impossibilità di comunicare sentimenti con un'esposizione razionale: "[...] словом один человек

⁸⁵ Secondo Hartmann (1842) la bellezza non è nel mondo esterno, né nella cosa in sé, e nemmeno nell'anima dell'uomo, bensì nell'apparenza (*Schein*) che viene prodotta dall'artista. La cosa in sé stessa non è bella, è l'artista che la trasforma in bellezza.

⁸⁶ Lo stesso Tolstoj (1964: 69) per la sua sintesi aveva dichiarato in nota di essersi basato su W. Knight, *The Philosophy of the Beautiful*, Charles Scribner's sons, New York 1891, pp. 81-82.

⁸⁷ *Suscitare in sé il sentimento provato una volta e, dopo averlo suscitato in sé, trasmetterlo attraverso i movimenti, le linee, i colori, i suoni, le immagini espresse con le parole, in modo che altri provino lo stesso sentimento: ecco in cosa consiste l'attività artistica. L'arte è l'attività umana per cui una persona trasmette consapevolmente, mediante determinati segni esterni, i sentimenti che prova ad altre persone, le quali sono contagiate da questi sentimenti e li rivivono.*

передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства” (Tolstoj 1964: 85)⁸⁸.

Per alcuni aspetti Aksenov si discosta tuttavia dalla teorizzazione tolstojana: l’artista non contagia altre persone affinché esse rivivano (*pereživajut*) un suo sentimento, provando cioè partecipazione emotiva, bensì egli dà espressione a un sentimento collettivo affinché le persone sradichino / eliminino (*izživajut*) lo scombusolamento che tale sentimento aveva provocato nel loro animo. Tolstoj, più avanti nel saggio, sostiene inoltre che l’arte nel pieno senso della parola sia solo quella che trasmette sentimenti buoni, intendendo con ‘buono’ ciò che è emanazione del sentimento religioso degli uomini più moralmente evoluti in una data cultura. Ne consegue che esistono sentimenti buoni e sentimenti cattivi, determinati culturalmente, e che la vera arte deve avere i primi come oggetto. Aksenov, invece, rifiuta di subordinare a una qualsiasi morale i sentimenti espressi nell’arte: tutti i sentimenti sono ‘giusti’, purché provati dall’uomo.

In sostanza, nonostante Tolstoj alla fine pervenga a un’idea di etica artistica profondamente lontana dalla posizione naturalista di Aksenov, è altamente probabile che l’impostazione generale della definizione di arte proposta in *Pikasso i okrestnosti* sia stata mutuata da *Čto takoe iskusstvo?*. Il poeta avrebbe sostituito il *pereživat* con l’*izživat*, la morale con la fisiologia e la psicanalisi.

Come è noto, nella Russia del primo Novecento la psicanalisi aveva riscosso un grande successo ben oltre i confini accademici (cfr. Ètkind 1994: 9), e le idee di Freud, magari volgarizzate, avevano goduto di una discreta diffusione⁸⁹. Non sorprende dunque che Aksenov le conoscesse e vi facesse riferimento nella sua opera: si tratta talvolta di accenni ironici⁹⁰, ma si può anche trovare un’applicazione di tali idee a indagini critiche⁹¹. Nella stessa definizione di arte

⁸⁸ [...] con la parola un uomo trasmette a un altro i propri pensieri, mentre con l’arte si trasmettono i propri sentimenti.

⁸⁹ Per una rassegna degli aspetti della psicanalisi che hanno influenzato il Cubofuturismo: Šukurov 2014.

⁹⁰ Ad esempio, nell’articolo *Pevcy revoljucii* (1924), scrive Aksenov (2008b: 48): “Измены нет – любовь одна! – как сказали Гиппиус и Зигмунд Фрейд” (Il tradimento non esiste, l’amore è uno solo! Come hanno detto Zinaida Gippius e Sigmund Freud).

⁹¹ Nel saggio su Èjzenštejn (1933-1935) scrive Aksenov (2008a: 475): “Психический шок, испытанный в детстве, сделал из ребенка будущего художника, но он же обусловил то обстоятельство, что вся система образного мышления, чуть она приводится в движение, поднимает со дна сознания взрослого мастера весь бессознательный ужас, который она в свое время была призвана преодолеть” (Lo shock psichico provato in gioventù fece del bambino il futuro artista, ma determinò anche la circostanza secondo cui tutto il sistema di ragionamento per immagini, non appena veniva messo in moto, sollevava dal fondo della coscienza dell’artista adulto tutto quell’orrore inconscio che tale sistema, a suo tempo, era stato chiamato a superare). Si consideri che tale testo è stato scritto negli anni Trenta, in un periodo in cui lo psicologismo e i riferimenti a Freud non erano visti di buon occhio: in URSS la psicanalisi seguì infatti le sorti del suo protettore L. Trockij, cfr. Ètkind 1994: 12; Farsetti 2014c.

proposta da Aksenov, in cui viene data grande enfasi all'aspetto fisiologico ed emozionale dell'uomo, si possono rilevare alcuni paralleli con Freud. Si prenda ad esempio *K besporjadku dnja*, dove Aksenov (2008b: 38) mette in relazione l'arte al sogno:

Начинается оно [искусство] не только инстинктивно (подсознательно), но прямо таки бессознательно: сон – простейшая объективация не проявленного чувства. Вторая ступень: попытка запомнить сон в логической последовательности – это уже построение модели выраженной группы чувств. Остается придать сну словесную форму, сложить рассказ – построена стройная модель. Здесь начинается территория вымысла [corsivo mio, AF]⁹².

Il riferimento all'inconscio che emerge attraverso il sogno sembra richiamare il celeberrimo *Die Traumdeutung* (Interpretazione dei sogni, 1900), che Aksenov avrebbe potuto tranquillamente leggere in traduzione russa (*Tolkovanie snovidenij*, M. 1913). La tesi fondamentale di questo scritto, però, è che il sogno rappresenta sempre la realizzazione di un desiderio inconscio rimosso, e non – più genericamente – di un sentimento; inoltre, per Freud il contenuto onirico è composto da materiale prettamente simbolico, e quindi necessita di un'interpretazione, mentre in Aksenov il materiale sognato è considerato alla lettera e per acquistare senso va semplicemente ordinato e strutturato in una forma d'arte (verbale, nel caso specifico).

È peraltro interessante che Aksenov accenni all'insoddisfazione sessuale come a una delle cause principali del non corretto funzionamento dell'organismo umano, considerando che il ruolo dell'istinto sessuale nella strutturazione della psiche è un caposaldo della teoria freudiana⁹³. Si noterà tuttavia che, pur condividendo l'idea fisiologica della felicità come appagamento dei bisogni del proprio organismo (compresi quelli sessuali), Aksenov considera positivamente i bisogni istintuali, in quanto la loro soddisfazione procura una disposizione d'animo che fa accettare le regole della società (cfr. *supra*, § 3); per Freud, invece,

⁹² [L'arte] inizia non solo istintivamente (nel subconscio) ma proprio *inconsciamente*: il sogno è la più semplice *oggettivazione del sentimento inespresso*. Secondo livello: tentare di ricordare il sogno in coerenza logica: è già la costruzione di un modello di un gruppo di sentimenti. Rimane da conferire al sogno una forma verbale, comporre un racconto: è stato costruito un modello armonioso. Qui inizia il territorio dell'invenzione.

⁹³ In seguito Aksenov (1925: 6) avrebbe ironizzato sui critici che si riferiscono a sproposito della simbologia sessuale di Freud, intervenendo in difesa di Ėjzenštejn dall'articolo di Valerian Pletnev sul film *Stačka* (1925): Pletnev interpreta come pornografico il numero da circo in cui una donna si arrampica su un'asta che viene portata in mezzo al pubblico da un uomo, e accusa il regista di formalismo e di 'freudismo mal assimilato' (*plocho usvoennyj frejdizm*); Aksenov ribatte che ha mal assimilato Freud chi, come Pletnev, ritiene che ogni oggetto posto verticalmente assuma nel subconscio un significato fallico. Sulla polemica tra Pletnev e Aksenov si veda anche Bulgakova 2012: 179-180.

l'istinto è violenza (assassinio, abuso sessuale...) e il suo soddisfacimento è inconciliabile con il vivere comunitario⁹⁴.

Vale infine la pena di considerare il concetto di 'sублимazione' (*Sublimierung*)⁹⁵. Secondo Freud, l'uomo ha in sé energie di natura libidica: al fine inconscio di contrastare comportamenti aggressivi e socialmente inaccettabili, queste pulsioni sessuali possono essere allontanate – attraverso il meccanismo di difesa detto 'rimozione' – sfociando così in nevrosi, oppure possono essere indirizzate verso attività più alte (scientifiche, filosofiche, artistiche), tramite il meccanismo della sublimazione. Nel famoso saggio *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci, 1910, tradotto in russo nel 1912), scrive Freud (1974: 224): "L'osservazione della vita quotidiana degli uomini dimostra che ai più riesce di deviare parti molto considerevoli delle loro pulsioni sessuali verso l'attività professionale"; Leonardo viene preso da Freud come esempio di sublimazione pienamente riuscita. Anche per Aksenov è possibile parlare di *Sublimierung*, seppur *lato sensu*: l'idea di tramutare i propri sentimenti 'bassi' (di origine, spesso, sessuale) in un'opera d'arte – elevata – così da pervenire a un'eliminazione di questi sentimenti sembra ispirata proprio dal meccanismo di difesa ipotizzato da Freud⁹⁶.

Allo stesso tempo, però, pare di scorgere anche un'eco delle teorie di Vjačeslav Ivanov. Da una parte, è certo che il punto di vista di Aksenov, contrario ad accettare qualsiasi giustificazione soprannaturale di arte, è lontano da quello del Simbolismo teurgico; si consideri una recensione inedita del 1916 alla raccolta di saggi di Ivanov sull'arte, *Borozdy i meži* (1916):

Это яркий пример ни к чему не обязывающей туманной фразеологии и, что хуже всего, туманного и бессильного мистицизма, слегка задрапированного обветшалым плащом философической схоластики. Искусство не нуждается в подобном истолковании: в таких книгах его вовсе нет – есть рассуждения по поводу искусства, построенные на зыбких вожделениях совершенно иного порядка (RsI: 5)⁹⁷.

⁹⁴ Per questo più tardi, in *Das Unbehagen in der Kultur* (*Il disagio della civiltà*, 1930) Freud concluderà che la civiltà umana è inevitabilmente destinata all'infelicità, poiché il vivere sociale presuppone la repressione dei propri istinti, la qual cosa provoca malessere e può sfociare in nevrosi.

⁹⁵ Sebbene Freud non vi abbia dedicato nessun testo specifico, la sublimazione attraversa gran parte della sua opera a partire dal noto caso clinico di Dora (*Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, 1905). Per maggiori ragguagli sul concetto, sulle sue implicazioni nella definizione della teoria psicanalitica, e sulle critiche intorno al suo valore scientifico, si veda Aurigemma 1987.

⁹⁶ A onor del vero, l'analogia con la sublimazione freudiana era stata già notata *en passant* da Adaskina (2008a: 40).

⁹⁷ Si tratta di un chiaro esempio di fraseologia nebulosa, totalmente astratta e, quel che è peggio, di un misticismo nebuloso e impotente, un po' drappeggiato con il logoro mantello della scolastica. L'arte non ha bisogno di simili interpretazioni: in libri di questo genere, l'arte è del tutto assente, è presa a pretesto per dei ragionamenti costruiti su passioni instabili di un ordine di idee completamente diverso.

Dall'altra parte, alcune formulazioni di Aksenov presentano analogie con quelle ivanoviane. Questa recensione, scritta poco dopo l'uscita del saggio per i tipi di Musaget, dimostra che Aksenov seguiva Ivanov, e non c'è dubbio che a lui si fosse abbeverato, soprattutto prima del 1914, in un momento in cui era più orientato verso il Simbolismo (cfr. cap. 4). Si consideri l'inizio del saggio *O Dionise i kul'ture* (Su Dioniso e la cultura), dalla raccolta *Po zvezdam* (Per le stelle, 1909):

Дионис, 'зажигатель порывов', равно низводит 'правое безумствование', как говорили древние, и неистовство болезненное. 'Правое безумие', думается нам, тем отличается от неправого и гибельного, что оно не парализует – напротив, усиливает изначала заложенную в человеческий дух, спасительную и творческую способность и *потребность идеальной объективации внутренних переживаний*. Душевные волнения большой напряженности должны находить разрешение, 'очищение' – в изображениях, ритмах и действиях, вобретении и передаче объективных форм [corsivo mio, AF] (Ivanov V. 1979: 123)⁹⁸.

Ivanov definisce l'arte come un'oggettivazione di stati interiori finalizzata alla purificazione (*očiščenie*) dell'animo da turbamenti. Un'idea simile sarà espressa anche da Aksenov, il quale parlerà di eliminazione di un disagio interiore, anziché di catarsi: in Aksenov il sostrato religioso, nell'origine dell'arte (riti a Dioniso, dai quali viene fatta discendere la funzione catartica della tragedia) e nei suoi fini (ascesa spirituale), sarebbe infatti sostituito da una base biologica interpretata in una prospettiva psicologica (arte come bisogno della mente umana). Al di là dell'evidente differenza di fondo, non è da escludere che la posizione ivanoviana, così come quelle di Tolstoj e di Freud, avesse in qualche misura influenzato Aksenov. Una possibile conferma che *O Dionise i kul'ture* gli fosse noto viene dal fatto che in esso è contenuta un'altra idea a lui affine, vale a dire l'interconnessione tra ritmo artistico e ritmo fisiologico con riferimento alla sfera psichica dell'uomo:

В процессе объективации скопившаяся эмоциональная и волевая энергия излучается из человека, чтоб сосредоточиться в его проекциях и воззвать тем к жизни некие реальные силы и влияния вне его тесного я. Но возникновение этих реальностей, очевидно, не может быть результатом односторонней экстерииоризации психической энергии: ее излучению должна, подобно противоположному электричеству, ответствовать встречная струя живых сил. *Психологическая потребность в стройных телодвижениях встречается с*

⁹⁸ Dioniso, 'accenditore di impeti', fa discendere sia il 'giusto folleggiare', come dicevano gli antichi, sia un furore morboso. La 'giusta follia', a nostro parere, si distingue dalla follia ingiusta e fatale per il fatto che non paralizza, bensì rafforza la capacità creativa e salvifica insita nello spirito umano e il *bisogno di oggettivazione ideale delle esperienze interiori*. *Le più intense inquietudini dell'animo devono trovare una soluzione – una 'purificazione' – nelle immagini, nei ritmi e nelle azioni, nell'acquisizione e nella trasmissione di forme oggettive.*

физиологическим феноменом ритма; нужда в размерном слове – с тяготением стихии языка к музыке; воля к мифу и культу – с откровениями божественных сущностей, с волей богов к человеку [corsivo mio, AF] (Ivanov V. 1979: 124)⁹⁹.

Al di là delle implicazioni religiose, non è difficile vedere analogie con le affermazioni di Aksenov riguardo al ritmo artistico che può influenzare i ritmi organici (ad es., il battito cardiaco) e su ‘urlo ritmico’ e danza come forme originarie d’arte, capaci di agire sulla psiche dell’uomo (cfr. *supra*, § 3.2).

Il discorso sul ritmo che fanno Aksenov e Ivanov merita comunque di essere inquadrato nel più ampio ambito delle ricerche sul movimento corporeo – una combinazione di danza e ginnastica ritmica – che ebbero grande importanza a inizio Novecento in contesti estremamente diversi: nello spettacolo di varietà, nell’insegnamento musicale, nella lotta per l’emancipazione della donna, nell’esoterismo. È utile in primo luogo considerare l’euritmia di Rudolf Steiner, dal momento che essa non doveva essere del tutto ignota ad Aksenov¹⁰⁰. Sorta nel 1912, elaborata nell’ambito dell’antroposofia, l’euritmia viene definita come un’arte spirituale: in sostanza, attraverso determinati movimenti ritmici del corpo l’essere umano sarebbe in grado di attivare forze cosmiche (pianeti, lo zodiaco) ed elevarsi dall’elemento materiale a un livello superiore di spiritualità. Concretamente, mediante i movimenti degli arti e del corpo, l’euritmista darebbe una manifestazione visibile ai suoni (la parola poetica e la musica), a loro volta considerati espressione dei movimenti cosmici¹⁰¹. Un’altra disciplina di carattere esoterico che stava iniziando a diffondersi in Europa in quegli anni

⁹⁹ Nel processo di oggettivazione l’energia emozionale e volitiva che si è accumulata viene irradiata dall’uomo per concentrarsi nelle sue proiezioni e con essa chiamare alla vita alcune forze e influenze reali al di fuori del suo io corporeo. Ma la comparsa di queste realtà, evidentemente, non può essere il risultato di un’esternazione unilaterale dell’energia psichica: alla sua irradiazione deve rispondere, in modo simile all’elettricità contraria, una corrente contraria di forze vive. *Il bisogno psicologico di movimenti armoniosi del corpo si incontra con il fenomeno fisiologico del ritmo; la necessità della parola cadenzata si incontra con il naturale tendere della lingua alla musica; la volontà verso il mito e il culto si incontra con le rivelazioni delle entità divine, con la volontà degli dei verso l’uomo.*

¹⁰⁰ Pur non apprezzando l’opera di Steiner, Aksenov fa intendere di averlo letto (cfr. lettere a Bobrov, Aksenov 2008a: 78). Inoltre egli ha scritto una recensione a *Rudolf Stejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti* di Belyj (RsB), saggio in cui l’euritmia viene citata incidentalmente.

¹⁰¹ Sull’euritmia di Steiner, si rimanda all’ampio studio di Monica Cristini (2008, in particolare: 147-188). Recentemente la stessa Cristini (2011) ha ridimensionato l’aspetto religioso nell’euritmia, dimostrando come nelle parole di Steiner sia lasciato spazio anche all’espressione dei sentimenti. A questo riguardo la studiosa ipotizza un debito verso le ricerche estetiche del celebre insegnante di canto, oratoria e recitazione François Delsarte (1811-1871) sull’espressività di voce, gesto e parola, considerati esteriorizzazioni delle attività interiori (sensazioni, sentimenti, pensiero). Il lavoro di Delsarte ispirò peraltro Rudolf von Laban e Isadora Duncan.

presso una crescente cerchia di iniziati era quella del mistico armeno Georges Gurdjieff: le sue danze sacre (o movimenti di gruppo), riscoperte durante i suoi viaggi in Oriente, miravano a far acquistare all'allievo, attraverso un percorso iniziatico, una maggiore consapevolezza di sé, aiutandolo ad accedere a stati superiori di coscienza¹⁰².

Il lavoro di Steiner e quello di Gurdjieff si sviluppavano parallelamente alle esperienze di molti contemporanei. Basti ricordare le ricerche di Bess Mensendieck (1864-1957) sul movimento del corpo femminile e la 'ginnastica armonica' (estesa anche agli uomini) di Hade Kallmeyer (1881-1976)¹⁰³; la 'danza libera' di Rudolf von Laban (1879-1958), che si proponeva di trarre i ritmi da quelli corporei del danzatore – dai suoi moti interiori – liberi da qualsiasi impulso ritmico esterno, allo scopo di riformare l'arte teatrale e, al contempo favorire l'armonia psicofisica nella formazione dell'individuo. Si può inoltre citare l'euritmica (detta anche 'ritmica') di Émile Jaques-Dalcroze (1865-1960), tecnica elaborata nell'ambito della pedagogia musicale: per sviluppare nell'allievo un senso del ritmo e della musica, egli viene sottoposto all'ascolto di composizioni musicali e invitato a riprodurlo creativamente con movimenti che coinvolgano tutto il corpo in ogni sua funzione, in particolare nella respirazione, nell'equilibrio e nel controllo della tensione muscolare (cfr. Jaques-Dalcroze 1919; Dutoit-Carlier 1990).

Tutti questi indirizzi di indagine, più o meno autonomi, erano accomunati dal considerare il ritmo come principio regolatore del movimento, ossia davano al ritmo – artistico e fisiologico – rilievo assoluto. Da questa prospettiva appare dunque lecito vedere nella posizione di Aksenov un riflesso indiretto di idee che, senza dubbio, godevano di discreta circolazione negli ambienti colti dell'epoca.

5. Elementi transitori del pensiero sull'arte

Le idee di Aksenov che presenterò adesso sono legate all'affermazione del comunismo in Russia, e dunque riguardano un periodo in parte successivo alla scrittura delle sue due principali raccolte poetiche (1914-1918), oggetto principale del presente lavoro. Tuttavia, si tratta di aspetti che non è possibile ignorare per chiarire la posizione dell'autore nel contesto storico-culturale e capire come considerare i temi rivoluzionari presenti nelle poesie scritte dopo il 1917.

¹⁰² Sull'insegnamento di Gurdjieff si veda in particolare quanto racconta Petr Uspenskij, che conobbe il maestro nel 1914 (cfr. Ouspensky 1949).

¹⁰³ Il 'sistema Mensendieck' era una tecnica ginnica basata sul rafforzamento della muscolatura e sull'apprendimento di una corretta respirazione, e il suo fine era lo sviluppo sano della donna; fu tra l'altro una delle prime discipline che sosteneva la necessità di rinunciare all'opprimente corsetto in favore di un abbigliamento che lasciasse maggiore libertà di movimento; il 'sistema Kallmeyer' perseguiva invece attraverso il movimento anche fini estetici, cfr. Casini Ropa 1990: 91-92.

Accennerò anzitutto ai legami di Aksenov con la sociologia marxista, mostrando come questa abbia influito sul suo punto di vista critico in modo meno superficiale di quanto finora si sia creduto; successivamente valuterò il significato della parentesi costruttivista dell'autore: l'appartenenza a un raggruppamento letterario predeterminò in gran parte i suoi giudizi critici e le sue analisi. Cercherò altresì di evidenziare come questi aspetti abbiano avuto un peso diverso nello sviluppo del pensiero aksenoviano.

5.1. Ideologia marxista

Aksenov decise di contribuire alla causa rivoluzionaria ben prima dell'affermazione effettiva del comunismo: già dall'aprile del 1917 era stato scelto come segretario (e, in seguito, presidente) del soviet dei deputati dei soldati sul fronte rumeno; sempre sul fronte rumeno, a luglio aveva partecipato all'organizzazione della prima cellula del partito bolscevico (cfr. Aksenov 2008a: 143-144; Aksenov 2008b: 295, 307-308). Il suo improvviso interessamento per la politica aveva tra l'altro destato sorpresa e preoccupazione in sua sorella Elizaveta¹⁰⁴ (preoccupazione legittima, dal momento che nello stesso anno Aksenov avrebbe pagato per la sua attività con l'arresto e le torture da parte della Polizia segreta rumena)¹⁰⁵. A ciò nel 1919 era seguita la sua militanza nella *Central'naja komissija po bor'be s dezertirstvom* (Commissione Centrale per la Lotta contro la Diserzione), la quale gli aveva procurato la fama di *čekist* (cfr. Eliseev 1997: 281; Mejlach 2012: 89) e nel periodo 1920-1921 nel *Narodnyj komissariat po inostrannym delam* (Commissariato del Popolo per gli Affari Esteri, cfr. Aksenov 2008b: 336).

Aksenov faceva inoltre ampio uso della sociologia marxista nei suoi studi sull'arte già a partire dalla fine degli anni Dieci, un periodo in cui le avanguardie critiche e artistiche godevano ancora di una relativa libertà di espressione (assicurata da figure come Trockij e Lunačarskij). Basti pensare che ancora nel 1922

¹⁰⁴ Si veda la lettera di Elizaveta Aksenova a S. Bobrov del 24 giugno 1917 (LEB: 19). «[...] он сообщает, что занялся политикой, а потому весь прочий мир для него померк» ([...] dice che si è dato alla politica e perciò tutto il resto per lui è sbiadito). In una lettera dell'8 dicembre 1918 la Aksenova ringrazia Bobrov per aver cercato, seppur invano, di dissuadere suo fratello dal proseguire l'attività rivoluzionaria (cfr. Adaskina 2008a: 59; 2008b: 493).

¹⁰⁵ Stando al resoconto degli avvenimenti contenuto in un necrologio di Aksenov scritto dai suoi commilitoni (riportato in Adaskina 2008b: 308), Aksenov era stato catturato dalla *Siguranța Statului*, la polizia segreta rumena, in quanto faceva parte del comitato rivoluzionario dei soldati russi che al fronte era alleato con i socialdemocratici rumeni. Passò quattro mesi in prigione, subendo anche torture, e fu liberato ad aprile 1918 dai bolscevichi grazie a uno scambio di prigionieri. Come ricorda nell'autobiografia Aksenov (2008b: 336), in quello stesso aprile, durante il viaggio verso Mosca, fu di nuovo arrestato, stavolta da cosacchi insorti. Si veda anche Mar 1937: 4. Mi limito a precisare che, nel necrologio dei commilitoni, il capo della polizia viene chiamato 'Pajtesko', ma deve trattarsi di Panaitescu (cfr. Vinogradov 1969: 197).

Jurij Tynjanov poteva pubblicare un lavoro sulla discendenza di temi e di forme della poesia di Tjutčev dai romantici tedeschi su una rivista di orientamento comunista (*Tjutčev i Gejne* nel fascicolo 4 di “Kniga i revolucija”), senza necessità di rimandare a Marx o Engels. Non si trattava dunque ancora di una scelta obbligatoria: Aksenov avrebbe probabilmente potuto continuare a pubblicare analisi prettamente formali, a meno che non fosse stato in una certa misura contagiato davvero dal nuovo clima culturale, frutto di una Rivoluzione per la quale – non dimentichiamolo – egli si era ‘sporcat le mani’.

Queste due circostanze sembrerebbero così mettere in dubbio un comportamento ossequioso da parte di Aksenov verso il nuovo potere. A giudicare dalla sua biografia, non si ricava il ritratto di una persona opportunistica che teme le conseguenze derivanti dalla libera espressione delle proprie idee: quando era ufficiale zarista, per due volte si era schierato dalla parte dei soldati che si erano ammutinati, e non aveva evitato la prigionia (cfr. Adaskina 2008a: 5-6).

D’altro canto non si può dimenticare che già nel 1922 Aksenov aveva lasciato il Partito. Ciò viene menzionato nel necrologio di Aksenov scritto dai suoi commilitoni, in cui si dice che uscì meccanicamente (*mechaničeski vybyl*) dal Partito, pur rimanendo bolscevico (cfr. Adaskina 2008d: 308). Il fatto non viene registrato da nessuna altra fonte e se ne ignora la data precisa¹⁰⁶; soprattutto, è strano che possa essersi verificato in maniera apparentemente indolore, senza che ciò gli abbia precluso una partecipazione attiva alla vita culturale sovietica (cfr. Adaskina 2012: 16-17): non si dimentichi che proprio nel 1922 Aksenov era stato eletto presidente del *Vserossijskij sojuz poëtov* (riconfermato nel 1923)¹⁰⁷, successivamente aveva collaborato a riviste quali “Pečat’ i revolucija”, e avrebbe continuato a sostenere ideali socialisti nei suoi scritti fino alla morte nel 1935. Se dunque l’informazione è vera (e al momento non c’è ragione di supporre che i commilitoni l’abbiano inventata, dal momento che il necrologio mirava a celebrare la lealtà di Aksenov al potere bolscevico e proprio per questo hanno cercato di minimizzare il fatto), sarebbe importante capire quale spiegazione poter dare ad esso¹⁰⁸.

Al posto dei motivi di salute accampati dai commilitoni (la prigionia e le torture del periodo bellico avrebbero in sostanza reso Aksenov troppo stanco e malato per permettergli di continuare a servire attivamente il Partito), Adaskina ipotizza che lo scrittore si sentisse deluso dalla politica adottata dalla dirigenza

¹⁰⁶ Come nota Adaskina (2012: 16), in una lettera a Mejerchol’d datata 13 agosto 1922 Aksenov dichiara ancora di far parte del Partito Comunista.

¹⁰⁷ Si deve tuttavia riconoscere che negli anni Venti il VSP (fondato nel 1918) era visto con sospetto dalle autorità sovietiche, le quali, ad es., per un certo periodo rifiutarono di approvarne lo statuto, come di legge in un documento d’archivio del NKVD (cit. in Galuškin 2006: 503).

¹⁰⁸ Per uscire ‘meccanicamente’ dal Partito Aksenov avrebbe potuto evitare di pagare la quota associativa mensile: se entro tre mesi non si saldava, si veniva automaticamente cancellati (cfr. Adoratskij 1936: 91). Si tratta di una circostanza che si può incontrare talvolta nelle note biografiche di personalità sovietiche e che viene descritta anche in letteratura, ad esempio in Kozlovič (1989: 134).

del partito; anche la volontà di mantenere i contatti con il mondo borghese pre-rivoluzionario (amicizia con Nikolaj Berdjaev, visita di salotti come quello dello studioso di teatro Sergej Kara-Murza) avrebbe avuto una certa influenza sulla sua decisione (cfr. Adaskina 1998: 536; Adaskina 2008a: 58-59).

In modo più estremo Mejlach (2012: 87-89) sostiene invece che l'uscita dal partito esprimerebbe soltanto la fine di un malinteso. Lo studioso nota acutamente come nelle lettere a Bobrov del periodo 1917-18 Aksenov si fosse definito propriamente un anarchico¹⁰⁹ (scambiando per anarchiche le idee marxiste sostenute da Lenin¹¹⁰) e avesse istituito paralleli tra la natura delle organizzazioni rivoluzionarie di cui era appena entrato a far parte e quella di Centrifuga¹¹¹. La ricostruzione di Mejlach, condotta con grande attenzione, porta lo studioso a questa conclusione: l'adesione di Aksenov – come di molti avanguardisti del tempo – al comunismo sarebbe nata da un malinteso (rivoluzione politica legata alla rivoluzione nell'arte), ossia non deriverebbe da una convinta fede nella dottrina marxista.

Mejlach e Adaskina hanno senz'altro ragione nel non riconoscere in Aksenov nessuna forma di fanatismo politico-ideologico (in linea con il suo spirito dissacratorio, tendente all'ironia e allo scetticismo), tanto che già nel romanzo *Gerkulesovy stolpy*, abbozzato durante la prigionia rumena nel 1918, c'è un evidente esempio di parodia di una rivoluzione (cfr. Adaskina 2008a: 38; Adaskina 2008c: 396). Tuttavia, sarebbe troppo semplicistico ritenere, come propone Mejlach, che la militanza nel Partito comunista fosse stata un errore: se Aksenov aveva avuto il coraggio di uscire dal partito una volta resosi conto del malinteso, perché continuare poi a professare le medesime idee? In realtà, sebbene inizialmente Aksenov, nelle lettere a Bobrov, avesse confuso il bolscevismo con l'anarchia, già nei suoi primissimi testi postrivoluzionari alludeva all'ideologia marxista, dimostrando di conoscerla bene e di accoglierne alcune tesi. Evidentemente Mejlach non ha tenuto in considerazione che, a parte alcuni proclami

¹⁰⁹ Aksenov ribadisce in più occasioni la definizione di anarchico che egli dà di sé nelle lettere a Bobrov; in una di queste addirittura riferisce di aver lasciato credere a un soldato di essere un marxista convinto (cfr. Aksenov 2008a: 152).

¹¹⁰ Cfr. lettera a Bobrov del 12 aprile 1917 (Aksenov 2008a: 142): “Вы еще не послали товарищу Ленину привет от Ц. Ф. Г.? Он, кажется, проповедовал что-то весьма анархическое, что именно не знаю, но храброму человеку сочувствую, и Колонтай [*sic*] красивая женщина и хорошо одевается, дай ей Бог здоровья” (Non ha ancora inviato un saluto da Centrifuga al compagno Lenin? Pare che egli abbia predicato qualcosa di assai anarchico, non so bene cosa, ma sono solidale con l'audace, e Kollontaj è una bella donna e si veste bene, che Dio la conservi in salute!).

¹¹¹ Si veda Aksenov 2008a: 149: “[...] наша анархическая организация во многом напоминает блаженную Ц. Ф. Г. – вселяет во всех большое почтение, страх и трепет имея за собой... гм. – текущий счет ЦФГ” (La nostra organizzazione anarchica ricorda in molto la benedetta Centrifuga, infonde in tutti grande rispetto, paura e trepidazione avendo con sé... uhm... il conto corrente di Centrifuga [ossia Aksenov stesso, finanziatore di molte opere di Centrifuga, AF]). Si veda anche Aksenov 2008a: 141-143.

stereotipati sulla superiorità del nuovo ordine sovietico¹¹², gli scritti aksenoviani propongono un punto di vista in cui spesso le idee sociologiche sono elaborate in modo non banale; ciò viene riconosciuto anche da Adaskina (2008a: 28-29, 59), la quale però ritiene che Aksenov nel corso degli anni Venti si fosse trasformato progressivamente da attivo partecipante della rivoluzione a osservatore ironico. Al contrario, ironia e causticità sono elementi pressoché costanti nella sua opera (sulla rivoluzione, lo ricordo, egli ironizzava già dal 1917 nelle lettere a Bobrov e nel 1918 nel romanzo *Gerkulesovy stolpy*) e l'uscita dal partito non cambiò sostanzialmente la sua posizione.

Si considerino le seguenti circostanze. Il critico Naum Berkovskij (1930: 230, cit. in Mejlach 2012: 88-89, nella recensione alla raccolta di saggi *Gamlet i drugie opyty...* (1930), sostiene che Aksenov avrebbe ironizzato sul metodo marxista. In una recensione di Naumov (1938: 105) agli studi di Aksenov sui drammaturghi elisabettiani (raccolti postumi nel 1938) appare invece l'accusa di formalismo. L'utilizzo degli attributi 'ironico' e 'formale' possono ovviamente essere interpretati come la tipica accusa di chiunque non riconosceva negli scritti di Aksenov l'osservanza dell'ortodossia marxista. Più che di ironia contro il marxismo o di formalismo, appare più corretto parlare di libertà metodologica, espressione di quella stessa tendenza all'anticonformismo giustamente individuata da Mejlach. Aksenov riteneva infatti necessario evitare qualsiasi forma di feticismo o generalizzazione di un criterio oggettivo di analisi – illusoria garanzia di imparzialità critica – in favore di un approccio basato sul buon senso e sulla profonda conoscenza dell'oggetto di studio¹¹³. Di questo parla nell'articolo *Pevcy revoljucii* (1924): vengono citati i critici Kogan e Friče, che perderebbero di vista le peculiarità dei singoli scrittori rapportando tutto alla tesi marxista di base e sovrastruttura; Šklovskij, che ridurrebbe la storia della letteratura a un armamentario di procedimenti artistici; lo psichiatra Ivan Ermakov, che intrepeterrebbe ogni poesia secondo categorie freudiane. Nessuno di loro, però, secondo Aksenov, sarebbe in grado di spiegare perché ci sono autori che scrivono opere migliori di altri in senso assoluto:

На это защитники объективного критерия могут ответить только одно: нам важен наш критерий сам по себе, нам нравится повторять его до потери сознания, как дьячок повторяет свое 'помелосподи', а до повода произ-

¹¹² Secondo Adaskina (2008a: 59), talvolta potrebbe trattarsi anche di aggiunte redazionali.

¹¹³ Nel saggio su Končalovskij (1933) Aksenov (2008a: 297) ribadisce l'illusione di imparzialità nell'affidarsi a un criterio oggettivo di analisi, affermando polemicamente che nemmeno la geometria di Euclide è imparziale (con evidente rimando alle geometrie non euclidee in voga negli ultimi decenni). È interessante notare il parallelismo con la posizione di Baudelaire (1976: 418), la quale poteva essere benissimo nota ad Aksenov: solo una critica parziale, appassionata, politica può allargare gli orizzonti conoscitivi dell'oggetto di studio.

несения нашей формулы ни нам дела нет, да и вам быть не должно (Aksenov 2008b: 44-45)¹¹⁴.

Aksenov era forse attratto dall'ideologia comunista non solo superficialmente, in quanto realizzazione delle proprie aspirazioni anarcoidi (tratto comune all'avanguardia)¹¹⁵, bensì perché in essa trovava principî su cui riflettere per dare una base filosofica alle sue osservazioni formali sull'arte. Allo stesso tempo dichiarava di non poter accogliere acriticamente e in toto il metodo marxista, né quello formalista e psicanalitico, sebbene nella sua opera critica dimostri di attingere da tutte queste sfere. È evidente la volontà di portare avanti un pensiero autonomo, rifiutando di essere pedissequa espressione della linea ufficiale del Partito: da qui forse la decisione di uscirne.

Ciò non toglie che, sul piano politico, Aksenov avesse potuto sinceramente credere nella giustezza della Rivoluzione e nella sua necessità storica¹¹⁶: a questo proposito, i rari richiami all'ideologia comunista in alcune poesie di *Ėjfeleja* non sono troppo enfatici e sembrano esprimere un sentimento personale, piuttosto che piegarsi ai dettami del nuovo regime¹¹⁷. Sul piano critico-filosofico, invece, Aksenov non doveva essere disposto a rinunciare al proprio punto di vista, derivante dalla sua enorme erudizione, per abbracciare un'ideologia limitante. Non desta dunque stupore che, negli anni Trenta, gli fossero state mosse accuse di formalismo e gli venisse concesso sempre meno spazio dall'editoria sovietica¹¹⁸. È altrettanto importante notare, però, che nelle sue testimonianze scritte

¹¹⁴ A questo i difensori del criterio oggettivo possono rispondere solo: per noi conta il nostro criterio in sé, ci piace ripeterlo fino a svenire, come il sagrestano ripete il suo 'abbipietàsignore', e il pretesto per l'enunciazione della nostra formula non è affar nostro, e non deve essere nemmeno vostro.

¹¹⁵ Secondo Renato Poggioli (1962: 117), al di là di un atteggiamento generalmente aristocratico dei futuristi, si deve riconoscere la "maggiore frequenza delle consapevoli adesioni, e delle superficiali simpatie, per le ideologie di sinistra" e la "congenialità dell'ideale anarchico alla psicologia avanguardistica". Su anarchia e avanguardia si veda anche Folejewski 1980: 4.

¹¹⁶ Adaskina (2008a: 29) condivide sostanzialmente questo punto di vista: sebbene fosse un proprietario terriero, Aksenov non si lamentava delle perdite subite con la Rivoluzione, capiva che si trattava del prezzo necessario da pagare per un popolo che ora doveva imparare a essere libero, abituato com'era alla schiavitù.

¹¹⁷ Cfr. la fine di *Ėjfeleja XXIV*, in cui Aksenov alza un inno alla libertà dei prigionieri di guerra, fondendo Rivoluzione francese (riferimento al berretto frigio) e russa (ĖJF: 25): "Когда же / Из сажи / Ежедневных жертвенников аборигена / Вынесешь сургучную печать декрета о преодолении плена? / Тебе, Любимая, к лицу летучий мак. / Очаруй, не скромничай, очаруй всех, заломив фригийский колпак / Наш красный флаг на весь свет" (Quando / Dalla fuliggine / Dei quotidiani altari sacrificali dell'aborigeno / Porterai il sigillo di ceralacca del decreto sul superamento della prigionia? / A te, Amata, sta bene il papavero volante. / Ammalia, non fare la modesta, ammalia tutti, attorcendo il berretto frigio / La nostra bandiera rossa su tutto il mondo).

¹¹⁸ Con simili accuse viene rifiutata dalle case editrici in quegli stessi anni la sua raccolta di racconti *Ljubov' segodnja*, cfr. Farsetti 2013a: 161-163. Si tenga presente

o in quelle di persone a lui vicine non si registrano critiche alle autorità, né ripensamenti sulla scelta di riferirsi ai principî sociologici. In un certo senso, la sua posizione è stata talmente anticonformista che dopo la morte, avvenuta per cause naturali¹¹⁹, egli è stato pressoché dimenticato tanto dalla cultura ufficiale sovietica, quanto da quella dissidente¹²⁰.

Importante nel pensiero di Aksenov è la sociologia, che gli permise di sviluppare la sua concezione riguardo alle leggi che regolano la storia dell'arte. In uno dei suoi primi articoli, *K voprosu o sovremennom sostojanii russkoj živopisi* (1913), Aksenov sosteneva il principio di ininterrotto sviluppo delle arti, secondo il quale ogni epoca premia gli artisti che innovano rispetto al passato; l'avvicendamento delle scuole artistiche non sarebbe casuale, bensì seguirebbe uno sviluppo dialettico *lato sensu*: la nuova arte proporrebbe solo alcuni elementi in antitesi con quella precedente, accogliendo tutti gli altri¹²¹:

‘Мир искусства’ с большой страстностью осуждал передвижников за литературу, универсально заменявшую в картинах последних и живопись, и рисунок – когда пришлось талантливой группе этих противников литературности действием утверждать свою противоположность предшественникам, противоположность эта высказалась только в более умелом рисунке: литература осталась основой творчества, только тема переменилась (Aksenov 2008a: 194)¹²².

che tra l'estate e l'autunno del 1930 Aksenov aveva tenuto lezioni di fisica e geometria descrittiva nel Kičkas (Ucraina meridionale), cfr. Aksenov 2008a: 161-162. Si ignora il motivo di un simile trasferimento: se si fosse trattato semplicemente di necessità economica, è strano che Aksenov avesse deciso di andare così lontano, lasciando di fatto la moglie sola a Mosca. Secondo Adaskina (2012: 19), forse Aksenov temeva che, restando a Mosca, sarebbe potuto cadere vittima di repressioni politiche.

¹¹⁹ Sebbene non siano stati ritrovati documenti ufficiali sulla causa della sua scomparsa, avvenuta a 51 anni il 3 settembre 1935, è molto probabile che si tratti di una conseguenza delle torture subite nel periodo di prigionia durante la Prima guerra mondiale, come ritiene Adaskina (lettera personale del 2 ottobre 2011).

¹²⁰ La sorte di Aksenov è stata riassunta efficacemente da Vadim Gaevskij (2007: 114): “Деятельнейший Аксенов заперся в своем кабинете. Сказать, что его убила власть, нельзя. Его убило время. Человек 20-х годов, слишком яркий, слишком независимый, 30-м годам стал не нужен. И он ушел – не хлопнув дверью, не попрощавшись, – ушел по-английски” (L'operosissimo Aksenov si chiuse a chiave nel suo studio. Non si può dire che sia stato il potere a ucciderlo. Il tempo l'ha ucciso. E lui se ne è andato via, senza sbattere la porta, senza salutare, se ne è andato all'inglese).

¹²¹ Interessante notare che un'idea simile sul susseguirsi di tendenze artistiche contrapposte è portata avanti anche dai formalisti, soprattutto da Jurij Tynjanov (1929: 30-47), con la sua idea di serie letteraria, di serie della vita quotidiana (*byt*) e dell'avvicendamento dei sistemi nell'evoluzione della letteratura.

¹²² Il Mondo dell'Arte ha criticato con grande passione i *Peredvižniki* per la letteratura, che nei dipinti di questi ultimi sostituiva universalmente sia la pittura che il disegno; quando il talentuoso gruppo di questi nemici della letterarietà ha dovuto affermare con i fatti la propria opposizione ai predecessori, tale opposizione si è espressa solo in

In altre parole, Aksenov parla di un'innovazione fine a sé stessa, formale, rispondente a una qualche legge interna all'arte, senza ipotizzare influenze del mondo esterno; la logica hegeliana viene riproposta alla fine del saggio: la ripresa di procedimenti simili a quelli dell'arte paleolitica nelle composizioni pittoriche di Aleksandra Ėkster viene interpretata come la messa in atto di una grande sintesi da parte delle avanguardie (cfr. Aksenov 2008a: 197-198). Tuttavia, già in uno scritto di più ampio respiro scritto prima della Rivoluzione, ossia *Pikasso i okrestnosti*, affiorano le prime osservazioni sul ruolo del mercato dell'arte nel consentire alla pittura francese di svilupparsi maggiormente rispetto a quella russa (cfr. Aksenov 2008a: 223-224).

Per questo nel 1919, nel suo saggio sul pittore Aristarch Lentulov, collegando l'apparizione di nuovi stili al cambiamento della situazione economico-sociale (dal momento che sull'arte incidono i gusti della classe di persone che la finanziano), Aksenov (2008a: 253) non sembra far altro che accogliere un principio marxista non lontano da quello esposto in *Pikasso i okrestnosti*.

Si deve ammettere che alcune posizioni esposte nello scritto su Lentulov possono sembrare frutto del cosiddetto 'sociologismo volgare' (*vul'garnyj sociologizm*). Ad esempio, Aksenov (2008a: 258) spiega il successo del culto della velocità prima della Grande guerra con il declino della borghesia, la classe dominante del tempo: la velocità era il simbolo di una classe che, presentando la propria fine, aveva fretta di provare il maggior numero di sensazioni nel minor tempo possibile. Al contempo, però, l'autore ha il pregio di non fermarsi a un approccio deterministico secondo cui il contesto sociale e la psicologia di classe dell'artista sarebbe legata alla produzione di quest'ultimo. Aksenov cerca piuttosto di vedere relazioni tra fenomeni contemporanei, concause di un risultato o un processo artistico.

Nei suoi articoli degli anni Venti vengono riproposte spesso considerazioni sul contesto sociale ed economico per giustificare tanto l'arte del passato, quanto quella del presente: l'evoluzione dei procedimenti artistici non viene più considerata fine a sé stessa, come nell'articolo del 1913 citato in precedenza, bensì riflette anche la società del tempo in cui l'arte viene espressa. Perciò, quando Aksenov si esprime sulla necessità di una nuova arte proletaria, si tratta non di un banale tributo ai tempi, ma di una diretta conseguenza di questa sua concezione: se si ritiene che tramite la Rivoluzione i mezzi di produzione siano passati sotto il controllo del proletariato, è naturale che l'arte inizi a rispecchiare gli interessi della nuova classe dominante¹²³. Questa stessa tesi viene ribadita nel lungo articolo *K likvidacii futurizma* (1921), che coniuga osservazioni sul-

una maggiore maestria nel disegno: la letteratura è rimasta il fondamento delle opere d'arte, solo il tema è cambiato.

¹²³ Si capisce dunque che, mentre nel già citato articolo del 1913 (*K voprosu o sovremennom...*) Aksenov (2008a: 294-295) aveva visto nel *Bubnovyj valet* l'arte più avanzata del momento, nel 1925 il suo giudizio cambia, in quanto dopo più di dieci anni non basta dire che si accoglie la Rivoluzione per apparire nuovi, bensì è necessaria un'evoluzione della tecnica artistica al fine di incontrare i gusti del nuovo pubblico.

la tecnica versificatoria a considerazioni sul contesto sociale: così come prima della Rivoluzione i poeti futuristi (progressisti sia in letteratura che in politica) avevano dato il cambio ai simbolisti (artisticamente e politicamente reazionari), appaiono ora nuove scuole che cercano di prendere giustamente il posto del Futurismo (il quale è diventato espressione di un'arte e di una politica ormai superate)¹²⁴.

Simili idee rimarranno costanti per tutta la sua vita, anche dopo l'uscita dal Partito, e avranno fortuna soprattutto negli studi degli anni Trenta sul teatro elisabettiano¹²⁵, nei quali Aksenov cerca di mostrare in modo non banale, con dovizia di esempi e paralleli, che la struttura economico-sociale del Seicento inglese e l'estrazione sociale dei drammaturghi stessi si riflettono sulla struttura e sui contenuti delle opere drammatiche.

5.2. Costruttivismo teatrale e poetico

Durante la collaborazione con il teatro di Mejerchol'd (1921-1927)¹²⁶ e la militanza nel *Literaturnyj centr konstruktivistov* (1924-1928) Aksenov scrisse una serie di articoli nei quali promuoveva le teorie costruttiviste. A differenza della sociologia, cui l'autore era ricorso per sviluppare la propria concezione di evoluzione artistica (e al nuovo punto di vista egli sarebbe poi rimasto sempre fedele), il Costruttivismo rappresentò per lui solo una fase, contraddistinta dalla temporanea 'infatuazione' per alcune idee dell'epoca: non si può parlare di un suo apporto originale all'ideologia costruttivista.

Riguardo all'esperienza con Mejerchol'd, si può ricordare anzitutto *Teatr v doroge* (1922). In questo articolo viene sostenuta la necessità di una riforma radicale dello spazio scenico e della recitazione per ottenere una nuova forma

¹²⁴ Tuttavia Aksenov (2008b: 31) ritiene che l'avvicendamento non possa ancora aver luogo, dal momento che si tratta di un periodo di transizione nel quale la società (e, di conseguenza, la letteratura) è ancora lontana dall'essere totalmente proletaria.

¹²⁵ Si tratta di articoli pubblicati verso la fine degli anni Venti e poi raccolti nel volume *Gamlet i drugie opyty...* (1930) e postumi in *Šekspir* (1937) ed *Elizavetincy* (1938).

¹²⁶ Aksenov teneva corsi di storia e teoria della letteratura e del teatro nella scuola del *Teatr imeni Mejerchol'da* (TIM, Teatro 'Mejerchol'd'), la quale negli anni cambiò spesso nome: nel 1921 *Gosudarstvennye vyssšie režisserskie masterskie* (GVYRM, Laboratori Statali Superiori di Regia), poi *Gosudarstvennye vyssšie teatral'nye masterskie* (GVYTM, Laboratori Teatrali Statali Superiori); nel 1922 il teatro di Mejerchol'd venne rifondato all'interno del *Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva* (GITIS, Istituto Statale di Arte Teatrale), e qui, appunto, insegnò Aksenov; nel 1923 il teatro si separò dall'istituto e la nuova scuola teatrale venne chiamata *Gosudarstvennye èksperimental'nye teatral'nye masterskie* (GEKTEMAS, Laboratori Sperimentali Teatrali Statali). Aksenov lasciò il GEKTEMAS nel 1927 (cfr. Adaskina 2008e: 333). Oltre a ciò, dedicò articoli al lavoro di Mejerchol'd, tradusse per lui testi teatrali (ad esempio, il già citato *Le cocu magnifique* di Crommelynck) e insieme a lui e a Valerij Bebutov pubblicò il saggio *Amplua aktera* (1922).

artistica espressione del proletariato. Aksenov (2008a: 327) chiude l'articolo affermando come il teatro di Mejerchol'd stia andando verso questa direzione.

In articoli successivi, come *V prostranstvo* (1922), *K postanovke 'Noči' M. Martine v teatre Vsevoloda Mejerchol'da* (1923) e *L. S. Popova v teatre* (1924), Aksenov mira più esplicitamente a esaltare le conquiste fatte dal teatro al quale lui stesso collaborava: la biomeccanica, la rinuncia a scenografie dal carattere ornamentale per l'utilizzo di macchine ed elementi con una precisa funzione, presi direttamente dalla vita e spesso legati al mondo operaio, l'elaborazione di una tuta da lavoro (*prozodežda*) come costume di scena¹²⁷.

Prostranstvennyj konstruktivizm na scene (1926) rappresenta invece la più completa esposizione dei procedimenti elaborati da Mejerchol'd e Popova. Come in *K postanovke 'Noči' M. Martine v teatre Vsevoloda Mejerchol'da* (1923), Aksenov sostiene che il teatro di Mejerchol'd stava realizzando le aspirazioni degli artisti più radicali dell'INChUK¹²⁸ e dello VChUTEMAS¹²⁹, i quali in teoria rifiutavano l'idea dell'arte per l'arte in favore del *proizvodstvennoe iskusstvo* (arte che confluisce nella vita)¹³⁰, ma in pratica sarebbero riusciti solo a creare una nuova estetica (cfr. Aksenov 2008a: 336). Secondo Aksenov, il naturale sviluppo del teatro sarebbe passato attraverso l'eliminazione dello spazio scenico e dell'attore professionista per un nuovo teatro libero da convenzioni, fuso con la vita (cfr. Aksenov 2008a: 348).

Tuttavia, il 1926 è l'ultimo anno che Aksenov proclamava simili utopie costruttiviste¹³¹: finita la collaborazione con Mejerchol'd, nei suoi articoli sul teatro egli si sarebbe limitato ad analizzare gli spettacoli cui assisteva (cfr. Adaskina 1998: 533). Così, nel saggio su Ėjzenštejn (1933-1935), ripensando ai suoi scritti degli anni Venti, l'autore dovette riconoscere di aver sbagliato nella sua previsione (cfr. Aksenov 2008a: 430; Adaskina 2008b: 614).

Un caso analogo di programma artistico accolto inizialmente con entusiasmo e poi rinnegato è quello del Costruttivismo letterario. Entrato nel LCK

¹²⁷ Principi di biomeccanica si ravvisavano già in *Teatr v doroge*, in relazione all'ipotesi del lavoro che doveva fare l'attore del futuro: abbandonare i metodi classici di recitazione, accordare i propri movimenti e la propria voce ai ritmi delle macchine industriali (cfr. Aksenov 2008a: 327).

¹²⁸ *Institut chudožestvennoj kul'tury* (Istituto di Cultura Artistica), 1920-24, organizzazione di ricerca artistica promosso dall'*Otdel izobrazitel'nyh iskusstv* (IZO, Sezione Arti Figurative) del *Narkompros*. Per uno studio sui principali progetti dell'Inchuk, si veda Gough 2005.

¹²⁹ *Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie* (Laboratori Tecnico-Artistici Superiori), 1920-1926, istituto che formava artisti-designer improntati agli ideali del Costruttivismo e del Produttivismo. Per un resoconto sull'attività di questa scuola, si veda Komarova 1996.

¹³⁰ Per una panoramica delle teorie e sperimentazioni riconducibili a una concezione utilitaria dell'arte in quel periodo si veda Zalambani 1998.

¹³¹ A essere precisi, l'idea romantica di trasformare l'uomo attraverso l'arte, così da eliminare la vecchia vita quotidiana (*byt*) e accelerare la realizzazione del comunismo, accomunava molte esperienze avanguardiste dell'epoca (cfr. Magarotto 1976).

come teorico nel 1924 (nel 1925 anche la sua firma appare in calce al manifesto apparso su *Gosplan literatury*), nei propri articoli Aksenov avrebbe di fatto ripetuto le idee che erano state già elaborate negli anni precedenti dalle figure chiave del gruppo, Kornelij Zelinskij e Il'ja Sel'vinskij. Principi come massimo sfruttamento del tema, giustificazione funzionale di tutti gli elementi che compongono un'opera letteraria, *lokal'nyj metod*¹³², *gruzifikacija slova* (la parola carica al massimo di contenuti, satura di connotazioni), vengono ribaditi negli articoli di Aksenov: *Spravka* (1924), *Meždunarodnoe položenie* (1925), *Zaščita i proslavlenie konstruktivizma* (1925-1926), *Rasprostranenie konstruktivizma* (1927). In questi scritti l'apporto personale di Aksenov non va dunque ricercato nei principi teorici presentati, bensì nell'azione polemica: affermare la superiorità del proprio gruppo rispetto agli altri (in modo particolare al LEF)¹³³. A questo proposito, molto spesso il bersaglio è Majakovskij.

In *Rasprostranenie konstruktivizma* Aksenov (2008b: 76-77) non solo smi-nuisce l'originalità di Majakovskij accusandolo in pratica di utilizzare procedimenti ideati dai costruttivisti; in relazione a *Chorošo!* (1927) parla addirittura di prestito testuale (*tekstual'noe zaimstvovanie*) da *Uljalaevščina* (1924; pubblicato nel 1927) di Sel'vinskij, riportando alcuni esempi. Il confronto Majakovskij-Sel'vinskij era stato già proposto in *Pevcy revoljucii* (1924)¹³⁴ e alla fine del saggio *O fonetičeskom magistrale* (1925): in quest'ultimo caso Majakovskij viene portato a esempio come uno dei poeti 'vecchi' che non è stato in grado di sfruttare al massimo gli aspetti fonologici dei propri componimenti, a differenza di quanto sarebbe riuscito a fare il giovane Sel'vinskij. La chiusura dell'articolo riflette bene l'intenzione polemica di Aksenov: "Из этого и далеко не полного обзора, видно, насколько поэты, сменившие футуристов, обогатили фонетическую схему своих произведений, и насколько глубже проникает конструктивизм в существо подлежащего оформлению словесного материала" (Aksenov 2008b: 73)¹³⁵.

¹³² Il *lokal'nyj metod* (ovvero *princip, priem*) è uno dei procedimenti formali tipici del Costruttivismo letterario, propagandato da Aksenov, ma anche da K. Zelinskij e I. Sel'vinskij. Banalizzando, si basa sull'idea che il modo di esprimersi dei locutori nelle opere letterarie deve riflettere la loro appartenenza sociale, professionale, rispecchiare la loro ideologia e psicologia, cfr. Grübel 1990: 871.

¹³³ Cfr. il piano per l'articolo *Zaščita i proslavlenie konstruktivizma* (Aksenov 2008b: 83): "Литературные системы периода крушения капитализма. Деструктивисты Лефа. Период собирания материалов, соответственный восстановительному периоду хозяйства страны. Конструктивизм как литературная система строительного периода" (I sistemi letterari del periodo di crollo del capitalismo. I decostruttivisti del Lef. Periodo di raccolta dei materiali che corrisponde al periodo di risanamento dei beni del paese. Il Costruttivismo come sistema letterario del periodo costruttivo).

¹³⁴ Aksenov (2008b: 49) contrappone il 'lirismo astratto' di Majakovskij con l'elemento narrativo di Sel'vinskij, ritenendo quest'ultima tendenza di scrittura poetica molto più attuale negli anni Venti.

¹³⁵ Da questa pur non completa rassegna si vede quanto i poeti che hanno dato il cambio ai futuristi abbiano arricchito lo schema fonetico delle proprie opere e quanto

Come ha notato Adaskina, con il tempo i rapporti tra Aksenov e il principale teorico del movimento, Kornelij Zelinskij (1896-1970), si erano fatti più tesi: le sue opere non venivano accettate dal gruppo e uno dei casi principali di dissidio fu la recensione di Aksenov a *Zapiski poeta* di Sel'vinskij (1928), nel quale, secondo i verbali delle riunioni del LCK, si noterebbe il tono di un osservatore che sta in disparte, estraneo al gruppo (cfr. Adaskina 2008a: 47). Non sembra strano che dopo la rottura con il LCK, avvenuta ufficialmente nel 1929 (cfr. Aksenov 2008b: 84-86), Aksenov non fosse più tornato su teorie costruttiviste: come nel caso del teatro di Mejerchol'd, si trattava di idee non direttamente sue e che lui semplicemente difendeva in qualità di membro del gruppo. Diverso è il caso dei principî sociologici, da lui maggiormente interiorizzati e 'personalizzati', non semplicemente dovuti alla militanza in qualche istituzione culturale o politica.

Riconoscere che la teoria costruttivista non ha un ruolo determinante nella ricostruzione della filosofia estetica di Aksenov è allo stesso tempo una conferma dell'importanza in essa della sociologia e dell'idea di arte come espressione ritmica dei sentimenti. Il pensiero di Aksenov risulta così attraversato da elementi 'stabili', presenti in tutto il suo cammino artistico (e riconducibili soprattutto alla sua definizione generale di arte) o a partire da un certo momento (considerazioni sociologiche), e da elementi temporanei, connessi all'adesione a una scuola di pensiero (Costruttivismo), i quali scompaiono senza lasciar traccia nei suoi scritti al termine di tale esperienza.

6. La poesia russa dell'epoca nei giudizi di Aksenov

6.1. I giudizi al di là della competizione artistica

La propaganda da parte di Aksenov degli assunti del Costruttivismo va inquadrata anche in una logica di lotta tra gruppi, tipica espressione della vita letteraria (il cosiddetto *literaturnyj byt*) di inizio secolo. Tale lotta non era sempre portata avanti per vere e proprie questioni di principio, per l'affermazione di valori estetici inconciliabili con quelli di altri gruppi artistici, ma era almeno in parte legata a ragioni di concorrenza: in uno scenario letterario in cui apparivano di continuo nuovi poeti, l'appartenenza a un gruppo assicurava evidentemente maggiore visibilità, e il modo per attirare su di sé l'attenzione del pubblico era attaccare gli artisti più famosi. Di questa pratica parlava già Valerij Brjusov in una lettera del 1907 al padre (cit. in Bogomolov 1995a: 185):

Среди 'декадентов', как ты видишь отчасти и по 'Весам', идут всевозможные распри. Все четыре фракции декадентов: 'скорпионы', 'золоторунцы',

più profondamente il Costruttivismo sia penetrato nella sostanza del materiale verbale soggetto a formalizzazione.

‘перевальщики’ и ‘оры’¹³⁶ – в ссоре друг с другом и в своих органах язвительно поносят один другого. Слишком много нас расплодилось и приходится поедать друг друга, иначе не проживешь. Ты читал, как мы нападаем на ‘петербургских литераторов’ [...]. Одним словом, бой по всей линии!¹³⁷

Anche Anna Achmatova era ben cosciente del fatto che gli attacchi tra i poeti delle scuole concorrenti potevano non corrispondere alla vera opinione che questi avevano gli uni degli altri, secondo quanto riferito il 22 ottobre 1940 a Lidija Čukovskaja (2007: 227):

[...] я прихожу к убеждению, все более и более, что история литературы – это такие все мнимости! Вот даже тут, в прекрасной работе Николая Ивановича [Харджиева], это видно. Хлебников поносит Сологуба, Арцыбашева, Блока. Николай Иванович разъясняет, что это, мол, была борьба с символистами. Вздор! Какой же Арцыбашев символист? И никакой осознанной борьбы с символизмом у Хлебникова вовсе не было. Они боролись со всеми известными тогда людьми, чтобы место расчистить [...]. Возьмите Маяковского. Теперь вот говорят и пишут, что он любил мои стихи. А публично он всегда ругал меня... Им надо было вырубить лес, и они вырубали вершинки повыше!¹³⁸.

Aksenov dimostrava di avere le idee chiare su questa dinamica, come si evince da una delle prime lettere scritte a Bobrov nel 1916:

Я люблю драку и литературную возню. Обыкновенно объединяются несколько (не более 4-5) литераторов, которых никто не читает и не знает. Добывают денег для начала и дважды в неделю потрясают все установившиеся авторитеты. Через два года они сами делаются авторитетами, их приглашают в платные журналы и тогда дружба врозь (Aksenov 2008a: 68)¹³⁹.

¹³⁶ Brjusov si riferisce ovviamente alle case editrici simboliste *Skorpion* (1900-1916, presso cui peraltro usciva dal 1904 al 1909 la rivista “Vesy”, da lui diretta) e *Ory* (1907-1910), nonché alle riviste *Zolotoe runo* (1906-1909) e *Perval* (1906-1907).

¹³⁷ Tra i ‘decadenti’, come puoi vedere in parte leggendo “Vesy”, ci sono dissidi di ogni genere. Tutte e quattro le frazioni dei decadenti (*skorpiony*, *zolotoruncy*, *pereval’sčiki*, *ory*) litigano l’una con l’altra, e nei propri organi lanciano ingiurie velenose a indirizzo degli altri. Siamo proliferati troppo e bisogna divorarsi l’un l’altro se si vuole sopravvivere. Hai letto come abbiamo attaccato i ‘letterati pietroburghesi’ [...]. In una parola, lotta su tutta la linea.

¹³⁸ [...] sto arrivando sempre più alla convinzione che la storia della letteratura sia una serie di tali falsità! Si vede perfino qui, nel meraviglioso lavoro di Nikolaj Ivanovič [Chardžiev]. Chlebnikov ingiuria Sologub, Arcybašev, Blok. Nikolaj Ivanovič spiega che questa era la lotta con i simbolisti. Assurdità! Arcybašev sarebbe un simbolista? E non c’è mai stata nessuna lotta cosciente di Chlebnikov con il Simbolismo. Lottavano con tutte le persone allora famose per liberare il posto [...] Prendete Majakovskij. Ora dicono e scrivono che amava i miei versi. E pubblicamente mi offendeva sempre... Dovevano tagliare il bosco, e quindi tagliavano le cime più alte.

¹³⁹ Amo il trambusto e le risse letterarie. Solitamente si uniscono alcuni letterati (non più di 4-5) che nessuno legge, né conosce. Ottengono i soldi per iniziare e due volte

La scelta di un poeta di aderire a un gruppo anziché ad un altro poteva infatti non essere legata a seri motivi estetici, ma anche a simpatie personali (cfr. Rakov 1976: 213). In una lettera precedente, Aksenov (2008a: 65-66) esponeva a Bobrov la sua idea di come riorganizzare Centrifuga al fine di ottenere maggior successo presso il pubblico¹⁴⁰:

Вы мне расскажите о Ц<ентрифуге> – много ли Вас [*sic*] и однородна ли группа? Если имеется надежда на стойкость соединения, можно будет, когда война кончится, попытаться организовать двухнедельник в один<->два листа достаточно *агрессивный*, чтобы заставить себя читать и *отбить вкус читателей* от Мандельштамма [*sic*] с одной стороны и Бурлюка с другой (знак равенства между произведениями этих авторов, по-моему<, > уместается без всякого насилия над значением предложенных формул) [corsivo mio, AF; la prima parentesi angolare è della fonte]¹⁴¹.

Ne consegue che la logica di competizione tra gruppi interessava ad Aksenov da ben prima dell'adesione al Costruttivismo. A prescindere da quale fosse la vera opinione del critico sull'opera di un poeta, la sua appartenenza a un gruppo 'avversario' poteva determinare la pubblica espressione di un giudizio negativo. Si prenda l'esempio di Majakovskij: Aksenov cambiò più volte opinione su di lui, e sempre in circostanze riconducibili al mutamento del contesto letterario: si passa così da una scarsa considerazione delle doti poetiche di Majakovskij prima della Rivoluzione (connessa alla rivalità Centrifuga vs. Cubofuturismo), a un giudizio molto positivo per l'innovazione nei contenuti e nella tecnica di scrittura nei primi anni dopo la Rivoluzione (epoca di sostanziale 'disarmo' dei gruppi futuristi). Quest'ultimo giudizio venne ribaltato poco dopo (metà degli anni Venti), e le stesse opere poco prima considerate innovative vengono definite retrograde (nuovo antagonismo letterario tra LEF e LCK, come accennato nel § 5.2)¹⁴².

Nel cercare di capire quale tipo di poesia Aksenov prediligeva è forse meglio riferirsi soprattutto alle lettere a Bobrov (1916-1918), in quanto testi di carattere privato, meno soggetti ai condizionamenti della competizione artistica. Sebbene siano limitate a un breve periodo (purtroppo non si dispone di materia-

a settimana colpiscono tutte le autorità affermate. Dopo due anni loro stessi diventano delle autorità, li invitano in riviste a pagamento e allora ognuno per la sua strada.

¹⁴⁰ Successivamente Aksenov aveva ricevuto da Bobrov *Vtoroj sbornik Centrifugi* (1916), nel quale aveva apprezzato la sezione polemica, pur dispiacendosi per la mancanza di attualità (la polemica si riferiva a fatti dell'anno precedente), cfr. Aksenov 2008a: 70.

¹⁴¹ Mi racconti di Centrifuga: siete in molti e il gruppo è omogeneo? Se si può sperare nella stabilità del gruppo si potrà, a guerra conclusa, provare a organizzare un bisettimanale di uno o due fogli abbastanza *aggressivo* per far sì che ci leggano e *allontanare il gusto dei lettori*, da un lato, da Mandel'stam, e, dall'altro, da Burljuk (il segno d'uguaglianza tra le produzioni di questi autori, secondo me, non è una forzatura del significato delle formule proposte).

¹⁴² Per maggiori ragguagli, si veda Farsetti 2016a.

le simile negli anni Venti), queste lettere ci informano delle amicizie, delle antipatie e dei gusti letterari di Aksenov nel periodo in cui egli realizzava la parte più consistente della produzione poetica.

Anzitutto si può evincere un suo rifiuto pressoché generalizzato dei poeti simbolisti (specie della seconda generazione) e acmeisti. Aksenov considerava i primi anni Dieci come un periodo di declino della poesia russa (Aksenov 2008a: 66)¹⁴³. Ironizzava su Anna Achmatova, immaginando di poter accostare il contenuto dei suoi versi a quello della scrittrice popolare Anastasija Verbickaja (1861-1928)¹⁴⁴; in una citazione precedente si nota come Aksenov avesse provocatoriamente accostato David Burljuk a Mandel'stam. Aksenov non dette spiegazioni più specifiche per giustificare questa sua avversione: in un caso, invece, definì Bal'mont, Severjanin e Viktor Gofman dei deboli verseggiatori (*malosil'nye stichotvorcy*), riferendosi al loro modo di usare la cesura (cfr. Aksenov 2008a: 99); si può inoltre segnalare una critica alle edizioni di queste due scuole letterarie in relazione all'idiosincrasia di Aksenov per l'eccessivo estetismo¹⁴⁵. Sulla poesia di Brjusov non si espresse nell'epistolario a Bobrov, ma pare che fosse l'unico simbolista che egli veramente stimasse: si consideri la lettera di Aksenov a Brjusov del 1913 (cfr. LVB: 1-1ob.; cfr. anche cap. 4, § 2) e la già menzionata recensione a *V takie dni* (cfr. *supra*, § 3.1), nella quale Brjusov viene definito il più grande maestro del Simbolismo russo (cfr. Aksenov 1922a: 294).

L'avversione di Aksenov verso acmeisti e simbolisti condizionava inoltre la sua valutazione di altri poeti ad essi legati; ad esempio Chlebnikov, di cui Aksenov pur stimava le qualità letterarie (e nonostante egli rilevasse in Chlebnikov uno stile arcaizzante, cfr. Aksenov 2008a: 72)¹⁴⁶, dal momento che veniva apprezzato anche da Vjačeslav Ivanov, Gorodeckij e Gumilev (cfr. Aksenov 2008a:

¹⁴³ A tal proposito parlava di 'flora intestinale' di Vjačeslav Ivanov (cfr. Aksenov 2008a: 64) e definiva gli acmeisti 'compagnia verminosa' (cfr. Aksenov 2008a: 112).

¹⁴⁴ Scrive Aksenov (2008a: 77): "Я поручил дома составить сводку параллельных мест у Вербицкой (не могу сам, т. к. не читал этого автора) и Ахматовой с % подсчетом содержания первой в стихах 'поэтессы'. Может выйти очень забавно. Можно будет назвать 'Писарство и чистописание'" (A casa mia ho chiesto di fare un rapporto sui punti paralleli nella Verbickaja (io non potrei, non ho letto questa autrice) e nell'Achmatova, facendo il calcolo percentuale del contenuto della prima 'poetessa' in versi. Potrebbe uscir fuori qualcosa di molto divertente. Si potrebbe chiamare 'l'attività dello scrivano e la calligrafia') Cfr. anche Aksenov 2008a: 65.

¹⁴⁵ A questo proposito, nella lettera a Bobrov del 17 aprile 1916 Aksenov (2008a: 71-72) fa riferimento alla rivista "Apollon" (1909-1917), di orientamento simbolista e successivamente divenuta organo principale dell'Acmeismo, e alle case editrici simboliste di Aleksandr Kožebatkin (1884-1942), sottintendendo evidentemente *Musaget* (1909-1917) e *Al'ciona* (1910-1923). Sull'esotismo cfr. anche Aksenov 2008a: 109; 116.

¹⁴⁶ Il 'tecnologico' Aksenov aveva infatti un'idiosincrasia per gli arcaismi, e dichiarava fieramente di non utilizzarli (cfr. Aksenov 2008a: 131). A essere più precisi, è possibile rilevare un uso sporadico di parole in slavo ecclesiastico, seppur in contesti comici (alcuni esempi si vedranno nel cap. 3).

70)¹⁴⁷. Simile è il caso di Rjurik Ivnev (1891-1981): Aksenov lo apprezzava (cfr. Aksenov 2008a: 70), al punto da acconsentire a finanziare la pubblicazione dei suoi versi (cfr. Aksenov 2008a: 74); rimasto però deluso dal libro *Zoloto smerti* (1916), egli aveva paragonato Ivnev, in senso dispregiativo, ai poeti acmeisti¹⁴⁸.

Nella ‘lista nera’ di Aksenov si possono considerare i fratelli Burljuk e Livšic. Aksenov si rifiutava perfino di pubblicare opere insieme a loro per questioni di principio – evidentemente, incompatibilità artistica – mentre con Livšic anche personali (cfr. Aksenov 2008a: 102)¹⁴⁹: oltre a considerare scadenti i versi di Livšic, Aksenov (2008a: 107) dichiarò che Livšic aveva fatto di tutto per infangare il suo nome¹⁵⁰.

Sempre in relazione al Cubofuturismo, Aksenov si era espresso molto sfavorevolmente nei confronti della *zaum*’, che egli considerava un rozzo spezzettamento del materiale verbale. In sostanza, vedeva nella *zaum*’ un difetto di Chlebnikov che i cosiddetti poeti *zaumniki* avrebbero poi assunto a canone compositivo:

В затруднительные минуты стихописания: в начале письма или при его заминке это перебирание элементов слова (в порядке подбора рифмы, ритма, инструментовки) известно каждому стихотворцу, но поэту оно служит только побочным средством организации речи. Природный недостаток Хлебникова лишал его критерия по различению важности элементов слова, а бездарные его имитаторы, в роде Крученого [*sic!*] или Терентьева с графоманом Зданевичем, возвели в принцип то, что являлось только патологическим аффектом дегенеративной природы крупного поэта [corsivo mio, AF] (Aksenov 1923c: 278)¹⁵¹.

¹⁴⁷ Sui rapporti tra Aksenov e Chlebnikov, si veda invece Parnis 2012.

¹⁴⁸ Nella fattispecie vengono citati Gumilev, Achmatova, oltre a un certo ‘Lazino-Dubinskij’ (cfr. Aksenov 2008a: 112). Forse si tratta di un errore, forse Aksenov voleva riferirsi a Aleksej Lozina-Lozinskij (1886-1916), che tuttavia non era un acmeista, per cui non è da escludere che si confondesse con Michail Lozinskij (1886-1955).

¹⁴⁹ Il riferimento è a *Moskovskie mastera*, raccolta collettiva che sarebbe poi uscita nel 1916 senza la collaborazione di Bobrov e Aksenov, ma con opere di Livšic e D. Burljuk. Sempre a questo proposito Aksenov (2008a: 119-120) si rifiuta di sottoporre le proprie opere al giudizio di Samuil Vermel’ (ca. 1892-1972) – verseggiatore, tra i finanziatori di Centrifuga – o ai fratelli Burljuk, da lui considerati gli ispiratori di Vermel’. Aggiunge inoltre che il solo nome di Burljuk basterebbe a discreditarlo il loro libro (cfr. Aksenov 2008a: 120).

¹⁵⁰ Aksenov e Livšic si erano conosciuti a Kiev a inizio degli anni Dieci tramite Aleksandra Ėkster ed avevano collaborato insieme all’effimera rivista *Lukomor’e* (1911), cfr. cap. 4, § 2.

¹⁵¹ Nei momenti difficili della scrittura in versi, all’inizio o quando si ha un blocco, questa selezione degli elementi della parola (nell’ordine della scelta della rima, del ritmo, della strumentazione fonica) è noto a ogni verseggiatore, ma *al poeta essa serve solo come mezzo secondario di organizzazione del discorso*. Un difetto naturale di Chlebnikov lo ha privato del criterio per distinguere l’importanza degli elementi della parola, e i suoi imitatori privi di talento, tipo Kručenych o Terent’ev con il grafomane

Di questo tema egli parlava non nelle lettere a Bobrov, bensì in una recensione pubblica a un'edizione postuma di Chlebnikov (1923). Tuttavia, non ho motivo di dubitare che Aksenov avesse un'opinione negativa della *zaum* anche nel periodo futurista: l'idea che la vera poesia non derivi da una semplice combinazione di fonemi e che dunque non sia pura forma (secondo l'interpretazione che Aksenov dava della *zaum*) può essere ricondotta al principio dell'unione tra forma e contenuto, esposto qualche anno prima nella più volte citata recensione a Bogdanov (1920).

Passando ai poeti contemporanei considerati favorevolmente da Aksenov, non stupisce che si tratti soprattutto dei compagni di Centrifuga Bobrov, Pasternak e Aseev (cfr. *infra*, § 6.2); erano abbastanza positivi anche i giudizi sui citati Ivnev, Chlebnikov e Brjusov, tutti poeti che si erano trovati a collaborare con Centrifuga¹⁵². Lo stesso si può dire per Konstantin Bol'sakov (1895-1938), avvicinato a Centrifuga nel 1916: dopo la freddezza con la quale Aksenov (2008a: 70) aveva accolto i versi apparsi su *Vtoroj sbornik Centrifugi* (1916), egli aveva definito meraviglioso (cfr. Aksenov 2008a: 71) il libro *Poema sobytij* (1916) e si era offerto di finanziare (cfr. Aksenov 2008a: 74) *Solnce na izlete* (1916). Il caso di Bol'sakov è interessante perché Aksenov, sebbene lo considerasse un poeta inferiore a Bobrov e ad Aseev (cfr. Aksenov 2008a: 77, 98), intorno al 1918 gli avrebbe dedicato due poesie, *Ėjfeleja XXVIII* e un acrostico (cfr. cap. 1, § 2.2)¹⁵³. Questo fatto è di per sé significativo, dal momento che le uniche altre due poesie con dedica scritte da Aksenov – *Ėjfeleja XVIII* e *Izmenčivo* – erano indirizzate a Bobrov (mentre la raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* era dedicata ad Aleksandra Ėkster).

È importante sottolineare che la predilezione per questi poeti russi rispetto ad altri non pare corrispondere a un'effettiva loro influenza sulla poesia di Aksenov. Da questo punto di vista, appaiono più determinanti alcuni poeti francesi simbolisti e postsimbolisti (cfr. cap. 4, § 1). I dati qui raccolti servono dunque a dare un'idea di come Aksenov valutasse la scena poetica del tempo, nella quale anche lui stava cercando di entrare attraverso il gruppo Centrifuga, per poi uscire qualche anno più tardi, dopo esser passato praticamente inosservato.

Zdanevič, hanno assunto a principio quello che era solo un problema patologico della natura degenerativa di un grande poeta.

¹⁵² Come già detto (cfr. *supra*, § 2), Brjusov avrebbe dovuto curare per i tipi della casa editrice una raccolta di opere di Puškin, ma il progetto non andò in porto.

¹⁵³ Sui rapporti tra i due poeti si sa soltanto che nel 1918 entrambi frequentavano il già citato salotto di Kara-Murza (cfr. cap. 1, § 2.2).

6.2. L'atteggiamento nei confronti della propria attività poetica

Аксенов: Встретил Городецкого. Он так глуп, что не может даже поседеть.

Я: Глупость, однако, не помешала ему быть не только подлецом но и предателем. И все-таки он когда-то был поэтом. Ведь поэтический импульс не от ума. Уважаемый нами С. П. Бобров умен, [...] а стихотв[орения] его ужасны. Поэтому он с такой злостью выискивает дефекты в стихах подлинных поэтов. Его ядовитые стрелы попадают в цель, но они не смертоносны.

Аксенов выслушал и промолчал. Участь Аксенова-поэта была злосчастнее бобровской.

NIKOLAJ CHARDŽIEV (CсА: 4)¹⁵⁴.

Appunto su una conversazione con Ivan Aksenov all'inizio degli anni Trenta.

Oltre al malumore al pensiero del proprio destino letterario, non è escluso che in questo silenzio di Aksenov si possa leggere l'amarrezza per aver riconosciuto nelle parole di Chardžiev su Bobrov un'allusione a sé stesso. Non sarebbe stata la prima volta che gli venivano mosse critiche di pedanteria e di incapacità ad attingere alle sorgenti della 'vera' poesia; tra l'altro, già Georgij Ivanov (1921: 77-78), un decennio prima, lo aveva accostato proprio a Bobrov per questi stessi motivi:

[...] Аксенов и Бобров, опираясь на солидную эрудицию, проделывают огромную, но увы Сизифову работу над стихом. [...] эти поэты, несмотря на свою развязность и самоуверенность, заслуживают сочувствия, как несчастные люди сбитые с толку чертом, и не нашедшие своего истинного призвания. Я не хиромант, но мне кажется, что в Аксенове и Боброве пропадают почтенные методические доценты точных наук [...]¹⁵⁵.

¹⁵⁴ *Aksenov:* Ho incontrato Gorodeckij. È così stupido che non è nemmeno capace di incanutire. Io: La stupidità, tuttavia, non gli ha impedito di essere non solo una canaglia, ma anche un traditore. E tuttavia un tempo è stato un poeta. Poiché l'impulso poetico non viene dalla mente. Il nostro caro S.P. Bobrov è intelligente, [...] ma le sue poesie sono terribili. Per questo con una tale rabbia ricerca i difetti nei versi dei poeti autentici. Le sue frecce velenose vanno a segno, ma non sono mortali. *Aksenov mi ascoltò fino in fondo e tacque. La sorte di Aksenov-poeta era più infelice di quella di Bobrov.*

¹⁵⁵ [...] Аксенов e Bobrov, poggiando su una solida erudizione, compiono un lavoro enorme sul verso, ma è una fatica di Sisifo. [...] questi poeti, nonostante la sfaciataggine e la sicurezza di sé, meritano compassione come dei miserabili confusi dal diavolo, che non hanno trovato la loro vera vocazione. Non sono un chiromante, ma mi sembra che Аксенов e Bobrov sono due docenti mancati di scienze esatte [...].

Non c'è dubbio che Aksenov avesse l'abitudine di ricercare i difetti tecnici dei poeti, soprattutto in relazione a questioni di metrica e di ritmo (cfr. *supra*, § 3.2); lo si può notare anche nelle sue recensioni ad alcune traduzioni poetiche¹⁵⁶. Si tratta in sostanza di una tendenza da 'maestro' che corregge gli errori¹⁵⁷. In alcuni casi, anche quando mostrava apprezzamento, ad esempio, per le opere dei compagni di Centrifuga, egli non rinunciava a esprimere un senso di insoddisfazione. Parlando della raccolta poetica *Oksana* (1916) di Aseev dichiarava: "Асеев страшно одарен как материал (il a un bloc de talent [*sic*]), но делает он из него не всегда то, что хотелось бы мне" (Aksenov 2008a: 130)¹⁵⁸. Relativamente alla poesia *Poljarnaja šveja* (1916) di Pasternak scriveva invece: "[...] я не ожидал от П<астернака> такой сильной вещи (если бы только [...] средняя часть была бы быстрее... [...]) [Le parentesi angolari sono della fonte]" (Aksenov 2008a: 75)¹⁵⁹. Questo atteggiamento (che forse tradisce una certa invidia per le opere altrui) accomuna senz'altro Aksenov a Bobrov; ciò che invece sembra differenziare i due autori è il modo di considerare la propria attività poetica, un punto che sarà utile per affrontare più consapevolmente l'analisi testuale (cap. 3).

¹⁵⁶ Si veda l'articolo inedito sulla traduzione di François Villon a opera di Il'ja Erenburg (1916, cfr. Aksenov 2008a: 123): Aksenov aveva calcolato la percentuale di versi tradotti in cui si potesse riconoscere il testo originale, cfr. RTĖ. Si può inoltre ricordare una recensione alla traduzione di *Christabel* di Coleridge a opera di G. Ivanov. Aksenov si dilungava su divergenze metriche e prosodiche, addirittura riportando uno schema in cui mette a confronto la disposizione e l'intensità degli accenti nell'originale e in traduzione (cfr. Aksenov 1924b). Michail Lozinskij, che invece aveva apprezzato molto la traduzione di Ivanov, è oggetto di un articolo di Aksenov (1934): pur ripetendo più volte che Lozinskij aveva realizzato la prima vera traduzione russa di *Hamlet*, Aksenov non rinunciava a criticarlo per sottigliezze tecniche; d'altro canto, Mejlach (2012: 93-97) ha efficacemente mostrato come le traduzioni degli elisabettiani di Aksenov non fossero affatto immuni da sviste clamorose.

¹⁵⁷ La stessa tendenza si nota nel saggio su Ėjzenštejn (1933-1935). Aksenov 'corresse' la terminologia musicale proposta dal regista nel famoso *Četvertoe izmerenie kino* (1929), evidenziando la scarsa adeguatezza di alcune analogie con principi di armonia (cfr. Aksenov 2008a: 444) e proponendone di nuove (*montaž alikvotnyj* è il termine proposto da Aksenov per quello che Ėjzenštejn chiamava *montaž intelektual'nyj*, cfr. Aksenov 2008a: 447). La pedanteria del critico è legata probabilmente al rapporto maestro-allievo con Ėjzenštejn, tanto che, considerando l'inadeguata conoscenza musicale del regista, Drubek (2012: 206) ha supposto che le idee musicali in *Četvertoe izmerenie kino* derivassero in gran parte proprio da Aksenov. A onor del vero, O. Bulgakova (2012: 189-190) ha mostrato come Ėjzenštejn avesse sviluppato la sua teoria del montaggio attingendo da varie discipline (oltre alla musica, la riflessologia, il Costruttivismo e il primo formalismo, la geroglifica, la linguistica, la dialettica, la sessuologia e il teatro giapponese).

¹⁵⁸ Aseev è terribilmente dotato per quanto riguarda il materiale (ha un gran talento), ma fa di esso non sempre quello che piacerebbe a me.

¹⁵⁹ [...] non mi aspettavo da Pasternak una cosa così forte (se solo [...] la parte centrale fosse stata più veloce... [...]).

Bobrov negli anni Dieci credeva fermamente nelle proprie doti poetiche¹⁶⁰, e si dedicava a esporre la propria idea di poesia, come nel saggio *O liričeskoj teme* (1913), e a illustrare i procedimenti da lui usati, come nelle note alla prima raccolta di versi *Vertogradari nad lozami* (1913). Ciò si collega a una tendenza, comune a molti poeti del periodo modernista, a teorizzare sulla propria opera; addirittura Kamenskij (1918: 123-125), che pur non fu un teorico, a un certo momento aveva sentito l'esigenza di dare alcune indicazioni sul proprio metodo. La situazione di Aksenov appare invece paradossale: egli scrisse moltissimo sui procedimenti degli altri (poeti, pittori, drammaturghi), e quasi niente sui propri, fatta eccezione per l'uso della citazione e della metrica nella tragedia *Korinfjane* (cfr. cap. 3, § 4.1) e per l'approccio alla traduzione dei drammaturghi elisabettiani in una lettera a Bobrov del 4 aprile 1916 (cfr. Aksenov 2008a: 67).

I pochi accenni riservati ai propri versi si trovano nelle lettere a Bobrov e sono solitamente connotati da autoironia e dalla tendenza a sminuirne il valore: “Прилагаю еще стихи. Вчера написалось еще некоторое количество строчек, но им надо еще полежать, и их я намерен еще поглотить и полизать [стар становлюсь, как видите]” (Aksenov 2008a: 79-80. La parentesi quadra è della fonte)¹⁶¹; “[Бумага] будет раскарячиваться как блядь на осмотре, под моими стихами” (Aksenov 2008a: 71)¹⁶²; “Вы много пишете [sic!], благо Вам есть – я пишу много только глупости – переписку” (Aksenov 2008a: 142)¹⁶³; “Côté sentimental развивается нормально, недавно забавлялся сонетами и, так как они совершенно неприличны, то считаю себя в норме” (Aksenov 2008a: 148)¹⁶⁴; “Форш написала мне[,] что Неув<ажительные> Ош<ования> ей нравятся больше Е<лизаветинце>в и она об обоих думает [...] писать в Дне. Я ей ответил, что надо читать и писать о Пастернаке [Le parentesi angolari sono della fonte]” (Aksenov 2008a: 140)¹⁶⁵.

Questa maniera di esprimersi risulta ben diversa dalla *vilificatio sui* delle performance cubofuturiste: quando Kručenyč in un'esibizione pubblica pretendeva di essere fischiato (cfr. Markov 1968: 133), si trattava di una provocazione, e ciò non aveva nulla a che fare con la serietà con cui egli credeva di contribuire a rivoluzionare la lingua e la poesia russa mediante la *zaum*'. Il contesto in cui Aksenov scriveva è invece la lettera privata a un compagno di

¹⁶⁰ Si veda ad esempio, la prefazione al libro di versi *Almaznye lesa* (Moskva, Centrifuga, 1917, p. 4) nella quale Bobrov sostiene, con un'allegoria, di aver raggiunto la maturità poetica.

¹⁶¹ Allego altri versi. Ieri ne ho scritti ancora un po', ma devono ancora maturare, e ho intenzione di roscichiarli e leccarli un altro po' [divento vecchio, come vedete].

¹⁶² La carta sotto i miei versi allargherà le gambe come una puttana a una visita.

¹⁶³ Lei scrive molto, beato Lei; e io scrivo soltanto molte sciocchezze: la corrispondenza.

¹⁶⁴ Il lato sentimentale si sviluppa bene, di recente mi sono divertito con dei sonetti, e poiché essi sono del tutto indecenti, ritengo di essere nella norma.

¹⁶⁵ Ol'ga Forš mi ha scritto che *Neuvažitel'nye osnovanija* le piace più di *Elizavetincy* e pensa [...] di scrivere riguardo a entrambe le opere su *Den*'. Le ho risposto che bisogna leggere e scrivere riguardo a Pasternak.

gruppo, per il quale non provava soggezione: quando nel 1916 aveva avviato la corrispondenza con Bobrov, Aksenov era un perfetto sconosciuto sia come poeta (nessun verso ancora pubblicato a quasi trentadue anni), sia come studioso del verso (non avendo addirittura scritto ancora nulla), mentre Bobrov poteva essere già considerato un'autorità in entrambi i campi; tuttavia, in relazione alla prima circostanza Aksenov mostrava una certa umiltà, mentre alla seconda una decisa presunzione. Egli lodava i versi di Bobrov e in una delle prime lettere affermava che Bobrov e gli autori a lui vicini avrebbero potuto dare una svolta alla poesia russa (Aksenov 2008a: 66), e così dicendo, in pratica, escludeva sé stesso nell'olimpio dei grandi poeti. In alcune missive successive, invece, Aksenov non mostrava particolare riserbo nel criticare il metodo di analisi metrica proposto da Bobrov o nell'indicare alcune inesattezze contenute in *Zapiski stichotvorca* (1916). Scrive Aksenov (2008a: 85):

Вы говорите [...], что греки и римляне рифму не применяли и она появилась в поэзии (прибавлю от себя 'латинской') только в средние века. Это неверно. Если даже оставить в стороне обычную рифмовку полустиший [у Гомера, Овидия, Катюлла и Вергилия – говорю по Honet. *Traité et¹⁶⁶ versification gr<ecque> et lat<ine>*], у Эсхила в хорах Агамемнона я лично без всякого усилия нашел до 12 рифм, все латинские заклинательные формулы рифмованы, рифма постоянная гостя у Энния, а у Плавта (в Горшке) до десяти стихов подряд рифмуются друг с другом (а а а ...). Для рифмы существовало особое название: 'гомоеотелевтон', и римские грамматики советовали ее избегать, как излишнюю вычуру. Платон, высмеивая Горгия, заставляет его говорить, рифмуя фразы... Жаль, что Вы это пропустили [la seconda parentesi quadra, la sottolineatura e le parentesi angolari sono della fonte]¹⁶⁷.

Al contempo, mentre nel riferirsi ai propri versi faceva uso di autoironia, Aksenov appariva prendere molto più sul serio i propri lavori di critica. Si veda come parlava del suo articolo *Ėksperimental'naja metrika na zapade*, inviato a Bobrov (cfr. Aksenov 2008a: 97; 108) e, almeno da quanto annunciato in *Pikas-*

¹⁶⁶ Evidentemente si tratta di un refuso (*de* al posto di *et*). Purtroppo non è stato possibile risalire all'opera cui fa riferimento Aksenov.

¹⁶⁷ Lei dice [...] che i greci e i romani non adottavano la rima e che essa è apparsa in poesia – preciso io 'nella poesia latina' – solo nel medioevo. Non è vero. Anche a lasciar da parte il rimare consueto degli emistichi [in Omero, Ovidio, Catullo, Virgilio, mi baso su Honet, *Traité de versification greque et latine*], in Eschilo nei cori di Agamennone ho personalmente trovato senza sforzo ben 12 rime, tutte le formule esorcistiche latine sono rimate, la rima è ospite fisso in Ennio, in Plauto (nella *Commedia della pentola*) rimano ben 10 versi di fila (а а а ...) Per la rima esisteva un nome particolare: 'omeoteleuto', e i grammatici romani raccomandavano di evitarla in quanto troppo artificiosa. Platone, nel farsi beffe di Gorgia, lo fa parlare in rima... Peccato che Lei se lo sia lasciato sfuggire.

so i *okrestnosti*, previsto in uscita sulla terza raccolta di *Centrifuga* (la quale non vide mai la luce)¹⁶⁸. Scrive Aksenov (2008a: 92):

Намереваюсь включить в нее и ‘Н<овое> о ст<ихосложении> П<ушкин>а’ и ‘Р<аспевочное> Ед<инство>’, Verrier тоже устанавливает триоли [в двудольнике]¹⁶⁹, но это я <так в тексте> и для этого надо проштудировать Р<аспевочное> Е<динство> подробнее, чем мне удавалось это до сих пор сделать [Le parentesi quadre e quelle angolari sono della fonte]¹⁷⁰.

Si potrebbe dunque interpretare l’atteggiamento di Aksenov nei confronti dei propri versi come una sorta di *declaratio modestiae*, in contrasto con la sicurezza da lui mostrata in altre attività intellettuali (critico, studioso di prosodia del verso e di teatro shakespeariano, traduttore). Un riflesso di questo atteggiamento sembra presente nella sua produzione poetica, più precisamente nell’io lirico di *Pervoe* (ca. 1925), testo tendenzialmente autobiografico (cfr. cap. 1, § 2.2): “А я уже, еще тогда / Был поэтом / И писал не хуже теперешнего, / А, может быть, и лучше” (FdP: 96)¹⁷¹; “А я в то время, к несчастью, не видал всего этого / Безобразия, хотя уже был поэтом / И не более, чем сейчас умел угодить своими стихами” (FdP: 98)¹⁷²; “В сознании, что он имеет дело с очень плохим поэтом / [...] / Но ведь я и тогда и теперь одного свойства поэт / И уже не научусь говорить красиво” (FdP: 99)¹⁷³; “[...] я был, все таки поэтом, / Как никак [...]” (FdP: 100)¹⁷⁴. Evidentemente, Aksenov credeva maggiormente nelle proprie capacità analitiche (aiutate dalla sua vertiginosa cultura), tanto che la sua attività critica in vari campi artistici fu molto più prolifica e continuativa rispetto all’esperienza poetica, la quale, come sottolineato nel cap. 1, § 3, si concentrò in poco più di un lustro (1914-1921, se si escludono possibili versi giovanili, a me ignoti, ed episodici versi successivi). In sostanza, si trattò di una breve parentesi.

¹⁶⁸ Lo scritto non è mai stato ritrovato, ma le tesi fondamentali sono ricavabili dalla corrispondenza con Bobrov (cfr. cap. 3, § 4.1).

¹⁶⁹ Il riferimento è a studi di metrica, il primo di Bobrov (1915b), il secondo del poeta Božidar (1916), pseudonimo di Bogdan Gordeev (1894-1914). Su Verrier, le ‘terzine’ in poesia si veda cap. 3, § 4.1.

¹⁷⁰ Ho intenzione di includere in esso sia *Novoe o stichosloženie Puškina*, sia *Raspevočnoe edinstvo*, anche Verrier colloca le terzine [nel *dvuchdol’nik*, piede binario], ma è anche per questo che devo esaminare *Raspevočnoe edinstvo* più approfonditamente di quanto non abbia potuto fare finora.

¹⁷¹ E io, già allora / Ero un poeta / E scrivevo non peggio di adesso, / E forse anche meglio.

¹⁷² E io a quel tempo, per sfortuna, non avevo visto tutta questa / Bruttezza, sebbene già fossi poeta / E non più di adesso sapevo dare piacere con i miei versi.

¹⁷³ Cosciente che egli ha a che fare con un pessimo poeta / [...] / Ma io ero un poeta di un’unica caratteristica tanto allora quanto adesso / E ormai non imparerò a parlare in bello stile.

¹⁷⁴ [...] io ero, tuttavia, un poeta, / In fin dei conti [...].

La scrittura di versi rappresentava per Aksenov la volontà di sperimentare con il linguaggio, senza la pretesa di acquistare grande fama come poeta. Vedremo che le sue poesie appaiono spesso come esercizi intellettualistici, finalizzati all'elaborazione di procedimenti artistici innovativi. Con i suoi versi, al di là di alcune provocazioni futuriste e componimenti dal carattere scherzoso e parodico, Aksenov sembrava interessato a trovare nuove possibilità tecniche di rendere i sentimenti umani; in questo senso l'autore si sarebbe comportato in accordo con la propria concezione di arte, sebbene forse non ambisse a raggiungere quella oggettività e capacità di agire sui sentimenti dei fruitori che egli intravedeva nei grandi artisti (cfr. *supra*, § 3.1).

La poesia di Aksenov fu ignorata dai contemporanei: a quanto pare, *Neuvažitel'nye osnovanija* non ricevette alcuna recensione¹⁷⁵; gli altri suoi versi apparsi in rivista non suscitarono commenti noti, per cui non c'è da stupirsi se verso la metà degli anni Venti egli cominciò a interessarsi sempre meno di poesia. Del resto, le soluzioni artistiche dei versi di Aksenov non solo non avevano praticamente attirato l'attenzione al suo tempo, ma ancora oggi attendono di essere comprese in pieno dalla critica. E proprio a una prima indagine sufficientemente estesa ed organica della sua poesia è dedicato il prossimo capitolo.

¹⁷⁵ L'articolo *Stichi Centrifugi* del poeta David Vygodskij (1893-1943), apparso su "Novaja žizn" il 21 maggio 1917, quando *Neuvažitel'nye osnovanija* era uscito già da un anno, prende in esame soltanto *Oksana* (1916) di Aseev, *Poverch bar'erov* (1917) di Pasternak, *Almaznye lesa* e *Lira lir* (1917) di Bobrov (cfr. Vygodskij 2012). Sono riuscito a ritrovare solo un abbozzo di recensione alla raccolta di Aksenov da parte di Bobrov (RNO).

Capitolo terzo

Interpretazione e analisi dei testi poetici

Аксенов пишет и стихи. Но мне кажется, что для этого он чересчур умен...

VERA INBER (1925: 3)¹.

1. Commento testuale

Nel cap. 2, § 1 ho sottolineato come finora siano state proposte letture generiche dell'opera poetica di Aksenov nel suo complesso. Ai singoli testi, data la loro cripticità, non si è tentato di attribuire un senso complessivo e compiuto; nel migliore dei casi, gli studiosi hanno preso in esame alcuni versi estrapolati dal loro contesto a sostegno delle proprie tesi. Secondo la chiave di lettura più accreditata, Aksenov avrebbe perseguito effetti cubisti, utilizzando il materiale verbale come se si trattasse di quello pittorico, per cui ricostruire il significato di un testo in base alla semantica dei singoli termini e alla sintassi si rivelerebbe una pratica esegetica oziosa.

Tuttavia, poesie dalla struttura grammaticale così 'sconquassata' da sembrare insondabili sono meno frequenti di quanto la critica voglia far credere, mentre in molti casi la coerenza testuale di un componimento può emergere a una lettura attenta ai rimandi culturali e intertestuali. Gli studiosi non sembrano aver mai cercato di capire se un singolo testo parla effettivamente di qualcosa e, in tal caso, di cosa parla, limitandosi a riportare l'impressione ricevuta da una lettura superficiale. Ad esempio, Adaskina (2008a: 36), citando non più di alcuni sintagmi, ha interpretato la poesia *Izmenčivo* come natura morta di un interno, nel quale sarebbero rappresentati oggetti legati all'attività dell'amico Sergej Bobrov (cui la poesia è dedicata). Al contrario, ho già evidenziato attraverso un'analisi integrale (Farsetti 2013b) che la poesia presenta una semantica estremamente ricca, una complessa trama di rimandi intertestuali, e appare più concettuale (affermazione del proprio credo estetico) che descrittiva: l'autore propone lo scontro tra due opposte visioni del mondo e dell'arte, scientifico-matematica vs. mistico-religiosa, tra le quali, alla fine, esce vincitrice la prima².

¹ Aksenov scrive anche poesie. Ma mi pare che sia troppo intelligente per fare questo...

² Tornerò su questa poesia nei § 2.2, 3.3 e 4.2 del presente capitolo e nel cap. 4, § 2.1.

Il motivo per cui finora non si è mai riusciti a penetrare le possibilità semantiche delle poesie di Aksenov potrebbe risiedere anche in una lettura non abbastanza approfondita dei suoi testi da parte della critica, che ha portato anche al fraintendimento del suo pensiero, come ho cercato di mettere in rilievo nel capitolo precedente. La mia tesi è che i singoli componimenti siano strutturati in modo tale da richiedere un considerevole lavoro inferenziale da parte del lettore nella ricostruzione di un mondo poetico significante che possa dirsi plausibile.

Tra l'altro, l'idea che la scrittura di Aksenov fosse tesa principalmente alla realizzazione del Cubismo in poesia non si accorda con il fine della creazione artistica – da lui affermato a più riprese (cfr. cap. 2, § 3) – come espressione dei sentimenti del poeta. Sebbene sia difficile negare la ripercussione delle innovazioni estetiche della pittura (l'arte dominante dell'epoca) in un autore che ricercava evidentemente la novità in poesia (specie se delle avanguardie pittoriche si era dimostrato un fine intenditore), a questo aspetto è forse stata data troppa enfasi nei contributi critici. Inoltre, si può constatare una certa confusione nel modo di intendere il rapporto tra poesia e pittura: da un lato, il Cubismo può essere chiamato in causa per contribuire a spiegare alcuni principî di costruzione dei testi di Aksenov, senza con questo esaurirne il significato; dall'altro, è possibile riconoscere nei testi la descrizione di alcuni dipinti o procedimenti artistici dell'avanguardia, la qual cosa permette di illuminare la semantica specifica di determinati sintagmi. È chiaro che si tratta di due aspetti qualitativamente molto diversi, entrambi evidenziati dalla critica ma che meritano una trattazione separata e più approfondita: basti pensare che avvicinare la scrittura poetica al linguaggio pittorico di avanguardia significa utilizzare il materiale verbale in modo improprio, sacrificando totalmente (o in parte, come è stato supposto nel caso di Aksenov) la componente linguistico-semantiche in favore di quella formale-materica; l'ecfrasi di un dipinto, anche cubista, può invece essere realizzata benissimo attraverso un uso tradizionale della lingua³.

³ Si tratta di un approccio discutibile, le cui radici sono da ricercare in alcune indagini 'classiche' che mettono in relazione l'avanguardia poetica con quella pittorica. Chardžiev (1976) mette sullo stesso piano testi che descrivono un quadro o sono ispirati da esso, testi in cui gli elementi grafici e tipografici della scrittura assumono valore espressivo, testi che propongono tecniche di scrittura analoghe a quelle della pittura cubista. Si vedano anche le parole di Marzaduri (1982: 155): "I poeti futuristi, alla ricerca di un equivalente verbale della pittura cubista, escogiteranno innumerevoli procedimenti di spostamento, mutando la grandezza dei caratteri, o sparpagliandoli per la pagina, violando la grammatica o disarticolando la sintassi, ripetendo una medesima immagine con lievi mutamenti". Un metodo di analisi più attento alle differenze tra queste pratiche era stato delineato in precedenza da Grygar (1973: 71): "Исследование взаимосвязей живописью и поэзией может касаться разных уровней и аспектов. С одной стороны, надо искать сходства и влияния в области тематики и мотивов (сравнительный анализ текстов и картин, обрабатывающих одинаковые темы), с другой стороны, аналогии в области выразительных средств, отдельных стилистических и композиционных приемов" (La ricerca delle interconnessioni di pittura e poesia può riguardare vari livelli e aspetti. Da un lato bisogna cercare le affinità e le influenze nel campo

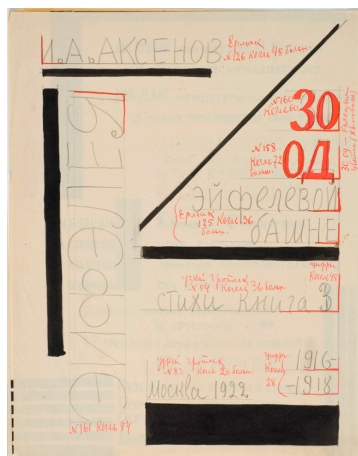


Fig. 1: L.S. Popova, Bozza di copertina di *Éjfeleja* di I.A. Aksenov, 1922.
Inchiostro nero e rosso e matita su carta fina.
© Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonicco. Collezione Costakis.

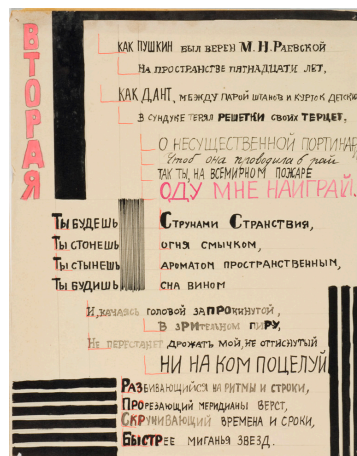


Fig. 2: L.S. Popova, *Vtoraja*, pagina dall'abbozzo di *Éjfeleja* di I.A. Aksenov, 1922.
Inchiostro nero e rosso, dattiloscritto e matita su carta fina.
© Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonicco. Collezione Costakis.

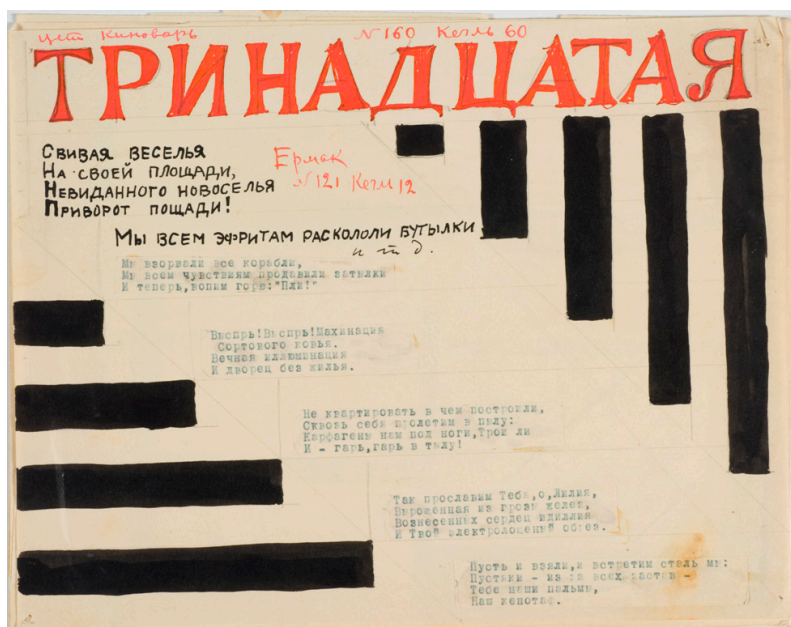


Fig. 3: L.S. Popova, *Trinadcataya*, pagina dall'abbozzo di *Éjfeleja* di I.A. Aksenov, 1922.
Inchiostro nero e rosso, dattiloscritto e matita su carta fina.
© Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonicco. Collezione Costakis.

I parallelismi tra la scrittura di Aksenov – non ‘indecifrabile’ da un punto di vista strettamente linguistico – e il Cubismo andrebbero quindi inseriti all’interno di una teoria interpretativa che renda soprattutto conto dei valori letterari e contenutistici della sua poesia. L’obiettivo di questa parte sarà appunto quello di determinare il senso delle prove poetiche di Aksenov, basandosi sulla comprensione dei meccanismi linguistico-semantici individuabili nei testi, sulla valutazione delle innovazioni prosodiche e delle pratiche intertestuali. Sebbene la produzione poetica di Aksenov sia abbastanza eterogenea, è possibile individuare determinati procedimenti letterari rappresentativi di un *usus scribendi* originale nel contesto dell’avanguardia russa; sono invece rare le poesie che sembrano rispondere a criteri di scrittura più tradizionali.

Ho deciso di non occuparmi, salvo eccezioni, della veste grafica dei testi poetici di Aksenov o delle illustrazioni allegate, in quanto si sono rivelati elementi marginali rispetto al caso di altri poeti d’avanguardia del tempo: i versi sono quasi sempre allineati a sinistra e l’aspetto dei caratteri è uniforme. Nel modo in cui la critica ha considerato tale questione non manca, tra l’altro, qualche malinteso: il terzo componimento della prima sezione di *Neuvažitel’nye osnovanija*, sottotitolato *Mjunchen*, viene spesso citato come esempio di poesia che ricorda le avanguardie pittoriche anche in virtù delle sue particolarità tipografiche. I critici dimenticano però di notare che, da una parte, questa poesia rappresenta un *unicum* nella produzione di Aksenov e che, dall’altra, lo stesso autore dichiarò *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (nella versione del 1914) di Mallarmé come la propria diretta fonte di ispirazione (cfr. Aksenov 2008a: 97).

Più legata alle avanguardie pittoriche doveva senz’altro apparire la raccolta *Ėjfeleja*, la cui realizzazione grafica era stata affidata all’artista Ljubov’ Popova. L’iniziativa editoriale non fu portata a compimento (cfr. cap. 1, § 2.2), e si può avere solo un’idea di come sarebbe dovuto apparire il libro grazie ad alcuni schizzi di Popova (si veda, ad es., figg. 2 e 3)⁴. Ricordo comunque che Aksenov nei primi anni Venti aveva dato alle stampe alcuni componimenti di *Ėjfeleja* senza stravaganze tipografiche, proprio come nell’unica copia completa (dattiloscritta) dell’opera: questo pare dimostrare che l’aspetto grafico su cui stava lavorando Popova non era ritenuto fondamentale per la trasmissione del messaggio, potendo al massimo assolvere una funzione secondaria⁵. Si consi-

della tematica e dei motivi – analisi comparativa dei testi e dei dipinti che sviluppano gli stessi temi – dall’altro lato, le analogie nel campo dei mezzi espressivi, di singoli procedimenti stilistici e compositivi).

⁴ La copertina è conservata alla *Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja Galereja* (GTG); l’abbozzo di 10 pagine della raccolta, comprendente un’altra versione della copertina (fig. 1), fa invece parte della Collezione Costakis al Museo Statale d’Arte Contemporanea di Salonico (cfr. Adaskina 2008f: 344).

⁵ Esiste infatti anche il problema di capire fino a che punto il progetto grafico rifletteva una qualche intenzione estetica: in un abbozzo di *Ėjfeleja VII* (cfr. fig. 4), ad esempio, c’è un appunto (non pare la grafia di Aksenov, ma potrebbe averlo scritto Popova su richiesta del poeta) in cui si indica che il testo va scritto in modo tale da essere

deri che in una lettera a Bobrov, datata 16 gennaio 1917, Aksenov (2008a: 130) aveva messo in chiaro come i disegni o altri elementi grafici in un libro di poesie fossero per lui non più di un piacevole accompagnamento ai testi:

Об обложках вообще. Я считаю, что иллюстрированные покрышки надо оставить символистам – нам же не мешает иметь фронтисписы, а на обложке только членораздельную надпись. В крайнем случае – цветную обложку с разноцветными по ней пятнами – но графика на поверхности книги меня удручает, а внутри (если она хороша) радует⁶.

Per mettere subito in evidenza i principî di organizzazione del materiale verbale che condizionano la dimensione semantica delle poesie, propongo un'interpretazione di alcuni componimenti che permettono di apprezzare lo stile aksenoviano, pur non presentando eccessive difficoltà per la comprensione.

La poesia che inizia con il verso *Skol'ko b ja ne okrestil zulusov...* è inserita nella prima raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* e, in sede critica, non è stata oggetto di tentativi di interpretazione a me noti:

Сколько б я не окрестил зулусов, На пари – они меня съедят В утверждение трансцендентальных вкусов Той страны, где зреет кокотаж.	4
Право! – Отслужившего билета Легче, отвалился день Не подставили ему корзины, Полируя регулярный стаж,	8
Прочерчиваюсь без перспективы. Даже свистать – загадится Коркой угольного отложения – Оттого – стыжусь, забыв ее заглавице,	12
Не могу еще простить – оглавления И немногочисленных листов икры. Напрасны усилья белой печати: Далек зеленоптичий край,	16
Не переставая громоздили дни, Выкормленных, выпоенных считая По неokaемляемому говоруну, свет, мигни. Ты погас, мокрый звон	20

allineato sia a sinistra che a destra (“с тем расчетом, чтобы каждая строка кончилась ровно”). Notare che si tratta di una poesia dalla metrica classica (pentapodie giambiche), quindi la scelta grafica poteva semplicemente servire a sottolineare graficamente tale regolarità.

⁶ Sulle copertine in generale. Ritengo che le copertine illustrate vadano lasciate ai simbolisti, il che non ci impedisce di avere dei frontespizi e sulla copertina solo una scritta leggibile. O, al limite, una copertina a colori composta da macchie variopinte. I disegni sulla superficie di un libro mi avviliscono, mentre all'interno, se sono ben fatti, mi rallegrano.

Не окликай меня
 В этом неперпендикулярном воздухе,
 Где, обеззолотя тополя ЭКЛИПС –
 Зияющий подсолнух ветра, 24
 Загадываю на него мельком,
 Да не надо и ответа мне –
 За трамвайными Тэтами
 Расплетаются возможности всех цветов – 28
 Электричество потушено,
 Тучи густы
 И еще не зажигали газ⁷.

A una prima lettura del testo si deve constatare la difficoltà di cogliere un senso di insieme: le proposizioni non sono organizzate in un tutto coeso e coerente; il loro significato particolare, invece, talvolta appare chiaro, talvolta presenta alcuni problemi per il commentatore, dovuti a una sintassi involuta, neologismi e combinazioni di parole inconsuete. In breve, dopo una sorta di sentenza sul popolo zulu (vv. 1-4), si incontrano in serie: una constatazione metaforica riguardo al giorno che è finito e la menzione a un cestino che non vi è stato 'posto sotto' (vv. 5-7); un'enigmatica azione dell'io lirico (vv. 8-9); un'altra frase oscura con riferimenti al mondo editoriale (*zaglav'ice, oglavlenie, ikry*, vv. 10-14); constatazioni sui vani sforzi di una certa *belaja pečat'* e sulla lontananza di un certo paese 'dell'uccello verde' (vv. 15-16); un'altra constatazione sui giorni che si 'affastellano', seguita da un'invocazione alla luce affinché essa lampeggi (vv. 17-19); la richiesta dell'io lirico di non essere chiamato e un'immagine enigmatica su un 'girasole del vento', a cui l'io lirico pensa di sfuggita (vv. 20-26); immagini urbane (tram, elettricità, gas, vv. 27-31). Tali proposizioni sono solitamente giustapposte (separate da punti o virgole), hanno soggetti diversi, e non sembrano legate da particolari rapporti di causa-effetto; un'analisi più dettagliata confermerà questa impressione di struttura 'a sequenza', pur evidenziando alcuni legami interfrastici capaci di far emergere una situazione lirica più chiara.

Come già accennato, il testo inizia con un'affermazione razzista sugli zulu, descritti come popolo incivile, cannibale e che favorisce la prostituzione: così pare corretto interpretare *kokotaž*, neologismo costruito, si direbbe, sul francese *cocotage*. Questa parola, a sua volta, non è attestata nei principali dizionari, e sono riuscito a trovarla solo in uno scritto di Charles Fourier (1836: 568-569): si afferma che la facilità di costumi in paesi come il Nepal e le Isole Canarie fa sì che le donne non sappiano chi sia il padre dei propri figli, e per quanto riguarda la Martinica si parla di saffismo e *cocotage*. Il termine qui è evidentemente una derivazione di *cocotte*, ed è utilizzato per denotare il fenomeno nel suo insieme in relazione – come nel caso di Aksenov – a popoli esotici. Questo e altri francesismi, insieme ai rimandi urbani degli ultimi versi, fanno pensare che il componimento faccia parte del ciclo di testi parigini di *Neuvažitel'nye osnovanija*, e

⁷ Aksenov 1916: 41.

che quindi risalga verosimilmente al soggiorno di Aksenov in Francia nel 1914; tra l'altro, esso è inserito nell'ultima sezione di *Neuvažitel'nye osnovanija*, nella quale i temi parigini sono predominanti (soprattutto *22 mars 1914. Paris*; le due poesie poste sotto il titolo *La tour Eiffel [sic!]*). Non stupiscono simili pregiudizi sugli africani, in linea con il sentire dei primi anni Dieci, specialmente in Francia, all'apice dell'epoca colonialista⁸. A questo proposito, non è chiaro se Aksenov volesse riferirsi specificamente agli zulu (che non sono famosi per casi di cannibalismo) o se si tratta di una sineddoche per intendere i popoli africani in generale. Si deve infatti rilevare come questo motivo ne richiami uno simile in una poesia di Blaise Cendrars, *Crépitements*, che poteva essere nota ad Aksenov e su cui tornerò nel cap. 4, § 1.2. Qui basti notare che in un verso si parla della notizia di una persona mangiata dai cannibali del Congo (dove effettivamente vivevano tribù note per simili pratiche). Il parallelismo è interessante perché consente di reinserire la battuta di Aksenov in un quadro più preciso: la reazione dell'io lirico a una notizia letta su un giornale.

Il testo prosegue con una conferma di quanto appena detto (*pravo!*) e alla constatazione metaforica della fine della giornata. Riordinando la sintassi ai vv. 5-6, si ottiene la comparazione *den' otvalilsja legče otluživšego bileta*, ossia 'il giorno si è staccato più facilmente di un biglietto non più valido' (forse con riferimento alla pratica di strappare i biglietti da parte di un controllore). L'immagine dal sapore urbano è costruita sul verbo *otvalit'sja*, usato solitamente per i frutti che si staccano dal ramo e cadono; ciò permette di comprendere il verso successivo: il giorno si è staccato, come un frutto maturo, e non c'era un cestino per raccogliarlo. È come se Aksenov giocasse sull'immagine, quasi ridicolizzandola. Tra l'altro questo passaggio getta una nuova luce sul precedente *kokotaž*, che oltre a *cocotte* potrebbe alludere alla parola francese *cocotier*, 'palma da cocco': questa lettura è rafforzata dal predicato *zreet* (v. 4), 'maturare'.

Полируя регулярный стаж,
Прочерчиваюсь без перспективы.

8

Più complessa si presenta l'immagine successiva. Può però venire in soccorso il riconoscimento di un intertesto aksenoviano, legato alla pittura d'avanguardia. Come accennato nel cap. 2, § 1, in *Pikasso i okrestnosti* Aksenov parla della ricerca di una nuova prospettiva da parte di Picasso – a volte evitando perfino di chiamarla 'prospettiva' (cfr. Aksenov 1917: 18) – attraverso mezzi eminentemente pittorici: sulla tela bidimensionale sono giustapposti i piani di cui è formato un dato oggetto e la sensazione del volume viene conferita dall'uso del chiaroscuro e applicando lettere in sovrapposizione come sulla superficie trasparente di una vetrina. Scrive Aksenov (1917: 55):

Так как плоскости, изображаемые на картине, были составными частями
одного предмета, т. е. состояли из одного материала, а любовь Пикассо к ма-

⁸ Per un interessante studio a tal proposito: Basfao, Henry 1993.

териалу мы знаем, то окраска их была одна и та же, различались же они распределением на них света. Если неоимпрессионизм является анализом света, то этот период живописи Пикассо создал анализ светотени. Но, не ограничиваясь световой перспективой, Пикассо ввел прием так названной скользящей плоскости – плоскости прозрачной, сквозь которую просвечивают другие элементы картины. [...] Надписи на невидимом стекле, обрамленном границами оконного проема, упоминались уже в предшествовавшем изложении⁹.

Si capisce dunque cosa può voler dire che l'io lirico 'risalta' (*pročerčivaetsja*, termine peraltro legato al disegno) 'senza prospettiva': è come se egli si descrivesse inserito in un dipinto di avanguardia. L'immagine nella strana subordinata, *poliruja reguljarnyj staž*, può infatti far pensare al lavoro di un artista che agisce sulla superficie del quadro, rendendola lucida: forse *staž* – poco sensato in tale contesto – è un refuso di *étaž*, altro francesismo utilizzato impropriamente per intendere il piano (*plan*) della tela. Questa lettura sembra confermata nei versi successivi:

Даже свистать – загадится
 Коркой угольного отложения –
 Оттого – стыжусь, забыв ее заглавьице,
 Не могу еще простить – оглавления
 И немногочисленных листов икры. 12

La comprensione della frase è complicata non solo da una sintassi tortuosa, ma anche da alcune ellissi lessicali: nella prima proposizione c'è un predicato, *zagaditsja* ('si sporcherà') ma non viene espresso il soggetto: dovrebbe trattarsi del precedente *staž* (nel senso di 'piano' del disegno), piuttosto che del più lontano *den*'; nella seconda proposizione il soggetto è *ikry*, che nel contesto non si direbbe nell'accezione di 'caviale' o di 'polpaccio' ma di punti che in un testo di giornale sono ricoperti di nero per effetto della censura (cfr. *Slovar' Ušakova*): i riferimenti a un titolo (*zaglav'ice*), a un sommario (*oglavlenie*), e ai fogli (*listy*) confermano che si sta parlando di un giornale. La frase andrebbe così ricostruita:

Даже свистать, [стаж / этаж] загадится коркой угольного отложения, оттого икры оглавления и немногочисленных листов [газеты] (стыжусь, забыв ее [статьи] заглавьице, не могу еще простить [себя]).

Il piano si sporcherà 'perfino a fischiare': tale espressione potrebbe essere intesa come 'anche senza fare nulla di che'. Il successivo complemento di

⁹ Poiché i piani raffigurati sul quadro erano parti integranti dello stesso oggetto, ossia erano composti dello stesso materiale – e noi conosciamo l'amore di Picasso per il materiale – la loro colorazione era la stessa, e si differenziavano per la ripartizione della luce su di essi. Se il Neoimpressionismo è l'analisi della luce, questo periodo della pittura di Picasso ha creato l'analisi del chiaroscuro. [...] In precedenza si sono già menzionate le scritte su un vetro invisibile delimitato dal contorno del vano finestra..

mezzo allo strumentale (con cosa si sporcherà?) pare alludere alla superficie (*korka*) di uno strato di carboncino (*ugol'nyj* dovrebbe rimandare appunto a *ugol'nyj karandaš*), dosato sulla superficie del disegno. Come accennato, nella seconda proposizione (vv. 12-14) il discorso passa a indicare un giornale: il disegno a carboncino deve dunque essere una metafora del giornale che l'io lirico sta leggendo e che si è sporcato (sbaffato di inchiostro?), per cui le parole sono coperte, quasi si trattasse di cancellature della censura; inoltre, l'io lirico, in un inciso, accenna alla propria incapacità di ricordare il titolo (evidentemente, dell'articolo).

Напрасны усилья белой печати:
 Далек зеленоптический край,
 Не переставая громоздили дни,
 Выкормленных, выпоенных считая
 По неokaемляемому говоруну, свет, мигни.

16

Il discorso sulla stampa continua subito dopo con *belaja pečat'*: non è chiaro se si tratta di un riferimento ai quotidiani (in bianco e nero) o di una traduzione letterale del termine *whiteprint*, metodo di stampa in voga al periodo per la riproduzione di disegni tecnici. La constatazione dell'inutilità degli sforzi può invece richiamare l'allusione alla censura dei versi precedenti. Al v. 16 si trova un'altra constatazione che, introdotta dai due punti, sembra spiegare il motivo di tale inutilità: se 'il paese dell'uccello verde' è un'allusione al lontano paese africano dove si commettono atti di cannibalismo, non c'è pericolo per gli europei, e quindi le cancellature della censura (*ikry*) non sono necessarie. Come nel caso del 'cestino per raccogliere il giorno', Aksenov porta all'assurdo l'immagine degli *ikry*, con cui egli aveva metaforicamente indicato degli sbaffi d'inchiostro che avevano coperto alcune parole del giornale.

Segue una constatazione sui giorni che si 'ammassavano' ininterrottamente. Nella frase successiva (vv. 18-19), il soggetto è *svet* che, contando i *vykormlennyx* e *vypoennyx* ('ben nutriti', litote per intendere i cannibali?) secondo un chiacchierone *neokaemljaemyj*, 'non bordato' (con le labbra non cucite, forse un giornalista), deve lampeggiare (imperativo). Si direbbe che l'io lirico veda una luce lampeggiante e – di nuovo scherzosamente – gli ordini di lampeggiare tante volte quanti sono i cannibali secondo le cifre riportate sul giornale.

Ты погас, мокрый звон
 Не окликай меня
 В этом неперпендикулярном воздухе,
 Где, обеззолотя тополя ЭКЛИПС –
 Зияющий подсолнух ветра,
 Загадываю на него мельком,
 Да не надо и ответа мне –
 За трамвайными Тэтами
 Расплетаются возможности всех цветов –
 Электричество потушено,

20

24

28

Тучи густы
И еще не зажигали газ.

L'io lirico si rivolge nuovamente alla luce, che si è spenta, e subito dopo viene introdotto un *mokryj zvon* ('suono umido', sinestesia per intendere un suono durante la pioggia, o forse con un'allusione all'umidità dell'aria, cfr. le 'nubi dense' del v. 31) a cui l'io lirico intima di non chiamarlo nell'aria 'non perpendicolare'. Qui è possibile un riferimento ai fenomeni elettromagnetici, che rendono l'aria popolata di onde sonore e luminose che si scontrano (cfr. *infra*, § 3.3 e 4.2).

In quest'aria c'è un *zizajuščij podsolnuch vetra* (v. 24), alla lettera 'girasole del vento che si apre'¹⁰: considerando che la poesia contiene impressioni sulla città di Parigi, la locuzione potrebbe indicare un 'paracadute', oggetto che negli anni prebellici era stato al centro di esperimenti e invenzioni che dovevano aver attirato l'attenzione di Aksenov¹¹. Questo permette di dare un senso plausibile all'estratto. Nell'aria c'è un paracadute, che aprendosi copre un albero facendo ombra (*obezzolotja*, 'togliendo l'oro' della luce), e producendo l'effetto di un'eclissi: viene usato il calco lessicale *éclipse*, scritto tutto in maiuscolo (c'è forse un'allusione a una scritta pubblicitaria?).

A questo punto l'io lirico, di sfuggita, ragiona – evidentemente – su questo *podsolnuch vetra*, quasi si trattasse di un rebus da risolvere¹², ma dice di non aver bisogno di alcuna risposta (mentre noi lettori abbiamo appena provato a darla).

Le ultime immagini rimandano alla città moderna notturna: lo strumentale *tètami*, riferito a tram, fa pensare a *tête*, ossia il primo vagone, dove 'si sciogliono' (*raspletajutsja*) le possibilità di tutti i colori. Si tratta di un'allusione alla rifrazione della luce nei colori dello spettro visibile, motivo ricorrente nell'opera di Aksenov (cfr. *infra*, § 3.3). La poesia si chiude con il riferimento alla luce elettrica, alle nubi e al ritardo nell'illuminazione a gas.

Dunque, in questo strano testo è possibile immaginare l'io lirico che in una serata legge il giornale, magari un articolo su un caso di cannibalismo che gli ispira la considerazione razzistica dell'inizio della poesia. Il lettore è posto *in medias res* e osserva come la situazione prende forma gradualmente attraverso una serie di particolari urbani percepiti dall'io lirico e alcuni pensieri provocati

¹⁰ È utile notare che il verbo *zijat'*, 'aprirsi' si usa di norma in combinazione con le parole *rana* e *bezdna*, appunto per indicare qualcosa che si apre, mostrando la propria profondità.

¹¹ Nel 1911, in California, ci fu il primo lancio con il paracadute da un aeroplano. Nello stesso anno l'inventore russo Gleb Kotel'nikov progettò il primo paracadute a zaino e il conte Giovanni Agusta inventò il parafreno, paracadute usato come freno aerodinamico. Quanto al legame con Parigi, nel 1911 un manichino fu lanciato con il paracadute dalla Torre Eiffel, mentre nel 1912 Franz Reichelt morì lanciandosi dalla Torre per testare un paracadute portatile.

¹² *Zagadyvat'* ('tirare a indovinare') la cui fonetica richiama il precedente *zagadit'* ('sporcare').

da questi e dall'articolo appena letto. Si tratta di una ricostruzione della situazione lirica del tutto plausibile, in quanto basata sulla messa in evidenza di comuni processi cognitivi attraverso i quali Aksenov sembra proporre in modo inedito un episodio altrimenti insignificante, forse ispirato alla sua esperienza parigina.

Principî analoghi di costruzione testuale si osservano in altre due poesie di *Neuvažitel'nye osnovanija: Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'...* e *Snova slavitsja večer vlastnyj...*, su cui darò adesso un commento in relazione ai punti salienti¹³.

Предрассудки брошены, ими не пугаюсь:	
Подчиниться им возможна стала роскошь.	
Через улицу, стаканы, стойкой	
Перебегают зайчики, –	4
Не застрянут, не застынут, в джин –	
Это ли охота?	
Где обещан сбор?	
Только около стального сота	8
Пара, как один,	
Горят и говорят о том, что день был сыт –	
Вовсе выжат	
Вовсе выжит	12
И –	
Если бы не заставляя, то не взошел бы на востоке в кровь	
Опять. – Опять	
И не найти конца	16
Глазастой гусенице злой вокруг сосны.	
А удержи дыханье – перестанешь быть	
И это все почти что на вине.	
Но не про это жук	20
Жует из Жьювизи:	
“Можно удержать и без ужимки нить:	
Жарко жаловаться”.	
Все равно – рассчитываться	24
Или еще налить,	
Пренебрегая возрастанием за салфетками бархата	
И полтора пера.	
Заклеиваться марками	28
До другого дня ¹⁴ .	

La poesia è senza data, ma è comunque riconducibile al ciclo parigino in virtù di un'allusione alla Torre Eiffel (tramite la metafora *stal'nyj sot* – ‘favo di metallo’ – cfr. *infra*, § 3.2) e a una località francese (*Ž'juvizi*, evidentemente Juvisy-sur-Orge, posta 19 km a sud-est di Parigi): ciò permette di datare il testo alla primavera-estate del 1914.

¹³ Ho proposto in altra sede un'analisi più approfondita di questi due testi (Faretto 2015c).

¹⁴ Aksenov 1916: 24-25.

Nei versi (1-5) si passa da un oscuro ragionamento dell'io lirico (che non teme certi pregiudizi 'abbandonati', non si capisce se da lui o in generale), a un'osservazione descrittiva dell'ambiente in cui egli si trova (a giudicare dai particolari, si direbbe un caffè): gli *zajčiki*, che nel contesto sembrano intesi nell'accezione di 'macchie luminose' dovute al riverbero della luce solare, si spostano velocemente (*perebegajut*) dalle strade ai bicchieri fino al gin, senza fermarsi (*ne zastrjanut, ne zastynut*). Subito dopo (vv. 6-7) appaiono i sostantivi *ochota* e *sbor*, che sembrano usati nel significato di 'caccia' e di 'raduno', ricollegandosi così alla prima accezione di *zajčik* ('leprotto'). Si direbbe che questa ambiguità stia alla base di una metafora che propone di vedere una somiglianza visiva tra i due significati della stessa parola: i riflessi di luce (*zajčiki*), muovendosi attraverso le superfici specchianti fanno pensare a un branco (*stajka*) di lepri (*zajčiki*) che corrono senza mai fermarsi, appunto come se qualcuno desse loro la caccia. Ciò spiega le domande scherzose *ëto li ochota?* ('ma cos'è, una caccia?') e *gde obeščan sbor?* ('dov'è previsto il raduno?'), con evidente riferimento a un raduno di cacciatori. Dal punto di vista cognitivo, il lettore attiva inizialmente il significato 'macchie luminose': i precedenti *perebegat'* e *stajka* vengono dunque intesi in senso figurato, a giudicare dagli elementi coinvolti nel movimento di *zajčiki* (strada, bicchiere, gin); al contrario, i successivi riferimenti alla caccia segnalano il passaggio ad associazioni di idee relative solo a 'leprotti', significato che ci porta a intendere *perebegat'* e *stajka* in senso proprio e, in generale, a riconsiderare tutta la frase come una sovrapposizione di due immagini.

Tra le asserzioni della prima frase e le immagini della seconda mancano legami semantici espliciti, ma è possibile proporre una loro lettura d'insieme. Anzitutto si consideri che il fenomeno della riflessione della luce viene trattato in modo spiritoso, laddove altri avrebbero forse potuto vedere la premonizione di qualche misterioso avvenimento: l'io lirico è colui che ha abbandonato i pregiudizi, le credenze irrazionali e dunque percepisce il fenomeno come frutto di leggi scientifiche, e non come segni metafisici; al contempo, egli nota che sottomettersi a questi pregiudizi è oggi una cosa accessibile a tutti, forse alludendo al proliferare della letteratura mistica all'inizio del Novecento e, in particolare, della teosofia e dell'antroposofia, 'superstizioni' – dal punto di vista dell'io lirico – che avevano ampia circolazione¹⁵. Non si dimentichi che nello stesso

¹⁵ Si veda a questo proposito in una lettera a Bobrov datata 1 maggio 1916 l'ironia di Aksenov (2008a: 78) nei confronti di Rudolf Steiner, Rasputin e dell'esoterista e teosofa inglese Annie Besant: "Хотите, я напишу 'Назидательную историю известного чародея доктора Рудольфа Штейнера о том, как он был женат, как жена умирала, как он с горя стал розенкрейцером, кто его научил, с какой целью, а так же, почему Вячеслав Иванов не обратился к теософии, и как всех упразднил отец наш, благочестивый старец Новых'. Или не стоит? А то имею некоторые забавные сведения, освещающие все это дело с неожиданной стороны, но вообще, не слишком ли много чести будет этим господам. [...] Штейнер овладевает своей аудиторией не как писатель, литература его убога, но если Вы хотите впасть в тихий идиотизм ознакомьтесь с творениями великой Анны Безант. После них и Штейнер

periodo Aksenov stava scrivendo il saggio su Picasso, dove ridicolizzava, con sarcasmo, i critici che vedevano nei quadri di Picasso una premonizione della fine del mondo, rinunciando così a capirli scientificamente (cfr. cap. 2, § 1)¹⁶. Si può dunque dire che l'io lirico – alter ego dell'autore – ironizzi sulla concezione del mondo che vede ovunque segnali del trascendente, per cui il fenomeno ottico che sta osservando viene da lui descritto con un tono leggero, e non con la gravità propria di un poeta mistico-simbolista.

Il testo prosegue con l'osservazione di una coppia vicino alla Torre Eiffel, che 'bruciano' (*gorjat*, anacoluto nell'uso del plurale), a intendere che si tratta di due innamorati, ma anche, forse, che è caldo: l'io lirico li sente fare considerazioni sulla giornata, *syt* ('sazia' / 'piena'), *vyžat* ('spremuta fino in fondo') e, per paronomasia, *vyžit* ('esausta' / 'ridotta a nulla').

Questa conversazione sulla giornata sembra stimolare i pensieri dell'io lirico. Nella frase successiva (vv. 13-15) il soggetto manca, ma il verbo al singolare maschile (*vzošel*) dovrebbe sottintendere il precedente *den*, che qui appare come metonimia di *solnce* (cfr. l'espressione *solnce voschodit na vostoke*, 'il sole sorge a oriente'): l'io lirico pensa che il sole sia così stanco, 'spremutato', che, se non fosse costretto, non sorgerebbe l'indomani; *v krov'* 'nel sangue', attiva sia il sema 'rosso', relativo al colore del sole all'alba, sia quello di 'effetto di una ferita', per cui l'alba viene mostrata come la sofferenza di un mondo esausto, sofferenza che si ripresenta tutti i giorni 'e non c'è fine', *i ne najti konca* (v. 16). Il v. 16, che a senso si legherebbe a quanto appena detto, grammaticalmente fa parte della frase successiva, e si riferisce più precisamente a *gusenica* (v. 17). È probabile che Aksenov intendesse il bruco della processionaria del pino (cfr. *sosna* al v. 17), pericoloso parassita: il nome deriva dal fatto che gli esemplari,

человеком покажется” (Se vuole, scriverò ‘La storia edificante del famoso ammaliatore, il dottor Rudolf Steiner, di come era sposato, di come è morta sua moglie, di come è diventato rosacrociano per disperazione, di chi gli ha fatto da insegnante, a quale scopo, e anche del perché Vjačeslav Ivanov non si è rivolto alla teosofia e di come ha soppresso tutti il padre nostro, il pio *starec* Novych’. O non vale la pena? No, perché ho delle informazioni divertenti che illuminano tutta questa faccenda da una prospettiva inaspettata, ma in generale la cosa non farà molto onore a questi signori. [...] Steiner cattura il suo pubblico non come scrittore, la sua letteratura è povera, ma se vuole cadere nella pura idiozia, vada a vedere le opere di Annie Besant. Dopo quelle perfino Steiner sembrerà una persona normale).

¹⁶ Scrive Aksenov (1917: 18): “Когда перестают понимать какое либо явление, прибегают к выражению ‘мистический’, пользуясь малой разработанностью этого понятия. Так, Сезанн (живопись которого в настоящее время никому не кажется загадочной) был своевременно ославлен мистиком. То же случилось и с делом Пикассо. Тщетно стали бы мы искать оккультных предпосылок его живописной манеры. Да! Он жил в доме № 13!” (Quando si smette di capire un fenomeno qualsiasi si ricorre alla parola ‘mistico’, approfittando dello scarso grado di definizione di questo concetto. Così Cezanne – la pittura del quale oggi nessuno considera più arcaica – a suo tempo fu esaltato come mistico. Lo stesso è accaduto a Picasso. Invano ci metteremmo a cercare i presupposti dell'occultismo nella sua maniera pittorica. Ah, già! Viveva al numero 13!).

quando si spostano, formano infinite file indiane, e questo giustifica l'espressione al v. 16 (non c'è fine al bruco della processionaria); inoltre, la capacità di questo insetto 'cattivo' (*zloj*, v. 17) di distruggere intere pinete si lega per associazione semantica all'idea precedente del giorno 'spremuta', sfruttato, morente¹⁷.

I pensieri dell'io lirico sembrano adesso concentrarsi sull'idea di morte, con la considerazione banale che si smette di vivere a trattenere il respiro (a non respirare più), alla quale segue l'enigmatica sentenza *I èto vse počti čto na vine* (v. 19). Anzitutto, non è chiaro se l'ultimo termine vada inteso come 'vino' o 'colpa', ma le associazioni più probabili sembrano instaurarsi con il primo ('e questo è quasi tutto ciò che è sul vino'): si potrebbe pensare a un'allusione all'espressione *in vino veritas*, anche se sarebbe stato più corretto utilizzare la preposizione *v*, anziché *na*¹⁸. Il vino, inoltre, si associa metonimicamente al bicchiere e al gin dei vv. 3 e 5 e, per il sema 'rosso', al sangue e al sole dell'alba. Il significato di tutta questa catena associativa potrebbe essere l'amara constatazione della morte come (quasi) unica verità in una vita ciclica fatta di sofferenze, di cui la natura è uno specchio.

A questo punto del componimento, dopo una serie di congiunzioni coordinate (vv. 13, 16, 18, 19) che sembrano indicare il procedere di un ragionamento, si trova un'avversativa (v. 20). Compare un coleottero che 'mastica' (*žuet*) da un luogo a 20 km da Parigi, frase costruita su un evidente gioco paranomastico: l'allitterazione di *ž* (tra l'altro alla base dell'onomatopeico *žužžat*, 'ronzare', di certo implicito in questi versi) riporta l'io lirico a quello che avviene intorno a lui, dal momento che i suoi pensieri avevano portato lontano la sua mente (come se, invece che a Parigi, essa si trovasse a Juvisy). Riprendendo il verbo *uderžat*' del v. 18, il coleottero ricorda all'io lirico che "можно удержать и без ужимки нить", frase che sembra richiamare, da una parte, il filo della vita tenuto dalle Parche¹⁹, e dall'altra l'espressione *uderžat' nit' razgovora* ('tenere il filo del discorso'): in altre parole, è come se il ronzio del coleottero ricordasse al poeta che egli si è distratto e che mantenere la concentrazione non richiede un grandissimo sforzo (*bez užimki*, ossia 'senza movimenti innaturali')²⁰.

¹⁷ Che si tratti di un'associazione di idee appare come un'ipotesi più probabile rispetto alla possibilità che l'io lirico si riferisca a una propria percezione concreta: se davvero la situazione lirica riguarda Parigi, la presenza di un pino sarebbe quantomeno strana.

¹⁸ La scelta di *na* potrebbe anche essere dovuta ad esigenze metriche, dal momento che i vv. 15-20 presentano una chiara inerzia giambica.

¹⁹ Infatti il motivo delle Parche ricorre nell'opera di Aksenov, v. ad esempio *Ėjfeleja XIV* (ĖJF: 15): "И время [...] / Неуклоняемым дыханьем дует / На пряжу трех присноблаженных прях?" (È il tempo [...] / Con un respiro regolare soffia / Sul filato delle tre sempre beate filatrici).

²⁰ *Žuk* significa però anche 'imbroglione': non è escluso che si intenda un interlocutore di Juvisy, seduto al caffè con l'io lirico e intento a mangiare (cfr. *žuet*); rimane comunque il senso generale del ritorno alla realtà presente dopo un momento di distrazione.

L'idea del gran caldo della giornata si ripresenta nell'affermazione *žarko žalovat'sja* ('fa caldo a lamentarsi'), in cui viene riproposta l'allitterazione che richiama il ronzio. L'io lirico torna in sé, si rende conto della calura e di quanto lo abbiano portato lontano i suoi pensieri. Non a caso, tornato alla realtà, in una serie di proposizioni implicite egli pone a se stesso delle questioni concrete: pagare il conto (del caffè dove si trova) o versare ancora da bere (vv. 24-25). La seconda opzione implicherebbe non badare all'aumento (evidentemente del prezzo) dovuto ai tovaglioli di velluto²¹ (v. 26, *za* seguito da strumentale può indicare anche causa), un dettaglio che potrebbe metonimicamente sottintendere il lusso del locale. La frase prosegue con una nuova proposizione (v. 27) che sembra slegata da quanto appena detto; l'espressione *poltora pera* ('una penna e mezzo'), probabilmente al nominativo, è alquanto oscura, ma forse anticipa un'idea cui rimanda, per metonimia, *zakleivat'sja markami* ('attaccare francobolli') della frase successiva: *pero* e *marki* alludono alla scrittura di lettere o cartoline, l'attività a cui potrebbe dedicarsi l'io lirico nel caso decidesse di restare. L'espressione di tempo che chiude il testo (*Do drugogo dnja*, 'fino al giorno successivo') pare indicare iperbolicamente l'eventualità di rimanere fino alla chiusura del locale.

Procedendo secondo una serie di associazioni (semantiche, fonetiche, contestuali...) di idee e oggetti percepiti in metafore impressionistiche o in particolari metonimici, viene così trasmessa una determinata circostanza: la sosta al tavolo di un caffè parigino sul calare di un giorno afoso, durante la quale l'io lirico osserva ciò che accade intorno a sé e si distrae per alcuni suoi pensieri (la letteratura mistico-religiosa in voga a quel tempo ma da lui disprezzata; la ciclicità della vita e la morte, considerate le poche certezze a questo mondo); riportato alla realtà da ciò che avviene intorno, egli si chiede se andarsene o restare.

Si consideri adesso *Snova slavitsja večer vlastnyj*..., inserita nella stessa sezione di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'*..., anch'essa senza data e senza titolo ma ugualmente ricollegabile, per analogie formali e tematiche, ai componimenti ambientati a Parigi, e quindi collocabile al 1914.

Снова славится вечер властный
 Неукоснительный амулет
 На разочарованный и атласный
 Небу индукционный след. 4
 А и непредусмотрительными видами
 Те, воображающие, не осуществляя, вину. –
 Пыльно водам,
 Пробежавшему огню в саду 8
 Через пепельницу.
 Уходящие ко взрывам птицы.
 На застывшем

²¹ Anziché *za salfetkami barchata*, grammaticalmente corretto sarebbe tuttavia *za salfetkami iz barchata* o, meglio, *za barchatom salfetok* ('per il velluto dei tovaglioli') intendendo 'per la loro piacevolezza al tatto'.

Устарелый знак последних откровений –	12
Голова готова спрятаться под снег-крыло,	
Да еще она видна от брызгов.	
Перепряжа.	
О увядшем шуме и вольтаже ламп,	16
Умершем до жизни	
И неизлечимом дне:	
Коротко замкнулся и прославился книжно, –	
Совместно	20
Заплетенный, замоленный свет	
Причина неизвестна ²² .	

Il predicato *slavit'sja* (v. 1) può essere seguito dall'avverbio *kak* o da un sostantivo allo strumentale ('essere famoso come / per'), mentre la frase prosegue, senza virgola o altre pause sintattiche, con un sintagma al nominativo o all'accusativo, *neukosnitel'nyj amulet*: potrebbe trattarsi di un'apposizione composta, sebbene non sia sintatticamente separata dal soggetto *večer*. Considerando però che successivamente (v. 5) si incontra uno strumentale preceduto dalle congiunzioni *a i*, mi sembra più probabile che tra il v. 1 e il v. 2 sia stato omesso *kak*. I vv. 3-4 contengono un'espressione introdotta da *na*, non separata da virgola dal termine *amulet* del v. 2: *na* seguito da accusativo esprime con tutta probabilità il complemento di scopo di *amulet* (cfr. *amulet na ščast'e / udaču*, 'portafortuna'). L'oscura locuzione *amulet na indukcionnyj sled*, con riferimento all'induzione elettrica, evidentemente allude all'illuminarsi della città sull'imbrunire, anche in virtù di altri rimandi nel testo alla luce elettrica (come il termine tecnico *vol'taž* al v. 16)²³. Se ne deduce che la serata di cui si parla è di nuovo (*sнова*, ossia come tutte le sere) rinomata (si fa riconoscere) come amuleto portatore di luce (anziché di fortuna); il termine *amulet* deve essere usato in senso figurato come 'ciò che protegge dai mali': senza dubbio l'illuminazione notturna rende le città più sicure, al punto che a inizio Novecento essa è diventata *neukosnitel'nyj*, 'irrinunciabile', ma anche 'inderogabile', in quanto le luci si accendono e spengono immancabilmente tutte le sere alla stessa ora. Al contempo, l'agget-

²² Aksenov 1916: 27.

²³ L'illuminazione viene metonimicamente definita come traccia, in altre parole, come effetto dell'induzione elettrica. Si presti attenzione anche agli attributi di *indukcionnyj sled*: *atlasnyj*, 'di raso', tessuto lucente, forse una complessa metafora dei cavi elettrici. Il termine *nebo* al dativo pare sottintendere, di nuovo con ellissi grammaticale, che il cielo è il destinatario di questo effetto dell'induzione: l'illuminazione pubblica conferisce al cielo l'aspetto del raso, da una parte perché lo rende lucente, dall'altra in quanto la fitta trama di fili elettrici (cfr. infra, la parola *pereprjaža* al v. 15) può far venire in mente un tessuto. Il participio passato aggettivale *razočarovannyj*, invece, appare di più difficile spiegazione: si potrebbe ipotizzare che esso sia usato nella sua accezione etimologica di 'ciò che ha perso fascino, mistero' (*čary*): l'autore descrive scientificamente l'elettricità che illumina la sera (con riferimenti all'induzione e al voltaggio), lasciando forse delusi molti romantici sognatori.

tivo *vlastnyj* riferito a *večer* può forse significare che la sera, grazie all'illuminazione pubblica, ha il controllo su ciò che prima era di dominio dell'oscurità.

Nella seconda frase (vv. 5-6) si incontra il secondo complemento di *slavitsja*, stavolta allo strumentale, preceduto dalle congiunzioni *a i*: in questo caso il soggetto è il pronome dimostrativo *te* (v. 6), per cui è in atto una brachilogia, mediante la quale verrebbe sottinteso il verbo della frase precedente. Propongo di rivedere così questo passo:

Снова славится вечер властный [как] неукоснительный амулет [...]. А и непредусмотрительными видами [славятся] те, воображающие, не осуществляя, вину.

In sostanza si assiste al parallelismo tra due proposizioni: la sera è nota per qualcosa di forte, *vlastnyj* (l'improvviso accendersi di tantissime luci, probabile allusione alla *Ville Lumière*), e lo sono anche alcune persone, ma in negativo, per l'incapacità di realizzare i propri progetti, vale a dire passare una notte brava. Questa lettura, in cui si nota l'ironia dell'autore verso questi imprecisati individui, è avallata dalla presenza della congiunzione avversativa *a*, che favorisce il riconoscimento di una contrapposizione tra due soggetti.

In seguito si succedono varie osservazioni che si riferiscono al mondo esterno, e di alcune di queste proporrò adesso un'analisi. Al v. 7 il predicato *pyl'no* rimanda a un'immediata percezione ottica. L'autore mette il concetto di *pyl'* ('polvere') in relazione a *vody* (*voda* al plurale, quindi le acque in qualche contenitore: lago, mare, oceano...) e a *ogon'*, *probežavšij v sadu*, evidentemente inteso nell'accezione di 'luce': è infatti possibile che Aksenov si riferisca al fenomeno del pulviscolo atmosferico, visibile alla luce. Se si immagina l'io lirico di notte in un giardino pubblico, l'allusione potrebbe essere al vapore acqueo che si leva dalle fontane illuminate dai lampioni, mischiato alla polvere sospesa nell'aria²⁴. La *pepel'nica* ('posacenere') attraverso la quale passa la luce 'polverosa' potrebbe essere dunque una metafora della vasca di una fontana: l'immagine che si ricava è quella del pulviscolo atmosferico che sembra gettarsi sulla fontana come se fosse la cenere di una sigaretta che viene fatta cadere su un posacenere (questa lettura sembra rafforzata dal fatto che *pyl'* richiama il paronimo *pepel'*). Tuttavia, se *pepel'nica* andasse inteso in senso proprio, Aksenov potrebbe aver associato il pulviscolo atmosferico, che colpisce la sua attenzione,

²⁴ Un caso analogo sugli effetti della luce in un luogo oscuro è contenuta nel romanzo *Gerkulesovy stolpy* (Aksenov 2008b: 203): "Сумерки все больше овладевали положением и положительный шофер, включив лампы, все кругом погрузил в небытие: живым оказался только предрадиаторный плес света, остров блаженных – автомобиль, да *щебеночная пыль в освещении* и горящие белые бабочки в луче прожекторов [corsivo mio, AF]" (Il crepuscolo si impadroniva sempre più della situazione, e l'utile autista, una volta accese le luci, affondò nell'inesistenza tutto ciò che stava attorno: viva sembrava solo la distesa di luce davanti al radiatore, isola dei beati: l'automobile; e *la polvere del pietrisco illuminata*, e le bianche farfalle ardenti alla luce dei fari).

con la cenere della sigaretta che sta fumando, fondendoli in un'unica immagine nella stessa proposizione.

Passerò ora alla proposizione al v. 16, composta da un complemento di argomento. A quanto pare, si parla del calare della notte, con lo spegnersi delle luci e lo smorzarsi dei rumori, cosicché tutto torna immancabilmente ad essere un'oscurità indistinta, 'morta' fino al 'ritorno della vita' al mattino. Si tratta di una proposizione apparentemente senza soggetto e predicato: in realtà il v. 18 si conclude con i due punti che introducono una nuova proposizione, per cui l'espressione al prepositivo, da un punto di vista sintattico, risulta una focalizzazione del complemento (e potrebbe essere letta così: 'quanto al fatto che tutto si stava spegnendo:...').

Dopo i due punti il soggetto sembrerebbe posposto (*svet*), ma esso è separato dal predicato *proslavilsja* tramite una virgola e una lineetta; il soggetto, sottinteso dal predicato maschile, potrebbe dunque essere anche l'io lirico ("[я] замкнулся [в доме]"), sebbene in tutto il testo non compaia mai esplicitamente. Riprendendo la frase precedente, in un caso abbiamo: 'quanto al fatto che tutto si stava spegnendo: la luce 'si è chiusa' (?) ed è diventata famosa librescamente (ha acquistato fama letteraria?)'; oppure, in modo più chiaro: 'quanto al fatto che tutto si stava spegnendo: sono tornato a casa e ho acquistato fama letteraria (forse, poiché mi sono messo a scrivere questa poesia)'. Il successivo sintagma *sovместno zapletennyj, zamolennyj svet* potrebbe essere l'ennesima frase nominale: *sovместno zapletennyj* ('intrecciato insieme'), come si è già detto, deve essere un'allusione al groviglio di cavi elettrici; quanto al senso di *zamolennyj* ('perdonato grazie alle preghiere'), Aksenov ha forse proposto un semplice gioco fonetico: è un participio che di solito si trova in combinazione con *grech* ('peccato'), sostituito da *svet* in virtù dell'assonanza e della medesima successione consonanti-vocali. L'immagine della luce 'assolta' può così indicare metaforicamente l'avvenuto spegnimento iniziato al v. 16, proprio come un peccato assolto non c'è più. Rilevo inoltre che il verbo *proslavit'sja* (v. 19) crea una sorta di parallelismo con il v. 1 del componimento: se la sera è nota per l'illuminazione e alcune persone per l'incapacità di realizzare i propri piani, l'io lirico lo è – si potrebbe dire – per la capacità di trasferire il proprio vissuto in poesia.

La poesia ha dunque come argomento le impressioni dell'io lirico durante una passeggiata notturna in città, dall'accendersi delle luci fino al loro spegnimento, seguite dal ritorno a casa dove ha riportato in versi quanto appena provato. L'ultima frase sembra alludere al fatto di non saper vedere una relazione causale tra le varie percezioni, che si presentano così come una sequenza giustapposta di immagini / eventi.

Tra le poesie di *Neuvažitel'nye osnovanija* merita un discorso a parte *Mer-kaba*²⁵: in questo caso le tematiche urbane sono sostituite da quelle belliche e la sintassi è più tradizionale rispetto ai testi appena analizzati; inoltre, al di là del carattere prettamente descrittivo del componimento (così come intravisto nei

²⁵ Aksenov 1916: 33-34. Il commento su questa poesia rielabora quello proposto in Farsetti 2016b.

testi precedenti), a tratti sembra che venga espressa anche una concezione più generale. L'interpretazione di questa poesia permette di apprezzare con più evidenza le pratiche di scrittura aksenoviane sopra individuate.

В Женеву малоезжий путь Светлей пути в Дамаск Его огней не отпугнуть Многолеорду каск.	4
Мне, будто, восемнадцать лет, Меня не проведут: Я вижу полосатый плед И надоконный прут,	8
Через пятьдесят пять минут, Не изменяя курс, Пересекачь не преминут Нагорный город Курск.	12
Но (не определяю) разъезд Или, [virgola superflua] размыв пути, На выключенье ранних звезд Настаивал идти.	16
Там непомерную звездой Горела медь свистка, Над отуманенной водой Светающе легка.	20
Так [Там?] больше не цвела сирень, А золотой жасмин С тех пор не обращал плетень В глазурный каолин,	24
Всего же волшебства острей Был чуткий паровоз, Сквознейший балерин кисей И тени от стрекоз;	28
От рельса золотой росы, За облака ввинтясь, Святые осенял часы Земленебесный князь.	32
Им кто-то, видимый едва, Кому-то говорил, Я и не разбирал слова, Но голос звонкий был.	36

Припоминаю паровик,
 Пожалуй потому
 Что с этого в любви привык
 Не верить ничему. 40

Всеосиянной луч косою
 Застраховал меня
 Неслышней поступи босою
 Прозрачнее огня. 44

I dati che contribuiscono subito a orientare la comprensione del testo sono il titolo e l'indicazione di data e luogo riportata in coda al testo. *Merkaba* o *Mer-kavah* rimanda alla visione biblica di Ezechiele (1,4-26) e al tema mistico; “12 августа 1915 года на Буге, ночью, когда было страшно”²⁶, invece, ai *realia* della Prima guerra mondiale, con un'allusione alla biografia dell'autore. Intorno al giorno indicato, Aksenov partecipò ai combattimenti contro i tedeschi nella zona del fiume Bug occidentale e alla successiva ritirata delle truppe russe dalla Polonia. Ciò viene descritto nel libretto di servizio (*poslužnoj spisok*) di Akse-nov: “В ночь на 7 августа 1915 производил со своей партией порчу бродов через р<еку> Западный Буг у дер<евень> Заремба, Добранечь и у хутора Чипеевичи под непрерывным артиллерийским [*sic*] огнем неприятеля” (FSM: 60b; cfr. anche Adaskina 2012: 15)²⁷. Evidentemente i guadi erano stati rotti per impedire l'avanzamento del nemico, ma ci si riferisce al 7, e non al 12 agosto. Se si rimanda alla cronaca storica, si può notare che al 13 (26, secondo il calendario gregoriano) agosto risale la perdita di Brest-Litovsk da parte dei russi (cfr. Mironov 2014: 141-142), a cui dunque devono essere legati anche i fatti della notte del 12, di cui parla Aksenov (Brest è infatti vicina al fiume Bug occidentale).

В Женеву малоезжий путь
 Светлей пути в Дамаск
 Его огней не отпугнуть
 Многолеорду каск. 4

I temi del misticismo e della guerra si intrecciano subito nella prima quartina: la via di Damasco viene contrapposta alla via di Ginevra. La prima è una chiara allusione alla visione di San Paolo, mentre la seconda, se si considera il contesto bellico e la mancanza di *realia* urbani nel testo, attiva associazioni con la Croce Rossa²⁸, che allora aveva un ruolo di prim'ordine nell'assistenza ai

²⁶ 12 agosto 1915 sul Bug, di notte, quando è stato terribile.

²⁷ Nella notte del 7 agosto 1915 insieme alla sua compagnia si è occupato di rovinare i guadi del fiume Bug occidentale presso i villaggi Zarembo, Dobranec' e la fattoria Čipeeviči sotto l'incessante fuoco d'artiglieria del nemico.

²⁸ Kornelija Ičin (2012: 136) non ha prestato attenzione a questo possibile utilizzo metonimico della parola *Ženeva*, prendendola come inequivocabile segno dell'urbanismo di Aksenov.

soldati malati²⁹. L'attributo *maloezžij* può metaforicamente significare che sono pochi i volontari che aderiscono a questa associazione umanitaria. Il motivo per cui la metaforica via per Ginevra sarebbe più luminosa della via di Damasco (ossia, di Dio) viene spiegato nei vv. 3-4: la Croce Rossa non teme (“ero орней не отпугнуть”) gli eserciti (viene usata la metonimia *kaski* e il neologismo *mnogoleord*, iperbole costruita sull'arcaico *leord*, che nel sistema di numerazione cirillico equivaleva a un milione)³⁰, mentre la fede in Dio – si sottintende – non resiste davanti agli orrori della guerra. In altre parole, nella quartina si afferma che in guerra l'aiuto concreto della Croce Rossa è migliore del dubbio e impalpabile aiuto di Dio.

Мне, будто, восемнадцать лет,
 Меня не проведут:
 Я вижу полосатый плед
 И надоконный прут,

8

Anche per comprendere la seconda strofa è necessario inferire alcune informazioni implicite. In quale luogo *ne provedut* l'io lirico, come se egli avesse diciotto anni? Tenendo a mente il contesto bellico, si può pensare che non lo manderanno a combattere (secondo il fraseologismo *provodit' kogo-libo v armiju / na vojnu*, ‘salutare chi parte per l'esercito / la guerra’): a quel periodo l'età per la chiamata alle armi era ventuno anni³¹. E invece qual è il vero motivo per cui l'io lirico non va a combattere? Di nuovo, non si dà una spiegazione diretta, e la risposta va inferita: dopo i due punti al lettore viene posto di fronte alla percezione visiva dell'io lirico (“я вижу...”), che rimanda a un plaid e a un paletto di tenda. A giudicare dai versi successivi e precedenti è chiaro che si tratta dell'interno di un treno (la parola *treno* non si incontra mai, ma vi alludono le sineddoci *parovoz* e *parovik*, ‘locomotiva’); a essere più precisi, un

²⁹ Sebbene non sia stato possibile trovare informazioni ufficiali sulla presenza della Croce Rossa russa sul Bug occidentale, è certo comunque che essa abbia operato sul fronte nord-ovest (cfr. Čistjakov 2009): è poco probabile che la Croce Rossa russa non fosse al seguito dei soldati durante la grande ritirata del 1915.

³⁰ Cfr. anche *Gerkulesovy stolpy* (Aksenov 2008b: 208): “Тихая и бесконечно прозрачная вода зеленела у его ног, шумела у отвесных колоколен берега и к вечеру из тумана без всяких проволочек делалась тучей, пронзенной елкой. Она пронесла на себе леорды грехов и леорды леордов преступлений, вороны лжи и вороны ворон обманов” (L'acqua tranquilla ed eternamente trasparente verdeggiava ai suoi piedi, rumoreggiava ai campanili verticali della riva, e verso sera dalla nebbia senza lungaggini si formò una nube trafitta da un abete. Essa portava su di sé *leordy* di peccati, e *leordy* di *leordy* di delitti, *vorony* [dieci milioni] di menzogne e *vorony* di *vorony* di inganni).

³¹ In base alla riforma del 1888 del ministro P. Vannovskij. Non a caso, anche Aksenov aveva iniziato a partecipare a operazioni belliche dal 1905, a 21 anni, dopo aver concluso il *Nikolaevskoe voenno-inženernoe učilišče*.

treno-ospedale (*sanitarnyj poezd*) della Croce Rossa russa³². Evidentemente la persona, ferita per via dei combattimenti con i tedeschi, giace su una brandina (v. la sineddoche *plaid*) e guarda alla finestra. Riconosciuta questa circostanza, adesso il lettore capisce cosa ha determinato l'elogio alla Croce Rossa nella prima strofa. Inoltre, al v. 5 per la prima volta compare l'io lirico, e fino alla fine del testo il lettore verrà a sapere dello sviluppo della situazione direttamente dalle sue parole, talvolta sconnesse, evidentemente a causa di uno stato delirante susseguente alla ferita. Questa ipotesi di lettura permette di capire come e perché il treno possa arrivare dal fiume Bug occidentale fino alla lontanissima e 'montuosa' Kursk³³ in solo un'ora: se è lecito identificare almeno in parte l'io lirico con l'autore (nato nel governatorato di Kursk)³⁴, si capisce che il ferito sta fantasticando di tornare a casa:

Через пятьдесят пять минут,
 Не изменяя курс,
 Пересекать не преминут
 Нагорный город Курск. 12

Но (не определяю) разъезд
 Или, [virgola superflua] размыв пути,
 На выключенье ранних звезд
 Настаивал идти. 16

Prosegue nella quarta strofa il resoconto del viaggio, nel quale la realtà e l'allucinazione si intrecciano e la situazione quindi non è sempre chiara. La strofa si legge più agevolmente dall'ultimo verso: c'è un soggetto maschile inesperto che 'insisteva ad andare', evidentemente si tratta del treno, al quale rimandano le parole contestuali *raz''ezd* e *put'* (vv. 13-14). La strofa otterrebbe così un senso perfettamente plausibile, ossia che l'io lirico non sa dire quale ostacolo impedisca al treno-ospedale di proseguire il viaggio: la fermata a una 'stazioncina' (*raz''ezd*) o il tratto è bloccato per un'erosione (*razmyv puti*)? Rimane da spiegare il v. 15: probabilmente si tratta di un'indicazione temporale, poiché le stelle 'si spengono' al mattino; non per niente più avanti nel testo si incontrano allusioni al graduale passaggio dalla notte al giorno (*svetajušče*, 'che albeggia', al v. 20 e *rosy*, 'della rugiada', al v. 29). Al contempo questa espressione può indicare anche la direzione del treno: le prime stelle a spegnersi sono quelle a est, dove sorge il sole; questa lettura spaziale è favorita dal verbo (*idti*

³² L'utilizzo di questi treni da parte dell'Impero russo era iniziato durante la guerra russo-turca del 1877-1878.

³³ Questo attributo può sembrare inappropriato per una città a 250 metri sul livello del mare, sebbene, in relazione alla Russia pianeggiante, sia un'altura degna di nota (cfr. Tankov, Zlatoverchovnikov 1904: 3).

³⁴ Aksenov era nato a Putivl' (oggi in Ucraina), che a quel tempo faceva parte del governatorato di Kursk (cfr. Adaskina 2012: 7-8).

na) e alla precedente menzione alla direzione del treno (Kursk si trova a est rispetto al Bug occidentale).

Там непомерно звездой
Горела медь свистка,
Над отуманенной водой
Светающе легка. 20

Так [Там?] больше не цвела сирень,
А золотой жасмин
С тех пор не обращал плетень
В глазурный каолин, 24

Всего же волшебства острей
Был чуткий паровоз,
Сквознейший балерин кисей
И тени от стрекоз; 28

Le successive strofe sembrano puramente descrittive. Al v. 21 si può supporre un refuso: a senso dovrebbe essere *tam* al posto di *tak*, così da ottenere il parallelismo con il v. 17 (*Tam gorela... tam ne cvela...*, ‘là bruciava... là non fioriva’). L’avverbio *tam* è di nuovo un segno di indeterminatezza (come al v. 13), motivato probabilmente dall’impossibilità per l’io lirico di capire dove si trova. Egli nota il ‘rame del fischio’ (forse sineddoche della locomotiva) che ‘arde come una stella’, probabile iperbole per indicare l’intensità del suono. Più avanti non si capisce a cosa si riferisce *svetajušče*, forma inconsueta di participio presente, e l’aggettivo breve *legka* (v. 20). Se a *voda* del verso precedente, si ottiene allora che la locomotiva (*med’ svistka*) si trova “над отуманенной водой, светающей легка” (o meglio, *slegka*, ‘appena’). Tuttavia, due refusi nello stesso verso sono poco probabili; se si ammette la forma strana, una licenza poetica, del participio e dell’aggettivo breve, potrebbero essere riferiti a *med’*: “светающе легкая медь свистка горела как непомерная звезда над отуманенной водой” (il leggero rame albeggiante del fischio bruciava come una stella smisurata sull’acqua annebbiata). In entrambi i casi, il senso generale sembra chiaro: il treno, evidentemente attraversando un ponte, si riflette nell’acqua torbida. *Otumanennyj* (‘annebbiato’) potrebbe anche riferirsi metonimicamente all’io lirico, nel senso che egli nel suo stato non è in grado di pensare con chiarezza. Seguono impressioni sulle tracce della guerra nella natura: non fiorisce più il lillà e il gelsomino (evidentemente per via degli incendi). Si tratta di un’interessante metafora tecnica: la staccionata senza il gelsomino è descritta come nuda creta senza lo strato bianco della porcellana. Tutte queste impressioni (o meglio, tutta questa magia, cfr. v. 25) sono superate in intensità dalla locomotiva, paragonata per la trasparenza al tutù e alle ombre (ali?) delle libellule. La trasparenza fa pensare a un riferimento al vapore della locomotiva (metonimia), o potrebbe trattarsi di un riferimento alla possibile irrealtà di tutto quello che ha visto l’io lirico.

Sebbene alcune circonlocuzioni non siano chiare fino in fondo, è indubitabile in questi versi il ritorno al motivo dell'inizio e del titolo, ossia alla visione, confermata dalle idee di evanescenza e magia. Questo motivo si realizza in pieno nell'ottava quartina:

От рельса золотой росы,
 За облака ввинтятся,
 Святые осенял часы
 Земленебесный князь. 32

Il lettore automaticamente identifica il *zemlenebesnyj knjaz'* ('principe terreno e celeste') con Gesù Cristo, in virtù della sua doppia natura e della visione di San Paolo menzionata al v. 2. Converterà subito notare che questa apparizione è priva di qualsiasi misticismo, ad essa viene data una spiegazione razionale ai vv. 29-30: si tratta dell'effetto della rugiada sulle rotaie (si è dunque fatto mattino), e *za oblaka vvin'tjas'* ('attorcendosi oltre le nuvole') può rimandare al fumo della locomotiva della strofa precedente. E non si deve sottovalutare la circostanza del delirio, che campeggia a giustificazione della visione. Forse anche per questo non è chiara la prima azione del principe, *osenit' svjatye časy*: si potrebbe intendere 'coprire' un orologio concreto? È possibile una fusione tra i fraseologismi *osenjat' krestom* ('fare il segno della croce') e *svjatye časy* (con riferimento a una funzione religiosa).

Им кто-то, видимый едва,
 Кому-то говорил,
 Я и не разбираю слова,
 Но голос звонкий был. 36

Припоминаю паровик,
 Пожалуй потому
 Что с этого в любви привык
 Не верить ничему. 40

Всеосиянной луч косою
 Застраховал меня
 Неслышной поступи босою
 Прозрачнее огня. 44

Più chiara appare la nona strofa, in cui si raggiunge il climax della poesia: la conversazione tra due esseri indefiniti e immateriali. Che sia un rimando al dialogo tra Cristo e Saulo sulla via di Damasco? Non è dato sapere, dal momento che l'io lirico non li sente. Una cosa è certa: a differenza della visione di Paolo o di altre simili, in *Merkaba* non avviene nessuna conversione, in quanto l'io lirico riconosce che si tratta di una semplice illusione. Una simile lettura potrebbe spiegare la decima strofa, nella quale l'io lirico parla del suo scetticismo in relazione alla locomotiva (v. 40): si vede che per lui la visione non è altro che un'illusione ottica dovuta alla luce e al vapore. Rimarrebbe da capire il riferi-

mento all'amore al v. 39 (che lo scietticismo dell'io lirico si sia esteso anche nella sfera affettiva?).

Comunque sia, fino a questo momento la poesia è stata simile al resoconto di un evento (come i componimenti commentati in precedenza), nella fattispecie si tratta del racconto del viaggio notturno di un soldato ferito su un treno-ospedale; in questo resoconto è inserita una parodia sul tema delle visioni mistiche: non si dimentichi che Aksenov è stato sempre contrario al misticismo in letteratura, come espresso chiaramente in quegli anni nelle recensioni agli articoli di Belyj e Ivanov e nella derisione della critica d'arte simbolista in *Pikasso i okrestnosti* (cfr. cap. 2, § 1). Il titolo della poesia assume dunque un'evidente sfumatura ironica. Anche la scelta del metro (alternanza di tetrapodie e tripodie giambiche) sottolinea questo orientamento, in quanto soluzioni simili sono da lui usate in altre opere parodiche, come *Ėjfeleja III e Serenada*³⁵.

Tuttavia l'ultima quartina induce il lettore a riconsiderare la poesia nel suo insieme. L'io lirico dice che la visione (*vseosijannoj*³⁶ *luč*, 'raggio tutto splendente') lo ha rassicurato / assicurato. Ricapitolando, all'inizio egli sente una voce senza capire nulla (strofa 9), e sottolinea che si tratta di un'illusione (strofe 8, 10), ma alla fine afferma che la visione ha avuto su di lui un effetto positivo (strofa 11). Questo evidente conflitto semantico esige dal lettore una soluzione. A questo proposito è possibile individuare un sottotesto: il rimando al Bug occidentale dovrebbe suscitare nella mente del lettore russo la nota battaglia di Jaroslav Mudryj contro Svjatopolk proprio su quel fiume (22-23 luglio 1018); in quel frangente Jaroslav venne sconfitto e fu costretto a cedere il trono a Svjatopolk. Così il *zemlenebesnyj knjaz* che l'io lirico immagina non sarebbe Cristo (che tra l'altro in ambito russofono è noto con il titolo di *car*), bensì il principe (santo) Vladimir: attraverso di lui (cfr. *im*, v. 33), qualcuno dice qualcosa (evidentemente Jaroslav, il suo degno successore) a una persona ignota (forse un soldato). La cosa più importante è che nella testa dell'io lirico si sovrappongono due tristi momenti della Storia russa avvenuti sul Bug. D'altra parte questo parallelismo rappresenta anche un buon presagio: come l'anno successivo (1019) Jaroslav sconfisse definitivamente Svjatopolk sul fiume Al'ta, così anche l'esercito russo di certo sconfiggerà i tedeschi, nonostante la situazione critica nel 1915. In questo senso si capisce come l'allucinazione, quasi un sogno ad occhi aperti, possa aver rassicurato l'io lirico.

³⁵ Ičin (2012: 143) non ha preso in considerazione questi aspetti e, al contrario, ha supposto che la parola *Merkaba / Merkavah* fosse legata a un orientamento mistico di Aksenov.

³⁶ L'utilizzo della desinenza maschile atona *-oj* al posto del consueto *-yj* è caratteristica del linguaggio ecclesiastico: si tratta di un altro indicatore linguistico del fatto che si parla della visione di un santo.

2. Le anomalie grammaticali e la strategia semantica

Nel lavoro di ricostruzione del senso delle poesie si è potuta osservare la tendenza all'utilizzo di un lessico altamente tecnico-specialistico (il quale si riflette anche nella creazione delle metafore) e di combinazioni di parole molto insolite; allo stesso tempo, la situazione poetica comunicata risulta oscura soprattutto per la mancanza di coesione testuale e per l'ellissi di elementi grammaticali di norma obbligatori, al punto che talvolta il lavoro inferenziale del lettore appare insufficiente per attingere a un senso generale che si possa considerare obiettivo. Proprio nelle evidenti infrazioni alle norme logico-grammaticali pare risiedere la chiave per comprendere l'esperienza poetica di Aksenov, per cui si rende necessaria anzitutto la loro analisi; successivamente sarà più facile comprendere il significato delle sue scelte lessicali (§ 3) e prosodiche (§ 4).

Ai fini della presente analisi, è utile collegare le osservazioni sulle anomalie grammaticali di Aksenov al concetto di *neopredelennost'* (o *nepolnaja opredelennost'*), introdotto da Irina Kovtunova (1993) per caratterizzare una tendenza della poesia del XX secolo: si tratta di quei casi in cui la difficoltà dello scrittore a esprimere un contenuto vago o ineffabile si traduce in una complicazione della forma poetica³⁷. La studiosa sostiene che la preferenza di certi tipi di indeterminatezza, così come i mezzi linguistici scelti per esprimerla, contribuisca a far emergere lo stile dell'autore: a dimostrazione di questa tesi sono riportati esempi da Annenskij, Blok, Pasternak e Cvetaeva. Con riferimento alla classificazione proposta da Kovtunova³⁸, si può notare che l'organizzazione del materiale verbale nella poesia di Aksenov genera i seguenti tipi di indeterminatezza:

³⁷ Ciò è assimilabile al tropo che M. Gasparov (1993b: 16) individua a partire dalla poesia simbolista e che chiama *antièmfaza*. In estrema sintesi, le parole e le forme poetiche non sono usate per rendere più evidente (appunto, per enfatizzare) un concetto, ma al contrario per renderlo più vago, incerto, moltiplicando così le implicazioni semantiche del testo.

³⁸ Kovtunova (1993: 113) suddivide i tipi di indeterminatezza in base ai piani dell'espressione interessati: “[...] в плане познавательных категорий и познавательной позиции автора – неопределенность чувства, ситуации, субъекта, места, времени, действия, объекта действия, точки зрения; в плане языковых категорий и связей (когнитивно-языковых) – неопределенность значения слова, [...] отнесенности признака (между этими двумя видами неопределенности и тропами границы размыты), [...] логико-синтаксических отношений, [...] предмета речи (темы); в плане поэтической коммуникации – неопределенность говорящего и адресата” ([...] sul piano delle categorie cognitive e della posizione cognitiva dell'autore: indeterminatezza del sentimento, della situazione, del soggetto, del luogo, del tempo, dell'azione, dell'oggetto dell'azione, del punto di vista; sul piano dei nessi e delle categorie linguistiche, ossia cognitivo-linguistiche: indeterminatezza del significato della parola, [...] della referenza del segno – tra questi due tipi di indeterminatezza e i tropi i confini sono molto labili – [...] dei rapporti logico-sintattici, [...] dell'oggetto del discorso (del tema); sul piano della comunicazione poetica: indeterminatezza del parlante e del destinatario).

della situazione, del tempo, del soggetto e dei rapporti logico-sintattici. I primi due tipi, come si è visto nelle poesie analizzate, si manifestano essenzialmente nell'omissione di informazioni contestuali. Gli ultimi due, invece, investono direttamente la struttura dei componenti attraverso l'utilizzo inconsueto dei mezzi linguistici, e su questi si rivolgerà adesso l'attenzione.

2.1. Indeterminatezza del soggetto

Nelle poesie precedentemente prese in esame ho notato la presenza di una serie di espressioni in cui il soggetto (o l'agente) della frase non viene esplicitato e rimane ambiguo: *Daže svistat' – zagaditsja; predrassudki brošeny; esli by ne zastavljat', to ne vzošel by na vostoke v vrov'*; *Korotko zamknulsja i proslavilsja knižno*. Un caso in cui questa pratica viene esagerata lo si può trovare nella prima poesia di *Neuvažitel'nye osnovanija*:

По несмятой скатерти
 Раскатывались
 Мятные ликеры месяца;
 Было так сладко, что *хотелось* повеситься.
 Разверчивая путь коленчатый,
 Дважды или вшестеро
 (Ad libitum) *перекрецивала*
 Лыжи
 Разговор искренно-лживый –
 От роду ему лет восемь с перерывами...
Вашими молитвами! [corsivo mio, AF]³⁹

Si rilevano varie proposizioni slegate in cui vengono introdotti soggetti sempre diversi. Nella prima frase (vv. 13) il soggetto è *likery*; la seconda è una frase impersonale (v. 4); successivamente si trova un verbo principale di genere femminile al passato (v. 7) il cui soggetto però non viene espresso; al v. 10 la III persona singolare maschile o neutra al dativo potrebbe riferirsi a *razgovor* del verso precedente, sebbene il senso comune porti a chiedersi se non si tratti di un riferimento a un essere animato non esplicitato. Tale indeterminatezza, che sistematicamente delude nel lettore l'aspettativa di una latente unitarietà del discorso, non si risolve nemmeno allargando il contesto; tornerò comunque sulla semantica di questa poesia nel § 3.2.

L'ellissi dell'elemento che compie l'azione è molto diffusa nella poesia di Aksenov. Il motivo di tale agrammaticalità appare lontano dal caso della poesia di Blok, nella quale il ripetuto ricorso a verbi al passato femminile permetterebbe di riconoscere nel soggetto omissso l'eroina lirica (*liričeskaja geroinja*, cfr. Kovtunova 1993: 134). La varietà dei casi in relazione ad Aksenov non permette di risalire sempre a uno stesso referente non esplicitato; l'impressione che si coglie è piuttosto quella che Kovtunova ha rilevato nella poesia di Pasternak (cfr.

³⁹ Aksenov 1916: 7.

Kovtunova: 137, 147): una spersonalizzazione del discorso poetico, nel quale è più importante il predicato – o l’oggetto – rispetto al soggetto. Ad esempio, “Ведь мог бы открыть со своей высоты / Отчего это собственно / Фоксам рубят хвосты” (Aksenov 1916: 9)⁴⁰: il verbo al passato maschile potrebbe sottintendere l’io lirico (nominato una sola volta molti versi prima), ma solo a logica, poiché nel contesto non c’è nessun altro riferimento plausibile (tranne forse *Adam* alcuni versi prima); anche in *Ėjfeleja XIV* – “И неопровержимо повествует, / Вся эта даль еще святее о злом, / Какое мог когда-нибудь представить” (ĖJF: 15)⁴¹ – potrebbe trattarsi dell’io lirico, sebbene esso venga espresso solo all’inizio della poesia. In *Ėjfeleja XXIII* – “Взял. Был и сплыл: сумасшедшей мыши / Зарылся в первый зарешеченный магазин” (ĖJF: 24)⁴² – il soggetto maschile rimane (volutamente?) ambiguo tra *večer* (‘sera’), che nella poesia viene antropomorfizzato, e, ancora, l’io lirico; altrove, però – “Радовался же / Горизонту над тополем?” (Aksenov 1916: 22)⁴³ –, non è identificabile con la I persona: forse, trattandosi di discorso diretto, non si sa pronunciato da chi, potrebbe riferirsi a un ‘tu’ ignoto (il lettore?). In un’altra occasione, dove invece il soggetto viene espresso – “Он распался на четыре части – / Добился конечного вида!” (Aksenov 1916: 10)⁴⁴ –, l’indeterminatezza deriva dalla mancanza di un sostantivo maschile nei versi adiacenti cui legare il pronome di III persona e dall’incapacità di inferirlo dal contesto. A un livello maggiore di ambiguità: “И т.д., попался и света не видать тебе, / Если не сделаешь ничтожного движенья” (Aksenov 1916: 23)⁴⁵: in questi versi, posti a chiusura della poesia *Kuril’sčik*, il verbo al passato maschile potrebbe riferirsi alla prima persona singolare, ma sarebbe l’unico caso in tutto il componimento, oppure alla seconda persona singolare, che però appare solo all’ultimo verso; non è escluso che *sdelaš’* sia usato con valore impersonale (nel componimento sembra assente un ‘tu’ interlocutore), mentre le terze persone singolari maschili più prossime, *gnev* (‘ira’) e *potop* (‘diluvio’), non creano combinazioni molto sensate con il verbo *popast’sja*.

Uno dei mezzi preferiti con cui Aksenov pare distogliere l’attenzione dal soggetto – lo si è visto soprattutto in *Skol’ko b ja ne okrestil zulusov...* e *Pre-drassudki brošeny, imi ne pugajus’...* – è l’uso di frasi impersonali. Una forma molto frequente è il verbo all’infinito, utilizzato come predicato di un soggetto indeterminato. Può trattarsi dell’io lirico impersonale: “Все равно – рассчитываться / Или еще налить, [...] Заклеиваться марками / До другого дня”

⁴⁰ Poiché potrei [potresti? potrebbe?] scoprire dalla mia [tua? sua?] altezza / Perché è proprio / Ai Fox [Terrier] che tagliano le code.

⁴¹ E incontestabilmente / Tutta questa lontananza ancora più santamente narrava del male, / Che potevo [potevi? poteva?] immaginare un tempo.

⁴² [Ho, hai, ha?] preso. [Sono, sei, è?] stato e andato via: più pazzo di un topo / [Mi sono, ti sei, si è?] nascosto nel prima negozio chiuso con la grata.

⁴³ [Mi sono, ti sei, si è] rallegrato / Dell’orizzonte sopra il pioppo?

⁴⁴ Si è frantumato in quattro parti: / Ha raggiunto l’aspetto finale!

⁴⁵ Ecc., [sono, sei, è?] caduto e non puoi vedere la luce, / Se non fai un movimento minimo.

(cfr. *supra*, § 1); “Закат за спиной колдовать” (Aksenov 1916: 35)⁴⁶; “Мало ли дразнить обломками состояний?” (Aksenov 1916: 42)⁴⁷; “Флаг бело-сине-красный / Поднебесье ласкать” (ĖJF: 7)⁴⁸. Altrove si tratta di semplici costruzioni impersonali: “И видать каркас” (ĖJF: 4); “Не квартировать в чем построили” (ĖJF: 15)⁴⁹, dove anche il verbo al passato plurale è impersonale, o almeno, a senso, non pare riferirsi al *my* dei versi adiacenti. Simili verbi alla terza persona singolare e plurale con significato impersonale si incontrano spesso: “Мало ли ее такой славили?” (Aksenov 1916: 23); “Из благоустроенной пасеки трут навсегда изгоняется” (Aksenov 1916: 35); “В поход трубили о вторнике” (Aksenov 1916: 35); “Не подставили ему [день] корзины” (Aksenov 1916: 41); “И еще не зажигали газ” (Aksenov 1916: 41); “Дневная продается даром вайя” (ĖJF: 8); “Топали и гудели ради праздника” (ĖJF: 25)⁵⁰.

Un'altra funzione dell'ellissi del soggetto potrebbe essere quella di segnalare la difficoltà dell'io lirico a determinare uno o più soggetti agenti nel caotico caleidoscopio dei fenomeni che si presentano al suo sguardo: “Расчеркивайтесь же, прокалыванья – / Все переплелось в лицо; / Пришло; стало; поняли: притворяешься, / Пристальное колесо! [corsivo mio, AF]” (Aksenov 1916: 22)⁵¹, dove in un verso ci sono 4 verbi giustapposti, predicati di 3 soggetti; *ponjali* potrebbe riferirsi alla II persona plurale di due versi precedenti o avere valore impersonale. Legato a questa stessa funzione appare il caso di quella che Kovtunova (1993: 114-115) definisce *mestoimennaja poëtika* (uso di pronomi, soprattutto indefiniti e dimostrativi, compresi gli avverbi di luogo *zdes' e tam*): esempi di *kto-to*, *gde-to*, *čej-to*, ecc. sono diffusissimi nella poesia di Blok, con riferimento a entità mistiche e misteriose. In relazione ad Aksenov, invece, è possibile segnalare rare occorrenze e con un significato che appare diverso. Se si prendono in considerazione i vv. 18-20 di *Ėjfeleja XXVI* – “Где-то, у Porte d'Orlean [*sic*] / Что->то рвало отвесным ветром / Парижский мартовый туман” (ĖJF: 26)⁵² –, dal contesto non pare che i pronomi indefiniti possano alludere a qualcosa di trascendentale, bensì, più prosaicamente, sembrano giustificati dalla presenza della nebbia che non permette all'io lirico di precisare quello che percepisce. È dunque interessante notare che alcuni stilemi della tradizione

⁴⁶ Il tramonto [è?] dietro la schiena fare malie.

⁴⁷ È poco stuzzicare con frammenti di condizioni?

⁴⁸ La bandiera bianco-blu-rossa / La distesa del cielo accarezzare

⁴⁹ E vedere [si vede] l'intelaiatura; Non alloggiare [non si alloggia] dove hanno [abbiamo?] costruito.

⁵⁰ Lo hanno esaltato poco?; Dalla confortevole arnia l'esca da fuoco viene scacciata per sempre; “Suonavano le trombe per andare in guerra riguardo al martedì; Non avevano messo sotto a lui [il giorno] il cestino; E ancora non avevano acceso il gas [le lampade a gas]; La fronda del giorno viene venduta gratis; Scalpicciavano e facevano baccano per la festa.

⁵¹ Tracciate, perforazioni. / Tutto si intrecciò nel viso; / È arrivato; si è fermato; [hanno, abbiamo, avete?] capito: tu fingi, / Ruota fissa!

⁵² Da qualche parte presso *Porte d'Orléans* / Qualcosa ha lacerato come un vento verticale / La nebbia marzolina di Parigi.

simbolista sono impiegati da Aksenov raramente e che anche la loro funzione è diversa.

L'ambiguità del soggetto viene confermata da tutti quei casi in cui si rileva in un testo l'utilizzo di uno stesso pronome per denotare referenti diversi, producendo così una dinamica del punto di vista. La raccolta *Ėjfeleja* può essere letta come un testo unitario, strutturato principalmente intorno a un poeta-*odopisec* – l'io lirico – e l'oggetto dell'esaltazione – la Torre Eiffel – solitamente introdotta tramite i pronomi *Ty* o *Ona* con l'iniziale maiuscola. Si registrano, tuttavia, casi ambigui, come *Ėjfeleja II*:

Как Пушкин был верен М.Н. Раевской,
 [...]
 Так *ты* на планетном пожаре
 Оду *мне* наиграй.
Ты будешь струнами странствия,
Ты стонешь огня смычком,
Ты станешь ароматом пространственным,
Ты будишь сна вином.
 И, качаясь головой запрокинутой,
 В зрительном пиру,
 Не перестанет дрожать *мой*, не оттиснутый
 Ни на ком поцелуй,
 Разбивающийся на ритмы и строки,
 Прорезающий меридианы верст,
 Скручивающий времена и сроки,
 Быстрее миганья звезд [corsivo mio, AF] (Aksenov 1920c: 9).

(Come Puškin è stato fedele alla Raevskaja, / [...] / Così *tu* sull'incendio planetario / Cantami un'ode. / *Tu* sarai le corde del vagabondaggio, / *Tu* generai con l'archetto del fuoco, / *Tu* diventerai un aroma tridimensionale, / *Tu* desterali il sonno col vino. / E scuotendo la testa rovesciata all'indietro, / In un banchetto per spettatori, / Non smetterà di tremare il mio bacio / Non impresso su nessuna, / Che si divide in ritmi e righe [versi], / Che taglia da parte a parte meridiani di verste, / Che attorciglia i tempi e i termini, / Più velocemente del lampeggiare delle stelle).

Il primo *ty*, posto non a principio del verso, ha l'iniziale minuscola, per cui potrebbe non trattarsi della torre: infatti, seguendo la logica del discorso, sembra di essere di fronte alla richiesta di un'ode da parte della Torre-amata (più strano, altrimenti, che il poeta-cantore si faccia latore di una simile richiesta)⁵³. In poche parole il poeta, senza renderlo esplicito, nella seconda poesia del libro inverte i pronomi riservati alla torre e all'*odopisec* mantenendo un'ambiguità di fondo: l'assenza di aggettivi o verbi femminili e il fatto che, negli ultimi versi, alla pri-

⁵³ Nel dattiloscritto completo di *Ėjfeleja* (ĖJF), invece, era riportata l'iniziale maiuscola, il che mi fa pensare a un refuso, se la mia ipotesi è esatta. Per questo ho citato la poesia nella versione apparsa su "Chudožestvennoe slovo", in cui si trova la lezione che ho ritenuto giusta.

ma persona singolare vengono legati attributi umani (*golova, poceluj*), i quali potrebbero riferirsi tanto alla torre-donna antropomorfizzata, quanto al poeta.

Una situazione meno ambigua – sebbene, comunque, non sia esplicitata con chiarezza a livello testuale – è in *Ėjfeleja III*, la quale presenta la scenata della Torre-donna, gelosa della nuova auto dell'amante-poeta e la giustificazione del poeta stesso (con inversione dei referenti dei pronomi di I e II persona); non viene segnalato il discorso diretto: tra la tirata della Torre (quartine 1-6) e la risposta del poeta (quartine 7-14) c'è soltanto una lineetta, “Туши, но отвечай. / – Моя печаль, не плачь, не плачь” (ĖJF: 3)⁵⁴.

Il cambiamento improvviso di prospettiva comunicativa, pur senza mutare l'io lirico del poeta, si può rilevare, ad esempio, in *Ėjfeleja IX*, con un passaggio del pronome riferito alla Torre da *ty* a *ona* e il ritorno di nuovo a *ty*:

Ты была первой, кого я увидел.
Только Тебя я не разлюбил.
Кровью ли расклеивается мой пыл,
Магнитного океана житель?

Не о Ней шелестите ль,
Под ревом своим, перекошенные рикошеты сил,
Хрустально звездащие тыл,
Окопанный верками литер?

Все прозрачные или непромокаемые зонты вер
Ветру Твоему общелкнутый кливер [corsivo mio, AF] (ĖJF: 9-10).

(Tu sei stata la prima che ho visto. / Solo *Te* io non ho smesso di amare. / È con il sangue che si stacca il mio ardore, / Abitante dell'oceano magnetico? // Non a proposito di *Lei* stormite, / Sotto il vostro ruggito, rimbalzi storti delle forze / Che ricoprite di stelle scintillanti le retrovie, / Tenente trincerato dai bastioni? // Tutti gli ombrelli trasparenti o impermeabili delle fedì / Al *Tuo* vento sono una vela di fiocco tirata).

Più complessa la dinamica di *Ėjfeleja XV*, dove *ty* passa a indicare *vremja, bašnja, serdce* e di nuovo *bašnja*; il primo passaggio avviene tra l'altro senza una pausa sintattica sufficientemente marcata:

Ты право: знаешь как тебя люблю,
Я виноват: давненько проболтался
Про свой огонь. Но ты теперь ошиблось,
Ты ошибаешься: я порываю, [время]
Я попираю наши отношенья,
Я покажу зимующего рака
И если напишу я снова: ‘Ты’ [башня],
Не вздумая и вообразать поклон
Себе: одна, одна любима мной –

⁵⁴ Spegni [l'ardore], ma rispondi. / – Tristezza mia, non piangere, non piangere.

[...] Сердце *оборвись*.
 Да, *ты* пойдешь по каждому желанью
 Ударить по всему, что наслаждающимся
 [...] *Ты* [башня] – всех сердец пурпуровый прибой [corsivo mio, AF]
 (ĖJF: 16-17).

(*Tu* hai ragione: sai quanto *ti* amo, / La colpa è mia: da un bel po' mi sono lasciato sfuggire / Il mio ardore. Ma *tu* adesso hai sbagliato / *Tu* ti sbagli: io rompo [tempo], / Disprezzo i nostri rapporti, / Mostrerò il gambero che sverna / E se di nuovo scriverò: '*Tu*' [torre] / Senza nemmeno immaginare un inchino / A me: tu sola, tu sola sei amata da me / [...] Cuore, *spezzati*. / Sì, *tu* vai dietro a ogni desiderio / Batti per tutto ciò che prova piacere / [...] / *Tu* [torre] sei la risacca purpurea di tutti i cuori).

Il cambiamento dei punti di vista, così come la presenza di molti soggetti eterogenei all'interno di una sola poesia, sono un segnale della scomponibilità dei testi poetici in immagini (o micro-eventi) in buona parte distinte, le quali sembrano tenute insieme non tanto da una coerenza logico-sintattica o da una circostanza narrativa, quanto da associazioni personali del poeta, non sempre facilmente individuabili, come si evidenzierà nel prossimo paragrafo.

2.2. Indeterminatezza dei rapporti logico-sintattici

In *Snova slavitsja večer vlastnyj...* ho notato che la difficoltà di individuare un'idea unitaria del componimento era principalmente dovuta alla quasi totale assenza di legami sintattici tra i sintagmi. A questo proposito risaltava il ricorso a proposizioni nominali (*Uchodjaščie ko vzryvam pticy; Pereprjaža*): sebbene poco frequenti nella sua produzione poetica, esse sono emblematiche del carattere della scrittura aksenoviana, orientata maggiormente sulla descrizione, piuttosto che sullo sviluppo narrativo. Tuttavia, è necessario distinguere la forma linguistica dal significato sostanziale: esistono frasi nominali che conservano intatta un'inerzia predicativa; allo stesso tempo, una serie di frasi nominali può presentare una successione di eventi – Michail Gasparov (1997b: 21) parlerebbe di 'successione di immagini' (*posledovatel'nost' obrazov*) –, mentre una serie di frasi in cui il verbo principale viene espresso, ma tra le quali sfuggono i nessi logici, potrebbero esprimere eventi contemporanei⁵⁵.

⁵⁵ Nell'ottimo studio di Artem Šelja (2013), è stato peraltro efficacemente mostrato (in relazione a Fet) che nelle proposizioni nominali o in poesie composte al tempo presente imperfettivo è possibile talvolta rilevare uno sviluppo cronologico, e non il consueto carattere efrastico. Sull'assenza di verbi (*bezglagol'nost'*) di Fet, oltre a Gasparov (1997b) precedentemente era intervenuto anche Ju. Dolin (2002), proponendo l'idea delle frasi nominali russe come una variante della frase minima con verbo al grado zero. Michail Lotman (1996: 29), aveva distinto nello 'stile nominale' (*imennoj stil'*) la *bezglagol'nost'* tra *bespredikativnaja* (elenco di sostantivi concreti, tipo "Ночь. Улица. Фонарь. Аптека": non c'è azione) e *predikativnaja* (dove è riscontrabile un'i-

Per esemplificare il concetto, si prenda il caso particolare di *Merno potom bystro*, dove all'inizio si possono trovare in sequenza cinque proposizioni senza un verbo principale (POT: 3). Lo stesso estratto può essere espresso aggiungendo verbi di stato o trasformando i participi:

(a)	(b)
Этот путь иззелена<->черный	Этот путь иззелена<->черный
Над незнающею dna рекой,	<i>Находится</i> над незнающею dna рекой,
Сердцем вырезанный лист упорный,	<i>Сердце вырезывает</i> лист упорный,
Стебель свернутого цветка тугой,	<i>Стоит</i> стебель свернутого цветка тугой,
Поворотом ограниченная перспектива	Поворот <i>ограничивает</i> перспективу
Под налетом косой луны,	Под налетом косой луны,
Издавна обессилевшая ива,	Ива издавна обессилела
Плачущая на теней вьюны – ⁵⁶	<i>И плачет</i> на теней вьюны – ⁵⁷

Tra (a) e (b) non muta il senso generale: anziché proposizioni concatenate da rapporti di causa-effetto si ha l'impressione di immagini o piccoli eventi che co-occorrono alla vista dell'io lirico, senza un preciso ordine logico se non quello in cui egli ne ha preso coscienza. L'assenza di verbi principali non fa altro che sottolineare, a livello grammaticale, l'effetto di simultaneità cui forse mirava Aksenov.

Simile alla rielaborazione (b) è l'inizio di *Ėjfeleja XXV*: in questo caso si può operare una trasformazione inversa a quella dell'esempio precedente, eliminando i verbi principali, e mantenere comunque il senso generale: così viene evidenziata la struttura descrittiva dell'estratto. Da ciò dovrebbe apparire evidente l'affinità profonda tra l'esempio sopra e quello sottostante, a prescindere dalle differenze sintattiche in superficie:

nerzia verbale, e il predicato c'è anche se nella superficie sintattica non è espresso, c'è azione, come ad esempio nei versi di Deržavin “рога зов, / Вдали тетеревей глухое токованье, / Барашков в воздухе, в кустах свист соловьёв, / Рев крав, гром жолн и коней ржанье”, con molti sostantivi deverbali). Ai fini della mia indagine queste osservazioni permettono di affermare come l'omissione del verbo in russo può rispondere a esigenze stilistiche ed espressive, mentre il valore predicativo può rimanere latente; al contempo, una serie di frasi non collegate può avvicinarsi a uno stile enumerativo: ciò permette di operare, in certi casi, trasformazioni sintattiche che non stravolgano il senso del testo, ma anzi ne palesino la struttura ‘a elenco’ (descrittiva), o logico-causale (narrativa).

⁵⁶ Questa via verde-nera / Sopra il fiume che non conosce fondo, / Foglia tenace tagliata dal cuore, / Stelo teso del fiore richiuso, / Prospettiva limitata dalla curva, / Sotto l'incursione della luna sghemba, / Salice indebolito da lungo tempo, / Piangente sui vortici delle ombre.

⁵⁷ Questa via verde-nera / Si trova sopra il fiume che non conosce fondo, / Il cuore taglia la foglia tenace, / È teso lo stelo del fiore richiuso, / La curva limita la prospettiva / Sotto l'incursione della luna sghemba, / Il salice si è indebolito da lungo tempo, / E piange sui vortici delle ombre.

(a)
 Вертелось Колесо.
 Топали и гудели ради праздника.
 Весна хихикала пестро,
 Рубинами загорался метро,
 Волокли в участок безобразника.
 И закат вылетал раскаленной полосой
 Из->под вальца прокатного.
 Мятой лаской распученных камер
 Двойственностью аллегро сонатного
 День звякнул и замер (ĖJF: 25)⁵⁸.

(b)
 Вертящееся Колесо.
 Топот и гудки праздника.
 Пестрое хихиканье весны,
 Рубинами загорающееся метро,
 Волоченный в участок безобразник.
 Закат вылетающий раскаленной полосой
 Из-под вальца прокатного.
 Мятой лаской распученных камер
 Двойственностью аллегро сонатного
 Звякающий и замирающий день⁵⁹.

Si può osservare come la trasformazione appaia abbastanza pertinente, anche perché i verbi sono tutti all'imperfettivo, ad eccezione dei due all'ultimo verso. La sostituzione dei perfettivi *zvjaknut'* e *zameret'* con un participio presente imperfettivo si percepisce invece come più forzata, e si potrebbe dunque supporre che la proposizione sia cronologicamente successiva alle altre: la contemporaneità delle percezioni dovrebbe dunque interrompersi al v. 7. A questo proposito, se si prende di nuovo in considerazione la poesia *Snova slavitsja večer vlastnyj...*, si può rilevare sia simultaneità che successione temporale: lo sviluppo cronologico (peraltro minimale: da sera illuminata a notte con le luci spente), si percepisce non tanto dalla natura dei verbi (due passati perfettivi al v. 19), quanto in maniera intuitiva, per via del mutamento delle immagini (dalla luce al buio, dal rumore al silenzio).

Si consideri inoltre l'esempio di una serie di proposizioni con verbo all'infinito: Ol'ga Pančenko (1993: 84) ha notato che l'uso di infiniti disposti in serie (molto frequente nella poesia russa tra fine XIX e inizio XX sec.) presenta un funzionamento simile a quello dei costrutti nominali, in quanto tali infiniti indipendenti riescono non tanto a indicare il processo dell'azione, quanto a nominare le azioni e gli stati. Si considerino i vv. 35-37 di *Izmenčivo*: "Растрепать ибисом ирисы, / Магнолии щекотать бархатом шмелиным / И непроходимые запалить папирусы" (IZ)⁶⁰. Anche in questo caso ai fini dell'interpretazione della poesia non sembra importante l'ordine in cui le frasi-immagine vengono presentate: non si riesce a individuare una logica secondo la quale il v. 35 deb-

⁵⁸ Girava la Ruota. / Scalpicciavano e facevano baccano per la festa. / La primavera faceva risatine in modo variopinto, / Come rubini si accendeva la metro, / Trascinavano il mascalzone al posto di polizia. / E il tramonto prendeva il volo in una striscia ardente / Da sotto il rullo di laminazione / Con la carezza sgualcita di camere gonfiate troppo / Con la dualità dell'allegro di una sonata / Il giorno tintinnò e si arrestò.

⁵⁹ Ruota che gira. / Scalpiccio e baccano della festa. / Variopinte risatine della primavera, / Metro che si accendeva come rubini, / Mascalzone trascinato al posto di polizia. / Tramonto che prendeva il volo in una striscia ardente / Da sotto il rullo di laminazione / Giorno tintinnante e che si arrestava, / Con la carezza sgualcita di camere gonfiate troppo / Con la dualità dell'allegro di una sonata.

⁶⁰ Spettinare gli iris come un ibis / Le magnolie solleticare con il velluto di un bombo / E bruciacciare i papiri impraticabili.

ba necessariamente precedere gli altri due; la mancata attualizzazione dei verbi (allo stesso modo dell'assenza di verbo nelle frasi nominali) potrebbe dunque sottolineare la mancanza di una gerarchia tra le proposizioni in serie, le quali coesisterebbero come *tableaux* simultanei⁶¹.

Per quanto riguarda i casi nei quali la predicatività è del tutto assente, ossia riconducibili più propriamente a uno stile enumerativo (sostantivi e attributi disposti in serie), si possono citare alcune catene paronomastiche (associazioni fonetiche) in *Neuvažitel'nye osnovanija*: “Телефона нити сини, иней / Сити, сети, / Цимбальный / Склон. / Сом / (Скользкий, коричневый). / Сон (лиловый, безлиственный)” (Aksenov 1916: 11); “Тростники залетные, / Проволочная корма, [...] / Мольбища огненные, бесследные, пасочные, / Восковые...” (Aksenov 1916: 22)⁶². In *Ėjfeleja*, invece, i sostantivi (con o senza attributo) giustapposti rivestono la funzione di epiteto della Torre Eiffel, e la loro presenza è incoraggiata dal carattere encomiastico della raccolta: “Действеннойшая страна. / Хирургическая роскошь” (ĖJF: 4); “Выспрь. Выспрь. Махинация / Сортового ковя / Вечная иллюминация / И дворец без жилья” (ĖJF: 15)⁶³.

Un componimento in cui sono concentrate le modalità dello stile nominale appena presentate – serie di proposizioni con verbo alla terza persona o all'infinito, serie di sintagmi nominali – è *Ėjfeleja XX*. Esso si risolve in un lungo elenco di immagini che sembrano richiamare metaforicamente la creazione artistica (la poesia è difatti sottotitolata *Poëtika*). Ad esempio, nella prima delle sei sottosezioni, intitolata *Proryvajuščijsja pokoj*, si susseguono immagini che indicano un cambiamento di stato – appunto una rottura della pace – che potrebbe alludere al momento iniziale della creazione artistica in cui il poeta, da una condizione di tranquillità, prova una forte emozione che lo sconvolge e che dovrà poi, successivamente, trasporre in un'opera. Si nota dunque l'acqua che diventa multicolore (che potrebbe simboleggiare anche la fantasia artistica), un cavallo celeste che viene coperto di schiuma (passaggio dell'aereo attraverso le nuvole?), chioccioline che si richiudono e una talpa che si mette a scavare

⁶¹ Le seguenti parole di J. Bowl (2012: 125) sullo stile di Aksenov rendono molto efficacemente la circostanza che ho esposto: “What is particularly striking [...] is the absence of hierarchy in the world of images, movements and gestures. There is neither governor, nor governed, neither cause, nor effect – as if the action were taking place inside some gigantic kaleidoscope with no single entry and no single exit [...]”. Tuttavia l'esempio scelto dallo studioso per illustrare la riflessione (*Ne nado ni boksirovat', ni fechtovat', ni plavat'...* da *Neuvažitel'nye osnovanija*) è alquanto infelice: il breve componimento presenta un carattere più speculativo che descrittivo e pare retto da una ferrea struttura logico-sintattica (il parallelismo *ne nado...*; *nado*) che non conosce uguali nella produzione poetica aksenoviana.

⁶² I fili del telefono sono blu, brina / City, reti, / Pendio / Di cembalo. / Pesce gatto / (scivoloso, marrone). / Sogno (lilla, senza foglie); Giunchi avventizi / Foraggio a fili, [...] / Gli altari sacrificali infuocati, senza tracce, pasquali, / Di cera...

⁶³ Verginissima nazione. / Lusso chirurgico; In alto. In alto. Macchinazione / Forgiatura di qualità / Illuminazione eterna / E palazzo senza abitazioni.

(metafore del poeta che si chiude in sé stesso e scava dentro di sé?), montagne che vengono strappate, ecc. Dal punto di vista sintattico, queste frasi non sono legate: “воде нести радужные пятна / взмылен пегий небесный конь / свертываться спиралью улитки / дать себя прорыть кроту. / [...] / расплавленным рвать горы гор / и пустота пресного покоя / самоцвет самоцветов, руда руд [corsivo mio, AF]” (ĖJF: 21).

Al di là delle proposizioni nominali, un altro marcatore della labilità dei nessi logico-sintattici è l'uso dei puntini di sospensione. Per Aksenov si tratta non, come in Annenskij, di sottintendere una talvolta inesprimibile *nedoskazannost'* (cfr. Kovtunova 1993: 121-124), bensì evidenziare un'interruzione nel discorso, ad es., in *Izmenčivo*, a causa dell'impossibilità di concludere un elenco: “Ах! Эти парами в небе чувства / И каменное солнце лета, / И грусть голубого пунша распетая / Гортанными изогнутыми густо... / Все видеть, [...]” (IZ)⁶⁴. I puntini di sospensione sono peraltro concentrati nelle tre poesie della prima parte di *Neuvažitel'nye osnovanija*, quelle più spiccatamente alogiche. “От роду ему лет восемь с перерывами... / Вашими молитвами!” (Aksenov 1916: 7): i puntini hanno qui la funzione di pausa prima di concludere la frase in modo spiritoso, si ha infatti l'impressione che Aksenov ricerchi l'effetto di un bisticcio strampalato, unendo in modo poco pertinente – e forse volutamente poco arguto – l'espressione idiomatica al caso strumentale (*vašimi molitvami*, ‘tutto bene’, alla lettera ‘con le / grazie alle vostre preghiere’) con la preposizione *s* del verso precedente. I puntini possono semplicemente indicare la brusca interruzione del discorso: “Забодаю но –... / Готово – дверь не заперта” (Aksenov 1916: 12); “Расплющенными / Выхлестами... / Еще и еще страниц бы мне!.. / Алло?” (Aksenov 1916: 10)⁶⁵. O, ancora, stabilire una forte cesura tra il prima e il dopo: “Не довольно ли одной рекламы – / – / Ведь мог бы открыть со своей высоты” (Aksenov 1916: 9)⁶⁶.

Vale la pena di segnalare un'altra, pur rara, infrazione delle norme sintattiche: l'omissione del costituente nominale in luogo di un attributo. Si tratta di un procedimento ricorrente in Blok per sottintendere una forza ignota e trascendentale, senza nominarla (cfr. Kovtunova 1993: 135); Aksenov può invece omettere un sostantivo facilmente intuibile: “Окна не удавлены шелковыми [corsivo mio, AF]” (Aksenov 1916: 12)⁶⁷, dove si avverte la mancanza di *zaveskami* ('tende'). Di più difficile lettura, invece, i seguenti casi (corsivo mio, AF): “кровавый золотой фиалковой радугой” (ĖJF: 21); “Родной верещит,

⁶⁴ Ah! Questi sentimenti nel cielo come coppie / E il pietroso sole dell'estate, / E la tristezza cantata del ponce azzurro / Con le gutturali piegate densamente... / Vedere tutto, [...].

⁶⁵ Cozzerò ma:... / Ecco fatto. La porta non è chiusa a chiave; Come scoppi di sentimenti, / Appiattiti... / Mi ci vorrebbero pagine e pagine!.. / Pronto?

⁶⁶ Non basta una pubblicità? / / Poiché potrei scoprire dalla mia altezza.

⁶⁷ Le finestre non sono strangolate dalle [tende] di seta.

безысходней / Семидесятипятилетнего франта” (Aksenov 1916: 11)⁶⁸. Si può ipotizzare che il poeta sia in grado di distinguere le proprietà caratteristiche delle cose che gli stanno attorno, ma non riesca a dare loro un nome e decida di non nominarle, anziché usare un iperonimo come *vešč'* ('cosa').

Presenterò infine uno degli esempi più palesi della deliberata infrazione alle norme sintattiche del testo. Sono abbastanza frequenti le proposizioni logiche del tipo 'non *A* ma *B*': "He в иглу, колдовать по канве, [...] He в порхание мотылька, [...] Только в тот ветровой апаш" (ĖJF: 9)⁶⁹; tuttavia, la presenza del conseguente (*B*) insieme all'antecedente (*A*) in alcuni casi viene disattesa: *B* non viene nominato, forse perché, implicito, ovvio, oppure rimane ignoto. Un esempio che illustra entrambe le situazioni è in *Ėjfeleja V*: "Это ведь не вы эстетические постройки [...] / Истинно говорю, не вам войти сквозь оранжевый экранит / Да и пахнут не безмятежностью свежее вывернутын [*sic*] кишки и иные, священные брашна" (ĖJF: 6)⁷⁰: da un lato il contesto interviene a spiegare 'non voi, ma la Torre Eiffel'; dall'altro, il contesto non chiarisce l'ultimo antecedente, *pachnut ne*, cosicché non ci viene detto 'di cosa odorano' gli intestini della macabra immagine. Oppure, nella stessa poesia, "[...] и придумывает не на розах [...] спектропернатый ацтек" (ĖJF: 5)⁷¹, ma non si sa su cosa. Si possono notare simili esempi di *B* rimasto ignoto, in quanto non direttamente espresso nel prosieguo del discorso, in due poesie che ho ricondotto al progetto di *Ody i tancy (V vostočnom rode e Temp val'sa)*: "То была не улыбка, не лесть, / Не любовь, не стыд, не жалость, / Не предупрежденья фольга, не состраданья жесть, / Не разочарованная усталость" (Aksenov 1929: 7); "Но не слова, не зова, не ласки, / Не полупризнанья, не лжи / Мы ждали [...]" (Aksenov 1920f: 3)⁷².

Altrove la sintassi ambigua rende dubbi i legami logici: "Но слушай, разве тут / Душиста не морская даль – / Акации цветут" (ĖJF: 3), si potrebbe intendere che il profumo proviene non dal mare (anzi, dalla 'lontananza marina'), ma dalle (vicine?) acacie, sebbene sintatticamente le due frasi sembrino indipendenti e la loro correlazione rimanga quantomeno dubbia; "Но ведь это, все же, не та / Окончательная бесполезность – / Сна расклепанная высота,

⁶⁸ Il *sanguinoso* dorato come un arcobaleno di viola; Il *caro* [natio?] trilla più irreparabilmente / Di un bellimbusto settantacinquenne);

⁶⁹ Non in un ago, a fare malie sul canovaccio, [...] Non nel volo di una farfalla, [...] Solo in quell'apache del vento.

⁷⁰ Poiché non siete voi costruzioni estetiche, / [...] In verità dico, non sta a voi entrare attraverso l'acido picrico arancione / E odoreranno non di acquietamento gli intestini recentemente rivoltati e altri alimenti santi.

⁷¹ Ed escogita non sulle rose l'azteco [...] coperto di penne a spettro.

⁷² Era non un sorriso, né adulazione, / Né amore, né vergogna, né pietà, / Né foglia di metallo del preavviso, né latta della compassione, / Né stanchezza disillusa; Ma non una parola, né un richiamo, né una carezza, / Né una mezza confessione, né una mezzogna / Attendevamo [...].

/ Иль-де-Франсовая окрестность” (Aksenov 1916: 46)⁷³. L’ambiguità di un segno come la lineetta potrebbe indicare contrapposizione (*ne ta... a... a...*), ma anche ripetizione della struttura sintattica (*ne ta... ne ta... ne ta...*). Il contesto non aiuta, rimane l’indeterminatezza di una sintassi scardinata.

2.3. Verso una chiave interpretativa di insieme

Per spiegare le particolarità nella struttura linguistica delle poesie può essere utile riferirci ad alcuni principi del coevo Cubismo, anche se ritengo che non sia possibile vedere più di un parallelismo funzionale: le innovazioni del Cubismo al linguaggio pittorico e alle sue convenzioni sono paragonabili a quelle apportate da Aksenov alla lingua poetica.

In primo luogo, i casi in cui con uno stesso pronome si esprimono referenti diversi nel corso di una poesia, soprattutto se si tratta di un pronome di prima persona singolare (cfr. *supra*, § 2.1), possono ricordare la rinuncia alla prospettiva rinascimentale e quindi al punto di vista unico, da parte del Cubismo analitico in pittura⁷⁴. In secondo luogo, il principio – più proprio del Cubismo sintetico – di resa della realtà non attraverso una rappresentazione mimetica, bensì creando una composizione di vari frammenti di oggetti, può essere accennato alle poesie di Aksenov in cui vengono giustapposti, con legami sintattici minimi, sintagmi nominali molto eterogenei. Gli elementi delle sue poesie sembrano così rispondere a una logica enumerativa, piuttosto che narrativa (si ricordi la struttura a elenco di *Snova slavitsja večer vlastnyj...* e di altre poesie citate in nel § 2.2). Uno stile del genere può essere messo in relazione con la pittura anche in quanto una rappresentazione spaziale (figurativa o non) si basa sul principio di accostamento di oggetti e di colori (sfumature e contrasti): ciò si ricondurrebbe a quello che Joseph Frank (1945) riteneva un cosciente sforzo degli scrittori moderni per introdurre la simultaneità in letteratura attraverso una tecnica di montaggio di eventi contemporanei. Opere come *The Waste Land* di T.S. Eliot e i *Cantos* di Ezra Pound verrebbero comprese in pieno solo quando il lettore vede in esse sintagmi posti uno accanto all’altro e li percepisce simultaneamente come gli elementi di un quadro, dal momento che il loro significato d’insieme non dipende da concatenamenti temporali, bensì dalle relazioni spaziali. Da questo punto di vista, le opere di Aksenov sarebbero dei casi di parziale applicazione di tale principio, poiché in un componimento nella sua interezza si può solitamente rilevare solo una minima successione temporale degli eventi / immagini. Infine, la difficoltà di individuare un tema centrale a cui le unità di testo siano collegate (e quindi un ordine gerarchico delle informazioni) può pro-

⁷³ Ma tuttavia non è quella / Definitiva inutilità: / L’altezza schiodata del sogno, / Dintorni della *Île-de-France*.

⁷⁴ Come accennato nel § 1, tuttavia, Aksenov preferiva non parlare di prospettiva e spiegava questa tecnica cubista come la scelta da parte del pittore di una distanza dall’oggetto rappresentato molto ravvicinata, che produceva un effetto simile al grandangolo in fotografia (cfr. Aksenov 1917: 18).

durre un effetto simile a quello dei quadri cubisti in cui non si osserva una chiara distinzione tra primo piano e sfondo.

Quelle qui riassunte brevemente non sono altro che considerazioni tecniche sul mezzo espressivo. L'accostamento alla tecnica cubista, o pittorica in genere, può far apprezzare la modernità degli esperimenti di Aksenov, al passo con le esperienze coeve in pittura, ma non sembra di particolare utilità per esplicitare il senso delle sue poesie. Non ho motivo di ritenere che il fine ultimo dei suoi componimenti fosse la ricerca di un equivalente verbale del Cubismo in poesia; né che, in generale, la ricerca di una mimesi della pittura in poesia rappresentasse per lui un'istanza espressiva, a giudicare dall'irriducibile discrepanza che individuava tra spaziale e temporale (cfr. cap. 2, § 2). Un'interpretazione più giusta e completa dell'opera di Aksenov dovrebbe partire dal chiedersi se la particolare strutturazione dei testi appena posta in evidenza può rispondere a principî da lui stesso enunciati.

Aksenov definì sempre l'arte come la resa dei sentimenti del poeta. Lo si è già visto nei casi della recensione all'articolo di Bogdanov ("Il contenuto di qualsiasi lirica sono i sentimenti turbati di un poeta, da lui portati ad armonia attraverso pensieri e parole organizzate ritmicamente", cfr. cap. 2, § 3) e a *V takie dni* di V. Brjusov (Riconosciamo di essere spesso impotenti nel dare a questa cara sofferenza passata [...] un modello stabile e degno, cfr. cap. 2, § 3.1). Si consideri inoltre la recensione a un libro di Rjurik Ivnev⁷⁵:

Ощущение чего->то приготавливающегося, но в чем лирик не принимает участия проникает все вещи Р. Ивнева с очень большой остротой. Отсюда безнадежное и принципиально пассивное отношение ко всему – безразлично: радости или горю? (RsM: 6)⁷⁶.

Spostando l'attenzione sulla prosa, Aksenov rimprovera Pavel Muratov (1881-1950) per non aver dato espressione a quello che aveva provato negli anni della Rivoluzione:

[...] написанная в годы самой бурной ломки всего дорогого автору собранных в ней сказок, она не содержит ни единого намека на конкретно ощущаемые сказочником неприятности; [...] не найдется ни одного момента полемике с новым порядком жизни, окружающей писателя, – вся она состоит в изложении различных красотостей, описания драгоценных предметов [...] и

⁷⁵ Si tratta di una recensione interna al LITO del Narkompros: Aksenov dichiara di recensire cinque quaderni di versi di Ivnev risalenti agli anni 1916-1918; purtroppo non ho avuto modo di capire di cosa si tratti (non di un libro in seguito pubblicato, a meno che alcune poesie non siano poi entrate a far parte di raccolte successive al 1920, come *Solnce vo grobe*, 1921).

⁷⁶ La sensazione di qualcosa in preparazione, ma a cui il poeta lirico non prende parte pervade tutte le cose di R. Ivnev con grande acume. Da ciò deriva il rapporto disperato e sostanzialmente passivo verso tutto: gioia o dolore?

заострени утонченностей ‘душевных переживаний’ богатых, благородных и абсолютно праздных эстетов [corsivo mio, AF] (Aksenov 1923b: 233)⁷⁷.

Quindi è naturale che Aksenov accenni a queste categorie nell'unica occasione nota in cui teorizza sul proprio metodo artistico, ossia la prefazione al dramma del 1918 *Korinfjane*:

Начатая в феврале 1916 и оконченная в июне 1917 года, пьеса, естественно, должна была включить в себя и впечатления и суждения своего автора, чувства которого и их стойкое уподобление составляют настоящий субъект этой, как и любой, впрочем, драмы (Aksenov 2008b: 15)⁷⁸.

Questa citazione dovrebbe togliere ogni dubbio sulle priorità espressive di Aksenov: qui per la prima e unica volta l'autore applica alle proprie opere la sua personale definizione di arte. Ricordo tra l'altro che per Aksenov i fini dell'arte sono universali e ogni medium li attua con mezzi diversi: parlando di questi principî per il proprio teatro, egli non può che sottintenderli anche per la propria poesia.

Se si torna alle poesie commentate nel § 1, è facile notare che in esse sono contenuti riferimenti a esperienze che l'autore avrebbe potuto vivere durante il soggiorno parigino; richiami alla capitale francese si possono rintracciare in altri componimenti di *Neuvažitel'nye osnovanija (Do poslednej zapjatoj..., 22 mars 1914. Paris, La tour Eiffel [sic!] I e II)* e interamente nella raccolta *Ėjfeleja*. All'esperienza bellica di Aksenov sono invece riconducibili due poesie della prima raccolta (*Kadenca iz prošlogo. Kenotafe*, come si è visto nel § 1, *Merka-ba*) ed *Ėjfeleja VI* (cfr. *infra*, § 3.3). Si dovrà poi osservare che, di solito, nelle poesie è presente un io lirico: è lui che introduce i *realia* (urbani o bellici) fondendoli con pensieri e impressioni. In alcuni casi predomina l'elemento descrittivo; in altri, a prescindere dalla presenza di riferimenti più o meno espliciti alla guerra o alla città, l'accento viene posto sugli stati d'animo dell'io lirico: malinconici (cfr. *Ne nado ni boksirovat', ni fechtovat', ni plavat'...*, seppure l'io in questo breve componimento rimanga implicito) o relativi all'amore, attraverso l'inserimento del 'tu' (si veda, ad es., *Diagnoz*, o, in chiave parodica, *Dialog ed Ėjfeleja III*).

⁷⁷ [...] scritto negli anni della più tempestosa rottura di tutto ciò che è caro all'autore delle fiabe in esso raccolte, *il libro non contiene nemmeno un'allusione ai dispiaceri sentiti concretamente dal favolista*; [...] non si trova un solo punto di polemica con il nuovo ordine della vita che circonda lo scrittore, tutto il libro consiste nell'esposizione di varie cose apparentemente belle, nella descrizione di oggetti preziosi [...] e nel rendere più acute le raffinatezze delle 'esperienze dell'anima' di esteti ricchi, nobili e assolutamente oziosi.

⁷⁸ Iniziata nel febbraio 1916 e finita nel giugno 1917, la pièce, ovviamente, doveva contenere sia le impressioni, sia i giudizi del proprio autore, i sentimenti del quale e la loro stabile somiglianza formano il vero soggetto di questo – come di qualsiasi altro – dramma.

Ricapitolando, le poesie di Aksenov sono legate alla sua esperienza personale e in genere hanno come argomento sentimenti e sensazioni di un io lirico. Tuttavia, è evidente che ciò che caratterizza i testi dell'autore e che attira maggiormente l'attenzione non è tanto l'argomento (non a caso trascurato dalla critica), quanto il modo in cui esso viene espresso. A questo proposito gli studiosi hanno ritenuto corretto parlare di Cubismo poetico; si può però proporre un'interpretazione più vicina all'ordine di idee aksenoviano.

Partirò dal constatare che la trasmissione del significato è disturbata da alcune anomalie grammaticali: in precedenza ho cercato di stabilire per esse delle funzioni precise all'interno del contesto dei componimenti; più in generale, adesso, si potrebbe valutarle come indice di una scrittura deliberatamente trasandata. È lecito supporre che questo effetto di trascuratezza non dipendesse da un'imperizia dell'autore, bensì corrispondesse a una sua precisa intenzione artistica. Di fatto, durante la lettura si ha l'impressione che i testi non siano strutturati per essere compresi da un lettore, come se l'io lirico parlasse *per sé* e, soprattutto, ragionasse *tra sé*, non come se riferisse qualcosa a qualcuno: ciò spiegherebbe la scarsità dei dati contestuali e dei connettivi testuali, le ellissi (omissione di elementi logici e grammaticali), gli anacoluti. Tuttavia, se si ha presente questo determinato principio di scrittura, il lettore ha la possibilità di ricostruire con buona approssimazione il significato dei testi, tanto più che le poesie spesso sembrano alludere ad avvenimenti di per sé poco degni di nota, ma che acquistano rilievo proprio perché restituiti in modo originale, attraverso le impressioni prodotte nella mente dell'io lirico.

Si può dunque sostenere che il poeta mirava a riprodurre l'effetto di un'esperienza così come si presentava alla coscienza dell'io lirico nell'immediato, ossia come se l'avesse riportata nel momento stesso in cui la stava vivendo, in una mescolanza di particolari percepiti (specialmente visivi) e pensieri suscitati da questi tramite un'associazione molto libera di idee. Sotto questo aspetto, molte poesie di Aksenov possono essere lette come esperimenti sulla resa di una propria esperienza nel modo più fedele possibile a quanto egli aveva provato, una sorta di *podobie pročuvstvovannomu* (cfr. cap. 2, § 3.1) estremamente 'somiigliante'. Si tratta di una percezione ovviamente condizionata dal bagaglio di conoscenze del poeta (cfr. *infra*, § 3 e sottosezioni), ma che in ogni caso mira a evitare l'impressione di essere il frutto di una rielaborazione successiva all'esperienza vissuta.

Si potrebbe obiettare che un simile modo di riportare una propria esperienza rischia di generare un senso di confusione che sembra contraddire lo scopo dell'arte – enunciato da Aksenov – di portare ad armonia i sentimenti provati. Tuttavia, come già evidenziato (cfr. cap. 2, § 3.2) è al ritmo che l'autore attribuiva la responsabilità di organizzare il materiale artistico ed eliminare il proprio disagio interiore, non a una chiara struttura logico-sintattica. Non a caso Aksenov ha curato molto il ritmo delle proprie creazioni onde evitare la monotonia e l'innaturalità del sillabo-tonismo ma, allo stesso tempo, per dare ad esse un senso di regolarità (cfr. *infra*, § 4 e sottosezioni).

È necessario notare che questo stile di scrittura non è esclusivo della forma poetica, bensì è rintracciabile nella prosa aksenoviana di quegli stessi anni (*Gerkulesovy stolpy*, ca. 1918). Si considerino le parole convulse di una donna – la compositrice Marija Korneva – che riporta al protagonista – lo studioso di poesia Flavij Boltarzin – una sua esperienza con un amante nella città di Vladimir:

– Золотили ли эллины волюты ионической капители? Говорят, он похож на локон, но вероятнее всего, он воспоминанье о какой-нибудь тамошной бересте, да еще осмоленной, чтоб не загнивал торец, карниз карнизом, а ведь дождь то косой. И ветер. Да, золотой локон на белом это дело... дело. Поднялся и рассыпался... Поцеловать? Проклятый гвоздь! Какой мерзавец строит такие мостки? Подъезда еще не хватало! Будет мне, как той капители (Aksenov 2008b: 245)⁷⁹.

Questo tipo di frammentarietà, riconducibile al monologo interiore o al linguaggio parlato, può essere messo a confronto con quello presente in vari componimenti di *Neuvažitel'nye osnovanija*. Nel seguente esempio le frasi si interrompono bruscamente con gli argomenti che cambiano in modo repentino:

Забодаю но –....
 Готово – дверь не заперта.
 Глубина.
 Окна не удушены шелковыми,
 Да, на улице электричество отморозило себе головы.
 Брысь, стук, стула!
 Выплюнь, лампы, расцветку, гаже
 Горе<->то горе –
 Чем самого непозволительного Якулова
 Обложка.
 Всуе Вы
 Отстаивали право на безвкусье...
 Туфель<->то, туфель. Точно Вы вовсе сороконожка...
 А под веками визитная карточка
 Ваша – легендарный шахматист.
 Злая! Вы не узнаете знакомого галстука?⁸⁰

(Cozzerò ma:... / Ecco fatto. La porta non è chiusa a chiave. / Profondità. / Le finestre non sono strangolate dalle [tende] di seta / Sì, fuori l'elettricità si è congelata la testa. / Pussa via, toc toc, della sedia! / Sputa, lampade, colora

⁷⁹ Gli elleni placcavano in oro le volute dei capitelli ionici? A quanto dicono, lui assomiglia a una ciocca, ma più probabilmente lui è il ricordo di una qualche cortecchia di betulla di quel posto, e anche incatramata, affinché la testata non marcisse, cornicione con cornicione, poiché la pioggia va in obliquo. E il vento. Sì, una ciocca dorata sul bianco è una cosa... una cosa. Si è alzato e si è profuso in complimenti... Baciare? Maledetto chiodo! Quale carogna costruisce simili passerelle? Ci mancava solo l'ingresso! Sarà per me come per quel capitello.

⁸⁰ Aksenov 1916: 12.

zione, in modo più ripugnante / – Una disgrazia, proprio una disgrazia – / della copertina più inammissibile / di Jakulov. / Indarno Lei / ha difeso il diritto alla mancanza di gusto... / Una scarpa, proprio una scarpa. / Lei è davvero un millepiedi... / E sotto le palpebre il biglietto da visita / Vostro: scacchista leggendario. / Cattiva! Lei non riconosce la nota cravatta?).

Tornando alla prosa, si consideri il flusso di pensieri di Boltarzin, inframmezzato da commenti esterni del narratore e improvviso spostamento del punto di vista da personaggio a narratore (in modo simile a quanto visto nel § 2.1). Boltarzin, intento a effettuare calcoli per i suoi studi di metrica, a un certo punto si distrae e pensa alla Korneva, di cui è disperatamente innamorato, e al suo amante (Ernesto):

– Да, да... все это, конечно, так. Но это было, было нужно, то есть необходимо нужно, только теперь все другое и ничего. Ни одного душевного (Флавий Николаевич вздрогнул) движенья не жалко. – Эрнесто? – Не существует. То есть, он жив и, кажется, здоров, вообще, благополучен, но это ее не касается ни в какой степени. Ах, если б вы знали, до какой степени это мне теперь безразлично! Столько перемен. – Работает ли она? Очень много. Странный вопрос (у собеседника тоже навертывался вопрос: что, собственно, от него требуется) – если бы она не работала, она б не жила. Это составная часть ее организма – музыка. Она, он не забыл, пожалуй, работала и в то время, когда никто не хотел играть ее вещей и некому было их слушать, тем более теперь (Aksenov 2008b: 240)⁸¹.

Il risultato di tale rappresentazione frammentaria, incerta – seppur ritmicamente organizzata – è quello che si potrebbe definire come uno dei primi esempi russi di *stream of consciousness*. Si confronti questo esperimento con il primo paragrafo di *Proteus*, III capitolo di *Ulysses*:

Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in?

⁸¹ Si sì... tutto ciò è certamente così. Ma questo era, era necessario, cioè ovviamente necessario, solo che adesso è tutto diverso e niente. Nessun moto dell'animo (Flavij Nikolaevič ebbe un sussulto) mi dispiace. Ernesto? Non esiste. Cioè, lui è vivo e, a quanto pare, vegeto, insomma se la passa bene, ma questo non riguarda lei in nessuna misura. Ah, se voi sapeste fino a che punto adesso tutto ciò mi è indifferente! Quanti cambiamenti. Lavora lei? Molto. Domanda strana (anche l'interlocutore si è rivolto la domanda: che cosa, in pratica, si pretende da me?), se lei non lavorasse, non vivrebbe. È parte integrante del suo organismo, la musica. Lei, non se lo dimenticava, di certo, lavorava anche quando nessuno voleva eseguire le sue cose e non c'era nessuno che le ascoltasse, a maggio ragione adesso.

Diaphane, adiphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see [il corsivo è della fonte] (Joyce 2000: 45).

Questa di Joyce è solo una suggestione, e con essa non si pretende di vedere alcuna diretta influenza sulla scrittura di Aksenov, tanto più che *Ulysses* uscì nel 1922; si potrebbe eventualmente ipotizzare che Aksenov, abbastanza attento alla letteratura straniera contemporanea⁸², fosse a conoscenza dei primi esperimenti sul flusso di coscienza in *Dubliners* (1906)⁸³, ma non pare che Joyce lo abbia mai interessato. In questa sede è sufficiente notare soltanto come gli esperimenti dell'autore russo – così come per il parallelo con il Cubismo – fossero attuali e possano essere accostati alle più innovative pratiche artistiche del tempo⁸⁴.

Nel caso di *Merkaba* la strategia semantica cambia leggermente: le anomalie sintattiche e semantiche sono da ricondurre allo stato delirante dell'io lirico, sebbene, a livello più generale, si tratti pur sempre della resa 'istantanea' di una situazione, nel momento e nelle condizioni in cui viene vissuta. Una menzione particolare merita anche la poesia *Serenada* (1920): essa presenta legami logico-sintattici molto labili tra i sintagmi, per via di vari tipi di ellissi (lessicale, grammaticale, semantica); rispetto agli esempi di *Neuvažitel'nye osnovanija*, tuttavia, ricostruire la situazione lirico-narrativa del componimento appare più facile. Sul piano referenziale la poesia riguarda un io lirico che per tutta la notte canta una serenata alla finestra di una donna sposata e, a mattina, scopre di aver fatto da accompagnamento sonoro alla donna e al suo amante; sentendo di aver subito una grave onta, decide di uccidersi. Mentre il meccanismo di produzione del senso appare simile a quello degli altri testi di cui ho parlato, ossia riprodurre una situazione realistica nel suo farsi, è la funzione a risultare diversa: anziché esprimere quanto l'autore ha provato, fare una parodia dell'esotismo in poesia (cfr. cap. 4, § 1.1).

Si dovrà comunque riconoscere che la caratterizzazione della scrittura come frammentaria, nella quale si fatica a individuare una logica d'insieme del discorso, non si applica perfettamente all'intera produzione poetica di Aksenov. Essa rispecchia senz'altro lo stile dei componimenti di *Neuvažitel'nye osnovanija*, scritti nel momento che si può considerare come il più sperimentale della sua carriera. Nella seconda raccolta, sebbene in alcuni casi sia possibile individuare una struttura compositiva a collage di sintagmi (l'esempio più estremo è quello di *Ėjfeleja XX*, cfr. *supra*, § 2.2), il *trait d'union* dei componimenti è l'esaltazione alla Torre Eiffel, che viene espressa almeno in una parte di ogni testo; ad esempio proprio *Ėjfeleja XX* – che, come si è visto, presentava molti voli pin-

⁸² Per quanto riguarda la letteratura inglese, si sa soltanto che nel 1916 aveva letto per la seconda volta il romanzo *The Flying Inn* (1914) di G. K. Chesterton (1874-1936) e stava pensando di tradurlo (cfr. Aksenov 2008a: 141-142).

⁸³ Joyce in quegli anni era infatti poco noto in Russia: i primi articoli furono pubblicati negli anni Venti, *Dubliners* uscì per la prima volta nel 1927, mentre nello stesso periodo apparvero solo pochi frammenti di *Ulysses*, cfr. Genieva 2005: 139-258.

⁸⁴ Tra l'altro, la tecnica dello *stream of consciousness* è anche un riflesso delle idee di Freud sull'inconscio di certo note ad Aksenov (cfr. cap. 2, § 4).

darici – si conclude con questi versi: “встречными взлетами Твоими Башня / протянуть руку полярной звезде” (ĖJF: 22)⁸⁵. Generalmente nella seconda raccolta si può osservare una sintassi più coesa, periodi linguisticamente più tradizionali, e una maggiore coerenza in funzione dell’idea centrale della raccolta, dedicata appunto alla Torre Eiffel come simbolo del progresso tecnologico, oggetto che per l’uomo moderno sostituisce l’amore per le donne e la fede in Dio; l’esaltazione del progresso viene comunque espressa da Aksenov con un tono leggero, talvolta ironico (cfr. cap. 4, § 1.2).

3. Semantica delle scelte lessicali

Nel § 3.1 il lavoro ermeneutico su alcune poesie di Aksenov ha posto in evidenza due principali difficoltà per la comprensione testuale: da una parte, le anomalie grammaticali e la scarsità di legami logico-sintattici tra i sintagmi, aspetti che sono già stati oggetto di ampia analisi (§ 3.2); dall’altra, l’oscura motivazione semantica alla base degli inconsueti accostamenti di parole che formano i sintagmi stessi (come ad es. “На разочарованный и атласный / Небу индукционный след” in *Snova slavitsja večer vlastnyj...*). Si rivolgerà adesso l’attenzione su questo secondo problema indagando le caratteristiche della lingua aksenoviana e il loro valore artistico e comunicativo.

Per capire quale sia il modo più opportuno per studiare le unità lessicali di Aksenov, soprattutto nei casi in cui non sono da intendere alla lettera, è necessario soffermarsi su questioni teoriche relative alle figure retoriche. Una simile premessa appare quasi inevitabile, se si considera che sui tropi sono state proposte numerose teorie, talvolta in contrasto le une con le altre: prima di procedere a esaminare il linguaggio figurato di un poeta, sarebbe bene che lo studioso chiarisse il suo punto di vista al riguardo, senza pretendere ovviamente di mettere fine a un dibattito secolare e comunque impossibile da riassumere e affrontare adeguatamente in questa sede. Nel § 1, al fine di cogliere il significato delle unità verbali, ho già seguito alcuni dei principi che esporrò adesso.

L’analisi del lessico aksenoviano servirà a mostrare la complessità retorica e concettuale nella costruzione delle espressioni figurate: per risalire a un senso plausibile, al lettore sono richieste conoscenze in vari ambiti culturali, soprattutto in quello tecnico-scientifico, ma anche religioso e pittorico. La scelta della lingua e dei temi può essere interpretata come il tentativo di esprimere una nuova visione del reale in linea con i tempi moderni.

⁸⁵ Con i Tuoi slanci opposti, Torre, / tendere la mano alla stella polare.

3.1. Principî generali di analisi

Secondo Genette, si parla di figura retorica ogni qual volta si può paragonare la forma di una parola o frase con un'altra da intendere alla lettera, per cui è come se nel testo fosse stata sostituita un'espressione propria con una impropria al fine di conferire maggiore espressività⁸⁶. Tuttavia, risalire a un'espressione letterale (in altre parole, al significato dell'espressione traslata significante) non è un'operazione ermeneutica semplice, men che meno in testi di avanguardia, i quali spesso seguono regole compositive sofisticate, non contemplate dalle retoriche classiche⁸⁷. Questo fatto è stato già messo in evidenza con efficacia. Da una parte Jurij Lotman (2000: 185), definendo il tropo come un meccanismo che genera ambiguità semantica, sostiene che esistano epoche culturali maggiormente orientate sulla figuratività, come il Romanticismo, il Simbolismo e l'avanguardia (cfr. Lotman Ju. 2000: 182), nelle quali è normale che i testi siano più oscuri. Dall'altra parte, però, non si può caratterizzare la poetica dell'avanguardia facendo riferimento *tout court* a un maggiore utilizzo di figure retoriche: le analisi statistiche di Michail Gasparov (2004a: 261) hanno infatti mostrato che i tropi sono tendenzialmente più frequenti nei componimenti in versi che in quelli in prosa, nella poesia romantica e simbolista piuttosto che in quella realista, ma relativamente alla poesia d'avanguardia le percentuali sono più basse di quelle che ci si potrebbe attendere. Lo studioso ha dovuto riconoscere che la complessità della stilistica avanguardista dipende non dalla quantità di tropi, bensì dalla loro 'immotivazione' (*nemotivirovannost'*) o da una motivazione quantomeno recondita.

È evidente dunque che l'analisi quantitativa non rappresenta un approccio adeguato per la presente indagine, come non lo è per la poesia in generale, vuoi per oggettive difficoltà di calcolo⁸⁸, vuoi per il principio stesso di misurazione

⁸⁶ Cfr. Genette 1969: 189. Ad essere precisi, lo studioso sosteneva che il tropo, in qualità di *sostituto*, deve essere traducibile con l'espressione letterale che sostituisce, ma non può mai essere effettivamente tradotto: *sostituto* e *sostituito* risulterebbero identici sul piano della denotazione, ma non su quello della connotazione (cfr. Genette 1969: 192).

⁸⁷ Non prendo in considerazione i casi estremi del *nonsense* e della poesia surrealista, nei quali l'impossibilità di risalire a un'idea generale del testo non permette di distinguere espressioni in senso proprio da quello in senso improprio, per cui tutte le parole possono essere intese alla lettera (cfr. Genette 1969: 192, 202).

⁸⁸ Lo stesso Gasparov (2004a: 264) ammette di non sapere se e quando inserire nel conteggio le figure entrate nell'uso comune, né se individuare le figure secondo il punto di vista dello studioso di letteratura o di quello del linguista. Riferendosi a *Na vzjatje Izmaila* di Deržavin, Gasparov fa l'esempio della parola 'Vesuvio': per ogni studioso di letteratura il criterio è il rapporto della parola con i referenti del mondo poetico in questione, quindi 'Vesuvio', che non ha niente a che vedere con Izmail e dintorni ed è inserito all'interno di una comparazione, va considerato un tropo; per ogni linguista, al contrario, il criterio è il rapporto della parola con i suoi significati registrati nel periodo in questione, quindi 'Vesuvio', che in quest'opera denota semplicemente il vul-

in questo campo: rispetto alla metrica, il tropo ha con la semantica un rapporto molto più marcato e diretto; le statistiche non permettono di definire il grado di ricercatezza delle figure, né di dare una descrizione della loro funzione all'interno del testo.

Dal momento che è l'aspetto qualitativo quello che interessa, si tratta ora di capire quale prospettiva tropologica conviene adottare nelle analisi del linguaggio figurato, specie delle avanguardie. Nell'ultimo secolo sono stati prodotti innumerevoli studi sui tropi (soprattutto sulla metafora)⁸⁹, i quali possono essere comunque riassunti in una tendenza generale al restringimento dell'ambito di interesse della retorica⁹⁰. Se nell'antichità con 'retorica' si intendeva l'arte del parlare – nella quale i tropi avevano scarsa importanza – in epoca moderna il termine ha preso a designare un qualsiasi trattato sulle figure. A sua volta, se nei secoli scorsi si poteva osservare un vero e proprio inventario di tropi in base al tipo di sostituzione che veniva operata a livello testuale, nel Novecento si è tentato di ricondurre tutti i fatti retorici al polo metaforico e a quello metonimico, o addirittura – attraverso un ulteriore restringimento – si è supposta l'esistenza di un unico tropo fondamentale di cui gli altri sarebbero derivazioni.

La riduzione dei tropi a metafora e metonimia è stata proposta da Roman Jakobson in *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* (Note marginali sulla prosa del poeta Pasternak, 1935) e ha avuto un'enorme fortuna in Occidente⁹¹. In sintesi, lo studioso formalista riteneva possibile identificare con la metafora ogni relazione di somiglianza, mentre con la metonimia ogni relazione di contiguità, compresa quella di inclusione (*pars pro toto*) tradizionalmente definita come sineddoche. Le affermazioni di Jakobson si fondano sul presupposto che ogni tipo di linguaggio presenti un funzionamento bipolare, per cui dicotomie analoghe a quella metafora / metonimia vengono ritrovate in vari sistemi semiotici culturali, a partire dal linguaggio: per produrre un messaggio linguistico si deve prima effettuare una selezione da un insieme di segni tra loro analoghi e intercambiabili, quindi i segni prescelti vengono combinati in successione in un enunciato. Nel primo caso le unità linguistiche sono legate da un rapporto paradigmatico (simboleggiato dalla metafora), nel secondo da un rapporto sintagmatico, simboleggiato dalla metonimia, in quanto i segni linguistici

cano italiano, non può essere considerato un tropo, a prescindere che sia inserito in una comparazione. Si consideri che con il primo approccio la percentuale di tropi nell'ode raggiunge il 63%, con l'altro si ferma invece al 36% (cfr. Gasparov M. 2004a: 265).

⁸⁹ La bibliografia più completa sulla metafora, comprendente studi dei secoli scorsi, è quella di W. Shibles (1971). Per un database costantemente aggiornato, relativo a tutte le figure retoriche: Barcelona, Ruiz de Mendoza Ibáñez, *Metaphor and Metonymy*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins (consultabile on-line all'indirizzo <<https://benjamins.com/online/met/>>)

⁹⁰ Queste osservazioni sono state proposte sia da Genette (1976: 17-18) che da Paul Ricoeur (1981).

⁹¹ Tra gli studi recenti si veda soprattutto: Dirven, R. Pörrings 2003; l'opposizione metafora / metonimia è stata ripresa anche dalle ricerche della linguistica cognitiva, cfr.: Barcelona 2003.

sono materialmente contigui nel testo (cfr. Jakobson 2002: 45). La dicotomia metafora / metonimia, basata sull'opposizione somiglianza / contiguità, veniva poi applicata ad altri sistemi culturali contrapposti, come poesia / prosa e romanticismo / realismo⁹².

Se da un lato gli studi più recenti hanno ridimensionato la validità dell'estensione di questa coppia tropologica ad altri sistemi semiotici⁹³, oppure hanno dato all'opposizione binaria una nuova interpretazione⁹⁴, dall'altro una simile generalizzazione non pare comunque confarsi agli scopi del presente lavoro, poiché trascura le significative differenze strutturali tra le varie possibilità di utilizzare il linguaggio traslato che caratterizzano lo stile di un poeta. Come ha mostrato Genette, tecnicamente la metafora non può essere l'iperonimo per indicare tutte le figure di analogia, ma è solo uno dei molteplici modi per esprimere la relazione di somiglianza: *stricto sensu* la metafora può essere infatti definita come figura di analogia in cui manca il primo termine di paragone, il 'modalizzatore comparativo' ('come', 'somiglia a'...) e il 'motivo' (quella parola che esplicita il sema su cui è fondata l'analogia). Lo studioso ha inoltre esemplificato come la *pars pro toto* della sineddoche non possa essere una sot-

⁹² Secondo Jakobson, Majakovskij e Pasternak rappresenterebbero due opposte tendenze di sviluppo della poesia russa, rispettivamente con una struttura tematica costruita in base all'associazione per somiglianza (metafora) e in base all'associazione per contiguità (metonimia). Il primo caso fa leva sulla capacità creativa di vedere affinità tra i vari piani dell'esistenza (interiore, esteriore, cosmico...), tenuti insieme da ripetizioni e parallelismi imperniati sull'immagine dell'io lirico (orientamento sulla poesia lirica); il secondo si basa su varie forme di sostituzione 'per contatto' (causa con effetto, la parte con il tutto, ecc.) e il suo sviluppo sequenziale rivela un orientamento sulla prosa (cfr. Jakobson 1985).

⁹³ L'immagine del verso *Lodka kolotitsja v sonnoj grudi* (La barca batte nel sonno lento petto) è costruita sulla contiguità del battito del cuore dell'io lirico e l'ondeggiare della barca su cui egli si trova. Secondo Gasparov (2004a: 262), sarebbero stati versi come questi a convincere Jakobson dell'orientamento di Pasternak sulla metonimia, anche in virtù delle dichiarazioni del poeta stesso nell'articolo *Vassermanova reakcija* (1914); in realtà, in Pasternak, come in tutti i poeti, le metafore sarebbero in numero molto maggiore rispetto alle metonimie, anche se in Majakovskij il rapporto metafore / metonimie sarebbe superiore a quello di Pasternak.

⁹⁴ Ispirandosi alle osservazioni di Tynjanov (*Problema stichotvornogo jazyka*, 1924) sul legame stretto che intercorre tra i componenti di un'unità-verso, secondo Gasparov (2004b: 94-95) principio metonimico e metaforico sarebbero in pari grado propri della poesia (contestando l'idea di Jakobson poesia = metafora, prosa = metonimia) in virtù della doppia natura del verso: 'orizzontale' e 'verticale': "[...] параллелизм, взаимодействие стиховых рядов, стимулирует в поэзии метафоричность, а теснота, изолированность стиховых рядов, стимулирует в поэзии метонимичность: меняющееся соотношение этих двух начал определяет эволюцию поэтических стилей" ([...] il parallelismo, l'interazione delle serie versali stimola in poesia la metaforicità, mentre la compattezza, l'isolamento delle serie versali stimola in poesia la metonimicità: la mutevole correlazione di questi due principi determina l'evoluzione degli stili poetici).

tospecie della contiguità della metonimia: “La vela non è contigua alla nave, ma è contigua all’albero e al pennone e, per estensione, a tutto il resto della nave, a tutto ciò che della nave non è vela” (Genette 1976: 24)⁹⁵; per non parlare di altre figure classiche, come l’iperbole e la litote, che hanno forma e funzioni ben distinte da metafora e metonimia.

È però utile in questa sede fare riferimento anche all’ulteriore restringimento della tropologia a una figura, proposto dal gruppo di studiosi belga conosciuto come ‘groupe μ’ (1970). La teoria è basata sulla rappresentazione componenziale delle figure: la sostituzione di un termine letterale con uno figurato è permessa dal fatto che questi hanno uno o più semi in comune. La figura base è la sineddoche, nelle due direzioni *pars pro toto* (*synecdoque particularisante*) e *toto pro pars* (*synecdoque généralisante*). La metafora sarebbe ad esempio il risultato di una doppia sineddoche: gli studiosi fanno l’esempio della metafora *betulla* per intendere ‘ragazza’, resa possibile dal sema comune ‘flessibile’, per cui si passa da una sineddoche generalizzante (dalla specie ‘betulla’ al genere ‘flessibile’) a una sineddoche particularizzante (dal genere ‘flessibile’ alla specie ‘ragazza’). Per usare le parole di Eco (1984: 141-142), la metafora sarebbe così il risultato di un “calcolo semantico che presuppone altre operazioni semi-otiche preliminari”. Ciò non significa che nel tropo metafora sia inclusa la sineddoche: lo studio del gruppo μ tenta di spiegare i processi cognitivi che hanno luogo per la formazione e la comprensione dei tropi; non mira (come nel caso della generalizzazione jakobsoniana) a ricondurre i fatti retorici a una dimensione binaria. L’analisi computazionale può essere un procedimento molto utile per provare a comprendere linguisticamente le complesse metafore proposte dalle avanguardie⁹⁶, a differenza della metonimia, per la quale tale analisi rende l’interpretazione più macchinosa⁹⁷. Per il resto, in un lavoro di critica letteraria sarà più proficuo attenersi a una classificazione tradizionale; non cerco un principio semantico o un processo mentale che permetta di ricondurre più tropi a una sola regola, né sono mosso da intenti tassonomici: ai fini della presente indagine è infatti eccessivo chiamare – come fa Genette – metafora in senso stretto solo un’espressione come ‘la mia fiamma’ (per intendere ‘il mio amore’), e non ‘la mia ardente fiamma’ (considerata da lui un’altra possibile figura di analogia), in

⁹⁵ Pur accogliendo la dicotomia di Jakobson, Michel Le Guern (1973) ammette che la distinzione tra metonimia e sineddoche mantenga la sua importanza da un punto di vista stilistico; dal punto di vista semantico, invece, si tratterebbe dello stesso meccanismo di spostamento della referenza (*glissement de référence*, ossia ‘scivolamento’ verso un referente prossimo). Su posizioni simili è anche Umberto Eco (1984).

⁹⁶ Ho infatti già fatto riferimento alla composizione semica delle espressioni figurate nell’interpretazione di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus’...* (cfr. *supra*, § 1).

⁹⁷ Anche la metonimia viene spiegata come frutto di un processo sineddochico. Viene fatto l’esempio di ‘Cesare’ per intendere il *De bello gallico*: significato figurato e letterale sono entrambi inclusi (*pars pro toto*) in un terzo concetto più ampio, la vita e l’opera di Cesare (cfr. Groupe μ 1970: 118). Mi sembra tuttavia molto più intuitivo e immediato interpretare l’esempio come una sostituzione metonimica del prodotto (il libro) con il produttore (lo scrittore), evidenziando piuttosto un rapporto di causalità.

quanto nel secondo caso viene esplicitato il motivo dell'analogia tra 'fiamma' e 'amore' (il calore), mentre nel primo possono attivarsi anche altri semi (ad es.: luce, leggerezza)⁹⁸.

Come si è accennato, Gasparov e Skulačeva hanno individuato nella complessità del linguaggio figurato della poesia futurista l'assenza di una motivazione semantica (evidentemente, per i casi di *zaum* o di provocazioni del tipo *Doitel' iznurennych žab*⁹⁹) o la presenza di una motivazione molto difficile da cogliere. Non per niente, questo secondo caso è legato alle aspirazioni innovatrici delle avanguardie, che cercano di evitare la banalità e il carattere ornamentale nell'elaborazione delle immagini: come sostiene Lotman (2000: 182), l'effetto semantico è fortissimo quando, in un tropo, 'sostituto' e 'sostituito' non solo non condividono qualche sema, bensì sembrano proprio inconciliabili; quando invece l'inconciliabilità inizia a non farsi più sentire e 'sostituto' e 'sostituito' vengono percepiti come tautologici, interscambiabili (viene cioè a mancare quel più che la figura conferisce al testo), il tropo diventa trito e perde valore artistico, cadendo in disuso o passando nel vocabolario come fraseologismo. Lotman suppone dunque che caratteristico delle avanguardie sia un 'principio di giustapposizione' (*princip sopoloženija*): la formazione dei tropi avverrebbe giustapponendo parole teoricamente non giustapponibili, cosicché essi potrebbero parimenti essere letti come metafore e come metonimie (cfr. Lotman Ju. 2000: 185). Condivido questa definizione, sebbene con un emendamento: non è che i tropi possono essere letti come metafore o come metonimie (ancora una volta una formulazione legata alla teoria di Jakobson), bensì non possono essere ricondotti a nessuna figura retorica classica. Ciò vale senz'altro per il caso di Aksenov: insieme a tropi dall'aspetto più classico, si notano figure che condividono allo stesso tempo tratti della metafora, della sineddoche, dell'iperbole, ecc. Piuttosto che proporre nuovi termini per figure difficilmente classificabili, di volta in volta chiamerò in causa la terminologia tradizionale con una dose di approssimazione: indagando la struttura delle figure (anche in virtù delle osser-

⁹⁸ Cfr. Genette 1976: 27. Lo zelo dello strutturalista francese era dovuto all'intenzione di opporsi all'abitudine di quegli anni di usare metafora come sinonimo di linguaggio figurato in generale (cfr. ad es.: Sojcher 1969; Deguy 1969). Tuttavia, gli studi hanno messo in luce come la metafora occupi senz'altro un posto particolare nella tropologia: mentre in tropi come sineddoche e metonimia avviene una semplice sostituzione di un termine con un altro (inclusi l'un l'altro nel caso della sineddoche, contigui ma distinti nel caso della metonimia), la metafora (se non è ormai entrata nell'uso comune) collega cose o concetti anche molto distanti, tra i quali il lettore è chiamato a vedere una somiglianza. "[...] il saper trovare belle metafore significa percepire o pensare la somiglianza delle cose fra di loro, il concetto affine" (Eco 1984: 163-164) e quindi ha un importante valore conoscitivo. Per approfondire la discussione sulla funzione della metafora, oltre ad Eco, si veda in particolare Weststeijn 1983: 89-137.

⁹⁹ 'Mungitore di rospi esausti' titolo del ciclo di versi di David Burljuk apparsi sulla raccolta collettiva *Rykajušij Parnas* (1914).

vazioni del ‘groupe μ ’), mi interesserà maggiormente il loro apporto semantico nella trasmissione del messaggio poetico¹⁰⁰.

3.2. Caratteristiche del linguaggio figurato

Si consideri anzitutto un esempio in cui i tropi sono pochi e ben riconoscibili. Nel § 2.1 avevo mostrato come l’incipit della prima poesia di *Neuvažitel’nye osnovanija* (*Po nesmjatoj skaterti...*) fosse contraddistinto da costruzioni sintattiche estremamente alogiche che non permettono di attingere con certezza a un senso di insieme; tuttavia, nello stesso componimento posso osservare un intero passaggio in cui quasi tutte le parole sono usate in senso proprio e in cui il significato locale appare chiaro:

Только даром почему столько добра пропадает? –
 Ежедневно включают на куполе непонятные рекламы,
 Не глядят на них ни мужа, ни их дамы,
 Ни обоюдные их поклонники
 Воробьи окончательно занялись колокольнями,
 А энтропия-то, можно сказать, возрастает.
 К чему такая трата мира?
 Я ведь не скарעד
 Но всему есть мера –
 Есть она и нашему терпению:
 Это ведь не проволочное терние –
 То по всем садам
 (Виноват Адам)
 Произрастает
 В изобилии... (Aksenov 1916: 8)

Il tema dell’estratto è, a quanto pare, una critica contro gli sprechi. Le uniche parole in senso figurato sono *entropija* (ripresa dal lessico fisico) e *zanjalis’ kolokol’njami* (forse nel senso che i passeri vi hanno svolazzato intorno, magari facendoci il nido; altrimenti, potrebbe essere più giusto in senso proprio *zanjali kolokol’ni*, ossia vi hanno preso dimora); inoltre si registra una citazione evangelica, “К чему сия трата мира?”, “Perché questo spreco di profumo?” (Mc 13,4), frase pronunciata dai discepoli di Cristo durante l’episodio della donna di Betania che versa tutto l’unguento sul capo di Gesù. La citazione viene estrapolata dal suo contesto religioso e assume un senso traslato in linea con l’idea generale dell’estratto, ribadendo in sostanza il concetto del primo verso, “Только

¹⁰⁰ Anche Aksenov utilizza un lessico tradizionale per riferirsi alla figuratività nelle sue indagini critiche. Nell’articolo *Počti vse o Majakovskom* (1926) egli sottolinea infatti che la figura fondamentale su cui è basata la poesia di Majakovskij è l’iperbole (cfr. Aksenov 2008b: 46-49); per il resto, Aksenov non parla spesso dei tropi, ma mostra di saperli ben distinguere. Egli parla, ad esempio, di un caso di antonomasia in un verso di Lermontov (cfr. Aksenov 2008b: 60).

даром почему столько добра пропадает?”¹⁰¹: si perde invece ogni riferimento alla situazione biblica, in cui lo spreco è in realtà un omaggio al figlio di Dio che sta per essere sacrificato. Non per niente, la frase evangelica passa quasi inosservata (grazie anche alla sostituzione del pronome *sija* con il più moderno *takaja*), tanto che *mira* potrebbe addirittura essere letto più prosaicamente come genitivo di *mir* (‘mondo’)¹⁰² anziché di *miro* (‘olio santo’). Si registra negli ultimi cinque versi un altro riferimento biblico, ossia le parole di Dio ad Adamo al momento della cacciata dall’Eden: “терния и волчцы произрастит она тебе; и будешь питаться полевой травой”, “Spine e cardi produrrà [la terra] per te e mangerai l’erba dei campi” (Gen 3,18). In questo caso, tuttavia, la citazione è intesa in senso proprio: nella sua polemica contro gli sprechi l’io lirico propone un confronto ironico tra una risorsa limitata e costosa da ottenere (la carta dei manifesti pubblicitari) e una risorsa che, stando al testo biblico, è diffusissima in natura.

L’esempio dimostra quanto un approccio di analisi quantitativo possa essere fuorviante: statisticamente si otterrebbe una percentuale di tropi molto bassa, ma non si avrebbe modo di apprezzare la loro particolarità, mentre in poesie dallo stile più classico le espressioni figurate potrebbero essere in numero maggiore ma in una forma più tradizionale. Su uno sfondo povero di tropi il lettore può dunque notare: una metafora che rimanda a un principio della termodinamica (tropo dal motivo complesso e non convenzionale per la poesia); un’espressione riconoscibile come citazione dal Vangelo, ma che ha perduto ogni connotazione religiosa per legarsi al senso di fondo dell’estratto; la ripresa ironica di un fatto descritto nella Bibbia da intendere in senso proprio.

Fatta eccezione per questo caso, le poesie di Aksenov sembrano solitamente contraddistinte da un frequente uso di linguaggio traslato, tanto che alcuni passaggi (mai un intero componimento) possono ricordare enigmi da risolvere. Si prenda nuovamente l’inizio di questa stessa poesia: “По несмятой скатерти / Раскатывались / Мятные ликеры месяца”. Supponiamo che *mesjac* denoti ‘luna’, intesa in senso proprio; i liquori (*likery*) potrebbero essere una metafora per i raggi della luna¹⁰³; il contesto attiverebbe non il sema cromatico di *mjatnye* (‘verde’)¹⁰⁴, bensì quello termico, (‘freddo’, riferimento alla sensazione rinfrescante del sapore di menta); *raskatit’sja* sarebbe metafora per intendere il propagarsi dei raggi su una superficie liscia (la ‘tovaglia non sgualcita’ rappresenterebbe metaforicamente il cielo notturno senza nuvole). La soluzione potrebbe essere: ‘sul cielo sereno si propagavano i freddi raggi della luna’. Dal momento che però nei versi immediatamente successivi si fa cenno agli sci e al ghiaccio,

¹⁰¹ Ma perché così tanti beni vanno perduti inutilmente?

¹⁰² Non potrebbe invece trattarsi di ‘pace’ (altra accezione di *mir*), poiché, come è noto, con l’ortografia preriforma usata da Aksenov sarebbe scritto in modo diverso.

¹⁰³ L’identificazione dei raggi con un liquido è presente anche nella poesia della stessa raccolta *22 mars 1914. Paris* (cfr. *infra* in questo paragrafo).

¹⁰⁴ Bisogna riconoscere che l’olio essenziale che si ricava dalle foglie di menta piperita è incolore ed è usato anche per la preparazione di alcuni liquori; tuttavia, il liquore alla menta, cui pare alludere Aksenov, è solitamente ottenuto attraverso l’infusione delle foglie di menta in alcol, e presenta dunque il caratteristico colore verde.

è possibile un'altra lettura: *rasskatit'sja* sarebbe da intendere in senso proprio, ossia 'scendere in picchiata' da una superficie in pendenza (sono possibili ad esempio le combinazioni *koleso raskatilos'*, *sani raskatilis'*, *telega raskatilas'*); *nesmjataja skatert'* sarebbe allora metafora per la pista da sci battuta. I *mjatnye likery* che si riversano sulla tovaglia, sporcandola, potrebbero essere invece metafora delle tracce lasciate dagli sci; queste tracce, a loro volta, sarebbero presenti in senso metonimico: scende in picchiata non lo sciatore, ma la traccia lasciata dai suoi sci, in altre parole, l'effetto è al posto della causa. L'aggettivo *mjatnye* potrebbe essere motivato dal fatto che le tracce sono fresche; il genitivo *mesjaca*, specificazione di *mjatnye likery*, potrebbe invece indicare che le scie sono illuminate dalla luna. L'estratto sarebbe così interpretabile: 'sulla pista scendevano in picchiata gli sciatori, lasciando tracce illuminate dalla luna'¹⁰⁵.

I due tentativi di decifrazione richiedono un certo sforzo ermeneutico da parte del lettore; in questo caso il contesto locale sembra favorire la seconda lettura. Tuttavia, la scarsità di dati e l'evidente difficoltà di individuare un nucleo concettuale coerente intorno a cui sia costruito il significato della poesia nella sua interezza (caratteristica che accomuna i primi tre componimenti di *Neuvažitel'nye osnovanija*) fanno sì che le mie interpretazioni – soprattutto la seconda – appaiano troppo soggettive. Per questo motivo, è forse più corretto leggere il passaggio alla lettera: a prescindere dai tentativi ermeneutici, il lettore non può infatti evitare di vedere anzitutto l'immagine di un liquore lunare alla menta che si rovescia su una tovaglia stirata. Si tratta senza dubbio di un'immagine inconsueta, forse in funzione di *épatage*, motivata dalla catena paronomastica che mette in relazione le parole (*Po nesmjatoj skaterti raskatyvalis' mjatnye likery mesjaca*). Il risultato è dunque quello di un testo in cui le possibilità semantiche si moltiplicano e più immagini sembrano sovrapporsi.

Nel componimento successivo di *Neuvažitel'nye osnovanija* (*Do poslednej zapjatoj...*) è presente ai vv. 3-6 un caso analogo ma meno complesso di quello appena analizzato: “Сохни, / Единственный стеной урожай – / Гуттаперчевый / Боб обойного огорода!” (Aksenov 1916: 9). In senso proprio sono usati gli aggettivi *stennoj*, *guttaperčevyj*, *obojnyj*, i quali indicano il muro di un interno urbano; in senso traslato sono invece usati i sostantivi *urožaj*, *bob*, *ogorod*, i quali invece appartengono al lessico agricolo: si ottengono così metafore formate da vocaboli dalla semantica antitetica. A tal proposito, non è escluso che si possano leggere questi versi come metafore costruite alla maniera dei *kenningar* scandinavi, ossia combinando due sostantivi che indicano referenti concreti (ad es., 'la prateria del gabbiano' per intendere 'mare'). Nella presente situazione si può volgere al genitivo gli *otnositel'nye prilagatel'nye*: *stennoj urožaj* diventa

¹⁰⁵ Anche nel romanzo *Gerkulesovy stolpy* Aksenov (2008b: 177) inizia con il riferimento a una discesa con gli sci, e l'autore si sofferma sulla descrizione delle scie sulla neve: “[...] неслышными, гибкими, белыми по белому, пушистыми, милыми следами лыж без начала, осязаемого у какого-нибудь поворота [...]” ([...] con le silenziose, flessibili, bianche sul bianco, soffici, piacevoli tracce degli sci senza un inizio percepibile in una qualche curva [...]).

urožaj steny; guttaperčevyj bob obojnogo ogoroda diventa *bob guttaperči ogoroda oboev*. Si tratta, in sostanza, di una specie di enigma da risolvere: ‘il raccolto del muro’ potrebbe essere la carta da parati disegnata (al v. 6 si parla infatti di *obojnyj ogorod*)¹⁰⁶ ‘l’orto della carta da parati’ è quindi il muro; ‘il favo di guttaperca’ può invece indicare un cavo telefonico (la guttaperca è una sostanza gommosa usata come isolante per rivestire appunto i cavi telefonici)¹⁰⁷. In breve, si ottiene l’immagine di un interno, o meglio, di un muro con carta da parati e su cui sono visibili cavi telefonici (la decodifica sarebbe: ‘Séccati¹⁰⁸, carta da parati, filo del telefono sul muro’). Questo procedimento potrebbe essere stato ispirato ad Aksenov dall’amico Vladimir El’sner, il quale si interessava di poesia scaldica islandese¹⁰⁹. Una specie di *kenning* poteva essere considerato anche il precedente *mjatnye likery mesjaca*, nel significato di ‘raggi’. Un altro esempio di difficile lettura, che si è visto in *Skol’ko b ja ne okrestil zulusov... è zijajuščij podsolnuch vetra*, alla lettera ‘girasole del vento che si apre’, per indicare il paracadute (cfr. *supra*, § 1). O ancora: “Звезды подземные” (Aksenov 1916:

¹⁰⁶ Condivido l’osservazione di Ičin (2012: 141), la quale ha supposto un’allusione alle edizioni futuriste, come la copertina di *Sadok sudej* (realizzata utilizzando carta da parati). Considerando il carattere giocoso del componimento e l’avversione di Aksenov verso i cubofuturisti, non è escluso che si tratti di un’allusione ironica. Nella poesia non mancano riferimenti all’atto di scrivere, ad es., ai vv. 1-2 “До последней запятой не брошу / И ни скобки!” (Fino all’ultima virgola non getterò / Nemmeno una parentesi), al v. 11 “Верниссируя восклицательными блоками” (Verniciando con blocchi esclamativi), al v. 23 “Еще и еще страниц бы мне!” (Vorrei ancora pagine e pagine!).

¹⁰⁷ Nella stessa poesia, più avanti, si parla di fili del telefono al di sopra delle case.

¹⁰⁸ Il verbo *sochnut’* è probabilmente legato al senso letterale di *urožaj*: la carta da parati è vista come un raccolto (di fieno?) e come tale si lascia (sul muro) a seccare.

¹⁰⁹ Pavel Uspenskij, in una comunicazione a un convegno del 2013 a Mosca dedicato al centenario dalla pubblicazione dell’almanacco cubofuturista *Пошчеџина обџествennomu vkusu*, ha mostrato come un procedimento simile sia stato adottato anche da Livšic, su probabile mediazione di El’sner, e indirettamente da Majakovskij. Si consideri a tal proposito una lettera di El’sner scritta a Brjusov intomo al 1911 (OR RGB, f. 386, k. 110, ed. chr. 1, l. 1ob., cit. in Uspenskij P. 2012b: 189. Le parentesi quadre sono della fonte): “Особо интересны[,] на мой взгляд[,] зачатки лирики наций, вся сила которых ушла в эпос (Исланд[ская] лирика)”. Aksenov aveva conosciuto El’sner durante il ‘periodo kieviano’. Nel 1910 avevano partecipato al matrimonio di Achmatova e Gumilev (cfr. cap. 4, § 2) e proprio nel 1911 facevano parte della redazione della rivista *Lukomor’ e*, tra l’altro insieme a Livšic. Conoscendo l’enorme interesse di Aksenov per la tecnica poetica, è difficile credere che i due non abbiano discusso di questo procedimento formale. Sui rapporti personali tra Aksenov ed El’sner, cfr. lettere a Bobrov (Aksenov 2008a: 69; 87): “[...] если же хотите услышать все самое скверное, что про меня можно сказать (и это знать не мешает) – обращайтесь к ‘поэту Эльснеру’. [...] Что Вы собой недовольны, меня не удивляет, кто же собой доволен, если он не Эльснер?” ([...] se vuole sapere le cose peggiori che su di me si passano dire – e sapere ciò non La disturba – si rivolga al ‘poeta El’sner’. [...]) Che Lei non sia soddisfatto di sé non mi sorprende, chi è soddisfatto di sé a parte El’sner?).

47), ossia le luci della metropolitana¹¹⁰. Infine: “Папирус очень сомнительной пустыни Египта”, verso iniziale di una poesia di *Neuvažitel'nye osnovanija* intitolata *kuril'sčik* (‘Il fumatore’) si può decifrare – in chiave comica – come ‘sigaretta’: in pratica, il lettore deve inferire che il ‘*papirus* non dell’Egitto’ è appunto la *papirosa* (troppo basato sul calembour suggerito dal titolo); questo caso appare analogo a *koster ne zakatnoj prelesti* della poesia *Dovol'no bystro*, in cui si indica al lettore che deve intendere *koster* nel senso di ‘pianta’ (il forasacco), senza confonderlo con l’omonimo che significa ‘fuoco’ (l’espressione *koster zakatnoj prelesti* sarebbe appunto il fuoco in quanto il suo colore ricorda quello del tramonto).

L’ultimo esempio, più che alla logica del *kenning*, si collega alla tendenza di Aksenov a giocare con il linguaggio. Nel commento a *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus’...* (cfr. *supra*, § 1) ho, a tal proposito, osservato una metafora basata sull’omonimia di *zajčik* (‘riflesso di luce’ e ‘leprotto’). Un altro caso interessante di gioco linguistico è la poesia *Zasypaja v truchlom taksi...*, gli ultimi due versi della quale recitano “Знаю только: ничего не имею против своей смерти / Однако, я несомненно живу, потому что ношу монокль” (Aksenov 1916: 28). Adaskina (2008a: 15) ha parlato a questo proposito di ‘posa snob’ (*snobistskaja risovka*) dell’io lirico (si veda anche Adaskina 2012: 14), senza però notare che l’aspetto principale della frase è la comicità dovuta al bizzarro rapporto di causalità che si instaura tra l’atto di vivere e l’utilizzo del monocolo. In realtà è sufficiente invertire le consonanti del verbo della proposizione reggente per ottenere una frase quasi lapalissiana, ma del tutto plausibile: “Однако, я несомненно *вижу*, потому что ношу монокль” (Tuttavia io indubbiamente *vedo* perché porto il monocolo). Ad essere precisi, da una parte *živu* si lega logicamente a *smert’* al verso precedente, mentre la metatesi si attiva nella coscienza del lettore all’ultima parola *monokl’*. L’uso ludico del linguaggio è ancora più marcato in *Ėjfeleja XV* (vv. 50-57):

Как часто в этот час на неподвижной
И запертой пустыне позабытого
Пустого Сен-Луи я караулил
Тот вздох огня, неудержимой своре
Свист доезжачего: я сам был зайцем
И я не знал, каким святым молиться
По незнакомству с заячьей религией
И зная только ихнюю капусту (ĖJF: 17).

L’io lirico sta raggiungendo (in traghetto) St. Louis (isoletta sulla Senna) e viene sorpreso da un controllore, metaforicamente definito *doezzáčij*, termine del lessico venatorio per denotare il cacciatore che addestra e comanda i cani

¹¹⁰ Forse per una coincidenza, questa figura retorica è costruita in modo analogo a *za solncami ulic* (‘soli delle vie’ = ‘lampioni’), di *Adišče goroda* (1913), citata da Pavel Uspenskij (nella comunicazione al convegno del 2013 appena menzionata) come esempio di *kenning* in Majakovskij.

durante una battuta di caccia. La metafora viene sostenuta nel prosieguo del discorso: l'io lirico è la lepre (ma *zajac* vuol dire allo stesso tempo anche 'passeggero senza biglietto') cui il cacciatore (ossia, il controllore) dà la caccia; colto in flagrante (intrappolato) l'io lirico non sa a che santo votarsi, perché non conosce la *zajač'ja religija* (la religione di chi non paga il biglietto, che ovviamente non esiste), mentre in combinazione con l'attributo *zajač'ja* conosce solo la *kapusta* (*zajač'ja kapusta*, nome popolare dell'acetosella). Siamo dunque di fronte a un passaggio che presenta in modo originale ed espressivo una situazione comune, facendo leva sulla polisemia dei segni linguistici, e in tal senso irriproducibile in altra lingua.

Infine, se si vuole affrontare la questione del linguaggio figurato dal punto di vista della varietà del suo uso per connotare uno stesso referente, il caso più significativo riguarda la Torre Eiffel: non per niente, in *Ėjfeleja* Aksenov spesso si riferisce alla torre senza nominarla: in *Ėjfeleja I* essa viene definita *mirovaja antenna* ('antenna del mondo', iperbole + sineddoche); per la sua struttura viene indicata metaforicamente con i termini *set'* ('rete'), *šestisotmetrovyj trel'jaž* ('graticolato'; l'attributo è invece iperbolico, in quanto la torre è poco più alta di 300 metri) e, per gli accostamenti con la religione, anche *krest'* ('croce'). Ricordo inoltre *stal'nyj sot* ('favo di metallo') in *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'...*, immagine che ritorna in *Ėjfeleja I* all'interno di un paragone: "Собирая в себя, как в ороенный¹¹¹ сот, / Мед веселья и стона / Эхоически примет, что ей принесет / С Торонто до Сайгона" (ĖJF: 1)¹¹². La torre capta le onde radio come un favo accoglie il miele delle api. Ai vv. 3-8 di *Ėjfeleja IV*: "Умывается в облаках / Твоя железная легкость. / А подержанный антука / Раскосого полушарья / Сильно побился по швам / И видать каркас" (ĖJF: 4). La torre è così alta che arriva alle nuvole e pare l'asta di un ombrello (*en-tout-cas*) di cui la volta celeste sarebbe la copertura di stoffa a forma di calotta: una sorta di iperbole, come se le proporzioni della Torre Eiffel fossero tali che guardandola da lontano si vedrebbe la curvatura dell'emisfero terrestre, e dunque la torre sarebbe come l'asta che sorregge il cielo; dal momento che il cielo è trasparente, esso viene definito come una copertura sdrucita, così da permettere di vedere il *karkas*, 'la struttura' (cioè la torre stessa). Si consideri infine: "[...] Разве не стрелкой буассоли / Оды мои устремляются к решетчатой Твоей консоли?" (ĖJF: 11). Il paragone delle odi con l'ago della bussola rende efficacemente l'idea di attrazione (magnetica) dell'io lirico verso la torre (presentata con una metonimia, la struttura per l'oggetto).

3.3. Riflesso delle novità scientifiche e tecnologiche

Gli esempi presentati rivelano un uso inconsueto del linguaggio che caratterizzano il complicato stile di Aksenov. Ho notato enigmi costruiti in modo

¹¹¹ L'attributo sembra costruito su *roj*, 'sciame d'api'.

¹¹² Raccogliendo in sé, come in un favo brulicante / Il miele dell'allegria e del lamento / Accoglierà ecoicamente quello che le porterà / Da Toronto a Saigon.

simile ai *kenningar* islandesi, giochi linguistici, espressioni che rievocano simultaneamente più d'uno dei tropi classici. Lo scopo era mettere in evidenza i meccanismi linguistici di produzione del senso e i processi cognitivi che permettono di accedere al piano semantico dei testi. Adesso l'attenzione sarà puntata invece su un aspetto che meglio di ogni altro sembra caratterizzare la lingua di Aksenov nel contesto del suo tempo: il riferimento a *realia* tecnologici. Non si tratta di un semplice aggiornamento del lessico e delle tematiche poetiche, bensì dello sviluppo di un apparato di figure retoriche alimentato dalle ultime novità della scienza e della tecnica.

Questa pratica rimanda a una poetica più propria delle avanguardie europee che non russe: introdurre in poesia elementi della vita moderna. Sebbene Aksenov non dichiarò mai apertamente l'intenzione di voler rappresentare la modernità, si possono trovare alcuni cenni nei suoi scritti. In *Pikasso i okrestnosti* Aksenov (1917: 13) si era appellato ai pittori affinché sviluppassero procedimenti per rappresentare gli oggetti dell'epoca contemporanea:

[...] последнее десятилетие обогатило зрительный опыт циклом предметов, никогда еще не бывших объектами творчества живописцев, и стало быть, и незапятнанных посредствующими формулировками. Вот она, непосредственность восприятия! Тем не менее мы до сих пор не имеем живописной трактовки автомобиля, аэроплана, моторной лодки, тенниса, телефона, не говоря уже о менее повседневных предметах, как, например, доменная печь или Бессемерова реторта (одно из величайших зрелищ мира)¹¹³.

Tale apertura verso *realia* moderni non doveva valere solo per la pittura, in base all'idea aksenoviana – più volte ribadita in questo lavoro – dei fini comuni dell'arte, raggiunti nelle singole forme d'arte attraverso mezzi espressivi diversi. E infatti, nei versi di Aksenov di quegli stessi anni trovano spazio automobili e telefoni; in *Ėjfeleja XX* egli ha dotato di piena dignità poetica addirittura il convertitore Bessemer (forno usato per la produzione industriale dell'acciaio), cui Aksenov fa riferimento anche nella citazione da *Pikasso i okrestnosti* sopra riportata. Un riferimento alla necessità di sviluppare figure retoriche che riflettano l'età urbana sembra essere contenuto anche in *Spravka* (ca. 1924). Scrive Aksenov (2008b: 79-80):

Под именем Локального Метода¹¹⁴ разумеют применение к образованию тропов – элементов речевого материала, образующего словесную среду субъ-

¹¹³ [...] nell'ultimo decennio la nostra esperienza visiva si è arricchita di una serie di cose che ancora non erano mai state oggetto di rappresentazione da parte dei pittori e che quindi non erano corrotte da approcci convenzionali. Ecco qua l'immediatezza della percezione! E tuttavia manca ancora una resa pittorica dell'automobile, dell'aeroplano, della motonave, del tennis, del telefono, senza contare soggetti meno quotidiani, come l'altoforno o la storta di Bessemer (uno degli spettacoli più grandiosi del mondo).

¹¹⁴ Cfr. cap. 2 § 5.2.

екта изложения [...] Дж. К. Честертон – патетический иронист – [...] развивал теорию локального метода городской поэзии. Его герой, умный и патетический человек, органически не может пользоваться деревенскими и растительными формулировками речи. Старейшее английское клише для описания красоты своей очаровательницы: ‘лилии и розы сражаются на ее щеках’ он заменяет таким тропом: ‘трамвай А борется с трамваем Б за площадь щек моей возлюбленной’ (где трамвай ‘А’ – красный, а ‘Б’ – белый: дело происходит в Лондоне)¹¹⁵.

Trascurando il fatto che si tratta di un saggio del periodo costruttivista, successivo alle prime due raccolte di Aksenov (e forse anche al progetto della terza), e che lo scopo principale era fare propaganda di un procedimento letterario del LCK, l’uso di tropi legati ai tempi moderni e il ricorso a sfumature umoristiche (qui con riferimento a Chesterton) sembrano due aspetti ascrivibili allo scrittore russo. Si consideri questo esempio da *Ėjfeleja XXV* (vv. 6-7): “И закат вылетал раскаленной полосой / На под вальца прокатного” (ĖJF: 25). *Zakat* è usato in senso proprio, *vyletal* metaforico: il tramonto sta terminando; il paragone proposto è quello di una barra d’acciaio (in *polosa* è sottinteso *metalla*) che viene assottigliata passando attraverso i rulli di laminazione. Un caso affine si trova ai vv. 9-10 di *Ėjfeleja X*: “Если на меду настоянные [sic; настоянные?] и давно отпресованные [sic] страсти / Вырвались вверх броском и притягивают на себя микрокосм, точно он нижний блок в полиспасте” (ĖJF: 10). A parte l’uso metaforico degli aggettivi participiali (‘infuse’ e ‘presate’ / ‘spremute’, che rendono l’idea di una lunga repressione delle passioni), il termine raro ‘polispasto’ indica un grosso paranco, ossia un sistema meccanico – composto da almeno una carrucola fissa e una mobile collegate da funi o catene – che permette di sollevare grossi pesi con piccolo sforzo; la traduzione di *nižnij blok* è dunque ‘carrucola inferiore’ (mobile), la quale di fatto si solleva insieme al carico quando la fune viene tirata. In pratica, dunque, solo tenendo presente il funzionamento di questo meccanismo si apprezza il paragone, il quale vuol far percepire come concreto uno stato emotivo intangibile, accostandolo a un principio meccanico.

Un altro esempio si trova ai vv. 23-29 di *Ėjfeleja XXVI*: “Твои движенья выростали / Столбом толкучей мошкары¹¹⁶ / И вертелась вокруг Тебя сто-

¹¹⁵ Con *lokal’nyj metod* si intende che per formare i tropi si adottano gli elementi del materiale linguistico che formano l’ambiente verbale del soggetto della scrittura [...] G.K. Chesterton, ironista patetico, ha sviluppato la teoria del *lokal’nyj metod* della poesia urbana. Il suo protagonista, un uomo intelligente e patetico, non può organicamente servirsi di formule linguistiche relative alla campagna e alle piante. Il vecchissimo cliché inglese per descrivere la bellezza della propria incantatrice: ‘i gigli e le rose si danno battaglia sulle sue guance’ viene sostituita da questo tropo: ‘il tram A lotta con il tram B per l’area delle guance della mia amata (dove il tram ‘A’ è rosso, e il tram ‘B’ è bianco: la situazione si svolge a Londra).

¹¹⁶ In questo verso pare possibile cogliere anche un riferimento al ronzio della torre, dovuto sia all’illuminazione elettrica che alla ricezione radiotelegrafica. Cfr. la fine di *Ėjfeleja XXVII* (ĖJF: 27): “Уу! Как шлепает дождь, сквозь антену [sic] в крышу:

лица, / Вернее. Ты вертела ей, / А каждая улица была спицей / Строчашей Зингерки Твоей. / Так Ты со мной играла в швейку” (ĖJF: 26). Il termine ambiguo *spicy*, identificato con *ulicy* (oltre a una vaga somiglianza fonica) può ricondurre ai raggi della ruota in una vista dall’alto (dalla torre, che qui rappresenterebbe il mozzo): la macchina da cucire Singer, in voga in Russia a inizio Novecento, era infatti dotata di una ruota con manovella. Si noterà inoltre che nel contesto del cucito *spicy* può significare anche ‘ferri da calza’: questa potrebbe essere un’allusione al fatto che la torre crea, ‘tesse trame’. A sostegno di questa ultima lettura, si vedano i vv. 10-14 di *Ėjfeleja XXIX*: “[...] Ты, неутомимейшая и непреклоннейшая / Не перестаешь строить себя / Вязать миру снующему плащ, / Роняя на Сенские берега / Пламени своего бьющийся мяч” (ĖJF: 28)¹¹⁷. Dunque, una torre che costruisce (in senso traslato, ossia l’ esempio della Torre Eiffel avrebbe forse ispirato altre costruzioni a traliccio) e che si costruisce (forse un riferimento alla torre come a un cantiere permanente, dove si fanno esperimenti scientifici). Senz’altro, la struttura a trama della Torre Eiffel e di realizzazioni architettoniche simili si presta a essere vista metaforicamente come un lavoro a maglia.

Tornando ai presupposti teorici di un legame tra poesia e novità tecnico-scientifiche coeve, oltre a *Spravka*, si consideri il più volte citato *K likvidacii futurizma* (1921), un testo più vicino al periodo di attività poetica di Aksenov (2008b: 21-22):

То было время, когда Лоренц доказывал свою с тех пор знаменитую теорему и ныне препрославленный Эйнштейн подавал Берлинской Академии наук свой первый меморандум по теории относительности. Популярные изложения этих новинок стали самым дорогим для молодых поэтов открытием. [...] Мысль об относительном значении времени приобрела у [Хлебникова]¹¹⁸ характер навязчивой потребности обосновать собственную теорию совпадения

/ Трепишь, Милая, Тебя слышу” (U-u! Come picchia la pioggia, attraverso l’ antenna nel tetto: / Tu crepiti, mia Amata, Ti sento).

¹¹⁷ Tu, la più instancabile e la più inflessibile / Non smetterai di costruirti / Di fare a maglia un impermeabile al mondo che ordisce, / Gettando sulle rive della Senna / La fragile palla della propria fiamma.

¹¹⁸ Sull’interesse di Chlebnikov per Einstein, cfr. Gasparov (1993e: 80): “Входила в моду эйнштейновская теория относительности, Хлебников попросил Боброва ему ее объяснить. Бобров с энтузиазмом начал и вдруг заметил, что Хлебников смотрит беспросветно-скудно. ‘В чем дело?’ – ‘Бобров, ну что за пустяки вы мне рассказываете: скорость света, скорость света. Значит, это относится только к таким мирам, где есть свет; а как же там, где света нет?’” (Era diventata di moda la teoria della relatività di Einstein, Chlebnikov chiese a Bobrov di spiegargliela. Bobrov iniziò con entusiasmo e d’un tratto si rese conto che Chlebnikov aveva uno sguardo oscuro e annoiato. ‘Qual è il problema?’ – ‘Bobrov, ma che sciocchezze mi racconta: la velocità della luce, la velocità della luce. Vuol dire che ciò riguarda solo quei mondi dove c’è la luce; e nei mondi dove non c’è la luce, allora?’). Aksenov è stato tra i primi a collegare Chlebnikov alla teoria della relatività (cfr. B. Paramonov, *Konec stilja*, Agraf – Aletejja, SPb. – M. 1997, p. 245, cit. in: Adaskina 2008b: 490).

двух точек в этой форме познания. Относительность всякого суждения привела к необходимости обосновать практически доказательство относительности всякого понятия и повела к маниакальному упражнению в придавании любому корневому речению всевозможных значимостей¹¹⁹.

Aksenov sostiene dunque che sui poeti delle avanguardie russe abbiano influito le volgarizzazioni delle teorie scientifiche del tempo (vengono fatti gli esempi delle trasformazioni di Lorentz e della relatività ristretta di Einstein). Si potrebbe dire che quanto Aksenov affermava in relazione ai suoi contemporanei valeva in generale anche per sé stesso: considerando la preparazione scientifica di Aksenov (era ingegnere militare e aveva lavorato come insegnante di matematica), si può anche pensare che le ultime scoperte avessero avuto su di lui un'influenza diretta, senza passare attraverso filtri divulgativi.

Uno degli ambiti di ricerca scientifica che più di ogni altro condizionò le immagini di Aksenov è senza dubbio la luce e le sue componenti cromatiche, un interesse collegato alle ultime rilevanti novità nel campo dell'ottica. A fine Ottocento si ebbe infatti la conferma sperimentale della teoria ondulatoria della luce: si tratta di un fenomeno di natura elettromagnetica, proprio come le onde radio, scoperte da Hertz in quegli stessi anni. Lo spettro visibile individuato due secoli prima da Newton è dunque solo una parte dello spettro elettromagnetico, del quale fanno parte anche i raggi X e gamma, anch'essi scoperti tra fine Ottocento e inizio Novecento. In altre parole, la scienza portava l'uomo a 'vedere' un mondo fatto di fenomeni ondulatori invisibili: echi di queste nuove rivelazioni sono disseminati nelle poesie di Aksenov, e non per ispirare speculazioni filosofiche, ma semplicemente per creare nuove immagini poetiche che mirano alla registrazione del reale. Jean-Philippe Jaccard (1998: 247) ha notato acutamente come l'idea di 'vedere' nell'arte di avanguardia fosse un problema di conoscenza: ad esempio, per Malevič la visione (*videnie*) era prima di tutto 'filosofica' e poi 'visuale'; il dipinto era l'illustrazione, il commento a un complesso sistema filosofico che l'artista aveva esposto nei suoi scritti. In modo analogo, per Aksenov la conoscenza dei fenomeni elettromagnetici sembra determinare un modo analitico di vedere il mondo, che poi egli rappresenta in poesia.

Di fatto, senza avere in mente l'idea di onda elettromagnetica non si riuscirebbe a cogliere il senso figurato di alcuni enunciati poetici di Aksenov: in *Skol'ko b ja ne okrestil zulusov...* si è visto come la luce si frange, su una superficie e si divide nei vari colori dello spettro ("За трамвайными Тэтами /

¹¹⁹ Era il tempo in cui Lorentz dimostrava il suo teorema da allora noto, e in cui l'oggi celebrato Einstein dava all'Accademia delle Scienze di Berlino il suo primo memorandum sulla teoria della relatività. Le popolarizzazioni di queste novità divennero la scoperta più cara per i giovani poeti. [...] Il pensiero sul significato relativo del tempo acquisì in Chlebnikov un carattere di necessità ossessiva di fondare in questa forma di conoscenza la sua propria teoria della coincidenza di due punti. La relatività di ogni giudizio portò alla necessità di fondare praticamente la dimostrazione della relatività di ogni concetto e lo condusse all'esercizio maniacale nel conferire a ogni radice linguistica i significati più disparati.

Расплетаются возможности всех цветов”). Si consideri ora: “И из каждого креста крестовины Твоей, пригвожденной над асфальтовым морем призм / Освещается достояние Твое – благорастворенная жизнь” (ĖJF: 6). L’asfalto su cui è fissata la torre viene presentato come un mare di prismi, appunto perché su di esso si riflette e si rifrange la luce solare o elettrica. *More* indica, da un lato, che la strada è bagnata, permettendo così la riflessione dei raggi: si veda a tal proposito anche *Na zerkal’nych asfal’tach* (‘sugli asfalti specchianti’) nell’ultima poesia di *Neuvažitel’nye osnovanija* (Aksenov 1916: 45)¹²⁰, dedicata alla Torre, e gli *zajčiki* di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus’...* che si riflettono non solo sul bicchiere, ma anche sulla strada); dall’altro, esso denota metaforicamente l’insieme delle onde luminose che si rifrangono sulla superficie, creando inaspettati effetti cromatici. Si veda anche “Магнитного океана житель” (ĖJF: 10), in cui *okean* (‘oceano’) è metafora dell’aria, luogo in cui appunto si propagano le onde elettromagnetiche (nello specifico: onde radio). Metafore marine applicate a questi fenomeni ondulatori sono inoltre presenti in *Ėjfeleja XI*: “[...] строгой / Мачтою мечты пловца / Светоносною острогой / И эфирного гонца / Пристанью [...]” (ĖJF: 13). Con riferimento alla presenza di antenne radio-telegrafiche sulla sua superficie, la Torre Eiffel è paragonata all’albero di una nave (si gioca sulla polisemia di *mačta*, che può essere sia *sudovaja* che *antennaja*) e a un porto nel quale approda il ‘messaggero dell’etere’¹²¹ (metafora per il segnale delle onde radio); è inoltre paragonata a un ‘arpone lucifero’ (‘arpone’, in quanto è come se catturasse i raggi-pesci; ‘lucifero’, in quanto i raggi che cadono sulla superficie in ferro vengono riflessi, creando giochi di luce che ovviamente fanno apparire la torre come una fonte di luce). L’associazione della torre alla telegrafia senza fili compare anche in *Ėjfeleja I*: “Этот воздух, пронизанный в пенье и треск / Тайной старого Герца” (ĖJF: 1)¹²².

¹²⁰ L’immagine si presenta anche nella prosa coeva (*Gerkulesovy stolpy*), in cui Aksenov (2008b: 225) scrive: “[...] ажурная башня Эйфеля и сквозное колесо вертятся вокруг любой головы пловца, полированного резиной асфальтового озера, живого моря [...]” ([...] la Torre Eiffel a giorno e la ruota a traliccio girano intorno a ogni testa di nuotatore lucidato dalla gomma del lago di asfalto, del vivo mare [...]).

¹²¹ Aksenov mutua il concetto fisico di etere come sede delle azioni elettromagnetiche da una tradizione scientifica ancora viva a inizio secolo (cfr. *The Theory of Electrons* di Lorentz del 1909). Tuttavia, già dalla fine dell’Ottocento le sperimentazioni ne confutavano l’esistenza, e la teoria della relatività di Einstein aveva fatto a meno di questo concetto.

¹²² Quest’aria, trafitta nel canto e nel crepitio / Dal segreto del vecchio Hertz. (*Gerkulesovy stolpy*), in cui Aksenov (2008b: 225) scrive: “[...] ажурная башня Эйфеля и сквозное колесо вертятся вокруг любой головы пловца, полированного резиной асфальтового озера, живого моря [...]” ([...] la Torre Eiffel a giorno e la ruota a traliccio girano intorno a ogni testa di nuotatore lucidato dalla gomma del lago di asfalto, del vivo mare [...]).

Altro ambito di interesse di Aksenov è la matematica. Nella poesia *Izmenčivo* l'idea centrale è l'affermazione della superiorità di un'interpretazione matematico-poetica del mondo, rispetto a una religioso-simbolista (cfr. cap. 3, § 1). L'unione matematica-poesia viene realizzata artisticamente attraverso l'immagine dell'aritmometro, strumento meccanico di calcolo del tempo (antenate della calcolatrice); in esso si esprime il *leitmotiv* degli occhi – sineddoche del poeta – i quali rielaborano con esattezza e verosimiglianza il mondo da essi percepito: “Многоокий арифмометр / мигая треском под лучами пальцев / молотит жатву [...]” (IZ: vv. 14-16)¹²³. L'attributo *mnogookij*¹²⁴ è motivato dall'aspetto esteriore dello strumento calcolatore (cfr. le finestrelle in basso nella fig. 5), cosicché ad esso sono conferite facoltà visive. L'impressione dovuta all'introduzione delle cifre nelle finestrelle (gli ‘occhi’) tramite l'uso delle dita (azionando leve e girando la manovella di destra) ricorda vagamente lo sbattere delle palpebre sotto l'effetto dei raggi solari: alla base dell'immagine si può notare una sorta di metafora sonora che sostituisce *pal'cev* (‘delle dita’) a *solnca* (‘del sole’); *treskom*, invece, allude al rumore meccanico dell'apparecchio al momento dell'introduzione delle cifre. Infine, l'idea di rielaborazione / raffinazione di quanto percepito con la vista è resa da una metafora più accessibile (*molotit*, ‘trebbiare’, ossia liberare dalla pula i chicchi di grano).

All'esperienza bellica di Aksenov è invece da ricondurre il riferimento agli esplosivi nelle figure retoriche: “Истинно говорю, не вам войти сквозь оранжевый экразит” (ĖJF: 6). *Ėkrazit* è l'acido picrico, sostanza esplosiva di colore giallo (non si capisce, dunque, perché Aksenov dica arancione)¹²⁵, impiegata dalla fine dell'Ottocento per la manifattura di proiettili d'artiglieria. Il suo uso in questo componimento è doppiamente metonimico: da una parte perché indica la materia per l'oggetto, dall'altra perché indica il mezzo per l'obiettivo (entrare attraverso l'esplosivo e non ‘entrare attraverso la porta’ mediante l'esplosi-

¹²³ L'aritmometro a molti occhi / sbattendo le palpebre sotto i raggi delle dita / trebbia la mietitura [...].

¹²⁴ È interessante notare che questo slavismo proviene dalla liturgia ortodossa, dove è associato ai cherubini, *mnogookie cheruvimy*. È probabile che l'allusione fosse voluta da Aksenov: non a caso, l'attributo dei cherubini è legato alla visione del carro celeste avuta da Ezechiele: “Tutto il loro corpo, il dorso, le mani, le ali e le ruote erano pieni di occhi tutt'intorno [...]” (Ez 10,12). Tra l'altro, nel misticismo ebraico tale visione ha il nome di *merkavah* (‘misticismo del carro’), in russo *merkaba*, che è il titolo di una delle poesie di Aksenov commentate nel § 1

¹²⁵ Sui colori degli esplosivi, cfr. una sua lettera a Bobrov, in cui Aksenov (2008a: 70) dichiara che la liddite (la quale contiene soprattutto acido picrico) usata dai belgi è nera e che la pirossilina è bianca: come rilevato da Adaskina (2008b: 503), Bobrov aveva pubblicato in *Vtoroj sbornik Centrifugi* (1916) la poesia *Černye dni*, in cui si trova scritto *černyj piroksilin* (‘pirossilina nera’); in *Lira lir* (1917), grazie anche alla correzione di Aksenov, la stessa poesia viene ripubblicata con *belen'kij piroksilin* (‘pirossilina bianca’).

vo¹²⁶, si veda appunto la collocazione *vojti skvoz' dver'*). Nell'ultimo verso della stessa poesia si trova un altro richiamo, unito a un'immagine sulla dispersione ottica: “Чтобы она антэной [*sic*] цвела¹²⁷, чтобы ее каждый волосной интервал разбить мог, как вот эту, геть, – по небу за аэроплан раскупоренную шрапнель” (ĖJF: 6)¹²⁸. La granata shrapnel¹²⁹ è un proietto contenente pallette e una piccola carica che esplose a un'altezza prestabilita, liberando le pallette che vengono rilasciate come altrettanti proiettili. In sostanza, il suo funzionamento richiama alla mente il principio di separazione della luce tramite prisma. Gli intervalli di frequenza dello spettro visibile (metonimia per ‘prisma’, cfr. con un verso precedente, già citato, “над асфальтовым морем призм”) devono rompere (rifrangere) la torre come una granata shrapnel dischiusa nel cielo, lanciata su un aeroplano.

Restando nell'ambito degli esplosivi, risulta comunque più difficile capire la logica che soggiace a un paragone in *Ėjfeleja XXVI* (vv. 7-8): “Давит злей, чем Андов горы, / Чем детонующий пикрит” (ĖJF: 26). Nelle proposizioni comparative si confronta il peso della torre: 1) con la Cordigliera delle Ande (iperbole); 2) con un esplosivo, la nitroguanidina, detta anche picrite, nota per non essere eccessivamente infiammabile ma per avere un'alta velocità di detonazione¹³⁰. L'unica supposizione che si può fare è che la seconda proposizione attivi il significato colloquiale di *davit'* (rafforzato dall'attributo *zloj*, ‘cattivo’), ossia ‘strozzare’, e, più genericamente, ‘uccidere’: a sostegno di tale lettura si rileva una caratterizzazione negativa della torre a inizio del componimento. “Я не

¹²⁶ Non è da escludere che qui Aksenov faccia dell'umorismo dissacrante sulla religione cristiana, in modo simile a *Po nesmjatoj skaterti...* (cfr. *supra*, § 3.2), anche in virtù della classica formula evangelica a inizio verso *Istinno govorju* (‘In verità [vi] dico’). Gesù dice “подвигайтесь войти сквозь тесные врата” (“Sforzatevi di entrare per la porta stretta”, Lc 13,24)

¹²⁷ Il paragone allo strumentale potrebbe semplicemente alludere al successo della torre in qualità di stazione radiotelegrafica (il verbo *cvesti* dunque inteso in senso metaforico).

¹²⁸ Affinché lei fiorisca in qualità di antenna, affinché ogni intervallo capillare la possa frantumare, come questa, via di qui!, shrapnel stappata per il cielo per un aeroplano.

¹²⁹ Le figure sono evidentemente ricavate dalla quotidiana esperienza bellica di Aksenov, come si evince dalle sue lettere a Bobrov, in cui si parla appunto di questo tipo di granata (cfr. Aksenov 2008a: 97). È lecito chiedersi se Aksenov, generalmente attento al Futurismo italiano, fosse a conoscenza del *Manifesto della danza futurista* di Marinetti (8 luglio 1917). Sebbene l'italiano fosse più interessato all'aspetto sonoro dell'ordigno esplosivo, ne dava anche una caratterizzazione visiva luminosa: “In questa nostra epoca futurista [...] più di venti milioni di uomini lasciano la terra con le loro linee di battaglia, fantastica via lattea di stelle-shrapnels esplose [...]” (Marinetti 2008: 183).

¹³⁰ In parallelo si veda una poesia urbana di Bobrov (1921: 9), datata 10 maggio 1920, che pare evocare gli orrori della guerra civile e presenta uno stile simile a quello di Aksenov. Cfr. ad es. l'inizio: “Когда детонирующий город / Рассыпается на куски” (Quando la città detonante / Si sparge a pezzetti).

знал какая Ты страшная / Пока не стих у ног Твоих, / Все таки спрашивая,
/ Что может убивать мой стих. [...] / Не мог ввериться Тебе я” (ĖJF: 26)¹³¹.

Esistono altri casi esemplari di immagini basate su conoscenze specialistiche. In *Ėjfeleja XXVIII* (vv. 2-9) si legge: “Я не пробежал регистров / Бланк диатон, чернь хроматизма / И не моей рукой жужелились струны. / Это Ты на себе наиграла знак / Это Ты для себя глядишь вниз / Это Ты не увидав нас / Методически минируешь визг, / Дрожа от фарфоровой почки изолятора” (ĖJF: 19). Nei primi versi si sviluppa in maniera molto tecnica il concetto del v. 1, “Я, собственно, не слогал песни”¹³², con riferimenti metonimici ai registri (grave e acuto, ossia l’estensione di note di uno strumento o di un cantante), alla scala diatonica (la classica successione di 7 note della musica occidentale) e a quella cromatica (formata da tutti i dodici suoni dell’ottava); al v. 4 viene usato in senso metaforico un verbo che si direbbe un neologismo, *žuželit’sja*, forse da *žuželicy* (‘carabidi’, famiglia di coleotteri): riferito a *struny* (‘corde musicali’) potrebbe indicare l’emissione di suoni simili al ronzio di un coleottero. Il probabile senso di questi primi versi è ‘non sono io che intono un canto a te, ma (v. 5 e segg.: *eto ty... eto ty...*) sei tu che esegui una musica’. La ‘musica’ della torre sono i rumori del mondo moderno. La strana locuzione del v. 8, letteralmente ‘minare’ / ‘coprire di mine lo stridore metallico / strillo’, potrebbe essere invece una metafora dell’illuminazione della torre: le lampade disseminate per la torre sarebbero come tante mine sullo ‘stridore metallico’, metonimia della torre (il rumore emesso al posto dello strumento emittente); *vizg* evoca inoltre un’idea di dissonanza, in contrapposizione ai richiami all’armonia musicale visti nei primi versi. Infine, nel v. 9 si coglie un riferimento agli isolatori in porcellana usati per i cavi elettrici, una conferma che la mia lettura del v. 8 è plausibile; anche in questo caso è presente il riferimento a un ronzio, stavolta relativo all’elettricità.

La comprensione del linguaggio ‘tecnologico’ può essere determinante per l’interpretazione dei testi poetici nella loro globalità. Si prenda anzitutto in considerazione *Ėjfeleja VI*, in cui è frequente il riferimento a fenomeni di radiazione elettromagnetica:

Если кругом завивается
Метель Круксовых волн
Если ‘под Дохлым Зайцем’
Отель – утверждение – столп
Охоты, а препровождение
Любимое рвать себе
Сердце и сеять весело
Этакое конфетти на столбе
Решетчатом – решение
Если приветствуете это вы

¹³¹ Io non sapevo quanto Tu fossi terribile / Finché non mi sono calmato presso le Tue gambe, / Tuttavia chiedendo / Cosa può uccidere il mio verso [...] / Non potevo affidarmi a Te.

¹³² Non ho scritto, in sostanza, canzoni.

Похваливая месиво
 Для вольной головы:
 Сделайте ваше одолжение –
 (Сконапель истуар)
 Душа наша с умилением
 Делает тротуар:
 Проела метаморфозы
 Консерва крыса-гурман,
 На новые занозы
 Фотосферных ран;
 Чтоб летом было жарко
 Чтоб полным горлом петь
 Чтоб жизненная старка
 Науськивала плеть
 И что ни взмах – то зарево
 Что ни жест – полоса
 Флаг бело-сине-красный
 Поднебесье ласкать.
 Любуйтесь же сограждане
 На вольности свои
 И да будут дороги каждому
 Интересы страны,
 И мы у вас отпросимся:
 Свободы трезвый тост,
 Мы на небо возносимся
 Через Кузнецкий мост¹³³.

Porrò attenzione alle espressioni tecnico-scientifiche, senza pretendere di dare un'analisi esaustiva dei vari livelli semantici del componimento. In linea di massima si può dire che la complessa poesia è costruita su una contrapposizione: *vy*, cittadini russi che sognano la libertà in patria dopo il crollo del potere zarista, e *my*, soldati russi al fronte (in calce è riportata la data 8 aprile 1917 e il luogo, *Byrlad* ossia Bârlad, sul fronte rumeno dove combatteva Aksenov).

Tra citazioni colte (*skonapel' istuar* dalle *Anime morte* di Gogol', *Stolp i utverždenie istiny* di Pavel Florenskij), paralleli con la Francia, circonlocuzioni spiritose, non si riesce a capire se la poesia esprima un'accettazione del proseguimento del conflitto bellico in nome della libertà del popolo russo, oppure critichi i russi in patria e chieda la fine della guerra¹³⁴ (sulla falsa riga di *Vam!* di Majakovskij). Tale interpretazione, per quanto ancora troppo vaga, è avvalorata dall'individuazione di un determinato senso figurato in alcuni sintagmi.

La poesia è preceduta da un'epigrafe: “Кривые солнечных пятен, магнитных бурь и солнечных дней – совпадают”, attribuita ad un certo *A. Sekki*,

¹³³ ÈJF: 6-8.

¹³⁴ Adaskina (2008a: 26) ricorda che Bobrov considerava il componimento a favore del conflitto bellico, come dimostra la citazione degli ultimi versi di questa poesia di Aksenov (vv. 29-36) in un suo articolo inedito.

ossia Angelo Secchi (1818-1878), gesuita astronomo, noto per la sua classificazione delle stelle in base al loro spettro. Ignoro da quale libro Aksenov possa aver attinto la citazione: non sono riuscito a individuarla nelle edizioni russe dell'epoca che ho avuto modo di consultare nella Biblioteca Statale Russa di Mosca. Potrebbe perfino trattarsi di una citazione fittizia, una pratica molto frequente nella poesia del sodale Sergej Bobrov (cfr. ad es. le epigrafi di *Lira lir*)¹³⁵. In ogni caso, il senso appare chiaro: la prima parola, *krivye*, dovrebbe sottintendere le curve che si ricavano unendo in un sistema di assi cartesiani una serie di valori relativi all'osservazione dell'andamento di vari fenomeni; il risultato è che esiste una correlazione tra l'andamento delle macchie solari, delle tempeste magnetiche e delle giornate serene¹³⁶. L'epigrafe potrebbe dunque alludere all'interconnessione tra i fenomeni della natura. Nel secondo verso si fa un riferimento a *kruksovye volny*. Si tratta del fisico inglese William Crookes (1832-1919) noto per aver ideato il radiometro, uno strumento per misurare l'intensità della radiazione elettromagnetica. La girandola montata sul fuso all'interno del bulbo di vetro si muove a una velocità direttamente proporzionale all'intensità della luce che investe l'apparecchio. In “Если кругом завивается / метель круксовых волн”, *volny* è metonimia della girandola del radiometro (ciò che viene misurato – le onde luminose – è sostituito dallo strumento di misurazione); a mulinare non è solo *metel'* ma anche la girandola. Se si tiene presente l'epigrafe di Secchi, il mulinare di una tempesta viene assimilato a una tempesta magnetica; allo stesso tempo, la circostanza di scrittura permette di intuire un riferimento alla Prima guerra mondiale: se già solo *metel'* può essere percepita come metafora bellica, la tempesta magnetica rende l'immagine ancora più forte, considerando che di fatto si tratta di un disturbo della magnetosfera terrestre dalle conseguenze nefaste¹³⁷. In pratica, il cervellotico giro di parole della prima subordinata ipotetica ‘se si attorciglia / la tempesta delle onde di Crookes’ può essere riassunto letteralmente con ‘se c'è la guerra’, sebbene così si perdano le connotazioni catastrofiche che i tropi conferiscono all'enunciato.

Nella seconda subordinata ipotetica, alla dichiarazione iperbolica di fare a pezzetti il cuore (di nuovo un possibile riferimento alla crudeltà bellica), il tema della radiazione torna metaforicamente nell'immagine dei coriandoli in cui il cuore è ridotto, che fanno appunto pensare alla rifrazione della luce¹³⁸: infatti si afferma di disseminarli allegramente sul ‘pilone a traliccio’ – ovviamente

¹³⁵ Il procedimento delle citazioni ‘scientifiche’, rare e preziose, si incontra anche nella prosa di Bobrov (ad es., *Vosstanie mizantropov*, 1922, cfr. cap. 4, § 2.1).

¹³⁶ Cfr. con una frase dal romanzo *Gerkulesovy stolpy* (Aksenov 2008b: 177): “Был тот час, когда солнце, без видимой причины, вспыхивает ракетой, на высшей точке восходящей ветви своей кривой” (Era l'ora in cui il sole, senza una ragione evidente, si infiamma come un razzo sul punto superiore del ramo ascendente della propria curva).

¹³⁷ Ad es., a seguito di un simile evento, nel 1859 si verificarono rilevanti interruzioni delle comunicazioni telegrafiche e numerosi incendi.

¹³⁸ Un'immagine simile, con inoltre un riferimento all'angolo di rifrazione, è in *Èjfeleja XXV*: “Все<, > что было умно, хитро или неумело, / Лопнуло, растворилось

la Torre Eiffel – con probabile richiamo agli effetti dell’illuminazione (naturale o elettrica) sulla superficie della torre; si confronti in una poesia successiva (*Ėjfeleja X*), “*Вся в излучениях мировой грозы, красуется железная дева*” (ĖJF: 11)¹³⁹ – con ancora un riferimento ai giochi di luce e alla tempesta-guerra. Successivamente, si parla di schegge e ferite della fotosfera – *realia* della guerra uniti a quelli del Sole: si tratta della regione che costituisce la superficie apparente dell’astro, sotto la quale non si riesce a vedere. Su di essa sono presenti le macchie solari – citate nell’epigrafe di Secchi. Le ferite di guerra sulla pelle delle persone vengono quindi paragonate alle macchie solari, in una sorta di iperbole¹⁴⁰.

Si consideri adesso la poesia *22 mars 1914. Paris*, componimento di *Neuvažitel’nye osnovanija* in cui si assiste a un ulteriore caso di registrazione delle impressioni ricevute da Aksenov nella capitale francese. La data e il luogo che formano il titolo potrebbero indicare la circostanza in cui è stata scritta la poesia o, più probabilmente, in cui è avvenuta la situazione descritta (del resto, non è nemmeno escluso che i due eventi abbiano avuto luogo nello stesso giorno).

На улице муниципальная машина
 Вертится и размешивает грязь –
 Свет не разведет своего клина:
 Солнечный свет не газ.
 Ну! как эта канава раскапывалась –
 Не упоминаем мы –
 Где<->то многоэтажными шляпами
 Direction Etoile–Italie.
 На улице проблески откровенного бензина
 Муниципальный велосипедист;
 Машина всяческого значения и смысла,
 Вертится день между крыш.
 Размешивает, но не рассмешит
 Необурые ветки лип
 Необузданный ветер липкий:
 Неопознанная вещей лепкой
 Статуя просто грязь.
 Нами же создан свет.
 Не нам только мост разведет

и брызнуло / В единственно-свободный угол – / В небесную призму, / На плафон сутулый [il corsivo è mio]” (ĖJF: 25).

¹³⁹ Tutta in irradiazioni della tempesta mondiale / dà sfoggio di sé la vergine di ferro.

¹⁴⁰ Anche Bobrov (1917: 42) nella poesia *L’Art Poétique*, datata 1915, introduce questo stesso tecnicismo, seppur in un altro senso: “*Все усилия творцов – кипенье потерн / И изгиболетающий троп. // Заключение, заключение! о звенящий свист! / Пронизая метафорную фотосферу*”. La fotosfera è intesa come superficie che la poesia – anche per mezzo dei tropi – deve penetrare per arrivare all’essenza delle cose.

Лай своего пролета.
 Что убедительней рычага и клина?
 Что смелей, чем стремительный солнечный кран?
 Свет! Свет! Свет! – бесконечно делимый –
 Не газ, не фонтан,
 А вот эта вот, необгоняемая улица
 За огнем фонари и ацетилен
 Окно, пол, лимонный соус, курица –
 Маклореновский ряд дилемм¹⁴¹.

Anzitutto è interessante notare la presenza di alcuni *realia* dell'epoca. La poesia inizia con un riferimento a una *municipal'naja mašina* che gira (*vertitsja*) e 'agita lo sporco / fango' (*razmešivaet grjaz'*) sulla strada (vv. 1-2): questa macchina che appartiene alle autorità comunali e che ha a che fare con lo sporco / fango potrebbe essere un mezzo spazzatrice, una delle novità tecnologiche urbane introdotte a cavallo di Ottocento e Novecento. Ai vv. 8 si incontrano invece sintagmi ben più oscuri, in quanto non vengono forniti dati contestuali: "Где<->то многоэтажными шляпами / Direction Etoile-Italie". Le parole in francese sono molto probabilmente un riferimento alla metropolitana. Si tratta dei capolinea della vecchia linea 2 sud, la quale dal 1906 collegava le stazioni Étoile e Place d'Italie¹⁴². Si può pensare che Aksenov abbia vissuto nei pressi di questa linea e la usasse spesso per spostarsi: non è forse un caso che nell'asse Étoile-Place d'Italie ci sia la stazione di Montparnasse (noto quartiere che ospitava la *bohème* parigina) e quella di Grenelle (oggi Bir-Hakeim), in prossimità della Torre Eiffel. Le tre parole del v. 8 acquistano dunque un inaspettato carattere evocativo che permette la trasmissione di un messaggio con una gran quantità di informazioni implicite. Quanto al v. 7, *šljapa* sembra metafora di 'tetto', a sua volta sineddoche di 'edificio': in sostanza, il poeta parla di edifici multipiano che si trovano sulla linea 2 sud della metropolitana di Parigi¹⁴³.

¹⁴¹ Aksenov 1916: 40.

¹⁴² Oggi le due stazioni comprendono un tratto della linea 6, i capolinea della quale sono Nation e Charles de Gaulle-Étoile.

¹⁴³ Aksenov si riferisce molto spesso alla metropolitana di Parigi, talvolta anche in modo ellittico: la locuzione *forforovaja truba* (tromba di porcellana), che appare molto vaga in un caso con poco contesto (Aksenov 1916: 46) – "Среди фарфоровых труб и слов" (Tra le trombe e le parole di porcellana) – è più precisa in Ejfeleja (ĖJF: 26) – "И стук метро не казался мне быстр, / Пока огнистою игрою / Большой фарфоровой трубы / Меридиан не выдал рою" (E il battito della metro non mi era sembrato veloce, / Finché con un gioco di fuoco / Della grande tromba di porcellana / Il meridiano non rilasciò uno sciame) – e viene riproposta con indiscutibile chiarezza in un passaggio di *Gerkulesovy stolpy* (Aksenov 2008b: 223): "После чего, опускаясь в фарфоровую трубу метро, он встретил бывшую Корневу" (Dopo di che, scendendo nella tromba di porcellana della metro, egli incontrò la Korneva). È dunque chiaro che si tratta del tunnel dove si attendono i treni della metropolitana (di porcellana, evidentemente, per il rivestimento in piastrelle; cfr. sempre in *Gerkulesovy stolpy* (Aksenov 2008b: 195): "Не было ни севера ни юга под землей и единственный метрополитен еще не одевался

Oltre alla registrazione di vari aspetti della città (compresi la sporcizia nelle strade e sulle statue, il vento indomito e appiccicoso che contorce i rami ‘scalzi’ dei tigli) la poesia ha come momento centrale l’esaltazione (ancora una volta) dell’illuminazione urbana, che inizia dal v. 18 (‘È da noi che è stata creata la luce’, con evidente riferimento alla luce elettrica). Al verso successivo si nota la domanda ‘Cosa è più audace dell’impetuoso rubinetto del sole?’, nel quale si ritrova l’identificazione dei raggi con un liquido, mentre il sole, come metafora di fonte di tale liquido, viene definito ‘rubicetto’ (*kran*). Ma, come si è già detto, la metafora acquatica, è legata anche alla stessa forma ad onde tramite cui avviene la radiazione della luce: non a caso al v. 23 si legge ‘Luce! Luce! Luce! Infinitamente divisibile’, in cui si può notare l’allusione alla spettroscopia (il principio di separazione della luce nei colori dello spettro visibile dei quali è composta in base a diverse lunghezze d’onda), mentre il v. 3 recita ‘La luce non separerà il proprio cuneo’, probabilmente riferendosi alla mancata rifrazione dei raggi luminosi (*klin*, ‘cuneo’ sarebbe qui usato come metafora di ‘prisma’), in quanto non sono caduti su una superficie idonea.

Tra l’altro è possibile comprendere meglio la descrizione degli effetti luminosi in questa poesia mettendola in parallelo con quelle nella prosa di Aksenov (*Gerkulesovy stolpy*):

Огни вывесок падали и вертелись, каштаны, прорезанные ими, распинались за автономию и ершились черными лучами, но и они были свет, свет, свет. Улица ревела и трещала от взрыва бензина и зеркальный асфальт игрался горящей ночью, как мячиком, игрался змеиной толкотней тротуаров, как телеграфной лентой, как бесконечной бумагой ротационной машины, газеты Temps с ее голубыми ананасами (Aksenov 2008b: 235-236)¹⁴⁴.

Ultimo elemento ‘specialistico’ da considerare per la comprensione di *22 mars 1914. Paris* riguarda un rimando alle scienze matematiche. Nell’ultimo verso c’è un riferimento ellittico alla serie di Maclaurin, un caso particolare della serie di Taylor di una funzione¹⁴⁵, ben nota a un ingegnere qual era Aksenov. Nel dare una spiegazione a questo referente inconsueto, non disponendo di indizi precisi, eviterò di entrare troppo nel merito dei principî matematici. Anzitutto, non è difficile assimilare una serie a un elenco: negli ultimi versi della poesia ce n’è uno molto eterogeneo, con richiami alla spettroscopia, ai

в изразцы” (Non c’era né nord, né sud sotto la terra e l’unica metropolitana non si era ancora vestita di mattonelle).

¹⁴⁴ Le luci delle insegne cadevano e giravano, i castagni trafitti da essi si facevano in quattro per conquistare l’autonomia e si impennavano in raggi neri, ma anche loro erano luce, luce, luce. La strada ruggiva e crepitava per lo scoppio della benzina, e l’asfalto di specchi giocava con la notte ardente come con una palla, giocava con la calca serpentina dei marciapiedi come con il nastro del telegrafo, come con la carta infinita della macchina a rotazione, del giornale “Temps” con i suoi ananas azzurri.

¹⁴⁵ Si tratta di una serie di potenze, sviluppata dal matematico inglese Brook Taylor nel 1715, importante nella risoluzione di problemi di analisi matematica.

realia urbanistici – luce a gas, fontana, strada, fari e acetilene (idrocarburo per illuminazione artificiale, una metonimia per ‘lampioni’) – e alla vita quotidiana (finestra, pavimento, salsa di limone e pollo); allusioni simili sono diffuse nell’intero componimento. L’ultimo verso pare dunque assolvere la funzione riassuntiva, come se fosse il risultato di un’equazione (in questo senso, la lineetta del penultimo sarebbe come un ‘=’). I dati della realtà sembrano i termini fissi e le incognite di una serie matematica di numeri infiniti: forse Aksenov voleva alludere alla possibilità di inserire il mondo reale in una formula algebrica. È come se il poeta-matematico riuscisse a mettere in relazione la grande varietà di fenomeni che percepisce (potenzialmente infiniti e in apparenza disgiunti). Forse è per questo che Aksenov scrive ‘serie di Maclaurin dei dilemmi’: come il calcolo infinitesimale può servire a risolvere problemi complessi (ad esempio legati alle leggi della dinamica o dell’elettromagnetismo) con un buon grado di approssimazione, così la poesia cerca di dare senso a una gran varietà di fenomeni nel modo più verosimile possibile. La citazione di Maclaurin potrebbe anche essere legata al fatto che il matematico, mediante la serie omonima, cercò di dare in uno studio (*Treatise on Fluxions*) una rigorosa base logica al calcolo infinitesimale di Newton: allo stesso modo, Aksenov cercava di dare una base logica alla creazione poetica (si consideri la sua teoria sull’arte nel cap. 2, § 3, e in generale l’aspirazione, tipica dell’epoca, a razionalizzare l’arte).

Non è escluso che il messaggio che Aksenov intendeva trasmettere con questi versi fosse più complesso. Tantomeno si può trascurare l’elemento comico, originato da ‘salsa al limone’ (*limonnyj sous*) e ‘pollo’ (*kurica*) alla fine dell’elenco. Potrebbe trattarsi dell’intenzione autoriale di non farsi prendere troppo sul serio. Non è un caso che questo ricorso a ridurre il mondo a formule possa sembrare una presa in giro di eccessi positivistici, ad es.: “Кто меня ‘любит не любит’, / Кого разлюбил – равно / Замерзнут и ресницы и слюни / На М ($m - n + 2$) оборот!” (Aksenov 1916: 44)¹⁴⁶. Un caso emblematico di atteggiamento ambiguo verso le formule si può osservare nel romanzo *Gerkulesovy stolpy*, con di nuovo riferimento alla serie matematica e al calcolo differenziale applicati a una situazione emotiva:

Некоторые наши чувства (S), обусловленные состоянием нашего организма (с), в некоторый момент (t), определяют желания нашего перемещения в некоторую определенную обстановку (E), состоящую из ряда явлений ($e_1, e_2, e_3 \dots$), заранее воображаемых в зависимости от SCT. Так что мы имеем $SCT = Ee_1 + e_2 + e_3 + \dots$. Но так как Sct выбирает элементы e не наобум, а группируя их, согласно своему господствующему содержанию, то продифференцировав настоящее уравнение (по придании ему конкретной формы) и проведя производную через O [*sic*]¹⁴⁷, будем иметь возможность установить максимум

¹⁴⁶ Chi “m’ama non m’ama”, / Chi ho smesso di amare, in ugual modo / Si congelarono le ciglia e la saliva / Sul giro M ($m - n + 2$)!

¹⁴⁷ Probabilmente si tratta di un refuso o un errore di copiatura di Adaskina: non la lettera ‘O’, bensì il numero ‘0’ (per trovare il valore massimo di una funzione si deve infatti eguagliare la derivata a 0)

искового значения. Болтарзин знал, в чем дело, он знал это, собака, и без математики, но то, недостаточно смутное, что копошилось в нем, как рак, опрокинутый на спину, и требовало названия, упорно зачеркивалось усилиями благоразумца (Aksenov 2008b: 222)¹⁴⁸.

Appare dunque chiaro come per apprezzare il carico semantico delle poesie di Aksenov sia necessario possedere conoscenze altamente specialistiche¹⁴⁹. Il frequente inserimento di termini tecnico-scientifici non si presenta come una provocazione estetica più o meno fine a sé stessa (eccetto l'occasionale uso di formule matematiche *pour épater*), e non ha nemmeno la funzione di far sembrare la sua poesia più moderna, bensì contribuisce in maniera decisiva a orientare il senso dei testi. Trattandosi di conoscenze di settori tradizionalmente lontani dall'ispirazione poetica (scienze matematiche, ingegneristiche, fisiche) e di norma estranei agli abituali fruitori di poesia, forse solo in pochi potevano apprezzare la ricercatezza delle sue immagini tecniche¹⁵⁰. L'intertestualità della poesia di Aksenov non si limita a pratiche usuali come il citazionismo e i rimandi alla cultura storica, artistica e filosofica, ma anche ai principî delle scienze fisiche e matematiche, sdoganate dai loro campi specialistici e introdotte nella poesia.

Per Aksenov l'evoluzione della poesia russa doveva investire anche l'ambito del lessico e delle figure, attraverso scelte stilistiche che fossero espressione diretta dell'era della tecnica. Da una parte si possono notare tropi dal motivo complesso (fenomeni e concetti 'classici' descritti con immagini 'moderne'), dall'altra tropi che descrivono fenomeni fisici complessi (soprattutto relativi all'elettromagnetismo). Un simile approccio sembra denotare un compiacimen-

¹⁴⁸ Alcuni nostri sentimenti (S), condizionati dallo stato del nostro organismo (c), in un certo momento (t), determinano il desiderio di spostarci in una qualche situazione determinata (E), composta da una serie di fenomeni (e1, e2, e3...) che vengono immaginati molto prima a seconda di SCT. Per cui abbiamo $SCT = Ee1 + e2 + e3 + \dots$. Ma poiché Sct seleziona gli elementi 'e' non a casaccio, bensì dividendoli in gruppi in base al loro contenuto dominante, allora differenziando la presente equazione (nel momento in cui gli si conferisce una forma concreta) ed eguagliando a 0 la derivata, avremo la possibilità di determinare il massimo del valore richiesto. Boltarzin sapeva che cosa voleva dire, lo sapeva, figlio d'un cane, anche senza matematica, ma quella cosa non così vaga che brulicava in lui come un gambero rovesciato sulla schiena e che esigeva un nome, veniva ostinatamente cancellato dagli sforzi dell'assennato.

¹⁴⁹ Il ricorso al calcolo infinitesimale nell'illustrazione di un fatto si ritrova anche in *Pikasso i okrestnosti*. Scrive Aksenov (2008a: 202): "Критический процесс в этом виде уподобится дифференцированию, где 'у' являются индивидуальные особенности критиков. Постоянные величины формулы исчезают в производной [...]" (Il processo critico sotto questo aspetto assomiglia al calcolo differenziale, dove la variabile *y* rappresenta le peculiarità individuali dei critici. Le costanti della formula spariscono nella derivata [...]).

¹⁵⁰ Tra questi, senza dubbio, il collega di Centrifuga Sergej Bobrov, il quale, come si è in parte già visto, aveva un lato 'tecnologico' sia in poesia che in prosa (cfr. anche cap. 4, § 2.1).

to intellettualistico e cervellotico, lontano da una scrittura spontanea: il sentire di Aksenov, trasmesso in poesia, si presentava come il sentire di un ingegnere, di uno scienziato, per cui non stupisce che egli non avesse incontrato il favore del pubblico e dei poeti suoi contemporanei (a prescindere dal fatto che molti suoi versi sono rimasti inediti fino ai giorni nostri).

3.4. Influenza delle rappresentazioni pittoriche dell'avanguardia

Il commento ai testi di Aksenov nel § 1 ha permesso di evidenziare come essi siano in gran parte contraddistinti da una struttura paratattica, formata da immagini (più che da azioni) che si succedono o co-occorrono nella mente dell'io lirico. L'analisi del linguaggio figurato affrontata nel presente paragrafo rappresenta una conferma dell'orientamento descrittivo delle poesie. Se molte locuzioni originali di Aksenov sono interpretabili come immagini motivate dalle nuove conoscenze tecnico-scientifiche, altre possono apparire come descrizioni di opere pittoriche delle avanguardie.

L'artista che più di tutti sembra aver influenzato le immagini poetiche di Aksenov è Robert Delaunay. A quanto pare, nella primavera del 1914 a Parigi Aksenov conobbe personalmente il pittore¹⁵¹; forse ebbe la possibilità di vederlo all'opera nel suo atelier, così come aveva fatto con Picasso: anche su Delaunay il critico russo prevedeva di scrivere un saggio monografico¹⁵², e si consideri che tutti i suoi saggi erano dedicati ad artisti della cui vita e opera egli aveva una conoscenza diretta e approfondita (Ljubov' Popova, Picasso, Aristarch Lentulov, Petr Končalovskij, Mejerchol'd, Ėjzenštejn, l'attrice Marija Babanova). Nel periodo parigino Aksenov doveva aver visitato almeno il *Salon des Indépendants* (1 marzo – 30 aprile 1914), in cui erano esposte soprattutto opere di Robert e Sonia Delaunay¹⁵³. Si consideri quanto egli scriveva a Bobrov in una lettera del 25 marzo 1916: “Я очень люблю Делоне и те стихи Леры лир, о которых писал Вам¹⁵⁴, до странности тематически напоминают его *Homage á Bleriot*

¹⁵¹ Delaunay, tramite Aksenov, aveva chiesto ad Aleksandra Ėkster l'indirizzo di Nikolaj Kul'bin per scrivergli una lettera relativamente al dibattito sul Futurismo (cfr. Adaskina 2012: 11; Adaskina 2013a: 449-450). Non si dimentichi che Aksenov si trovava a Parigi quando era nel vivo anche la polemica tra Delaunay e i futuristi italiani sulla priorità del termine 'simultaneo' (fine 1913 – prima metà del 1914): cfr. (Pontiggia 1986: 18-19).

¹⁵² *Deloné i dinamizm*, annunciato su *Pikasso i okrestnosti* (addirittura indicato come in stampa). Il saggio non fu mai pubblicato, né è stato mai ritrovato alcun manoscritto. Il fatto che Aksenov non ne facesse menzione nella corrispondenza con Bobrov (con il quale nel 1916-1918 discuteva di tutte le opere che aveva intenzione di pubblicare), né in altri documenti, fa pensare che il progetto non venne mai realizzato.

¹⁵³ In *Pikasso i okrestnosti* Aksenov (2008a: 234) ribattezza appunto il *Salon des Indépendants* del 1914 'Salon Delaunay', dando a intendere di esserci stato.

¹⁵⁴ Nella lettera del 12 marzo 1916 Aksenov (2008a: 64) cita i versi: “Дуги их, как барабаны динамо” (I loro archi, come tamburi di dinamo). Il riferimento è alla poesia I di *Lira lir. Oratorija di Bobrov*, contenuta in *Rukonog* (1914). La memoria di

[sic]” (Aksenov 2008a: 66)¹⁵⁵. Aksenov si riferiva a uno dei quadri più noti di Delaunay, esposto proprio al *Salon* del 1914, mostrando di conoscerlo bene; ma la citazione è interessante soprattutto in quanto si allude a pratiche ecfrastiche in poesia: questo elemento non fa che rafforzare la mia convinzione che cercare nei dipinti una fonte di ispirazione dei versi di Aksenov sia una pratica pertinente e feconda.

La tecnica elaborata in quegli anni da Delaunay, riconoscibile nel citato *Hommage à Blériot* (cfr. fig. 6), rappresentava una continuazione delle ricerche sulla percezione del colore attraverso la luce avviate dagli impressionisti e da Seurat: l'obiettivo era creare una pittura pura che mettesse in risalto le proprietà dinamiche dei colori di cui è composta la luce e la realtà; i colori venivano posti sulla tela sulla base di contrasti cromatici¹⁵⁶, spesso sotto forma di dischi ‘vorticanti’. Ci troviamo di nuovo di fronte a un approccio analitico della realtà che ben si accordava con la poesia di Aksenov; non a caso Delaunay faceva spesso riferimento alle ricerche scientifiche sulla percezione della luce e del colore di O. N. Rood¹⁵⁷.

Si ha così l'impressione che gli elementi della tecnica pittorica di Delaunay vengano ‘descritti’ in un modo simile a quello ipotizzato da Aksenov per i versi di Bobrov appena citati, entrando a far parte delle sue immagini poetiche. I lavori di Delaunay e della moglie con spirali vorticanti e dischi colorati esposti al *Salon* del 1914 potevano essere infatti il modello per le immagini urbane di Aksenov in *Ėjfeleja*: “Прожектора прозрачный луч / В неопалимом дне / Всецветен, ласков и колюч / Тобою обо мне” (ĖJF: 3)¹⁵⁸; “[...] дисковые маяки аптек” (ĖJF: 5)¹⁵⁹; “[...] дискоблещущие каштаны” (ĖJF: 16)¹⁶⁰.

Aksenov è però imprecisa, poiché in realtà i versi di Bobrov (1917: 40) sono: “Радуги возносятся, как дуги, / Круги их – как барабаны динамо” (Gli arcobaleni si innalzano come archi, / I loro cerchi sono come tamburi di dinamo).

¹⁵⁵ Amo molto Delaunay, e quei versi di *Lira lir* di cui Le ho scritto mi ricordano incredibilmente *Hommage à Blériot* dal punto di vista tematico.

¹⁵⁶ In *La luce* (1912-13) scriveva Delaunay (1986: 29): “La luce in natura crea il movimento dei colori. Il movimento è dato dai rapporti di misure diseguali, dai contrasti di colore che costituiscono la Realtà”.

¹⁵⁷ Si veda *Note sulla costruzione della realtà della pittura pura* (1912): “Dalla luce Seurat (lui solo) ha tratto il contrasto dei complementari. [...] ‘Il contrasto simultaneo’ (cfr. Rood) [...] assicura il dinamismo e la costruttività dei colori ed è il mezzo più efficace per esprimere la Realtà” (Delaunay 1986: 31). Con ‘contrasto simultaneo’ si intende il fenomeno secondo cui uno stesso colore verrà percepito in modo diverso se messo in relazione con due zone di colore differenti. Il libro del fisico americano Ogden Nicholas Rood (1831-1902), *Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry* (1879) influenzò, prima di Delaunay, sia gli impressionisti che i puntinisti.

¹⁵⁸ Il raggio trasparente del faro / Nel fondo ignifugo / È di tutti i colori, tenero e pungente / A causa tua a proposito di me.

¹⁵⁹ [...] i fari a disco delle farmacie.

¹⁶⁰ [...] castagni che brillano a forma di disco.

Una simile tendenza alla descrizione ispirata dai quadri di avanguardia è stata già ravvisata con successo nella prosa (*Gerkulesovy stolpy*, ca. 1918) da Lars Kleberg (2012: 118), si veda ad es.: “Париж завивался и разбивался в хрустальных ресторанах, в камнях кокоток, в разноцветных жидкостях полных стаканов” (Aksenov 2008b: 235)¹⁶¹. Le descrizioni di Mosca appaiono debitorie dei quadri di Lentulov – come già aveva proposto Adaskina (2008a: 38) –, dove la suddivisione prismatica del colore richiama anche Delaunay. Sembra inoltre che, di nuovo, *Hommage à Blériot* possa essere ricordato in un sintagma di *Gerkulesovy stolpy*, simile ai versi di Bobrov: “[...] радужный шарик свободного полета” (Aksenov 2008b: 250)¹⁶².

Tornando ai testi poetici, un altro interessante parallelismo tra Aksenov e Delaunay riguarda la Torre Eiffel. Bowlt (2012: 130) aveva proposto un parallelo tra *L'équipe de Cardiff* del pittore francese e l'ultima poesia di *Neuvažitel'nye osnovanija (La tour Eifel [sic!] II)* senza però riportare veri e propri esempi, a parte un accenno al verso “Сна расклепанная высота”: si potrebbe al limite supporre che l'immagine slavata della torre nella tela di Delaunay ricordi un *son* (un sogno, un miraggio). Secondo me, altri versi della stessa poesia potrebbero essere visti più pertinentemente come un riflesso della scomposizione del colore in *L'équipe de Cardiff* o in altre tele parigine simultaniste di Delaunay (ad es., *La ville de Paris*, 1911): “А зима в карнавальной заутрени, / Голубея в глубину [...] / Разведет метель конфетти / И зашелестит бумажной радугой [corsivo mio, AF]” (Aksenov 1916: 45)¹⁶³.

Tuttavia, anche in questo caso mi sembra più forte il parallelismo con le descrizioni della Torre Eiffel nella raccolta *Éjfeleja*. Aksenov sapeva bene che la torre era uno dei soggetti preferiti di Delaunay: come il poeta russo aveva dedicato la bellezza di trenta odi al nuovo monumento parigino, il pittore francese aveva realizzato innumerevoli opere in cui esso era l'elemento centrale o almeno appariva sullo sfondo. Questa circostanza era evidentemente nota ad Aksenov, e non a caso il primo verso di *Éjfeleja XVI* recita: “Тебя одну живописал Делонэ” (ÉJF: 17)¹⁶⁴. Si nota dunque che in tale raccolta la torre viene descritta spesso con queste parole: “И крашенный металомет¹⁶⁵ / Над гарью водру-

¹⁶¹ Parigi si attorceva e si frangeva nei cristalli dei ristoranti, nelle pietre delle cocotte, nei liquidi di vario colore dei bicchieri pieni.

¹⁶² [...] palla iridescente del libero volo.

¹⁶³ E l'inverno, in un mattutino di Carnevale, / Azzurreggiando in profondità [...] / Produrrà una tempesta di *coriandoli* / E fruscerà in forma di *arcobaleno di carta*.

¹⁶⁴ Tu sola Delaunay ha dipinto.

¹⁶⁵ Propongo di leggere i vocaboli *metalomet* e *železomet* come un neologismo composto, formato sul modello di *vodomet* ('idrogetto', sistema di propulsione ad acqua usato per le imbarcazioni, formato da un'elica intubata). Non è escluso che nel movimento rotatorio dell'elica ci sia un'allusione alla forza centrifuga e, quindi, una connessione della Torre Eiffel descritta da Aksenov con il gruppo Centrifuga, cui egli appunto apparteneva.



Fig. 6: R. Delaunay, *Hommage à Blériot*, 1914. Basilea, Kunstmuseum.
© 2017. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze.



Fig. 7: R. Delaunay, *Champs de Mars, La Tour Rouge*, 1911/23. Art Institute of Chicago.
© 2017. The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY/ Scala, Firenze.

зить” (ĖJF: 3)¹⁶⁶; “Что скользит не глядя спиралью” (ĖJF: 9)¹⁶⁷; “[...] дым / Вытянулся железометом, многокрестно перевитым” (ĖJF: 10)¹⁶⁸; “Железная и пламенная дева / [...] Гори, гортанным грохотом огромность / Раскрашенного изгарью гиганта” (ĖJF: 16)¹⁶⁹. Le immagini di una torre infuocata e che si attorce nel suo ergersi sarebbero difficilmente comprensibili senza conoscere i dipinti di Delaunay della famosa serie sulla Torre Eiffel (cfr. fig. 7). È infatti molto plausibile che Aksenov abbia scritto i versi citati avendo in mente tali quadri.

Infine si consideri il rapporto tra i versi di Aksenov e i dipinti di Aleksandra Ėkster. Nel cap. 2, § 1 ho già sottolineato come sia difficile vedere un vero e proprio debito verso la pittrice. Tuttavia, rimane aperta la questione sul significato delle due acqueforti di Ėkster allegate a *Neuvažitel'nye osnovanija*, libro peraltro dedicato all'artista amica di Aksenov. Secondo Ičin (2012: 143), entrambi i disegni sarebbero legati alla poesia *Merkaba*: in tali disegni la studiosa ha creduto di riconoscere una composizione dinamica cubista con pezzi di carro, ruote, luce del sole e una stella. È vero che nel componimento viene citata una stella, però, francamente, non si riesce a vedere in uno dei due disegni (fig. 8) gli elementi scomposti di un carro (che nella poesia sarebbe evocato dal titolo, il quale rimanda alla visione del carro celeste avuta da Ezechiele, cfr. *supra*, § 1)¹⁷⁰. Soprattutto, Ičin decide arbitrariamente che le due acqueforti si riferiscono a questa poesia, senza però tener conto di alcune circostanze legate alla fase di preparazione del libro.

Di certo si sa che i disegni risalgono almeno al 1914 (cfr. Aksenov 2008a: 71), quindi quando ancora il libro doveva essere alla fase iniziale di composizione¹⁷¹, e che Aksenov aveva dato precise indicazioni a Bobrov su dove collocarli, definendole ‘acquaforte con la stella’ e ‘acquaforte con il cerchio’: “Офорты: со звездой [fig. 8] – против ‘Предрассудки брошены’, а с кругом [fig. 9] – против ‘На улице муниципальная машина’” (cfr. Aksenov 2008a: 75)¹⁷². Il

¹⁶⁶ E il ‘metallogetto’ verniciato / issare su ciò che è arso.

¹⁶⁷ Che scivola, senza guardare, come una spirale.

¹⁶⁸ [...] il fumo / s'alzò in forma di ‘ferrogetto’ / intessuto da molte croci.

¹⁶⁹ Vergine di ferro e di fuoco / [...] Ardi, grandiosità con un fragore gutturale / Del gigante dipinto di bruciato.

¹⁷⁰ Non sembra più convincente J. Bowlt (2012: 129), il quale, sostenendo una discutibile influenza dei Delaunay su A. Ėkster, scrive: “[...] it is the ‘Simultanist’ etchings of Ekster, with their flashing lights and whirling discs, which illustrate *Neuvazhitel'nye osnovanija* (and the book is dedicated to her)”. Le due acqueforti, tuttavia, sembrano tutto fuorché lavori simultanisti, a partire dall'uso della linea e dalla mancanza del colore; casomai sembrano lavori di ispirazione cubista.

¹⁷¹ Come ho già detto (cfr. cap. 1, § 2.1), molti componimenti riflettono la sua esperienza parigina, alcuni quella bellica, per cui difficilmente il libro è stato iniziato prima del 1914; nel 1916, quando entrò in relazioni epistolari con Bobrov, Aksenov stava apportando gli ultimi ritocchi, ad es., aggiungere le epigrafi.

¹⁷² In una lettera successiva Aksenov (2008a: 79) dice di allegare le epigrafi di *Neuvažitel'nye osnovanija* e l'indicazione su dove collocare le acqueforti. Non mi è

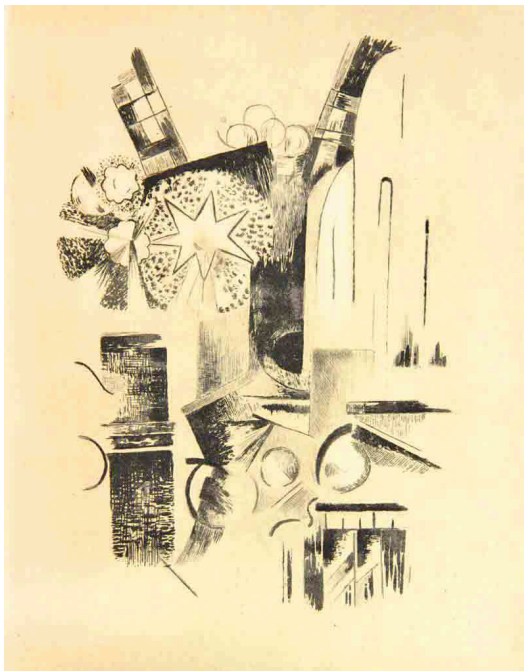


Fig. 8: A. Ékster, [Acquaforte con stella]
in: I.A. Aksenov, *Neuvažitel'nye osnovanija*, Centrifuga, M. 1916, [tra p. 40 e p. 41].

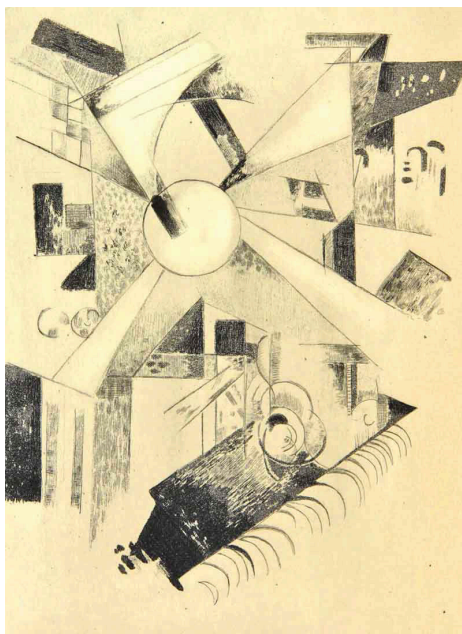


Fig. 9: A. Ékster, [Acquaforte con cerchio]
in: I.A. Aksenov, *Neuvažitel'nye osnovanija*, Centrifuga, M. 1916, [tra p. 32 e p. 33].

fatto che, rispetto al testo, il disegno doveva essere messo *protiv* – ossia faccia a faccia – significa evidentemente che nella pagina di sinistra andava posta la poesia e in quella di destra l’acquaforte di Ėkster: una sorta di testo a fronte, per cui il lettore, leggendo la poesia, avrebbe dovuto essere in grado di cogliere simultaneamente un legame con il disegno accanto. Si deve notare che, purtroppo, l’impaginazione finale non corrisponde a quanto richiesto da Aksenov; tuttavia, proprio mettendo ‘a fronte’ poesie e disegni secondo la volontà del poeta, si può provare a individuare una somiglianza tematica.

Si tratta tra l’altro di due poesie che ho precedentemente commentato. Per quanto riguarda l’acquaforte con la stella (fig. 8), legata a *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus’...*, si possono vedere nelle due forme reticolate in alto due frammenti di gambe della Torre Eiffel (soprattutto in quella di destra, nella parte inferiore, sembra di intuire un principio di arco, formato appunto dalle gambe della torre); altre linee e blocchi sembrerebbero rappresentare edifici urbani, mentre le figure rotonde in basso possono far pensare ai *solnečnye zajčiki* (‘macchie di luce solare’) di cui si parla nella poesia. L’acquaforte con il cerchio (fig. 9), relativa a *22 mars 1914. Paris* potrebbe di nuovo rappresentare uno spazio urbano parigino (interpretando i rettangoli come edifici stilizzati): la linea obliqua in basso potrebbe essere una strada, il rettangolo su di essa (da cui sembrano uscire fuori delle setole) potrebbe invece ricordare la spazzatrice stradale di cui si parla a inizio poesia (cfr. *supra*, § 3.3). Il cerchio che domina l’immagine sembrerebbe invece una fonte di luce da cui vengono emanati i raggi (forse da ricollegare ai versi “Свет не разведет своего клина” e “Свет! Свет! Свет! – Бесконечно делимый –”). Non si tratterebbe dunque di una puntuale traduzione verbale dei disegni di Ėkster, ma piuttosto di una possibile fonte di ispirazione: le due poesie sembrano sviluppare ricordi di impressioni parigine personali e mediate attraverso l’osservazione delle opere di Ėkster.

4. Sperimentazioni metrico-ritmiche¹⁷³

4.1. Quadro di riferimento teorico

Дело в том, что всякое научное направление в метрике у нас нож острый для многих и многих скрибов, зарабатывающих себе на пальто писанием явно бессмысленных тирад, которые потому и могут существовать в печатном аспекте, что никто

noto se si tratta della stessa indicazione già trasmessa in precedenza o di una diversa: Aksenov non lo specifica e l’indicazione non risulta pervenuta. Sulla paura che in tipografia potessero fare pasticci, ad es. capovolgere le acqueforti, cfr. Aksenov 2008a: 102.

¹⁷³ Il presente paragrafo rielabora e amplia le tesi e le analisi proposte in Farsetti 2015b.

и ничего не понимает в редакциях.

IVAN AKSENOV (2008a: 94)¹⁷⁴.

Lettera a Bobrov dell'8 luglio 1916.

Nel cap. 2, § 3 ho sottolineato la centralità che Aksenov assegnava all'organizzazione ritmica del materiale verbale in poesia. Cito di nuovo le sue parole in traduzione:

Il contenuto di qualsiasi lirica sono i sentimenti turbati di un poeta, da lui portati ad armonia attraverso pensieri e parole organizzate ritmicamente. L'elemento semantico di una poesia è parte integrante della forma proprio come la sua composizione ritmica (Aksenov 1920 e: 66).

La funzione 'armonizzante' del ritmo appare ancora più significativa nel caso di Aksenov. Nei suoi testi i sintagmi si succedono spesso senza seguire un chiaro ordine logico-sintattico: ciò appare finalizzato a produrre l'effetto di un contenuto emotivo restituito nella sua immediatezza, ma potrebbe anche creare di per sé un senso di caos, se non fosse che l'armonia (e quindi l'eliminazione di un disagio emotivo, *izz'ivanie trebovanij čuvstv*) viene assicurata dai rapporti ritmici, in base ai quali il poeta ha organizzato il materiale verbale. Tali rapporti ritmici sono individuabili soprattutto a livello prosodico¹⁷⁵. Questa ultima affermazione potrebbe apparire in contrasto con il fatto che l'autore è ricorso frequentemente a forme metriche dalle quali, a prima vista, non si riesce a definire la presenza di una costante ritmica e, quindi, di un principio organizzativo. In realtà, molti componimenti che sembrano 'liberi', cioè svincolati da costanti ritmiche, risultano sottoposti a determinate limitazioni e regolarità, tanto che è possibile interpretarli come prodotto di un sillabo-tonismo in dissoluzione. È noto che, per i motivi più vari, l'inizio del XX secolo è stato ricchissimo di esperimenti in questa direzione: a partire da casi (più o meno basati sull'imitazione di modelli antichi) di logaedi e polimetria, fino al *dol'nik*, al *taktovik*¹⁷⁶ e, quindi, al tonismo puro. In tale contesto assume un indubbio interesse l'esperienza di

¹⁷⁴ Il fatto è che ogni orientamento scientifico nella metrica è da noi un coltello affilato per moltissimi scribi che si guadagnano il paltò scrivendo delle tirate palesemente assurde che possono esistere in forma stampata solo perché nelle redazioni nessuno capisce nulla.

¹⁷⁵ L'organizzazione ritmica avviene inoltre attraverso ripetizioni fonetiche (allitterazioni, rime, assonanze...): cfr. anche *infra*, in questo paragrafo.

¹⁷⁶ Il *dol'nik* (intervalli atoni di 1 o 2 sillabe) era in voga nel primo Ottocento russo come imitazione tedesca, specie di Heine, riproposto nelle traduzioni di quest'ultimo da parte di Fet e A. Grigor'ev e ripreso soprattutto da Blok e dai simbolisti (cfr. Gasparov M. 2000a: 198, 228; Bogomolov 1995b: 72-76); il *taktovik* (intervalli atoni da 1 o 3 sillabe) era invece il metro di imitazione del folclore ed è stato oggetto di un colossale lavoro di analisi da parte di M. Gasparov (1997d). N. Bogomolov (1995b: 76-77) ritiene invece possibile far arrivare l'intervallo di sillabe atone fino a 4, casi che Gasparov definisce forme di passaggio tra *taktovik* e verso libero (si veda anche nota successiva).

Aksenov, i cui risultati possono essere annoverati tra i sistemi ibridi di passaggio da sillabo-tonismo a tonismo e verso libero a cui la cosiddetta ‘versologia’ non è ancora riuscita a dare una definizione tecnica soddisfacente¹⁷⁷.

Proprio allo scopo di comprendere meglio le innovazioni metriche e ritmiche di Aksenov è necessario premettere alle analisi alcune considerazioni sulla sua posizione teorica, la quale si è formata in accordo e, talvolta, in contrasto con gli studi sul verso del primo Novecento. Anche in questo caso, Aksenov non ha dato al suo pensiero una trattazione organica, ma molte idee sono desumibili da varie fonti (soprattutto le lettere a Bobrov e le recensioni).

Anzitutto si deve constatare che egli aveva mutuato da Belyj il modo di intendere l’opposizione metro vs. ritmo (dal noto *Lirika i ěksperiment*, 1910)¹⁷⁸. Ricordo a tal proposito che il metro è la struttura base del verso, formato dalla successione regolare di posizioni forti e deboli; il ritmo è formato dalla disposizione effettiva delle sillabe accentate nel verso, in quanto quasi mai tutte le posizioni forti sono toniche e le posizioni deboli, in rari casi, non sono atone¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Nella prima metà del Novecento i termini *svobodnyj stich* e *verlibr* venivano usati in senso generico, come qualsiasi metro che non fosse riconducibile a forme sillabo-toniche o sillabiche più o meno trasgredite (*dol’nik* e *taktovik*), cfr. i manuali di metrica di Vladimir Pjast (1931: 294-314) e di Georgij Šengeli (1940: 93-110); anche Aksenov intendeva così l’espressione *svobodny stich* (cfr. Aksenov 2008a: 73, 90; Aksenov 2008b: 21, 73). Successivamente gli studiosi del verso hanno iniziato a limitare l’uso di questi termini ai testi senza rima, che si distinguono dalla prosa soltanto per suddivisione in linee versali, dando al contempo alle altre forme sperimentali delle definizioni più precise (ad esempio, vari tipi di verso accentuativo e di metrica pseudo-quantitativa (cfr. Gasparov M. 1993c: 141-144, 149-150 e Orlickij 2002: 322-323). La mia indagine si inserisce in questa tradizione di analisi formale del verso su base statistica. Non toccherò l’annosa questione sulla definizione del verso libero russo, sul suo rapporto con la prosa e sulla sua possibile interpretazione come verso individuale di ogni poeta, nel quale siano ammessi ritmi sillabo-tonici e non, a seconda della sensibilità dell’autore, al di fuori di ogni schema e regola prestabilita (cfr. Orlickij 1995: 90-91). Per una bibliografia abbastanza estesa su questo tema: Orlickij 1996; Černikova 2005.

¹⁷⁸ Non c’è dubbio che Aksenov seguisse con interesse i lavori di metrica di Belyj, come si può evincere da una lettera a Bobrov. Scrive Aksenov (2008a: 110): “А как Вы находите такое определение четырехстопного русского ямба по Белому: осьми или девятисложная строка с обязательно сильным <восьмым> слогом. Такого же хорей: семи или осьмисложная строка с обязательно сильным седьмым слогом? Мне кажется в пределах его норм оно вполне возможно” (E come trova la definizione della tetrapodia giambica russa secondo Belyj: verso di otto o nove sillabe con l’ottava sillaba obbligatoriamente forte? Lo stesso per il trocheo: verso di sette o otto sillabe con la settima sillaba obbligatoriamente forte? A me sembra del tutto plausibile nei limiti delle sue norme).

¹⁷⁹ È interessante notare che Aksenov (2008a: 443) nel saggio su Ėjzenštejn avrebbe applicato l’opposizione metro-ritmo anche al montaggio cinematografico: “Сопоставление метрически одинаковых кусков различной виртуальной длины дает тот же эффект, какой наблюдается в стихе или музыке при наложении на метрическую схему ритмических вариаций [il corsivo è della fonte]” (Il confronto di

Semplificando oltremodo l'ipotesi di Belyj, quanto più lo schema ritmico di una poesia è vario (le sillabe accentate cadono su posizioni del verso differenti all'interno del componimento), tanto maggiore è la qualità artistica (cfr. Belyj 1910: 269; Gasparov M. 1997a: 425): egli credeva infatti che nei poeti tradizionalmente ritenuti maggiori (età puškiniana) si potessero rilevare statisticamente ritmi ricchi (*bogatye ritmy*), e ritmi poveri (*bednye ritmy*) nei cosiddetti 'minori' (seconda metà dell'Ottocento).

L'equazione 'varietà ritmica = maggiore qualità artistica' viene evidentemente ripresa da Aksenov nei propri giudizi. Si considerino le lettere a Bobrov, dove, per esempio, così si esprime su Majakovskij: "Вещь его (Вы переживающие и т.д.)¹⁸⁰ – слабая в чисто техническом смысле, не говоря уже о ритме (всегда у него слабom) [...]" (Aksenov 2008a: 72)¹⁸¹. Sempre nelle lettere a Bobrov, in relazione a *Zoloto smerti* (1916) di Rjurik Ivnev¹⁸², afferma: "Я устал от пятистопного ямба и по-моему он у Ивнева не блещет разнообразием" (Aksenov 2008a: 112)¹⁸³; lo stesso si rileva a proposito di *Poverch Bar'erov* (1917) di Pasternak: "ямб у него однообразный" (Aksenov 2008a: 137)¹⁸⁴. Opposto il giudizio su Lermontov: "Характерно, что Лермонтов давал особенно богатый ритм в ранних произведениях: я объясняю это тем, что тогда он был наедине с Байроном, в котором улавливал главным образом ритм" (Aksenov 2008a: 95)¹⁸⁵.

Tuttavia Aksenov non sembra concepire la varietà ritmica come un procedimento che ha il solo scopo di evitare la monotonia. Piuttosto la sua concezione risulta legata alla ricerca di forme alternative al sistema sillabo-tonico, da lui polemicamente chiamato nell'introduzione alla tragedia *Korinfjane* 'falso-tonico'¹⁸⁶ (forse in relazione alla frequente omissione di vari accenti metrici). Evidentemente tale sistema è sentito da Aksenov come un altro 'canone', una regola coercitiva che limita la libera creazione di nuovi ritmi capaci di rispecchiare la realtà. Si consideri quanto Aksenov asserisce nella stessa introduzione:

pezzi metricamente uguali di diversa durata virtuale dà lo stesso effetto che si osserva nel verso o nella musica applicando variazioni ritmiche allo schema metrico).

¹⁸⁰ Ovviamente si intende la poesia *Vam!* (1915), la quale inizia con i versi "Вам, проживающим за оргией оргию..." (A voi, che vivete di orgia in orgia...).

¹⁸¹ La sua cosa (Voi che soffrite ecc.) è debole in senso puramente tecnico, senza parlare del ritmo (che in lui è sempre debole) [...].

¹⁸² Sull'identificazione del libro di Ivnev di cui Aksenov parla, cfr. Adaskina 2008b: 508, 531.

¹⁸³ Sono stanco della pentapodia giambica e secondo me in Ivnev essa non brilla per varietà.

¹⁸⁴ Il giambo in Pasternak è un tantino uniforme.

¹⁸⁵ È tipico di Lermontov l'aver dato un ritmo particolarmente ricco nelle produzioni giovanili: spiego ciò con il fatto che allora egli era a tu per tu con Byron, di cui coglieva soprattutto il ritmo.

¹⁸⁶ Cfr. Aksenov 2008b: 12. Similmente, nell'articolo *O fonetičeskom magistrale* (1925) Aksenov definisce la tetrapodia giambica russa 'Pseudotetrapodia pseudogiam-bica russa' (*Russkij psevd-četyrechstopnyj lžejamb*, Aksenov 2008b: 55).

[...] русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами¹⁸⁷ ТрEDIAKОВским и ЛОМОНОСОВым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система расширялась до практики того *органического ритмования речи*, какой мы видим в сущности там, где процесс протекал естественно (английское¹⁸⁸, польское, французское стихосложения) [corsivo mio, AF] (Aksenov 2008b: 12)¹⁸⁹.

Aksenov tende a sottolineare l'artificiosità (*iskusstvennost'*) e la snaturatezza (*izvrašennost'*) a cui un sistema metrico imposto aveva portato la poesia russa, contrapponendo la naturalezza – vicinanza alla 'lingua viva' (*živaja reč'*) che poteva essere raggiunta dall'evoluzione del verso sillabico, così come era successo in altri paesi (cfr. Aksenov 2008b: 12). Sembra evidente che Aksenov si riferisse all'ascesa del verso libero europeo a inizio Novecento (a questo fa appunto pensare l'espressione *organičeskoe ritmovanie reči* da me rimarcata nell'ultima citazione). Il suo obiettivo è: “[...] строить метрику отдельных пассажей по сочетанию с некоторыми обиходными фразами, чья ритмическая структура задана повседневностью пользования” (Aksenov 2008b: 12)¹⁹⁰. Questa definizione sembra applicabile a tutta l'opera in versi di Aksenov¹⁹¹: nonostante nelle prime raccolte *Neuvažitel'nye osnovanija* ed *Ėjfeleja*

¹⁸⁷ Con *gelerly* si intende 'studiosi' (dal tedesco: *Gelehrte*, a sottintendere il luogo di provenienza del sillabo-tonismo russo).

¹⁸⁸ Michail Gasparov ha notato che nei metri giambici inglesi non vale l'opposizione tra sillabe obbligatoriamente accentate e obbligatoriamente atone (mentre in russo, per esempio, è accentata nel 100% dei casi la sillaba in posizione forte dell'ultimo piede), come vorrebbero le teorie di Jakobson e Trubeckoj. Gli accenti sono dunque più liberi, quasi come in un sistema sillabico, cfr. Gasparov M. 1973: 415.

¹⁸⁹ [...] la metrica accentuativa fino a tempi recenti si dibatteva nel cappio stretto dai *Gelehrte* Trediakovskij e Lomonosov, in quello stesso attimo beato in cui il sistema sillabico in dissoluzione si allargava fino alla pratica di quell'*organico ritmare della lingua parlata* che vediamo in sostanza laddove il processo si è svolto naturalmente (versificazione inglese, polacca, francese).

¹⁹⁰ [...] costruire una metrica di singoli passaggi attraverso la combinazione di alcune frasi della vita quotidiana, la struttura ritmica delle quali è data dal loro uso di tutti i giorni.

¹⁹¹ Come già Gasparov (1993a: 582) aveva proposto. Curioso invece che ciò non sembra applicabile proprio nel testo a cui la frase si riferiva in primo luogo: nonostante si registrino sporadiche deroghe al metro, in *Korinfjane* resta dominante il *blank verse* (ossia il metro classico per la tragedia, di ascendenza anglosassone, divenuto consueto in Russia a partire dal *Boris Godunov* di Puškin), con rari accenti extra-metrici sul primo piede, sebbene si tratti di accenti non convenzionali, ossia su un bisillabo, anziché su un monosillabo (su questa norma ritmica cfr. Gasparov M. 1993c: 67). Sono invece una rarità i versi liberi (un intero passaggio è tra i vv. 1002-1026), non vincolati da costanti sillabiche o toniche e, parrebbe, con frasi più simili a espressioni di uso quotidiano. Nella stessa introduzione a *Korinfjane*, in effetti, Aksenov aveva ammesso di aver optato per degli *udarnye jamby* in quanto metro 'flessibile' (cfr. Aksenov 2008b:12). Sulla predilezione per il giambo si veda anche la corrispondenza con Bobrov (cfr. Aksenov

si ricorra non di rado a metri classici (spesso con ampio uso di sillabe atone, ma senza accenti extra-metrici e con la regolare alternanza di clausole piane e tronche), si registra un evidente orientamento su alternative al sillabo-tonismo, che sarà dominante successivamente. L'idea di rivolgersi al linguaggio vivo (o meglio, quotidiano)¹⁹² per creare nuove forme poetiche riecheggia anche nella già citata scaletta della lezione *Literaturnaja forma*:

3. Ритм простой и сложный. Восходящий и нисходящий. Характер природного ритма языка. Его влияние на настроение [sic]¹⁹³ литературных

2008a: 140). Tra l'altro, se, per dirla con Jurij Tynjanov (1929: 16-17), la solidità del fattore costruttivo viene sottolineata *in absentia* di materiale verbale (materiale 'zero': riferimento ai puntini di sospensione o agli spazi bianchi nell'*Onegin*), potremmo aggiungere che la solidità è ancora maggiore quando l'assenza non lascia solo un vuoto, ma è colmata da un espediente 'metasemiotico'. Nel caso di Aksenov si tratta dell'uso dei segni convenzionali dei piedi metrici al posto delle parole: il v. 478 di *Korin'fane* si presenta come "У — У — У Думаешь оставлю" (Aksenov 1918: 19).

¹⁹² Vale forse la pena notare che nell'esperienza di Aksenov relativa alla ricerca di un ritmo (ossia, di una disposizione degli accenti) più aderente all'uso quotidiano si potrebbe vedere una polemica latente (o forse involontaria) con la nota posizione critica coeva dei formalisti. Soprattutto nei lavori di Jakubinskij (*O zvukach stichotvornogo jazyka*, 1916) e Šklovskij (*Iskusstvo kak priem*, 1917) veniva stabilita la netta contrapposizione tra linguaggio poetico (detto anche 'artistico') e linguaggio pratico-quotidiano (o 'prosaico') secondo differenze fonetiche, lessicali, sintattiche e ritmiche: il linguaggio poetico è in generale più artificioso per essere percettibile, ossia per sfuggire all'automatismo proprio del linguaggio pratico (cfr. Šklovskij 1968: 92-93); nella fattispecie, "il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico" (Šklovskij 1968: 94). Ricordando che senza violenza (violenza al normale uso della lingua) non c'è poesia, Jakobson (1923: 101) si oppone a chi, appunto come Aksenov, denuncia la violenza fatta alla lingua russa da parte del verso sillabo-tonico: "[...] вне насилия нет поэзии, и потому доводы современного поэта Иннокентия [sic!] Аксенова против насилий русского 'силлабо-тонического' стиха – подобно доводам Тредьяковского [sic] против насилий над русским языком силлабического стиха – вполне основательны как протокол насилий, но как обвинительный акт имеют лишь релятивную ценность. Это декларации отдельных вновь возникающих стихотворных школ, отмечающих насилия предыдущей школы, чтобы противопоставить им свои, инородные" ([...] senza violenza non c'è poesia, e perciò gli argomenti del poeta contemporaneo Innokentij [sic!] Aksenov contro le violenze del verso 'sillabo-tonico' russo – proprio come gli argomenti di Tredjakovskij contro le violenze del verso sillabico sulla lingua russa – sono ben fondati come verbale di violenze, ma come atto di accusa hanno un valore solo relativo. Sono dichiarazioni di certe scuole poetiche che sorgono di nuovo e registrano le violenze della scuola precedente per contrapporvi le proprie violenze, di tipo diverso). Evidente è il riferimento alla citata introduzione di Aksenov a *Korin'fane*.

¹⁹³ Non ho avuto la possibilità di confrontare l'originale in archivio (RGALI, f. 1476, op. 1, d. 599. l. 11; d. 593, l. 10). Adaskina mi ha comunicato che nella propria copia manoscritta del testo risulta *postroenie*, quindi *nastroenie* dovrebbe essere un errore di stampa (lettera personale di Adaskina del 9 giugno 2014).

форм. Примеры. [...] 5. Ритмика русского языка и русского стихосложения. Отвлеченный ритм ударного стиха. Его разновидности. Формы. Стих и проза [corsivo mio, AF] (Aksenov 2008b: 87)¹⁹⁴.

In sostanza, Aksenov auspica uno sviluppo della metrica russa verso la liberazione dal canone sillabo-tonico per un ritorno a un ritmo più naturale, capace di esprimere il *pročuvstvovannoe*. Ogni nuovo artista che vuole esprimere il proprio sentire, dunque, non solo non potrebbe affidarsi a *modeli čuvstv* (cfr. cap. 2, § 3.1) antecedenti, ma nemmeno a ritmi ottenuti con le restrittive forme metriche passate: l'elaborazione di nuovi modelli di sentimenti passerebbe anche attraverso la creazione di nuovi schemi ritmici. Vicino a questo principio sembra il commento di Aksenov (2008a: 75) a una poesia di Bobrov, espresso in una sua lettera all'autore: "[...] у меня есть время [...] порадоваться благотворному ритмическому внушению Кисловодского экспресса¹⁹⁵. Ритм поезда Вами и тогда был передан <как> нельзя лучше. Помните постыдные попытки символистов вообще и Макса Волошина¹⁹⁶ в частности?"¹⁹⁷. Aksenov riconosce la capacità dell'autore di cogliere e rendere l'essenza ritmica di un'esperienza dell'età moderna (il viaggio in treno): non è probabilmente un caso che la poesia sia scritta in versi liberi dall'elaborazione ritmica molto complessa e che in essa siano inserite espressioni del linguaggio parlato.

La rilevanza data al ritmo spiega perché egli non potesse considerare un'innovazione il cosiddetto *stolbik* di Majakovskij (cfr. Janecek 1984: 219-221): secondo Aksenov in esso muterebbe solo l'aspetto grafico dei versi, mentre nel momento della lettura si percepirebbe una tradizionale inerzia ritmica sillabotonica. Aksenov riteneva infatti giusto che la resa tipografica mettesse in risalto lo schema ritmico del componimento, agevolando così la lettura:

Мне остается пожалеть еще о том, что у метранпажей Госиздата не хватило гражданского мужества уничтожить то варварское раздрание стиха, которое практиковалось автором в былые дни будетлянской драки и, к сожалению, продолжает практиковаться и теперь. Деление метрического целого не по рифмам, аккуратно расставленным поэтом, а по междусловесным перерывам только затрудняет чтение. Все равно: не сразу, так со второго или третьего чтения читатель восстановит настоящую форму стиха и увидит метриче-

¹⁹⁴ 3. Ritmo semplice e complesso. Ascendente e discendente. *Carattere del ritmo naturale della lingua. La sua influenza nella costruzione di forme letterarie.* Esempi. [...] 5. Ritmica della lingua russa e della versificazione russa. Ritmo astratto del verso accentuativo. Le sue varietà. Forme. Verso e prosa.

¹⁹⁵ Riferimento alla poesia *Kislovodskij kur'erskij*, la quale non a caso verrà pubblicata su *Lira lir* (1917) con dedica ad Aksenov.

¹⁹⁶ Probabile riferimento a *V vagone* (1901), scritto prevalentemente in dattili e anapesti, del primo libro di versi di Vološin *Stichotvorenija* (1910).

¹⁹⁷ [...] ho tempo [...] di rallegrarmi della benefica suggestione ritmica dell'espresso Kislovodskij. Il ritmo del treno anche allora è stato da Lei trasmesso come meglio non si potrebbe. Si ricorda dei vergognosi tentativi dei simbolisti in generale e di Maks Vološin in particolare?

скую правильность большинства строчек, разорванных теперешней версткой для образования узора, сходного с так называемым свободным стихом (Аксенов 1921a: 205-206)¹⁹⁸.

Allo stesso tempo, nel cercare un sistema nuovo – più libero – per la versificazione russa, Aksenov rifiutava l'orientamento verso il ritmo della prosa, che si può notare nelle prove poetiche di alcuni suoi contemporanei (in particolare il *poémoroman* di Sergej Nel'dichen e il *prozostich* di Michail Zenkevič¹⁹⁹: Aksenov non considerava un fenomeno riconducibile al verso nemmeno il caso in cui è costante il numero degli accenti ma mancano costanti sintattiche (corrispondenza tra fine della proposizione e fine del verso) e fonetiche (rima e assonanze) che possano marcare più nettamente la suddivisione del discorso poetico²⁰⁰. Tale pensiero viene spiegato con chiarezza nella recensione a *Zapiski poeta* (1928) di I. Sel'vinskij²⁰¹:

Стихом Ней объявляет строчку, имеющую пять ударений, при условии, что все остальные строчки имеют столько же ударений. Концы стихов должны быть чем-нибудь отмечены конструктивно. Отметки эти должны делаться материалом самого стиха. Иначе говоря, концы строчек должны быть обозначены либо созвучиями любого рода, либо синтаксической остановкой. Этого Евгений Ней не принимает во внимание. Его строчки даже не ассонированы, и предложение, начатое в одном стихе, сплошь да рядом заканчивается в следующих. При таком условии стих его имеет чисто типографское происхож-

¹⁹⁸ Mi rimane ancora da compatire gli impaginatori del *Gosizdat* per non aver avuto il coraggio civico di eliminare quella barbara lacerazione del verso che l'autore praticava nei giorni andati della zuffa dei *budetljane* e che purtroppo continua a praticare tuttora. La suddivisione dell'insieme metrico non secondo le rime accuratamente collocate dal poeta, bensì secondo le pause tra le parole, non fa che rendere più ardua la lettura. Non importa: non subito, ma dalla seconda o terza lettura, il lettore ristabilirà l'effettiva forma del verso e noterà la correttezza metrica della maggior parte dei versi, i quali sono smembrati dall'attuale impaginazione per formare un disegno simile al cosiddetto verso libero.

¹⁹⁹ Sulla poesia di Sergej Nel'dichen (1891-1942) cfr. Davydov 2013; per approfondire gli esperimenti metrici di M. Zenkevič cfr. Lazzarin 2011: 51-57.

²⁰⁰ Tra l'altro è stato notato che, almeno agli esordi, il verso libero russo (inteso come verso tonico non rimato) si differenziava dalla prosa per il modo di organizzare la sintassi, ad es. con un maggiore uso di parallelismi, cfr. Gasparov, Skulačeva 1993. L'esperimento è stato condotto attraverso il confronto tra *Aleksandrijskie pesni* di Michail Kuzmin, poesia russa classica e frammenti di prosa.

²⁰¹ Questo stesso principio è alla base della critica alla prosa ritmica di Belyj, che Aksenov (1922c: 320) considerava come una poesia 'camuffata' da prosa: "Читать эту 'мистификацию духа' особенно мучительно потому, что она написана белым стихом неважного качества, притом типографски искаженным под прозу" (Leggere questa 'mistificazione dello spirito' è particolarmente doloroso perché è scritta in *blank verse* di scarsa qualità, per di più alterato tipograficamente in prosa).

дение, и любой прозаический отрывок может быть напечатан в форме его 'пятиударного стиха' (Aksenov 1928: 242-243)²⁰².

Si può anticipare che nelle forme libere di Aksenov si incontrano molte allitterazioni e rime, e gli *enjambement* sono piuttosto rari. Un simile orientamento sulla 'liberazione' dal sillabo-tonismo senza prosaicizzare eccessivamente il verso è probabilmente legato alla citata funzione regolatrice del ritmo artistico. Allo stesso tempo probabilmente Aksenov temeva che a inizio Novecento il passaggio diretto da sillabo-tonismo a verso libero potesse essere avvertito come troppo brusco dall'uditorio russo, con il rischio di percepire il verso libero non come poesia, bensì come prosa suddivisa in versi, se fosse venuta a mancare una netta distinzione a livello fonetico e sintattico. Infatti, nell'ultima citazione dall'introduzione a *Korinfjane* (cfr. *supra*), si vede come Aksenov ritenesse il verso libero una diretta evoluzione di quello sillabico, più libero di quello sillabo-tonico dal punto di vista ritmico. Tale posizione può essere giustificata attraverso il seguente ragionamento: il passaggio dal sistema sillabico a quello libero presuppone soltanto la rinuncia a una costante ritmica, ossia al numero regolare delle sillabe nel verso; il passaggio da sillabo-tonico a libero, invece, implica la rinuncia anche alla disposizione regolare degli accenti metrici²⁰³. In altre parole, nel primo caso si tratta di superare un solo vincolo, mentre nel secondo caso i vincoli sono due²⁰⁴. I suoi sforzi artistici non erano invece tesi a un'anacronistica

²⁰² Nej afferma che il verso è una riga di parole che ha cinque accenti, a condizione che anche le altre righe di parole abbiano lo stesso numero di accenti. La fine del verso deve essere marcata da qualcosa costruttivamente. Tali marcatori devono farsi materiale del verso stesso. In altre parole, la fine del verso deve essere segnata o da assonanze di qualsiasi tipo, o da una pausa sintattica. Ciò non viene preso in considerazione da Evgenij Nej. Le sue righe di parole non sono assonanti, e la frase iniziata in un verso molto spesso finisce nei successivi. In queste condizioni il suo verso ha una derivazione puramente tipografica, e ogni estratto prosastico può essere stampato nella forma del suo 'verso a cinque accenti'.

²⁰³ Questo ragionamento non tiene ovviamente conto delle forme più libere, come *vol'nyj ja mb*, *vol'nyj chorej*, in quanto sono casi particolari con un utilizzo limitato nella tradizione letteraria russa (si pensi alle *basni* di Krylov).

²⁰⁴ Tale principio sarebbe conforme alle idee di Jurij Lotman (2011a: 38) sullo sviluppo della letteratura. In sintesi, l'evoluzione letteraria risponderebbe a una legge di graduale e progressiva semplificazione: all'inizio la letteratura (ovvero la poesia) avrebbe impiegato vari artifici per distinguersi dalla lingua pratica; poi, con il tempo, si sarebbe passati a eliminare quegli artifici che erano ormai sentiti come superflui e vincolanti. Paradossalmente questo processo porterebbe a una maggiore complessità, poiché il nuovo testo non sarebbe 'semplicemente semplice', bensì 'non complesso', un prodotto secondario sullo sfondo di testi con vari vincoli: per dirla con Lotman, *tekst + minus-priemy*. Secondo lo stesso principio, anche il verso libero, essendo percepito sullo sfondo del verso con vincoli ritmici, non può essere assolutamente confuso con la prosa, bensì viene percepito come un verso più complesso, a patto però che non si differenzi troppo da ciò che in precedenza era considerato verso.

evoluzione del vecchio sistema sillabico russo²⁰⁵, se non in rare ed interessanti eccezioni (cfr. *infra*, § 4.4).

Non sembra dunque un caso che, nel discutere di questioni metriche nelle lettere con Bobrov, Aksenov trascuri il problema del verso libero e affermi:

По-моему есть два размера: *двухдольник* и *трехдольник*, все остальное *эпизодические вариации этих размеров* [...]. Важнее то, что я не могу считать пиррихий или трибрахий за стопу и настаиваю на анексии [*sic!*] их к ближайшему ударению: U — | UUU — | UU — | U — | U — или U | — UUU | — UU | — U | — U | — цезура может создать новый вид анакрусы – после цезуры [corsivo mio, AF] (Aksenov 2008a: 91)²⁰⁶.

L'enfasi sulla componente accentuativa del testo (suddivisione in piedi con una sillaba accentata e un numero variabile di sillabe atone; inammissibilità dei pirricchi e altri piedi atoni) mi permetterà di definire in genere i suoi versi non sillabo-tonici come *udarnye* o *akcentnye stichi*²⁰⁷.

²⁰⁵ Cfr. le parole di Aksenov (2008a: 64) a Bobrov: “[...] *силлабический стих умирал естественной смертью, а Третьяковский был только единственным грамотным из всех достоверных свидетелей и подписал протокол. Но поэт он был, несомненно, выше одаренностью, чем Ломоносов, и оценка запоздала*” ([...] il verso sillabico morì di morte naturale, e Tredjakovskij era solo l'unica persona istruita tra tutti i testimoni attendibili e firmò il verbale. Ma come poeta era più dotato di Lomonosov e la valutazione è arrivata in ritardo). Si consideri inoltre l'osservazione di Michail Gasparov (1997c: 53), che vede le parole di Aksenov dall'introduzione a *Korinffane* come la dimostrazione di una generale esigenza della poesia dell'epoca a usare versi più flessibili: si invidiava la relativa libertà di accenti del sillabismo anche se, al posto di un anacronistico ritorno alla poesia sillabica, Aksenov e i suoi contemporanei avrebbero sperimentato soprattutto con la tonismo puro. Tuttavia, devo rilevare che, mentre Aksenov riteneva difficile sviluppare un verso libero in Russia che continuasse a sembrare verso dopo due secoli di rigido sillabo-tonismo, non pare che i suoi contemporanei abbiano avvertito tale circostanza come problematica. Sta di fatto che nella stagione modernista si è iniziato a sperimentare con stilizzazioni di forme del folclore (modello per lo sviluppo di un sistema tonico), imitazioni di poesia classica (logaedi greci), di poesia esotica (ad es., giapponese), di modelli francesi (soprattutto Verhaeren), angloamericani (Whitman) e biblici: i versi liberi così ottenuti convivevano e si ibridavano con forme più tradizionali (cfr. Orlickij 2002: 342-387).

²⁰⁶ Per me ci sono due misure: *dvuchdol'nik* [piede di due sillabe] e *trehdol'nik* [piede di tre sillabe], tutto il resto sono *variazioni episodiche di queste misure* [...]. È più importante il fatto che non posso considerare il pirricchio o il tribracco alla stregua di un piede e insisto per annetterli all'accento più vicino: U — | UUU — | UU — | U — | U — oppure U | — UUU | — UU | — U | — U | — la cesura può creare un nuovo tipo di anacrusi, dopo la cesura.

²⁰⁷ Uso questi termini nell'accezione di Michail Gasparov (1993c: 142-143) e Boris Unbegaun (1956: 109, dove si legge *accentual verse*) ossia di verso con un numero di accenti regolare o vario (così come nel sistema sillabo-tonico esistevano forme poetiche *vol'nye* con numero di piedi / verso variabile), e non in quella di Nikolaj Bogomolov (1995b: 77) o di Aleksandr Kvjatkovskij (1966: 314), i quali consideravano

Nella poesia di Aksenov si incontrano tuttavia anche tradizionali forme sillabo-toniche, ed è necessario capire come egli le considerava per poterle meglio valutare nell'analisi. Questo discorso si collega alla polemica di Aksenov contro la cosiddetta 'metrica acustica' di Eugène Landry e Paul Verrier²⁰⁸, che riporterò qui per sommi capi al fine di illustrare la posizione aksenoviana²⁰⁹.

Uno degli assunti principali di questa scuola di pensiero era che ogni verso tendesse a essere suddiviso dal recitatore in piedi isocronici – come se si trattasse di battute musicali – basati sul ritorno periodico dell'accento all'inizio del piede; ciò implicava l'inammissibilità del pirrichio, per cui le sillabe atone 'in eccesso' dovevano essere ricondotte al piede più prossimo e lette più rapidamente (come nel caso di terzine e quartine in musica) al fine di mantenere costante l'intervallo di tempo tra le sillabe accentate. Aksenov – che accusava Verrier e Landry di superficialità ed esclusiva attenzione all'aspetto acustico del verso²¹⁰ – mostra l'irrazionalità della negazione del pirrichio negli schemi metrici tradizionali, prendendo un comune tetrametro giambico, “Письмо Онегина к Татьяне” (У — | У — | УУ | У — | У) e leggendolo secondo il macchinoso sistema di Verrier, У | — У | — УУ 3 | | У — У: in esso si notano due anacrusi (una all'inizio e una dopo la cesura) e una terzina nella seconda 'battuta' (cfr. Aksenov 2008a: 93-94). Allo stesso tempo Aksenov si pone in contrasto con i tentativi degli studiosi connazionali (Belyj, Bobrov, Božidar) di normalizzare le infrazioni metriche che si trovano in poesie scritte secondo il sistema sillabo-

verso accentuativo *stricto sensu* i componimenti formati da versi con numero di accenti costante. L'espressione *udarnyj stich* sembra peraltro utilizzata anche da Aksenov per riferirsi alle forme non sillabo-toniche, senza menzionare la questione sul numero degli accenti: si veda la già citata scaletta della lezione *Literaturnaja forma*, (cfr. *supra*, in questo paragrafo).

²⁰⁸ Con 'metrica acustica' si intende una disciplina scientifica, attiva tra fine Ottocento e inizio Novecento, che ha studiato il verso (specialmente inglese e francese) dal punto di vista declamatorio, operando misurazioni di intensità, tono, timbro e tempo con strumenti quali l'oscillografo. I maggiori esponenti di questa corrente sono i francesi P. Verrier, E. Landry, l'abbé Rousselot e il fisico americano E. W. Scripture. Dalle lettere a Bobrov si apprende che Aksenov aveva senz'altro compulsato *Essai sur les principes de la métrique anglaise* (1909) di Verrier e *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé* (1911) di Landry (cfr. Aksenov 2008a: 66), tanto da consigliarne la lettura (cfr. Aksenov 2008a: 111). Non è escluso invece che degli altri due, citati incidentalmente nella prefazione a *Korinfjane* (cfr. Aksenov 2008b: 12), egli avesse solo una conoscenza mediata.

²⁰⁹ Aksenov aveva scritto un articolo al riguardo, *Èksperimental'naja metrika na zapade*, rimasto inedito e il cui manoscritto è andato perduto (cfr. cap. 2, § 6.2).

²¹⁰ Scrive Aksenov (2008a: 66): “[Они] оперируют по внешним линиям и не строят формул для групп стихов, так что стих для них держится только звуками (эта точка зрения лично для меня, неприемлема)” ([Essi] operano secondo linee superficiali e non costruiscono formule per gruppi di versi, cosicché il verso per loro si regge solo sui suoni, un punto di vista per me inaccettabile). Una posizione simile a quella di R. Wellek e A. Warren (1981: 226); nel loro libro è presente inoltre un breve resoconto degli studi di metrica musicale e acustica (cfr. Wellek, Warren: 221-226).

tonico²¹¹: egli sottolinea il carattere accentuativo del verso russo, e non ritiene possibile modificare la durata delle sillabe²¹²:

[...] если я в течение одной секунды выпущу из легких своих (через голосовые связки) 2п куб<ических> сант<иметров> воздуха, а в другую п к<убических> с<антиметров>, то первый тон будет вдвое интенсивней второго, хотя длительность их и одна. Если Вы читаете стихи про себя, то мысленно проделываете это усиление, если считаете стопы пальцем, то в месте сильного слога Вы сильнее щелкаете (громче), а не дольше задерживаете указательный палец на ладони, как я имел случай в том убедиться [le parentesi angolari sono della fonte] (Aksenov 2008a: 98)²¹³.

Sui cavilli connessi a una suddivisione metrica ‘musicale’ si scatena dunque il sarcasmo di Aksenov, come si può notare dall’epigrafe; tale sarcasmo che non risparmia neanche il collega Bobrov, cui Aksenov pone una domanda provocatoria relativamente a un proprio verso di *Snova slavitsja večer vlastnyj*...: “Стих: Неукоснительный амулет UUU — UU Λ UU — имеет ли ложную квартоль²¹⁴ на первой стопе?” (Aksenov 2008a: 94)²¹⁵. Una simile frecciata si nota nel commento di Aksenov alla propria traduzione dei drammaturghi elisabettia-

²¹¹ Ad es. “О, как на склоне наших лет / Нежней мы любим и суеверней... / Сияй, сияй, прощальный свет / Любви последней, зари вечерней!” di Tjutčev, in cui il secondo e il quarto verso deviano dal tetrametro giambico con due piedi anapestici. Bobrov (1916a: 5) sosteneva che l’uguaglianza ritmica di tutti i metri russi fosse appurata; concordava con Belyj e Božidar che i versi russi non potessero essere formati da una combinazione di piedi binari e ternari (come i logaedi della poesia greca antica, cfr. Bobrov 1916a: 7).

²¹² Aksenov riconosce nondimeno che versi scritti con lo stesso metro differiscono leggermente in durata, in quanto le sillabe che li compongono sono costituite da un numero variabile di suoni vocalici e consonantici (cfr. Aksenov 2008a: 98).

²¹³ [...] se nello spazio di un secondo emetto dai polmoni (attraverso le corde vocali) 2n cm³ di aria e nell’altro n cm³, il primo tono sarà due volte più intenso del secondo, sebbene la loro lunghezza sia identica. Se Lei legge i versi tra sé e sé, farà mentalmente questo raddoppiamento, se conta i piedi con il dito, al posto della sillaba forte darà un colpo più forte, non è che tratterrà più a lungo l’indice sul palmo, come ho avuto l’occasione di accertarmi.

²¹⁴ Scrive nella stessa lettera Aksenov (2008: 94): “Насколько я могу понять, квартолью подлинной Вы называете U Λ UU — , UU Λ U — , UUU Λ, а ложной: UUU — . Так ли я Вас понимаю?” (Per quanto posso capire, chiamate quartina vera U Λ UU — , UU Λ U — , UUU Λ, e quartina falsa: UUU — . Ho capito bene?). Il riferimento è al commento di Bobrov (1916b) in postfazione a *Raspevočnoe edinstvo*, nel quale vengono apportate delle correzioni agli schemi di Božidar: in un caso Bobrov (1916b: 74) parla di una distinzione tra *ložnaja* e *istinnaja kvartol’* effettivamente fumosa e che Aksenov doveva in sostanza percepire come una sottigliezza. Nonostante ciò, Aksenov aveva nel complesso un’ottima opinione dei lavori di Bobrov sul verso, come *Zapiski stichotvorca*, da lui ritenuto migliore di *Simvolizm* di Belyj (cfr. Aksenov 2008a: 85, 87).

²¹⁵ Il verso *Neukosnitel’nyj amulet* UUU — UU Λ UU — ha una quartina falsa sul primo piede?

ni: “Надоела мне силлабическая канитель, и перевел просто на слух. Если Вы [Бобров] скажите [*sic*] что это т<р>ехдольный паузник²¹⁶, я буду также обрадован, как mr. Jaurdain [*sic*], когда он узнал, что всю жизнь говорил прозой [la parentesi angolare è della fonte]” (Aksenov 2008a: 85)²¹⁷.

In altre parole, in relazione ai metri sillabo-tonici Aksenov sosteneva un punto di vista tradizionale, ammettendo la presenza di pirricchi e prendendo atto di possibili infrazioni (sporadica aggiunta o sottrazione di sillabe atone). Di conseguenza, per Aksenov il ritmo dipende esclusivamente dalla varia combinazione di sillabe accentate e atone. Tra l'altro, si tratta della posizione comunemente accettata dall'attuale versologia²¹⁸.

Tenendo in considerazione i principî dedotti, si può procedere all'analisi delle forme metriche sperimentali di Aksenov, le quali rappresentano il suo contributo personale al tentativo, comune a molti poeti coevi, di cambiare il verso russo da sillabo-tonico a puramente tonico. Da un lato, si individueranno le regole compositive che stanno alla base dei suoi esperimenti e, dall'altro, si stabilirà in che misura la forma metrica contribuisce ad orientare il significato del messaggio poetico. Le complesse scelte metriche non sono infatti autoreferenziali, bensì possono anche adempiere un determinato compito semantico; a quest'ultimo proposito si noterà come per Aksenov sia importante il citazionismo metrico, ossia l'utilizzo di forme prosodiche che ricordano determinate poesie o determinati generi poetici²¹⁹.

²¹⁶ Il concetto bobroviano di *trechdol'nyj pauznik* denota un ipotetico metro basato su un piede ternario che ammette al suo interno pause del valore di una sillaba e quattro o cinque sillabe da pronunciare al tempo di tre, al fine di rispettare il principio isocronico della lettura (vengono utilizzati i termini di teoria musicale 'quartina' e 'quintina'). Bobrov (1915b: 8-9) è convinto che, dal punto di vista metrico, *Skazka o rybake i rybke* di Puškin (scritta come imitazione di forme popolari) sia in realtà un esempio di *trechdol'nyj pauznik*, basato su un ritmo dattilico ricostruibile utilizzando pause e accelerazioni durante la lettura. Il *pauznik* viene intravisto da Bobrov anche in Goethe, Heine, Blok, Fet. Questa teoria, fondata su principî già visti nel caso di Belyj e Božidar, pare oggi abbandonata dai metricisti, anche per quanto riguarda il caso di Puškin (cfr. Gasparov M. 1997d: 116).

²¹⁷ Sono stufo delle lungaggini sillabiche e ho tradotto a orecchio. Se Lei dirà che si tratta del *trechdol'nyj pauznik*, allora mi sentirò lieto come M. Jourdain quando scopri di aver parlato in prosa per tutta la vita.

²¹⁸ Tra le eccezioni bisogna ricordare il lavoro di Georgij Pečorov (2003) sul ruolo dell'intonazione nella comprensione del ritmo nelle poesie di Majakovskij.

²¹⁹ Per la potenziale unicità connaturata a ogni componimento scritto in versi liberi, rispetto alle forme classiche, è senz'altro più difficile provare a stabilire quello che Michail Gasparov (1999: 13) chiamava 'alone semantico / espressivo del metro' (*èkspressivnyj / semantičeskij areol stichotvornogo razmera*). Secondo lo studioso il ritmo produce sul fruitore un'impressione più forte di quanto non faccia il contenuto verbale (cfr. Gasparov M. 1999: 12); a questo proposito viene proposta l'espressione 'memoria del metro' (*pamjat'metra*), che come la 'memoria del genere' (*pamjat'žanra*), la 'memoria della parola' (*pamjat'slova*), ecc. dovrebbe far parte della 'memoria della cultura' (*pamjat'kul'tury*, cfr. Gasparov M. 1999: 16).

4.2. Forme metriche di passaggio: dalla trasgressione dei metri classici al dostatočno uporjadočennyj akcentnyj stich

Nelle prime due raccolte poetiche di Aksenov i testi dai metri tradizionali non sono rari (9 su 51)²²⁰: si può osservare l'alternanza di clausole maschili e femminili e la mancanza di accenti extrametrici; la monotonia ritmica viene comunque evitata grazie a intervalli atoni di inconsueta lunghezza. In ogni caso, già in queste raccolte è evidente l'orientamento su una metrica alternativa al sistema sillabo-tonico, e nelle opere successive (poesie isolate; *Pervoe, Vtoroe*) di fatto si incontrano solo forme sperimentali²²¹.

Osserverò dunque nelle prime due raccolte quei casi in cui Aksenov propone alcune trasgressioni particolari dal sillabo-tonismo. *Ėjfeleja XXVI* (cfr. ĖJF: 26) inizia con un verso che non risponde a uno schema metrico definito, ma poi 22 versi su 32 sono chiaramente giambici (21 tetrapodie e 1 pentapodia), mentre gli altri presentano accenti più liberi²²² (a eccezione di una tetrapodia trocaica); la distribuzione dei versi giambici all'interno del testo (vv. 2, 4-6, 8-10, 13-15, 17, 20-24, 26, 28-32) non pare tra l'altro seguire una determinata regola di reiterazione.

Esistono poi casi in cui si realizza una più evidente deviazione dal sistema classico. In *Skol'ko b ja ne okrestil zulusov...* (cfr. *supra*, § 1) è facile individuare un'inerzia trocaica (si potrebbe parlare di *vol'nyj chorej*), che si mantiene regolare per i primi otto versi. Il v. 9 ("Прочерчиваюсь без перспективы"), però, già non si lascia suddividere in piedi, mentre il v. 10 è un trocheo solo se si suppone la presenza di un'anacrusi. La poesia prosegue frapponendo versi trocaici ad altri dal ritmo difficilmente definibile secondo schemi classici, come ad es. "По неokaемляемому говоруноу, свет, мигни" (v. 19) e "В этом перпендикулярном воздухе" (v. 23). Una simile scansione trocaica con sporadiche deroghe si nota anche in una poesia successiva, *La tour Eifel [sic!] I* (cfr. Aksenov 1916: 44-45).

A un livello superiore di complessità si colloca l'ultima poesia della raccolta, *La tour Eifel [sic!] II* (Aksenov 1916: 45-46). Di seguito sono riportati i vv. 1-12 e 39-41:

Я хочу задремать на том,

У У ' | У У ' | У '

²²⁰ *Kadenca iz prošlogo, Merkaba, Dialog* (Aksenov 1916: 4, 32-34); *Ėjfeleja III, Ėjfeleja VII, Ėjfeleja XI, Ėjfeleja XIV, Ėjfeleja XV, Ėjfeleja XIX*, (ĖIF: 2-4, 8, 12-17, 19-20).

²²¹ Rappresenta un'eccezione soltanto *Serenada* (1920), nella quale si alternano tetrapodie e dipodie giambiche.

²²² Potremmo al limite parlare di *dol'nik* o *taktovik*, ma il numero variabile di ictus (da 2 a 4) e un verso con intervallo di 4 sillabe atone ("Гуляющих бѣглого. Из гурьбы", v. 16; a meno di non voler supporre una cesura al punto, con schema У ' У | У ' УУ | | УУ '), fanno apparire tali definizioni una forzatura.

Что заклепанною высотой	u u ' u u _ u u ' u
Покрываемые и дол и дом	u u ' u u _ u ' u ' _
Отбуксовывают холостую,	u u ' u u _ u u ' u
Что до слабых вершин Монсо	u u ' u u ' u ' _
Котелков распустили четки,	u u ' u u ' u ' u
Что ловлю на лету серсо	u u ' u u ' u ' _
Радиотелеграфной трешетки,	u u _ u u ' u u ' u
Что, холодный обедя валер,	
Обозначающий помост ²²³	u u u ' _ u u ' _ u
Я на тебя накину флёр –	
Чужих и собственная подлость.	
[...]	
Окончательная бесполезность –	u u ' u u _ u u ' u
Сна расклепанная высота, –	u u ' u u _ u u ' _
Иль-де-Франсовая окрестность.	u u ' u u _ u ' u

L'inizio della poesia può far pensare al noto *dol'nik* (per quanto si tratti di una forma esecrata da Aksenov)²²⁴. Per la precisione, come evidenziato dagli schemi riportati, il metro originario sembrerebbe una tripodia anapestica variamente trasgredita (ad es. i vv. 1 e 5, rispetto all'anapesto, hanno una sillaba in meno all'ultimo piede, cioè la tendenza ritmica più frequente nei *dol'niki* a 3 ictus (cfr. Gasparov M. 2000a: 244); i versi regolari, invece (ad es., vv. 2, 4 e 8), presentano un effetto ritmico raro per i metri ternari (tribraco), ossia non viene rispettato l'accento metrico su uno dei piedi. Nel prosieguito del testo Aksenov ricorre a versi dal ritmo più ardito, come “Где сервируют научно препарированный поезд” (v. 32); in chiusura (vv. 39-41), invece, viene riproposto un *dol'nik* con le stesse particolarità ritmiche rilevate nell'inizio. Si segnala che tale struttura è presente anche in *Ėjfeleja VIII*.

Un procedimento simile viene utilizzato inoltre in *Ėjfeleja I*. All'inizio si assiste a un'alternanza di tetrapodie (versi dispari) e dipodie (versi pari) anapestiche (vv. 1-6, 8, 10). Nella parte centrale (vv. 7-25) si nota un discostamento graduale (i vv. 8 e 10 sono ancora dipodie anapestiche) dal metro di partenza: la disposizione degli accenti è più libera ma il loro numero è simile, così come la lunghezza dei versi non è troppo varia (i dispari possono essere composti da 3 a 5 ictus e da 9 a 13 sillabe; i pari da 2 a 3 ictus e da 5 a 10 sillabe); si possono

²²³ Corretto sarebbe l'accento sulla seconda sillaba, tuttavia la rima imperfetta con *podlost'* e la regolarità metrica fanno pensare a una licenza poetica.

²²⁴ Nella lettera a Bobrov datata 8 luglio 1916 scrive Aksenov (2008a: 95): “О модернистах-то, что Вы ставите им в вину, не им принадлежит. Они писали немецким амфибрахиом (скажем прямее: паскуднейший Гейне оказал на них неизгладимое влияние до влияния убогой метрики своей) и не виноваты, что он такой вонючий” (Sui modernisti, cioè di cui Lei li incolpa non appartiene a loro. Essi scrivevano con l'amfibraco tedesco – detto più esplicitamente: il merdosissimo Heine ha avuto su di loro un'influsso così indelebile da influenzerli anche nella sua metrica menomata – e non è colpa loro se è così fetente). Notare come già ad Aksenov era evidente la provenienza tedesca del *dol'nik* e la sua fortuna presso i simbolisti.

trovare anche versi che coincidono con ritmi sillabo-tonici (v. 19: “Бѣлая пѣна – согласіе их помелá”, pentapodia dattilica) ma sembra più che altro una casualità, in quanto non si verificano ripetizioni secondo una regola compositiva coerente. Nella parte finale (26-40) si rileva un graduale ritorno allo schema iniziale (sono anapesti i vv. 24, 26-34, 36, 38); i vv. 39 e 40 potrebbero far pensare al *dol'nik* (il primo sulla base della tetrapodia anapestica, “Опалѣн | ные го́ | ды вдали | клубя”, il secondo più libero “Ста́лью се | кун́дной | шпа́ги”).

Al di là delle particolarità e delle piccole incongruenze, sembra possibile ricondurre gli esempi fin qui riportati a un unico principio compositivo: inizialmente viene esposta una forma sillabo-tonica, la quale ci orienta su una lettura ‘automatizzata’; successivamente questo schema viene deformato²²⁵ – talvolta reso irriconoscibile – cosicché l’aspettativa del lettore viene disattesa e l’automatismo si rompe (ma rimane l’impressione di uno schema sillabo-tonico sullo sfondo, in quanto non ci sono versi dalla struttura estremamente diversa); verso la chiusura si torna a un metro più regolare, quasi a voler sottintendere una circolarità della poesia e a sottolineare che lo schema metrico elementare è sempre stato presente nell’orizzonte compositivo del poeta. Come risultato non si crea l’effetto di una nuova regola metrica, bensì l’effetto di violazione di una vecchia regola. Queste forme nate dalla combinazione di metri regolari e liberi in uno stesso testo sono importanti per comprendere la poetica ‘anti-sillabo-tonica’ dell’autore e possono essere considerate una particolare varietà del cosiddetto *neuporjadočennyj* o *geteromorfnyj stich*²²⁶ (‘verso non regolarizzato’ o ‘eteromorfo’), che all’epoca era adottato anche da Chlebnikov e Aleksandr Vvedenskij, e sarebbe stato in voga presso molti autori soprattutto alla fine del XX secolo (soprattutto Gennadij Ajgi e Genrich Sapgir).

Dal punto di vista della novità prosodica sono degni di attenzione altri testi, nei quali si osserva un totale rifiuto del sistema sillabo-tonico in favore del tonismo puro: gli episodici ritmi propri dei piedi binari e ternari in alcuni sintagmi dei versi non sembrano riconducibili a una norma; non è possibile riconoscere né *dol'niki*, né *taktoviki* in qualità di metro di base di un testo, poiché spesso si incontrano considerevoli intervalli tra le sillabe accentate (4 o più sillabe), dovuti all’uso di parole lunghe. In questi casi si potrebbe parlare di polimetria, fondata sulla combinazione di *dol'niki*, *taktoviki* e dei cosiddetti *strogie akcentnyje stichi* (‘versi accentuativi rigidi’, intervalli atoni fino a 4 sillabe) e *mnogointerval'nyj akcentnyj stich* (‘versi accentuativi a intervalli atoni lunghi’, 5 o più

²²⁵ Al contrario, in *Éjfeleja XVII* si assiste al procedimento opposto: le prime due quartine hanno versi di lunghezza molto variabile (da 6 a 20 sillabe e da 2 a 5 ictus), mentre le restanti tre sono orientate su un *akcentnyj stich* a 3 ictus (10 versi su 12) e simile numero di sillabe (da 8 a 12), ottenendo così una sorta di ‘ritorno all’ordine’.

²²⁶ Il termine è stato introdotto da Andreeva e Orlickij (2009: 368), per indicare un testo poetico in cui versi sillabo-tonici si alternano a versi più liberi, si possono incontrare episodiche rime, suddivisioni irregolari in strofe. La presenza di alcuni versi dalla struttura analoga permetterebbe al lettore di orientarsi su una norma che poi verrebbe regolarmente disattesa.

sillabe)²²⁷. Tuttavia, a un attento esame appare possibile dare una definizione più precisa della forma metrica individuabile in questo gruppo di testi di Aksenov.

Si tratta della forma metrico-ritmica che caratterizza i componimenti da me ascritti alla raccolta *Ody i tancy* (cfr. cap. 1, § 2.3). A un'analisi statistica delle 6 poesie (199 versi totali), le possibili combinazioni di numero di accenti e di sillabe sono molto minori rispetto ai casi accennati all'inizio della presente sottosezione. La forma metrica di *Ody i tancy* può essere descritta sinteticamente in questi termini: tendenza a un *akcentnyj stich* di 3-4 ictus (88%: 66% dei versi con 3; 22% con 4; 8% con 2; 4% con 5)²²⁸ con un numero di sillabe solitamente variabile tra 7 e 11 (83%; 45% tra 8 e 9). È importante notare che i dati medi qui riportati sono molto simili ai dati medi di ogni singolo componimento:

	Široko	Merno p. bystro	Merno p. bystr	V vostoč. rode	Dovol'no bystro	Izmenčivo	Media tot.
Frequenza di accenti / verso (%2/3/4/5)	18/71/7/4	12/69/19/0	19/66/12/3	12/71/17/0	3 / 89 / 8 / 9	11 / 50 / 28 / 11	8 / 66 / 22 / 4
% versi con n. sillabe tra 7 e 11	82%	93%	97%	92%	92 %	56 %	83 %

A parte alcuni casi particolari in cui si notano sensibili differenze dalla media generale (cfr. *infra*), in tutte le poesie prevalgono i versi con 3 ictus e la percentuale di versi composti dalle 7 alle 11 sillabe è sensibilmente alta. In altre parole, questo tipo di verso ha alcune limitazioni dal punto di vista del numero di sillabe e accenti, analogamente al sillabo-tonismo, evitando al contempo l'uniformità del sillabo-tonismo. Evidentemente questa forma rispondeva all'esigenza di Aksenov di avere ritmi che regolassero il materiale artistico, ma allo stesso tempo sufficientemente liberi, vicini alla *živaja reč'*.

L'esempio di *Ody i tancy* non è peraltro l'unico nella produzione aksenoviana (anche se può essere considerato quello perseguito con maggior coerenza): una scansione ritmica simile era stata proposta in precedenza in due poesie di *Neuvažitel'nye osnovanija* (*Kuril'sčik*, p. 23; *22 mars 1914. Paris*, p. 40) e di *Ėjfeleja* (*Ėjfeleja IX*; *Ėjfeleja XXV*). Si segnalano inoltre casi contraddistinti da un principio compositivo analogo, ma con valori diversi: nella prima raccolta le poesie *Po nesmjatoj skaterti...* (pp. 7-9), *Do poslednej zapjatoj ne brošu...* (pp. 9-12), *V tjažesti vsja opora...* (p. 22), *Snova slavitsja večer vlastnyj...* (p. 27)

²²⁷ Per la definizione di questi termini si veda E. Brejdo 1996. M. Gasparov (1993c: 142) utilizza solo il termine *akcentnyj stich*, oppure *rasšatannyj taktovik* in caso di un verso popolare con intervalli tra le sillabe che talvolta arrivano a quattro sillabe (cfr. anche Gasparov M. 1997d: 130).

²²⁸ Per determinare quali accenti considerare nello schema metrico del verso libero mi sono basato sulle regole proposte da M. Gasparov e T. Skulačeva (1993: 32).

hanno versi con ictus solitamente variabili da 1 a 4 (con una frequenza pressoché simile) e un numero di sillabe con una media tra 7 e 8. Nella seconda raccolta si nota invece *Ėjfeleja IV*, *Ėjfeleja XIII* e *Ėjfeleja XXIX* con soprattutto 2 o 3 ictus (rispettivamente: 37% + 44%; 37% + 54%; 23% + 57%) e con una media di sillabe tra 8 e 9. Ancora una volta si può accostare l'esperienza di Aksenov a quella dei contemporanei: Majakovskij, Bol'šakov, Šeršenevič, ritenuti i fondatori del verso tonico russo all'inizio degli anni Dieci (cfr. Drozdov 2014). Michail Gasparov (1993c: 55) ha già ravvisato l'esistenza di una forma che si potrebbe assimilare a quella di Aksenov in due poesie di Šeršenevič del 1914, riguardo alle quali ha affermato che il metro oscilla tra un *taktovik* e un *akcentnyj stich*. Gasparov (1997d: 82) definisce allo stesso modo le forme folcloriche di *bylinnyj stich* più libere rispetto al *taktovik*. Per evitare questa confusione tra metri colti e popolari, propongo di chiamare la tipologia appena analizzata – ispirandomi alla citata definizione di *neuporjadočennyj stich – dostatočno uporjadočennyj akcentnyj stich* o 'verso tonico abbastanza regolarizzato'.

Per quanto riguarda le possibilità semantiche delle forme presentate, almeno nel caso di *Ėjfeleja I* sono in grado di rilevare un legame con il piano del contenuto. Nei primi versi viene introdotto il motivo principale: l'aria della Parigi moderna; la parte centrale inizia con l'affermazione di quello che è assente in questa aria (vv. 6-8: “В нем играют не фей, / Не обезнадеживает в нем серебро / Щекота Лорелеи [corsivo mio, AF]”²²⁹ e prosegue con varie divagazioni; verso la fine – quando torna a imporsi l'anapesto – viene ripreso il motivo dell'aria, e finalmente viene rivelato ciò che in essa è presente: a questo proposito si parla della Torre Eiffel, presentata con una metonimia (v. 26, *mirovaja antenna*, 'antenna mondiale') che allude alle attività radiotelegrafiche (“Эхоически примет, что ей принесет / С Торонто до Сайгона / Этот воздух, пронизанный в пенье и треск / Тайной старого Герца”, vv. 31-34, cfr. *supra*, § 3.2. 3.3). In sostanza, l'aria è popolata dai fenomeni elettromagnetici, non da personaggi fantastici: il messaggio di fondo è che nell'era moderna, considerando le ultime scoperte scientifiche, non c'è più posto per le favole. E non si può fare a meno di constatare che il tema viene sottolineato dall'uso della stessa scansione ritmica: quindi il lettore è portato a riconoscere la ripresa del tema grazie anche a un mezzo espressivo esclusivo della scrittura in versi. Un simile impiego del metro si osserva tra l'altro in *Ėjfeleja XXIII*: l'immagine iniziale (“Плыл дым и тлели тихие афиши”²³⁰, v. 1) ripetuta a metà circa (v. 17) e variata al penultimo verso (“Пал первый час и кисли мертвые афиши”²³¹, v. 39), tanto da costituire il *leitmotiv* della poesia, viene contraddistinta foneticamente dall'adozione – in un contesto di versi ritmicamente vari – di un rigoroso ritmo giambico (pentapodia nel primo caso, esapodia nel secondo), con accento

²²⁹ In essa giocano *non* le fate, / *Non* si dispera in essa l'argento / del canto di Lorelei.

²³⁰ Nuotava il fumo e quieti cartelloni bruciacchiavano.

²³¹ L'una cadde e morti cartelloni inacidivano.

rispettato in tutti i momenti forti ad eccezione del penultimo piede e accento extra-metrico sulla prima sillaba debole.

Un altro caso in cui si possono intravedere implicazioni semantiche è il verso tonico ‘regolarizzato’ di *Ody i tancy*. Ho notato come questo progetto fosse contraddistinto da una struttura metrica pressoché uniforme; le piccole differenze tra le singole poesie sembrano rispecchiare la proprietà ritmica segnalata dai titoli. Ricordo a tal proposito che per Aksenov ogni sillaba del verso ha la stessa durata, e che gli effetti ritmici sono dati dalla varia combinazione di sillabe atone e accentate: un verso con un alto numero di sillabe atone darà dunque l'impressione di un ritmo lento (in quanto la distanza tra gli ictus è maggiore) e viceversa (cfr. Gasparov M. 1993c: 85). Così, ad esempio, la poesia *Široko* (corrispondente all'indicazione agogica ‘largo’) ha un numero di sillabe / verso mediamente maggiore rispetto ai testi in cui è dichiarato un tempo più rapido (*Merno potom bystro*; *Dovol'no bystro*), e anche la percentuale di versi con due soli ictus è maggiore (il valore più alto della raccolta).

	<i>Široko</i>	<i>Merno potom bystro</i>	<i>Dovol'no bystro</i>
Sillabe / verso	9,43	9,18	8,43
% versi con 2 accenti	18	12	3

Si consideri inoltre il caso di *Merno potom bystro*. Il componimento può essere diviso in due parti: vv. 1-25 e vv. 26-32; nella seconda parte il numero delle sillabe diminuisce e quello degli accenti aumenta. Inoltre, la maggiore rapidità della seconda parte è resa bene da due versi significativi: “В ней определить, став, миг / [...] / Вспучивается свет, свет, свет” (vv. 26, 30), in cui a fine verso sono presenti 3 accenti consecutivi non intervallati da sillabe atone.

	Sill. / v.	Acc. / v.	Versi a 2 acc. (%)	Versi a 3 acc. (%)	Versi a 4 acc. (%)
Media totale	9,19	3,06	12,5	68,75	18,75
Media vv. 1-25	9,32	3,12	16	68	16
Media vv. 26-32	8,71	3,29	0	71,43	28,57

In *Temp val'sa* la suddivisione in tre, tipica del ritmo del valzer, non è data dalla presenza costante di 3 ictus in ogni verso: gli ictus variano da 2 a 5 ma la loro media è esattamente 3 (unico caso nella raccolta). *Vostočnom rode* è invece la poesia dal ritmo più uniforme²³²: i versi hanno una lunghezza pressoché simile e i rapporti accenti / sillabe più frequenti, 3/9 e 3/8, si presentano rispettiva-

²³² Si potrebbe pensare che tale uniformità sia intesa come un tratto della musica ‘orientale’ (per cui *rod* andrebbe tradotto come ‘tipo’, ‘genere’), almeno secondo una prospettiva eurocentrica di origine illuminista, la quale contrappone la musica occiden-

mente nel 29,2% dei versi, il valore più elevato della raccolta; dati all'opposto di *Izmenčivo*, in cui i rapporti più frequenti sono presenti solo per il 14% dei versi.

	<i>Široko</i>	<i>M. p. b.</i>	<i>D. b.</i>	<i>Temp val'sa</i>	<i>Izmenčivo Izmenčivo</i>	<i>V vost. rode</i>
Rapporto accenti/sillabe che si ripete con maggiore frequenza	3/8 (21,4%)	3/9 (21,9%)	3/9; 3/8 (21,6%)	3/8; 3/9 (25%)	3/9; 3/11 (14,3%)	3/9; 3/8 (29,2%)
Frequenza di versi adiacenti con poca o nulla differenza nel numero di sillabe (da 0 a 2)	48% (13 su 27 relazioni)	77% (24 su 31 relazioni)	61% (22 su 36 relazioni)	84% (26 su 31 relazioni)	51% (23 su 45 relazioni)	87% (20 su 23 relazioni)

A quanto pare, l'insolita scelta di Aksenov di utilizzare titoli che richiamano tempi musicali era motivata dalla volontà di avvisare il lettore che ogni poesia della raccolta rappresenta una variazione ritmica di uno stesso impianto elastico. Uno degli obiettivi di *Ody i tancy* era forse proprio quello di mostrare le possibilità del nuovo verso elaborato. Le differenze sono abbastanza percepibili anche alla lettura, ma l'analisi statistica mi ha senz'altro permesso di renderle più evidenti (e i titoli-tempi sembrano comunque assolvere proprio la funzione di confermare al lettore la particolarità ritmica). Si tratta della prima conferenza, a livello formale, dell'esistenza di un unico progetto per un libro di versi di cui ancora si sa troppo poco. Si consideri inoltre che le tendenze ritmiche trovano corrispondenza nei temi e nelle scelte lessicali: ad esempio, in *Široko* (1929) si registrano parole connotate da lentezza e declino (“День свернулся”; “гаснущие проволоки”; “бесшумный крог”; “Всею грудью тянет упасть”; “праздное поджиданье”)²³³; mentre in *Dovol'no bystro* (1920g) si trasmettono sensazioni di rumore ed espansione (“В дни горячего гама”; “отлет голов”; “Никогда не расклеивался глаже / предо мной горизонтов путь”; “пышней расцветь”; “заводит бесконечный рассказ”; “весной распускающейся зелени”)²³⁴. Infine, quanto a *Izmenčivo*, l'idea di variabilità non riguarda solo la struttura metrico-ritmica, ma anche il livello semantico del testo, che propone una contrapposizione tra il concetto di stabilità e quello di mutevolezza. Come è stato accennato (§ 1) e come si vedrà meglio più avanti (cap. 4, § 2.1), nella prima parte della poesia viene proposta una visione matematica del mondo e dell'arte, contraddistinta da un senso di tranquillità e certezza (“нас ничем

tale (che al nostro orecchio presenta un ritmo più vario ed elaborato) a quella orientale (con una cadenza più monotona e regolare), cfr. Leoni 2008.

²³³ Il giorno si rapprese; fili che si spengono; talpa silenziosa; con tutto il petto obbliga a cadere; oziosa attesa.

²³⁴ Nei giorni del bollente fracasso; decollo di teste; Mai davanti a me la via degli orizzonti / Si era scollata in maniera più liscia; fiorire in modo più sontuoso; avvia un racconto infinito; della verzura che viene diffusa di primavera.

не испугать”)²³⁵, mentre nella seconda è presente una serie di immagini in cui il mondo pare affidato al caso e al caos e le sensazioni cambiano, prevalgono il senso di instabilità e la paura: “Крыльями панического фламинго”; “Над девственной лавой *Террор*” [corsivo mio, AF] (IZ)²³⁶. In questo modo, la scansione ritmica ha anche l’effetto di rafforzare una delle due idee principali del componimento.

4.3. Tra verso popolare e religioso

Per quanto rare, si rilevano anche forme sperimentali più libere di quelle viste finora, in cui è difficile cogliere una pur minima regolarità nel numero di sillabe e accenti (sebbene ci sia sempre la rima): *Pervoe e Vtoroe* (accenti / verso che variano da 1 a 11, numero di sillabe da 1 a 32); tra le singole poesie, invece, *Perčatki, ščetka, podsvečnik*²³⁷ (accenti / verso: 2-10; numero di sillabe: 6-35) o, al limite, *Diagnoz*²³⁸ (2-8; 5-23), *Ėjfeleja XII*²³⁹ (1-7; 4-21) e *Ėjfeleja XXIV*²⁴⁰ (1-7; 3-21). Va detto che simili casi di affrancamento da regolarità sillabiche o toniche sono rari. Si tratta di forme ascrivibili al verso libero o all’*akcentnyj stich*, a seconda delle definizioni (cfr. *supra*, § 4.1 in nota), e non si distinguono per grande particolarità nel contesto dell’epoca.

Al contrario, appaiono estremamente inconsueti alcuni componimenti di *Ėjfeleja*. Tre odi su trenta totali – poste, tra l’altro, in posizioni correlate matematicamente tra loro (V, X, XXX) – assumono grande risalto per una comune peculiarità: si tratta di componimenti con versi rimati straordinariamente lunghi (fino a più di 60 sillabe, per una media di circa 25). Si può subito constatare che la necessità di rendere percepibili simili testi come componimenti in versi ha evidentemente determinato la scelta di rafforzare la costante fonica a fine verso: non solo vengono usate rime bacciate, ma esse sono costituite da parole molto simili tra loro (casi di rima ricca del tipo *povoroty / voroty*)²⁴¹. In questi componimenti inconsueti la rima alternata (frequente nella produzione di Aksenov) si presenta generalmente quando i versi sono più brevi; ai fini del mio discorso farò riferimento alle parti con rima baciata (in V: 40 versi su 53; in X: 50 su 74; in XXX: 40 su 54).

In questo caso, per creare una forma così inusuale, Aksenov sembra aver realizzato una singolare fusione di due modelli non sillabo-tonici.

²³⁵ Non abbiamo niente da temere.

²³⁶ Con le ali del flamingo *panico*; Sopra la vergine lava *Terrore*.

²³⁷ Cfr. Aksenov 1916: 21.

²³⁸ Cfr. Aksenov 1916: 35.

²³⁹ Cfr. ĖJF: 14.

²⁴⁰ Cfr. ĖJF: 25.

²⁴¹ La scelta appare ancora più marcata se si considera che Aksenov (2008a: 72) aveva confidato a Bobrov di non amare rime semplici e monotone, così come non prediligeva l’utilizzo stabile della rima.

Суетные скорые мысли современных людей удали от меня, потому что я
 [вижу речку Твою – спокойную, тихую.
 Господи, Ты знаешь меня, я вышел к людям, к их ученьям, к их книгам –
 [только ради братьев моих – чтоб чужие оружия не победили смиренных
 [братьев моих. Господи, благослови чтоб [...].

(Signore, benedicimi per andare tranquillo, far del bene senza fretta, affinché io non lo faccia solo per l'apparenza, affinché io non dimentichi l'anima del bene / I rapidi pensieri vani dei contemporanei elimina da me, perché io vedo il Tuo fiume, tranquillo, silenzioso. / Signore, Tu mi conosci, sono uscito per andare dagli uomini, dai loro insegnamenti, dai loro libri solo per i miei fratelli, affinché le armi altrui non sconfiggessero i miei umili fratelli. / Signore, benedicimi affinché [...]).

Ai vv. 12-14 di *Ėjfeleja V* (ĖJF: 5) si trovano simili invocazioni dell'io lirico a Dio, con ripetizioni sintattiche e un tono solenne, ma il lessico impiegato è fortemente parodico:

Господи, да не сам ли Ты возложил крест на ишачку и на ишака.
 Видел Ты меня в бане, видел меня пьяным, видел меня во всех видах и
 [даже
 Не под смоковницей, а в гостинице Эрмитаже.

(Signore, ma non sei proprio Tu che hai deposto la croce su un'asina e un asino / Mi hai visto in sauna, mi hai visto ubriaco, mi hai visto in tutti i modi e perfino / Non sotto un fico, ma all'hotel *Hermitage*).

Difficilmente a un attento cultore di forme metriche come Aksenov sarà sfuggito il precedente di Dobroljubov, per cui potrebbe trattarsi di una voluta citazione metrica. Al contempo egli poteva alludere alla raccolta poetica di Paul Claudel *Corona benignitatis anni Dei* (1915), a lui molto probabilmente nota²⁴³: questo saggio di poesia cristiana ricorda le tre odi di Aksenov non solo per i

²⁴³ Aksenov chiede a Bobrov che il frontespizio di *Neuvažitel'nye osnovanija* sia eseguito su modello di un libro di Claudel (cfr. Aksenov 2008a: 71; 74): un confronto tra i frontespizi mi ha permesso di risalire alla raccolta di poesie che ho citato; Adaskina (2008a: 508), invece, crede erroneamente che il riferimento possa essere al trattato di Claudel *L'art poétique* (1907). Purtroppo non mi è noto il giudizio di Aksenov su un poeta così diverso da lui; sono riuscito a trovare solo un vago commento in una lettera datata 17 aprile 1916, in cui (Aksenov 2008a: 72) chiede a Bobrov un giudizio su delle opere di Claudel, dicendo di non amare la terza; si ignora a quali opere Aksenov faccia riferimento. L'unico altro collegamento tra Claudel e Aksenov risale a dopo la Rivoluzione: Aksenov rielaborerà i tre drammi de *La trilogie des Coûfontaine* (*L'Otage*, 1908-1910; *Le Pain dur*, 1913-1914; *Le Père humilié*, 1915-1916), per il teatro di Mejerchol'd (la pièce nella versione di Aksenov è intitolata *Tiara veka* – una copia dattiloscritta è conservata nella biblioteca del *Vserossijskoe teatral'noe obščestvo*). Si tratta di un'opera dedicata alle vicende di una famiglia aristocratica sullo sfondo degli stravolgimenti storici del XIX secolo.

versi lunghi, ma anche per la rima baciata. Si consideri l'incipit da *Chant de l'Épiphanie* (Claudé 1915: 16):

En ce petit matin de l'An tout neuf, quand le givre sous les pieds est criant
[comme du cristal,
 Et que la terre en brillant, future, apparaît dans son vêtement baptismal,
 Jésus, fruit de l'ancien Désir, maintenant que Décembre est fini,
 Se manifeste, qui commence, dans le rayonnement de l'Épiphanie.

(In quest'alba del nuovo Anno, quando il gelo sotto i piedi scricchiola come cristallo, / E la terra, brillando, futura, appare nella sua veste battesimale, / Gesù, frutto dell'antico Desiderio, adesso che dicembre è finito, / Si manifesta, iniziando nello sfolgoreo dell'Epifania).

Allo stesso tempo, è difficile negare che due possibili intertesti di Aksenov fossero *Les Pâques à New York* di Cendrars (1912) e *Zone* di Apollinaire (1913), tra i più famosi componimenti d'avanguardia dell'epoca²⁴⁴. Più che per la struttura del verso (i distici rimati sono meno lunghi e hanno un numero di sillabe più costante), le due poesie ricordano le tre odi per una sorprendente somiglianza nel tema: il rapporto tra urbanizzazione moderna e fede cristiana. Nel caso di Cendrars (1993: 23, 25-26) viene trasmesso un sentimento di tragica solitudine provato nell'odierna metropoli disumanizzante che ha perduto i valori religiosi:

J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église;
 Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.
 [...]
 Déjà un bruit immense retentit sur la ville.
 Déjà les trains bondissent, grondent et défilent.
 [...]
 Seigneur, je ferme les yeux et je claque des dents...
 Je suis trop seul. J'ai froid. Je vous appelle...

(Sarei voluto entrare, Signore, in una chiesa; / Ma non ci sono campane, Signore, in questa città. [...] / Già un rumore immenso risuona sulla città. / Già i treni saltano, rimbombano e sfilano. [...] / Signore, chiudo gli occhi e batto i denti... / Sono troppo solo. Ho freddo. Io ti chiamo...).

Più vicino al sentire di Aksenov è tuttavia *Zone*, per l'ironia diretta verso l'arretratezza di un'Europa che, nonostante il progresso tecnico-scientifico, appare ancora legata al retaggio culturale del mondo antico (Apollinaire 1965: 39):

A la fin tu es las de ce monde ancien
 Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
 Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine
 Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes

²⁴⁴ I due poemetti presentano molte somiglianze – nella metrica, nella struttura narrativa, in alcune immagini (quella degli emarginati e quella ricorrente del Cristo) – che portarono a vicendevoli accuse di plagio, cfr. Cigada 1986a: 520-521.

La religion seule est restée toute neuve la religion
 Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation
 Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
 L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X.

(Alla fine sei stanco di questo mondo antico // Pastorella oh Torre Eiffel il gregge dei ponti bela stamattina // Ne hai abbastanza di vivere nell'antichità greca e romana // Qua perfino le auto hanno l'aria di essere antiche / Solo la religione è rimasta nuova di zecca / È rimasta semplice come gli hangar di Port-Aviation // Tu solo in Europa non sei antico oh Cristianesimo / L'europeo più moderno siete voi Papa Pio X).

Che si tratti di coincidenze o che Aksenov avesse effettivamente in mente tali testi mentre scriveva, rimane fuor di dubbio l'intenzione di mimare un verso che contenesse delle reminiscenze di generi ecclesiastici sia nel tono, che nella forma. Sembra dunque possibile tentare un parallelo con quello che Kirill Taranovskij (1968) definiva *molitvoslovnyj stich* (cfr. Gasparov M. 1993c: 143-144), forma tra l'altro cara ad Aleksandr Dobroljubov: questi versi, la cui origine va fatta risalire all'imitazione delle traduzioni dei salmi biblici, non sono rimati (a differenza del caso di Aksenov), molto connotati sintatticamente per l'uso di parallelismi, spesso in forma anaforica, e la ripetizione di formule particolari: questi elementi si incontrano anche nelle odi di Aksenov, sebbene non in modo molto sistematico.

Riporto di seguito altri casi in cui il parallelo religioso appare più evidente per il lessico impiegato, da *Ėjfeleja V* (v. 47), *Ėjfeleja X* (vv. 33-34) ed *Ėjfeleja XXX* (v. 50):

Радуйся прибежище наше, высь наша, ласкание наше; радуйся
 [столп и утверждение наше, самая высокая на всем Земном шаре,
 [из крестового железа склепанная, радуйся публичная башня²⁴⁵.

(Gioisci, rifugio nostro, altezza nostra, vezzeggiamento nostro; gioisci colonna e fondamento nostri, la più alta in tutto il globo terrestre, inchiodata di ferro a croce, gioisci, torre pubblica).

Нет мне иного палладиума, кроме Тебя – публичная,
 Нет мне иного откровения, кроме чести Твоей открытости²⁴⁶

(Non ho altro palladio all'infuori di Te, oh pubblica, / Non ho altra rivelazione all'infuori dell'onore della Tua apertura).

И нет мне дела до тех, кто теперь не знал Тебя, кто не молится Тебе, кто
 [не верит в Тебя, – кто меня бедней²⁴⁷.

²⁴⁵ ĖJF: 6.

²⁴⁶ ĖJF: 11.

²⁴⁷ ĖJF: 30.

(E non ho niente a che fare con chi ora non ti conosceva, con chi non prega Te, con chi non crede in Te, con chi è più povero di me).

Il primo esempio, come ho già avuto modo di notare (Farsetti 2012: 256), è senz'altro riconducibile a un acatisto, nota forma poetica dell'innografia ortodossa intercalata da acclamazioni ('gioisci... gioisci...')²⁴⁸ e rivolto alla Vergine Maria (con conseguente parallelismo Torre Eiffel-Madonna, cfr. *infra*)²⁴⁹; il secondo è un evidente richiamo al Primo Comandamento. Nel terzo caso si rileva chiaramente la trattazione della Torre Eiffel come di una divinità. Non per niente, il ricorso al simbolismo religioso per parlare della Torre è frequente all'interno della raccolta. Aksenov ad esempio mette in correlazione la croce di Cristo e le innumerevoli croci della Torre in *Ėjfeleja V* (vv. 50-51): "И из каждого креста крестовины Твоей, пригвожденной над асфальтовым морем призм / Освещается достояние Твое – благорастворенная жизнь" (ĖJF: 6)²⁵⁰; si veda inoltre *Ėjfeleja X* (vv. 28-30): "[...] сколько на башне совершенно распятий. / Распятий энергии связывающей и тайно образующей металла молекулы, / Херувимы звенящие системы неразрывной крепости" (ĖJF: 11)²⁵¹; oppure la rete della 'pesca miracolosa' con la struttura reticolare della torre in *Ėjfeleja VIII* (vv. 23-28): "Сетью закинута на / Город, что не найти острее, / Как на тот, незадачливый борт / Ловли, в полночь, Генусарета... / И по прежнему этот жест простерт / Над²⁵² злобой всякого поэта [corsivo mio, AF]"

²⁴⁸ Peraltro tale invocazione religiosa è presente anche in *Korinjane*: rivolta per tre volte (cfr. Aksenov 1918: 12, 36, 40, vv. 302, 932, 1024) da Giasone e dal coro a Medea 'becca e bastonata', assume senz'altro una sfumatura derisoria (cfr. anche Zeltchenko 2015: 406).

²⁴⁹ Noto *en passant* nello stesso verso anche il polemico riferimento all'opera di Pavel Florenskij *Stolp i utverždenie istiny*. L'allusione a questo titolo non è l'unica nella produzione aksenoviana (cfr. la successiva ode, *Ėjfeleja VI*, già citata nel cap. 3, § 3.3; si tratta anche dell'altro titolo con cui è conosciuto il racconto *Pis'ma svetlych ličnostej*, inserito nella raccolta perduta *Ljubov' segodnja*).

²⁵⁰ E da ogni croce della Tua crociera, inchiodata sul mare di prismi dell'asfalto / Si illumina il Tuo patrimonio, vita ben sciolta.

²⁵¹ [...] quante crocifissioni sono state compiute sulla torre / Crocifissioni di energia che lega e segretamente forma molecole di metallo, / Cherubini tintinnanti sistemi di resistenza indissolubile.

²⁵² Cfr. il corsivo mio con l'episodio di Gesù e Pietro sul lago di Gennèsaret: "Simone rispose: 'Maestro, abbiamo faticato tutta la notte e non abbiamo preso nulla; ma sulla tua parola getterò le reti'" (Lc 5,5). Si noti qualche verso sopra (vv. 19-20): "Через шестисотметровый трельяж / Над его теневой скрижалю". *Skrižal'*, 'Tavole della Legge', in una versione del componimento pubblicata sulla raccolta collettiva *Moskovskij Parnas*, 1922 (pp. 61-62) era stato sostituito da *spiral'*, creando così una rima identica (si ripete la parola del v. 18). Senza dubbio si tratta di un errore (non ha ovviamente senso pensare a una censura della Chiesa dopo il 1917).[...] quante crocifissioni sono state compiute sulla torre / Crocifissioni di energia che lega e segretamente forma molecole di metallo, / Cherubini tintinnanti sistemi di resistenza indissolubile.

(ĖJF: 9)²⁵³; oppure, ancora, nei modi con cui viene connotata in *Ėjfeleja XXIII* (vv. 9-10): “Бедный [Вечер] верил в трапезию / И в душеспасительную сеть [corsivo mio, AF]” (ĖJF: 24)²⁵⁴, attributo solitamente presente nella locuzione *dušespašitel’nye knigi* (ossia la Bibbia); o in *Ėjfeleja X* (v. 32) *železnaja deva* (‘vergine di ferro’, ĖJF: 11), variato in *Ėjfeleja XV* (v. 21) *železnaja i plamennaja deva* (‘vergine di ferro e fuoco’, ĖJF: 16). L’allusione alla Vergine Maria si ritrova nell’utilizzo dell’epiteto *lilija* (‘giglio’) riferito alla Torre in *Ėjfeleja XIII*, come notato anche da Kornelija Ičin (2014: 406). Inoltre, la Torre, oggetto di venerazione, viene spesso nominata tramite il pronome di seconda o terza persona con iniziale maiuscola (cfr. *supra*, § 2.1). A questo proposito, in *Ėjfeleja V* (vv. 7-9; 12; 15; 36) si trova un caso interessante, legato alla dinamica dei punti di vista di cui ho già parlato appunto nel § 2.1 (ĖJF: 4-5):

Так, потому что пора, и Тот, Чья власть
 Поставила горы, Кто повелел свет, положил магниту север-юг
 Чьи Одного Сила, Слава, Престолы, Господства,
 [...]
 Господи, да не сам ли Ты возложил крест на ишачку и на ишака.
 [...]
 Дай же мне петь как достоин, втягивая до отказа воздух, задыхаясь своей
 [монограммой И-А и да прославится Твоя высота
 [...]
 И Тебя, неоглядную [...]

(Sì, perché è ora, e *Colui*, la *Cui* potenza / Ha eretto montagne, *Colui* che ha ordinato la luce, che ha posto il magnete nord-sud / La *Cui* Fortezza, Gloria, Troni, Dominazioni [...] / Signore, ma non sei proprio Tu che hai deposto la croce su un’asina e un asino. [...] / Lascia che io canti fino alla fine, aspirando l’aria fino al colmo, ansando il mio monogramma I-A e che sia gloria alla *Tua* altezza [...] / E *Tu*, *sconfinata*).

Nelle prime due citazioni la grammatica permette di stabilire con certezza il riferimento a Dio (con passaggio da terza a seconda persona, da argomento a interlocutore)²⁵⁵, la terza, invece, è apertamente ambigua, e nel successivo riferimento alla seconda persona con la lettera maiuscola la concordanza gramma-

²⁵³ Con la rete sono gettati sulla / Città, che non se ne trova di più acute, / Come su quella sfortunata sponda / Della pesca, a mezzanotte, di Gennèsaret... / E come prima questo gesto è teso / Sulla cattiveria di ogni poeta.

²⁵⁴ La povera [sera] credeva nel trapezio / E nella rete *che salva l’anima*.

²⁵⁵ Aksenov riunisce nella figura di Dio i gradi della gerarchia degli angeli – dalla prima sfera: *Prestoly* (‘troni’); dalla seconda: *Gospodstva* (‘dominazioni’), *Sily* (‘virtù’ / ‘fortezze’), *Vlasti* (‘potestà’) – con gli attributi che Gli sono propri (cfr. la nota dossologica: “Яко Твое есть Царство, и Сила, и Слава во веки веков”, “Tuo è il regno, tua è la potenza e la gloria nei secoli”). Come si può constatare, la mescolanza si realizza concretamente nell’ambivalenza del sostantivo *Sila*, mentre di per sé gli attributi, ammassati in sequenza, sembrano assolvere una funzione parodica.

ticale permette di individuare la Torre Eiffel come oggetto, a completamento di un processo graduale di metamorfosi che non subirà modifiche fino alla fine del componimento.

Posso dunque constatare come la tematica religiosa sia funzionale a un doppio fine: da una parte sminuire la sacralità della fede cristiana (un significato veicolato dall'orientamento sul *raěšnyj stich*); dall'altra, innalzare il valore della scienza e della tecnica, attraverso la sostituzione della divinità con la Torre Eiffel, emblema della nuova fede nel progresso (circostanza sottolineata da strutture sintattiche, retoriche e metriche che ricordano la poesia religiosa). La glorificazione della Torre Eiffel e delle conquiste della modernità rinegozia, peraltro, il valore della dicotomia scienza / fede: nella dinamica semantica del testo la sfera della scienza invade quella della fede, mentre le credenze religiose vengono estromesse verso la sfera del caos – dell'eresia – tanto che diventano oggetto di dileggio; si tratta di uno dei messaggi principali veicolati dalla raccolta. La nuova fede, come già detto, si mantiene comunque sempre su un piano ironico (se non autoironico) e non sfocia mai in idolatria. In sostanza, in queste tre odi centrali di *Ėjfeleja* si realizza una complessa mescolanza di sacro e profano, di colto e popolare, istituita – ancor prima che nel contenuto – nel sapiente impiego di un verso con reminiscenze di due tipologie metriche in aperta antitesi.

4.4. Poesia sillabica

Аспидом мансарды, рустами их зданий,
Оплетаешь Милой поющие токи
Дымчатый вершитель моих назиданий
Многоок далекий.

Сняв со счет лет двести; бурбонских историй
Знамена по ветру, летает там пудра,
Где ныне прославлен одной из факторий
Руконог премудро.

А в месте почета, шелками облитый
Смотрел как проносят эспантон и банник
Подбородком острым, рвя линии свиты
Риторист посланник.

Определив тесно в небо выспрь улета
Перенапрягая лук словесных радуг
Незаконоломно буднего намета
Цифровых укладок

Устраивал тайну. Перевоплощений
Отвергнуты нами буддистские басни
Но не отрицаем иных прощений:

Кто простит прекрасней

Башни среброкудровой, ввысь бьющей гнев слова?
 “Завет, данный нами, все-таки чтите ль?”
 Спрашивает строго с подзвездного крова
 Кантемир-учитель.

Questo componimento, *Ėjfeleja XXII* (ĖJF: 23) rappresenta un unicum nella produzione poetica aksenoviana e probabilmente uno dei rarissimi casi di poesia sillabica russa di inizio Novecento²⁵⁶. Il testo contiene vari riferimenti ad Antioch Kantemir, la forma metrica stessa costituisce a suo modo un rimando all'ultimo poeta sillabico, contemporaneo rivale dei ‘trapiantatori’ del verso sillabo-tonico con cui, come si è visto, polemizzò Aksenov.

In realtà si tratta solo apparentemente del revival di una forma passata: Aksenov si rivela anche in questo caso un innovatore attento ai dettagli tecnici. La poesia è composta da 6 quartine, costituite da tre dodecasillabi piani con cesura piana dopo la sesta sillaba (spesso sottolineata da una pausa intonazionale) e da un senario piano. In pratica ogni dodecasillabo è formato da due emistichi uguali di sei sillabe, per cui si potrebbe considerare ogni quartina come formata da 7 senari. Ne consegue che la costante ritmica dell'accento è su una sillaba dispari (sulla quinta di ogni emistichio), il che favorisce un'inerzia ritmica trocaica, la cui frequente trasgressione allontana tuttavia ogni sospetto di sillabotimismo.

Non vi è dubbio che lo schema metrico, molto regolare, sia da ricondurre alla metrica sillabica; si deve altresì notare che il dodecasillabo era un verso molto raro (seppur ammesso) nella tradizione sillabica russa tra Seicento e Settecento: di norma venivano adottate misure di ascendenza polacca: ottonario (4+4), endecasillabo (5+6) e, soprattutto, tredecasillabo (7+6)²⁵⁷. Kantemir, che pur ammise il dodecasillabo (6+6) nel suo noto *Pis'mo Charitona...*, come metro lungo prediligeva, al pari di tutti i suoi predecessori, il tredecasillabo (cfr. Timofeev 1928: 37), usato tra l'altro nelle sue note satire. Inoltre per Kantemir la cesura nel dodecasillabo (come in tutte le altre misure) poteva essere anche maschile o dattilica: l'accento poteva cadere sulla sesta o sulla quarta sillaba, evitando così l'effetto ritmico del doppio senario, come in Aksenov.

²⁵⁶ Michail Gasparov (1993c: 145-148) cita solo i casi, altrettanto rari, di Vladimir Žabotinskij (traduzione da H. N. Bialik), Sergej Šervinskij (*Stichi ob Italii*), e Nikolaj Gumilev (traduzione da Théophile Gautier); Nikolaj Bogomolov (1995b: 32), segnala la traduzione di un sonetto di Petrarca da parte di Mandel'stam e, uscendo dall'ambito di inizio Novecento, alcune stilizzazioni di Kantemir da parte di Brodskij. Ciò che accomuna questi casi è il loro carattere volutamente evocativo, sia relativamente a modelli stranieri che russi, sia in traduzione che in versi originali. 2008b: 53).

²⁵⁷ Cfr. Gasparov M. 2000a: 32-33. Come è noto, gli alessandrini francesi erano dodecasillabi con cesura dopo la sesta sillaba e clausola ovviamente tronca: per via delle differenze di prosodia tra il polacco e il francese, l'alessandrino in polacco aveva solitamente 13-14 sillabe, in russo 13 con clausola fondamentalmente piana.

Tali considerazioni aiutano a capire che, anche in questo caso, l'autore perseguiva fini di sperimentazione. Nel suo verso sillabico sono presenti alcune trasgressioni, in funzione forse di sorpresa, un'asimmetria che risalta di più in un componimento così regolare: ci sono due endecasillabi (vv. 19 e 22) – senario + quinario, cosicché è ribaltato il succitato schema classico 5+6 – e un apparente tredecasillabo (v. 21) – cesura sdrucchiola dopo la settima sillaba, ossia, di fatto, l'accento cade sulla quinta come in tutti gli altri versi, ragion per cui il verso potrebbe anche essere letto come senario ipermetro + senario regolare = dodecasillabo. Confermando la predilezione di Aksenov per gli effetti ritmici 'estremi' mediante la frapposizione di molte sillabe atone tra gli accenti, noto poi che alcuni emistichi sono formati da una sola parola: “пе-ре-на-пря-гà-я”; “не-за-ко-но-лòм-но”; “пе-ре-во-пло-щè-ний”. E se dal punto di vista sintattico nelle prime tre quartine e nell'ultima il soggetto della proposizione è posto all'ultimo verso, tra la quarta e la quinta e tra la quinta e la sesta quartina ci sono degli *enjambement* inter-strofici, i quali, come ricorda Michail Gasparov (1993d: 15) nella poesia russa sono una rarità. In sostanza, l'adozione di un sistema evidentemente sillabico diventa un banco di prova per le possibilità organizzative del materiale verbale.

È lecito chiedersi se la scelta di una particolare forma sillabica risponda a una precisa esigenza comunicativa. Attraverso l'impiego di un sistema riconducibile tanto all'avanguardia, quanto a una lontana tradizione, sembra plausibile vedere realizzata – in una sorta di metafora metrica – l'unione contemporanea tra tempo passato e presente, la stessa che si può osservare sul piano del contenuto.

Nella prima quartina è possibile riconoscere la Parigi di inizio Novecento (con allusioni alla tecnologia radiofonica ed elettrica e alla Torre Eiffel), nella seconda e nella terza la Parigi del Settecento (*Snjav so sčët let dvesti*, 'Tolti dal conto circa duecento anni') – attualizzata a livello grammaticale tramite l'uso del presente imperfettivo – dove viveva anche il 'retore-ambasciatore' Kantemir (v. 12, con allusioni alla tecnica militare del tempo); dopo una quartina atemporale, dedicata alla creazione poetica, nella quinta e all'inizio della sesta si assiste all'irrisione della religione cristiana e all'esaltazione della Torre Eiffel come idolo nell'era della tecnologia – e, di conseguenza, si torna a riferirsi al presente del Novecento. Nella sesta e ultima quartina i due periodi si uniscono: dall'oltretomba la voce di Kantemir risuona nel XX secolo, chiedendo se viene onorato un certo precetto. Probabilmente i termini religiosi *čtit'* ('venerare') e *zavet* ('testamento' / 'precetto') sottintendono l'osservanza delle norme sillabiche (nella quarta strofa si incontra un'allusione metaforica alla tecnica poetica: *luk slovesnych radug*, 'arco di arcobaleni verbali').

Proprio il riconoscimento di una forma sillabica in questa poesia fa supporre che l'autore rimandi a Kantemir in virtù della sua attività di teorico del verso: potrebbe addirittura fungere da emblema di tutta la poesia sillabica russa, in quanto si esprime al plurale (*zavet, dannyj nami*, 'il precetto dato da noi'). Alla domanda del 'maestro' dall'Oltretomba (il 'precetto' – dei poeti sillabici – viene seguito nel mondo moderno?) sembra che Aksenov risponda implicitamente

con la scelta del metro. È utile ricordare che Kantemir, in controtendenza con il proprio tempo, cercò di riformare il verso sillabico contro l'avanzamento del sistema tedesco²⁵⁸, e che secondo la teoria di Aksenov l'evoluzione naturale del sillabismo sarebbe sfociata nel verso libero (cfr. *supra*, § 4.1).

Settecento e Novecento appaiono dunque inscindibilmente uniti, poiché nel primo il processo evolutivo del sillabismo è stato interrotto, nell'altro si sarebbe dovuto verificare il suo ultimo stadio. Sotto questo aspetto, il testo di Aksenov può essere inteso come un omaggio alla poesia sillabica – ingiustamente abbandonata due secoli prima – la quale avrebbe portato il verso russo a raggiungere le stesse conquiste tecniche della versificazione occidentale e – in particolare – francese, dal momento che la raccolta poetica è dedicata alla moderna Parigi. Sembra infatti che lo sviluppo tecnologico, celebrato nel contenuto delle trenta odi di *Ėjfeleja*, trovi un riflesso anche nei vari tentativi di Aksenov (non solo in questa raccolta) di sviluppare la metrica russa.

Infine, vale la pena di segnalare in *Neuvažitel'nye osnovanija* altri due casi di testi brevi (due quartine) che fanno venire in mente una forma sillabica 'd'avanguardia':

Не надо ни боксировать, ни фехтовать, ни плавать.
(Ах! если бы можно было и думать, и радоваться и плакать!)
Надо смотреть на доску, на рамочника, на пламя,
Проводя на бумаге мягкие буквы, уводящие память.

Милые мои друзья! – Облака, облака в улице:
Мало ли дразнить обломками состояний?
Обмылками поезда (кто его видел?) обдало.
Молимся радостью ропота в дали, дали, дали...

Il primo esempio (Aksenov 1916: 26) è composto da versi alternati di 15 e 19 sillabe, con clausola piana e simile suddivisione in emistichi (per i versi da 15 sillabe: 8+7 e 7+8, cesura sdrucchiola e tronca; per i versi da 19: 11+8 e 12+7, cesura piana); il ritmo del primo verso, peraltro, è palesemente giambico. Nel secondo caso (Aksenov 1916: 42), invece ci sono 3 versi di 15 sillabe (se si considera il primo, con clausola sdrucchiola, ipermetro) e uno di 13; una regola per la cesura è invece più difficile da individuare.

È difficile dire se sia pertinente ricondurre gli ultimi due testi al sistema sillabico; sta di fatto che, rispetto a *Ėjfeleja XXII*, non sembra possibile stabili-

²⁵⁸ A Kantemir, con *Pis'mo Charitona Makentina k prijatelju o složenii stichov russkich* (1742-43) appartiene infatti il tentativo, storicamente sfortunato, di riformare il verso sillabico: egli ammetteva alcuni tratti di tonicità sull'esempio di sistemi sillabici (come quello italiano e spagnolo) o di quello inglese, più flessibili rispetto all'alternanza rigida di sillabe atone e toniche del sistema tedesco verso cui era orientato Lomonosov (cfr. Garzonio 1997: 626-627). Nell'articolo *Pevcy revoljucii Kantemir* viene posto da Aksenov al di sopra del contemporaneo Trediakovskij per l'utilizzo di una lingua molto più moderna, ancora attuale a inizio Novecento (cfr. Aksenov 2008b: 53).

re una correlazione tra la scelta metrica e il contenuto, ragion per cui si può al limite considerarli come altre sperimentazioni ritmiche, in questo caso con la tendenza a una regolarità sillabica, anziché tonica (cfr. *supra*, § 4.2): ibridi a metà strada tra uno schema sillabo-tonico difficile da ricostruire e uno sillabico *sui generis*.

Capitolo quarto

L'esperienza poetica dell'autore nel contesto artistico dell'epoca

У Аксенова много счастливых элементов. Степень счастья их подчас – первой руки. Но в восхищение все это меня не приводит.

BORIS PASTERNAK (2005: 318)¹.
Lettera a S. Bobrov del 3-4 febbraio 1917.

Он был своеобразен, необычен и неуютен.

[...]

Он оставался несвойственным. Юмор – непонятным. Сам Аксенов – непонимаемым.

SERGEJ ĖJZENŠTEJN (1991: 3)².

1. Legami intertestuali con la poesia francese simbolista e postsimbolista

Так и получается синтез явно прошедших построений с данными самой трепещущей современности – Париж, Париж, Париж, серый Париж! и все мы, его дети, рады этому, как пленники Пелопонесских каменоломен стихам Эврипида.

IVAN AKSENOV (1917: 39)³.

¹ In Aksenov ci sono molti elementi buoni. Il grado di bontà a volte è di prim'ordine. Ma tutto questo non mi manda in estasi.

² Era originale, insolito e scomodo. [...] Rimase un alieno. Il suo humor non era compreso. Lo stesso Aksenov era incomprensibile.

³ Così si ottiene la sintesi delle strutture chiaramente passate con i dati della modernità più trepidante: Parigi, Parigi, Parigi, la grigia Parigi! E tutti noi siamo i suoi figli, felici per questo, come lo erano i prigionieri delle cave di pietra del Peloponneso per i versi di Euripide.

Durante l'analisi delle scelte linguistiche e metrico-ritmiche talvolta è emerso che opere letterarie e pittoriche francesi potevano essere servite da modello ispiratore per le soluzioni estetiche di Aksenov: i dipinti di Robert Delaunay, il verso libero di Claudel, Cendrars e Apollinaire, e in un caso – per ammissione stessa dell'autore – le sperimentazioni tipografiche di Mallarmé. Concentrando adesso l'attenzione sulle influenze letterarie, devo rilevare come la poetica dell'autore appaia debitrice soprattutto verso l'opera dei *poètes maudits* Tristan Corbière e Lautréamont e verso i postsimbolisti Cendrars e Henri Guilbeaux. Si tratta di autori che non avevano esercitato una rilevante influenza sulla letteratura russa, un aspetto che contribuisce senza dubbio a spiegare l'originalità della figura di Aksenov nell'ambito delle coeve esperienze poetiche in patria; l'individuazione di motivi artistici di questi poeti francesi nei testi di Aksenov permetterà inoltre di dare una descrizione più concreta all'orientamento di scrittura occidentale attribuito dalla critica alla sua poesia (cfr. cap. 2, § 1).

1.1. Corbière e Lautréamont

Si ragionerà anzitutto sulla conoscenza che di Corbière e Lautréamont avevano i poeti russi della prima generazione simbolista, la quale – come è noto – era di ascendenza francese e ad essi poteva essere più direttamente interessata. Si ricorda infatti che a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento – grazie anche alla mediazione di figure come Zinaida Vengerova (1867-1941) e il principe Aleksandr Urusov (1843-1900), nonché a riviste come *Severnyj vestnik*, *Mir iskusstva* e poi soprattutto *Vesy* – i simbolisti francesi cominciarono a essere discussi e tradotti⁴: nel 1894 Brjusov scriveva che stava preparando una raccolta di simbolisti francesi in traduzione russa proprio al fine di rendere più accessibili tali modelli letterari (cfr. Loks 1937: 268), e iniziava a comporre versi imitativi (cfr. Donchin 1958: 23). A giudicare dagli studi sul rapporto dei simbolisti russi con i colleghi francesi⁵ emerge tuttavia un dato importante ai

⁴ Si veda a tal proposito: Donchin 1958. Cfr. inoltre le memorie di A. Belyj (1990a: 411): “До 900 года в Москве совсем не считались с Ибсеном, Стриндбергом, Уитменом, Гамсуном и Метерлинком. Верхарн пребывал в неизвестности [...]. А к десятому году на полках – собранье томов: О. Уайльда, д'Аннунцио, Ибсена, Стриндберга, С. Пшибышевского и Гофманстала; уже читали Верхарна, Бодлера, Верлена, Ван-Лерберга, Брюсова, Блока, Бальмонта; зачитывались Сологубом; уже заговаривали о Корбьере, Жилкэне, Аркосе, Гурмоне, Ренье, Дюамеле, Стефане Георге и Лилиенкроне [...]” (Prima dell'anno 1900 a Mosca nessuno considerava Ibsen, Strindberg, Whitman, Hamsun e Maeterlinck. Verhaeren rimaneva sconosciuto [...]. E verso il 1910 sulle mensole c'era una raccolta di tomi di: Wilde, D'Annunzio, Ibsen, Strindberg, Przybyszewski, Hofmannsthal; si leggeva già Verhaeren, Baudelaire, Verlaine, Van Lerberghe, Brjusov, Blok, Bal'mont; si iniziava a leggere Sologub; già si cominciava a parlare di Corbière, Gilquin, Arcos, Gourmont, Régnier, Duhamel, Stefan George e Liliencron [...]).

⁵ Oltre al già citato studio di Donchin, si veda: Bagno 1991; Wanner 1996; Dubrovkin 1998. Si segnalano inoltre alcune tesi di dottorato: Grinštejn 1987; Fajn 1994;

fini del mio discorso: l'attenzione era stata rivolta soprattutto a Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Laforgue e (restando in ambito francofono) ai belgi Maeterlinck e Verhaeren. Da essi i simbolisti russi avevano tratto temi, forme retorico-linguistiche e nuove strutture del verso⁶, non senza stravolgere talvolta il senso dei modelli poetici dei corifei francesi⁷.

Dello stesso favore non pare invece aver goduto Tristan Corbière⁸: il poeta venne menzionato raramente dai simbolisti russi e solo Annenskij tradusse e pubblicò due sue poesie (cfr. *infra*); in seguito i suoi versi trovarono saltuariamente spazio soltanto in antologie di poesia simbolista francese, mentre l'unica edizione russa di un volume di suoi versi risale all'epoca della Perestrojka (cfr.

Ostrovskaja 1998.

⁶ Ad esempio, sull'influenza di Baudelaire in Russia si possono citare motivi come l'esotismo, l'escapismo o la teoria delle corrispondenze (quest'ultima forse l'unica di Baudelaire ad aver influenzato la seconda generazione simbolista russa); di Mallarmé viene ripreso il principio secondo cui la poesia deve essere fatta di enigmi, l'oggetto va evocato e non nominato; da Verlaine derivava l'idea che la poesia dovesse comunicare un'emozione interiore ineffabile, da qui l'orientamento verso la musica e la vaghezza della lingua; Verhaeren influenzò le tematiche urbane (l'orrore delle nuove metropoli e la fiducia in una migliore città del futuro). Per un resoconto delle influenze nei temi e nella tecnica di scrittura, cfr. Donchin 1958: 76 e segg.

⁷ È quanto viene sostenuto nel recente studio di Anastasia Vinogradova de La Fortelle (2010). Partendo da un confronto tra le poesie di Baudelaire e Mallarmé e la traduzione delle medesime da parte di Brjusov e Annenskij, la studiosa nota che le discrepanze più sistematiche sarebbero nell'espressione del soggetto lirico, laddove l'enunciazione poetica in francese è neutra e oggettiva, distante dalla realtà dell'«io». Secondo Vinogradova, si tratta di una deformazione coerente, che obbedisce a una determinata logica legata alla mentalità poetica del traduttore e spiegabile con il diverso «habitat» in cui è sorto il Simbolismo russo. Il nuovo apogeo della poesia russa, dopo un'epoca nutrita di ideali positivisti e materialisti e che privilegiava la prosa, si apre nel segno di un bisogno di trascendenza, di attenzione alle profondità dell'anima, all'Idealismo mistico. La nuova poesia appare ancora troppo legata al Romanticismo per lirismo, soggettività, per la ricerca di segni di un mondo «altro» nell'esistenza quotidiana. Questo orientamento nelle traduzioni corrisponde a quello delle poesie simboliste russe originali. Il Simbolismo francese, invece, era nato nell'epoca di crisi dei valori del Romanticismo (ideale trascendente, l'anima umana, la parola poetica come profezia), in cui la poesia doveva rinegoziare un suo posto nel mondo, giustificare la sua esistenza attraverso una rivalutazione delle sue vecchie credenze e forme di espressione. A partire da Baudelaire, la poesia francese attua, a differenza di quella russa, una spersonalizzazione del suo soggetto lirico, operando quella che Mallarmé chiamerà più tardi «la disparition élocutoire du poète» e spostandosi dal «sublime» e dal «lontano» al mistero «orizzontale» del mondo.

⁸ Pseudonimo di Édouard-Joachim Corbière (1845-1875). Per un'indagine approfondita sulla vita e l'opera dell'autore si rimanda al classico lavoro di Michel Dansel (1985); esso contiene anche una bibliografia pressoché completa degli studi dedicati a Corbière, aggiornata all'anno di uscita del volume. Tra gli studi più recenti interamente dedicati all'autore, di particolare interesse sono: Laroche 1997; Rannou 2006.

Korb'er 1986). Per quanto riguarda Lautréamont⁹, si tratta di un poeta che era poco noto perfino in Francia prima della rivalutazione da parte dei surrealisti verso la fine degli anni Dieci, mentre oggi è considerato uno dei rappresentanti più significativi del Simbolismo per la sua influenza sulla poesia francese del Novecento. La riscoperta in patria non ebbe riflesso in Russia, dove, complice il momento storico, Lautréamont fu pressoché ignorato fino alla dissoluzione dell'Unione Sovietica¹⁰.

Proprio questi due poeti simbolisti, trascurati dagli scrittori russi a cavallo dei due secoli e anche in seguito, sono stati per Aksenov motivo di grande interesse. L'autore aveva un'ottima conoscenza della loro opera, una circostanza – specie nel caso di Lautréamont – strettamente legata al già menzionato viaggio a Parigi nella primavera del 1914 (cfr. cap. 3, § 3.4): oltre a partecipare alla vita culturale della capitale francese, in questo periodo egli dovette infatti intraprendere ricerche approfondite sui due poeti. In una lettera a Bobrov del 4 aprile 1916 Aksenov (2008a: 69) racconta del suo incontro con la musa di Corbière, Armida-Josefina Cuchiani:

Вы любите Корбьера? Я отыскал женщину, которую он любил, эта старая теперь дама позволила мне прочесть письма поэта – нечто неповторимое, но списать не позволила, несмотря на 'слезы заклинанья'. Обещала после своей смерти дать возможность... Интересно, как она это делает¹¹.

Aksenov non aggiunge altro, ma è altamente probabile che, per arrivare a interessarsi della Cuchiani, egli stesse studiando a fondo la vita e l'opera del poeta. Per quanto riguarda Lautréamont, in traduzione russa nel 1913 erano apparsi solo alcuni brani da *Les chants de Maldoror* nell'antologia, curata da Rémy de Gourmont, *Le livre des masques* (1896)¹², mentre Aksenov fa intendere in una lettera a Bobrov di aver letto integralmente il libro: “Вы читали Chansons du Malldoror [*sic*]? Если нет, жаль – эта книга прямо написана для автора ‘Ли-

⁹ Comte de Lautréamont, pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse (1846-1870). Per una presentazione dell'autore e una bibliografia dettagliata di e su Lautréamont, cfr. Walzer 1988a e Walzer 1988b; per una bibliografia più aggiornata, sebbene meno ricca, si veda Steinmetz 2009. Si segnalano infine tre interessanti studi degli ultimi anni, assenti dalla bibliografia citata: Calasso 2001; Meyronnis 2003; Haenel 2009.

¹⁰ La prima edizione di *Les chants de Maldoror* è contenuta in Kosikov 1993 (trad. di N. Mavlevič). La traduzione è stata riedita nel 2012. Nell'introduzione all'edizione dell'opera completa nel 1998, G. Kosikov sottolinea quanto poco interesse abbia destato in Russia il poeta francese.

¹¹ Lei ama Corbière? Ho ritrovato la donna che lui amava, questa signora ormai anziana mi ha permesso di leggere le lettere del poeta: qualcosa di irripetibile, ma non mi ha concesso di trascriverle nonostante le 'lacrime supplichevoli'. Ha detto che dopo la propria morte darà questa possibilità... Mi chiedo come lo farà.

¹² Cfr. Gurmon 1913 (trad. di E. Blinova e M. Kuzmin).

рической темы¹³” (Aksenov 2008a: 73)¹⁴. All'epoca ciò sarebbe potuto avvenire solo a Parigi, dove il libro era una rarità bibliografica ma non impossibile da trovare¹⁵. La dimostrazione che Aksenov conosceva il contenuto del libro è nel suo romanzo *Gerkulesovy stolpy*, dove sono riportate due epigrafi dagli *Chants* in originale francese relative a punti non presenti nell'edizione di Gourmont. Sempre a Parigi Aksenov dovette inoltre cercare ulteriori informazioni sul poeta (la cui biografia è tutt'ora un mistero): si consideri che in *Gerkulesovy stolpy* il tragicomico protagonista – nel quale è possibile supporre qualche tratto autobiografico – è uno studioso di poesia che ha deciso di dedicarsi interamente a ricerche su Lautréamont e che solo a questo scopo si è recato a Parigi (cfr. Aksenov 2008b: 181).

Le ricerche su due poeti poco noti conferma la passione dell'autore russo per gli 'outsider': Aksenov si era infatti dedicato ai drammaturghi elisabettiani del Seicento oscurati dal genio di Shakespeare, tanto che in Russia egli fu forse il primo a tradurli e tra i primi a studiarli (cfr. Mejlach 2012: 84); aveva inoltre tradotto la poetessa tardo simbolista Renée Vivien (1877-1909), sottolineando in una nota introduttiva come si trattasse di un'artista ingiustamente ignorata (cfr. Aksenov 1911: 12-13). Nel caso di Corbière e Lautréamont l'interessamento di Aksenov non si espresse in traduzioni o saggi critici, bensì nell'influenza più o meno marcata sul proprio stile di scrittura in versi.

Prima di rivolgere l'attenzione ai possibili debiti di Aksenov nei confronti di Corbière, accennerò alla ricezione di questo poeta francese in Russia in quegli stessi anni. Nelle due traduzioni di Annenskij (cfr. *supra*)¹⁶ si può notare la cita-

¹³ Riferimento al saggio di S. Bobrov *Liričeskaja tema. XVIII ékskursov v ee oblasti*, Centrifuga, M. 1914 (uscito su rivista nel 1913 con il titolo *O liričeskoj teme*, cfr. cap. 2, § 6.2).

¹⁴ Lei ha letto *Les chants de Maldoror*? Se non lo ha fatto, peccato, questo libro sembra scritto apposta per l'autore del *Tema lirico*.

¹⁵ Lars Kleberg (2012: 110) sottolinea come fosse difficile trovare opere di Lautréamont perfino a Parigi prima della Grande Guerra, per cui suppone che Aksenov fosse entrato in contatto con Modigliani, il quale, secondo le memorie parigine di Achmatova del periodo 1910-1911, portava sempre con sé una copia di *Les chants de Maldoror*. In realtà questa circostanza appare superflua: se già Aksenov sapeva chi era Lautréamont grazie al libro di Gourmont, avrebbe potuto benissimo leggere le sue opere in biblioteca (l'ultima edizione del 1890 conteneva anche una prefazione in cui veniva presentato l'autore e venivano fornite alcune informazioni biografiche) o cercarle in qualche libreria di rari. Non a caso, nel 1917 il surrealista Philippe Soupault scovò per caso *Les chants de Maldoror* in una libreria parigina, mentre Louis Aragon e André Bréton reperirono copie delle *Poésies* di Lautréamont alla *Bibliothèque nationale de France*. Infine, a conferma che il libro non era così ignoto al tempo in cui Aksenov si trovava a Parigi, ricordo che qualche anno prima la poetessa Rachilde nel “*Mercure de France*” (1 luglio 1910) diceva a proposito di *Mafarka le futuriste* di Marinetti: “Il festino dei mostri marini e l'orgia che segue sono dei capitoli meravigliosi [...] *Mafarka* mi ha fatto lo stesso effetto dei *Chants de Maldoror*” (cit. in Goriély 1967: 168).

¹⁶ Si tratta delle poesie postume *Paris Diurne* e *Paris Nocturne*, riunite in traduzione sotto il titolo *Dva Pariža*, inserite in un'antologia di poeti parnassiani e maledetti

ta tendenza dei simbolisti russi a dare una libera interpretazione dei simbolisti francesi. Si prendano ad esempio gli ultimi due versi di *Paris diurne*: “Notre substance à nous, c’est notre poche à fiel. / Ma foi j’aime autant ça que d’être dans le miel” (Corbière 1973: 243)¹⁷; li si confronti con la traduzione russa: “И желчью мы живем, пока нас в яму кинут”¹⁸. È evidente che il motivo del piacere per il brutto proposto da Corbière è trasformato da Annenskij in un’amara considerazione sul destino umano. Più fedele a questo motivo del *poète maudit* è invece Benedikt Livšic, un autore che all’interno del panorama futurista russo conservava un forte legame con la tradizione letteraria straniera¹⁹. Tra le poesie di autori francesi che Livšic tradusse nei primi del Novecento si segnala *Paysage mauvais* di Corbière, in cui le immagini antiestetiche sono addirittura rafforzate rispetto all’originale: “– Palud pâle, où la lune avale / De gros vers, pour passer la nuit” (Corbière 1973: 133)²⁰ diventa “Зловонное болото, где глотает / Больших червей голодная луна” (Livšic 1937: 105)²¹, dove la palude da ‘pallida’ diventa ‘fetida’; si nota inoltre che Livšic utilizzò la propria traduzione della metafora *soleil des loups* come titolo di una propria raccolta (*Volč’e solnce*, 1914. Cfr. Tver’janovič 2005: 218).

A quanto pare, Livšic fu attratto da Corbière per le associazioni sgradevoli prodotte dai suoi versi: non è un caso che in *Volč’e solnce* ricorrono motivi come cannibalismo e insetti. Tuttavia, l’inserimento di elementi antiestetici in poesia accomunava molti rappresentanti del Simbolismo francese – primo fra tutti, Baudelaire – mentre uno degli elementi principali che caratterizzava Corbière rispetto ai suoi contemporanei era la capacità di unire l’elemento burlesco a quello lirico. Si può notare come nel suo unico libro di poesie, *Les Amours jaunes* (1873), Corbière faccia ampio uso di giochi linguistici e semantici. In *Épitaphe*, ad es., è presente una serie di epiteti paradossali ma non alogici: “Des nerfs, – sans nerf. Vigueur sans force”; “Coureur d’idéal, – sans idée”; “Un drôle sérieux, – pas drôle”; “Trop fou pour savoir être bête”; “– Ses vers faux furent ses seuls vrais”; “– Son goût était dans le dégoût”; “Trop réussi, – comme raté [il corsivo è della fonte]” (Corbière 1973: 29-30)²².

Questa stessa caratteristica è rintracciabile nella poesia di Aksenov. Il gusto per il paradosso è già evidente nel titolo della raccolta *Neuvažitel’nye osnovanija* (come dire fondamenti che non sono fondati); si possono poi notare espressioni come “Разговор искренно-лживый” (Aksenov 1916: 7), “косая птица стая / как шприц прямая / Через верхнюю яму” (Aksenov 1916: 9); “Смерто-

nel 1904, ora raccolte in Annenskij 1988: 237-238.

¹⁷ La nostra sostanza è la nostra scorta di fiele, / in fede mia, io amo questo come se fossi nel miele.

¹⁸ E viviamo di bile finché non ci buttano in una buca.

¹⁹ Egli si definiva allievo di Corbière e Rimbaud (cfr. Livšic 1991: 29)

²⁰ – Palude pallida, ove la luna ingoia / grossi vermi per passare la notte.

²¹ Palude fetida, dove ingoia / Grossi vermi la luna affamata.

²² Dei nervi, – senza nerbo. Vigore senza forza; Corridore d’ideale, – senza idea; Un buffo serio, – per niente buffo; troppo folle per saper essere stupido; – I suoi versi falsi furono i soli veri; – Il suo gusto era nel disgusto; troppo riuscito, – come fallito.

носное благо” (Aksenov 1916: 10); “Земленебесный князь” (Aksenov 1916: 34)²³. Si veda soprattutto *Ėjfeleja XXX*: “Все наши силы – бессилие; вся наша честь – позор [...] Глубина ввысь” (ĖIF: 29-30)²⁴. Tuttavia, se nel caso di Corbière i paradossi – al di là dell’umorismo – sono solitamente tesi a smascherare i luoghi comuni della lingua e svelare l’essenza delle cose, in Aksenov sembrano più che altro una provocazione artistica.

Si registra comunque un caso in cui l’influenza di Corbière, relativamente all’elemento parodico nella sua opera, appare più diretta. Il ciclo *Sérénade des sérénades*, contenuto in *Les Amours jaunes*, era molto probabilmente servito da modello ad Aksenov per la poesia lunga *Serenada* (1920). I versi di Corbière rappresentavano un’irrisione dell’esotismo spagnolo di Alfred de Musset (soprattutto *L’andalouse* e *Madrid*)²⁵, così come nella poesia di Aksenov è presente un’irrisione dell’esotismo e della lingua eufonica di Bal’mont²⁶. Oltre ai motivi della chitarra, della Spagna, dell’amore infelice per una donna dissoluta, Aksenov sembra indicare la scelta di ispirarsi al ciclo di Corbière anche nella scansione ritmica di una poesia, *Pièce à carreaux*; le quartine di Corbière (1973: 88) e Aksenov (1920h) di cui propongo di seguito il confronto presentano tra l’altro lo stesso motivo della donna nuda:

Et Vous qui faites la cornue,
Ange là-bas!...
En serez-vous en peu moins nue,
Les habits bas?²⁸

Поток помой²⁷ в мои объятия
Ты пролила,
Но помни, что, помимо платья,
Ты всем гола²⁹

²³ Conversazione sincero-falsa; Lo stormo storto degli uccelli / è dritto come una siringa / Attraverso la buca superiore; Bene mortifero; Principe terrestreceleste.

²⁴ Tutte le nostre forze sono impotenza; tutto il nostro orgoglio è un’onta [...] Profondità in alto.

²⁵ Si consideri ad es. l’ultima strofa di *L’Andalouse* di de Musset (1986: 74): “Allons, mon page, en embuscades! / Allons! la belle nuit d’été! / Je veux ce soir des sérénades / A faire damner les alcades / De Tolose au Guadalété” (Andiamo, mio paggio, all’agguato! / Andiamo! Che bella notte d’estate! / Stasera voglio con le serenate / Far dannare gli alcaldi / Da Tolosa a Guadalété), e la si confronti con l’ultima strofa di *Portes et fenêtres* di Corbière (1973: 84): “À damner je n’ai plus d’alcades, / Je n’ai fait que me damner moi, / En serinant mes sérénades... / – Il ne reste à damner que Toi!” (Non ho più alcaldi da dannare, / Non faccio che dannare me, / A forza di ripetere le mie serenate / – Non mi resta che dannare te!).

²⁶ La questione è stata trattata più estesamente in Farsetti 2014b.

²⁷ Piuttosto che l’imperativo del verbo *pomyt’* (‘lavare’), il quale spezzerebbe la sintassi, si può pensare a una forma irregolare di genitivo plurale di *pomoi* (risciacquatura di piatti): la donna ha evidentemente lanciato una secchiata d’acqua al corteggiatore che la importuna.

²⁸ E tu che fai la cornuta / Angelo laggiù!... / Saresti un po’ meno nuda / Con le vesti giù?

²⁹ Un torrente di risciacquatura nei miei abbracci / Tu hai versato, / Ma ricorda che, a parte il vestito, / Sei per tutti nuda.

Si consideri adesso il riflesso di Lautréamont sulla scrittura di Aksenov. Si dovrà osservare che Lautréamont, così come Corbière, non si limitava all'utilizzo di motivi antiestetici, ma piuttosto ne proponeva una versione esasperata: *Les chants de Maldoror*, la sua opera principale, è costruita su un io lirico perverso, ed è pervasa da motivi grotteschi, iperbolici, quasi deliranti, tendenti a un umorismo tetro, come risulta evidente dal seguente estratto dal canto IV:

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. [...] Une vipère méchante a dévoré ma verge et a pris sa place: elle m'a rendu eunuque, cette infâme. Oh! si j'avais pu me défendre avec mes bras paralysés; mais, je crois plutôt qu'ils se sont changés en bûches. Quoi qu'il en soit, il importe de constater que le sang ne vient plus y promener sa rougeur. Deux petits hérissons, qui ne croissent plus, ont jeté à un chien, qui n'a pas refusé, l'intérieur de mes testicules [...] (Lautréamont 2009: 169-170)³⁰.

Si potrebbe dunque ipotizzare che l'uso episodico di immagini analoghe in Aksenov sia un tributo allo stile del poeta francese: “[...] свеже вывернутын [sic] кишки и иные, священные брашна³¹” (ĖJF: 6)³². Si osservi un esempio più esteso in *Ėjfeleja XXX* (ĖJF: 29):

Каждое заклоченное из 19 000 000 – в сердце [sic], сердце стучает
[в каждом морцовом [sic] ‘точка-тире’
И каждый барьерный камень, уводящий шоссе, в разьедаемые теперь
[кнутом места
Каждый из них подмена березового беженческого креста
Пыль, запряженная ветром, пыль, колония бактерий, пыль слепящая
[заставляющая чихать и отплевываться, благополучно загаживающих
[тротуар людей –
Пепел мне, в урне сафировой [sic], прах дедов, отцов, женщин и детей,
[детей, без конца детей.
Умер я в них давно, как умирали они от меня на расстоянии четырех
[аршин,
Но смерть их чем она мне? Слабая седина виска и даже у бровей не видать
[морщин.

³⁰ Sono sporco. I pidocchi mi rodono. I porci, quando mi guardano, vomitano. Le croste e le escare della lebbra hanno squamato la mia pelle, coperta di pus giallastro. [...] Una vipera cattiva mi ha divorato la verga e ne ha preso il posto: mi ha reso eunuco, quell'infame! Oh! Avessi potuto difendermi con le mie braccia paralizzate! Credo però che si siano tramutati in ceppi. Si deve comunque constatare che il sangue non viene più a scarrozzare il suo rosso. Due isticri piccole che non crescono più hanno gettato a un cane, il quale non ha rifiutato, l'interno dei miei testicoli [...].

³¹ Notare l'utilizzo del termine aulico slavo *brašna*, al posto di *pišči*.

³² [...] intestini rivoltati di fresco e altri alimenti santi.

(Ogni cuore dei 19 000 000 conficcati picchia in ogni 'punto-linea' morse / E ogni sasso della barriera, che porta via la strada, in posti ora corrodibili con lo knut / Ognuno di loro è una falsificazione della croce di betulla del profugo / La polvere, aggiogata dal vento, la polvere, colonia di batteri, la polvere che acceca, che costringe a starnutire e a sputare, di uomini che sporcano bene il marciapiede / La cenere a me, nell'urna di zaffiro, ceneri degli antenati, dei padri, delle donne e dei bambini, dei bambini, dei bambini senza fine. / Sono morto io in loro da tanto tempo, come morivano loro a una distanza da me di tre metri, / Ma la loro morte cosa è per me? Una debole canizie delle tempie e perfino alle ciglia non si vedono rughe).

Il riferimento alla morte dei bambini sembra allo stesso tempo rievocare l'inquietante "[...] lorsqu'il embrassait un petit enfant, au visage rose, il aurait voulu lui enlever ses joues avec un rasoir [...]" (Lautréamont 2009: 47)³³, anche se non è escluso un rimando al famoso inizio di *Neskol'ko slov obo mne samom* di Majakovskij ("Я люблю смотреть, как умирают дети")³⁴. Tuttavia, considerando la conoscenza dell'opera di Lautréamont da parte di Aksenov, e allo stesso tempo, la valutazione negativa data a quel tempo dall'autore sull'opera di Majakovskij, appare decisamente più probabile che le immagini di *Ejfelja XXX* siano una reminiscenza delle atrocità descritte dal poeta francese³⁵.

Infine, immagini scioccanti – che non si esiterebbe oggi a definire *splatter* – sono abbastanza diffuse nella sua prosa³⁶ e si ripresentano nella sua poesia anche a metà degli anni Venti, in *Pervoe* (FdP: 101):

³³ [...] quando ha abbracciato un bambino piccolo, dal viso rosa, avrebbe voluto strappargli le guance con un rasoio [...]

³⁴ Amo vedere come muoiono i bambini.

³⁵ Chardžiev (1997: 164) per primo ha notato l'incredibile consonanza tra le poetiche di Majakovskij e Lautréamont (unione di idee elevate e basse, immagini stravaganti e iperboliche), oltre ad accostare l'immagine dell'*okean-izuver* ('oceano-mostro') del II atto di *Vladimir Majakovskij* all'*océan grand célibataire* del canto I degli *Chants*.

³⁶ Ad es., si veda la descrizione di un cavallo scuoiato nel racconto *Nepirimimyj*. Scrive Aksenov (1920d: 37): "Почти у середины ее лежала гнедая раньше, а теперь красная лошадь. Туша ее была освежевана, а передняя половина совершенно цела. Первосортное мясо было срезано и скелет в этой части был обработан так же тщательно, как лягушка зарытая в муравейник на вторые сутки своего погребения" (Quasi al centro della piazza giaceva un cavallo baio, ormai rosso. Aveva il corpo scorticato, mentre la metà anteriore era perfettamente integra. Era stata tagliata carne di prima scelta, e lo scheletro in questa parte era stato ripulito con tanto zelo come una lucertola interrata in un formicaio da due giorni). Così invece Aksenov (2008b: 221) descrive il suicidio dell'amata del protagonista sotto un treno nel romanzo *Gerkulesovy stolpy*: "Желания ее исполнялись, так как колеса всего поезда проехали вдоль по ее телу и голове. Из груди мяса торчали в полной сохранности только ноги, по которым ее и узнали" (I suoi desideri si realizzarono, poiché le ruote di tutto il treno passarono lungo il corpo e la testa. Dal mucchio di carne emergevano perfettamente conservate solo le gambe, ed è da quelle che la riconobbero). Kleberg (2012: 110), ritie-

У кювета кучей: мясо, лоскутья сукна, сукровица
 Головы плоской, плющенной водянкой рассыпанные зубы,
 Мать, в которую впесовало ребенка
 И желтым ребром ее проткнуло маленький живот, откуда вытекали
 [тоненьким дождевым червем кишки

(Nella cunetta dei mucchi: la carne, brandelli di panni, pus / Della testa piatta, schiacciata dall'idropisia denti scomposti, / Madre dentro la quale è schiacciato il bambino / E con la sua gialla costola è infalzata la piccola pancia, dalla quale fuoriuscivano le budella come un sottile verme piovano).

1.2. Cendrars e Guilbeaux

Un aspetto accomuna il destino in Russia di questi due rappresentanti dell'avanguardia poetica francese: entrambi non sono ricordati per i propri versi futuristi.

Blaise Cendrars³⁷ fu notato negli anni Dieci per aver collaborato con la moglie russa di Delaunay – Sonia Terk – alla creazione della cosiddetta prima 'poesia simultanea', *La Prose du Transsibérien* (1913): in essa i versi erano scritti insieme a macchie di colore in un solo foglio lunghissimo, cosicché il testo poetico poteva essere apprezzato con un solo colpo d'occhio, simultaneamente, come se si trattasse di un quadro³⁸. È Livšic (1991: 160) a informarci che a Pietroburgo nel 1913 lo studioso Aleksandr Smirnov (1883-1962), di ritorno da Parigi, aveva portato con sé una copia di quest'opera. Non risulta tuttavia che questo esperimento francese abbia destato una particolare impressione sugli avanguardisti russi: Livšic (1991: 160) ricorda soltanto l'irritazione del pittore Jakulov, il quale sosteneva che Delaunay gli avesse rubato l'idea della tecnica simultanista. Le poesie di Cendrars furono tradotte in russo solo nel 1974³⁹; in Russia ancora oggi egli è noto più che altro come scrittore di romanzi di avven-

ne comunque che *Les chants de Maldoror* non abbiano esercitato una grande influenza sullo stile di scrittura del romanzo di Aksenov.

³⁷ Nome d'arte di Frédéric Sauser-Hall (1887-1961). Per un'introduzione alla poesia dell'autore, cfr. Cendrars 1986. Per indagini recenti sulla poesia di Cendrars e i suoi rapporti con le esperienze delle avanguardie sul piano internazionale, si veda soprattutto i volumi di atti di due convegni: de Freitas, Leroy, Nogacki 2002; Leroy, Vasileva 2002.

³⁸ Per un recente studio sulla semantica del poema e della relazione verbale-visuale, si veda Shingler 2012.

³⁹ Si tratta di *Du monde entier au cœur du monde*, raccolta che comprende anche i versi giovanili di Cendrars, tradotta da M. Kudinov e curata da N. Balašov (cfr. Cendrars 1974).

tura e come popolarizzatore della cultura e della letteratura russa in Occidente⁴⁰, piuttosto che per le sue performance in versi del primo Novecento⁴¹.

Henri Guilbeaux (1885-1938), invece, dopo aver esordito come poeta urbanista intorno agli anni Dieci, si avvicinò al marxismo e si trasferì in Russia (1919-1923), dove godette di una discreta fama come autore di versi di propaganda rivoluzionaria. Era amico di Lenin, il quale scrisse l'introduzione a un suo saggio (cfr. Gil'bo 1920), mentre Guilbeaux stesso scrisse un libro su di lui⁴². Sia per la sua poesia d'avanguardia che per quella rivoluzionaria, oggi Guilbeaux è praticamente dimenticato, tanto in Francia, quanto in Russia⁴³.

A parziale giustificazione dello scarso o nullo interesse suscitato nei futuristi russi da questi due poeti (specialmente per quanto riguarda il ben più noto Cendrars) si può senz'altro considerare il particolare contesto culturale dell'epoca. Il Simbolismo russo è stato un fenomeno (almeno inizialmente) di ispirazione francese e comunque molto legato alla letteratura europea (il che spiega perché la pratica di traduzione fosse così diffusa in seno al movimento), cosa che non si può dire del Futurismo: i *gilejcy* (in particolare Chlebnikov e Kručenyč) cercavano solitamente una 'via russa' all'arte⁴⁴, e tra le altre compagnie si può al limite notare un'attenzione verso il marinettismo (all'interno dell'Egofuturismo e del Mezzanino della Poesia), o verso il Simbolismo francese e il Neoromanticismo tedesco (*Lirika* e, poi, Centrifuga). In ogni caso, i futuristi russi non manifestavano un particolare interesse per i poeti francesi d'avanguardia a loro contemporanei (Apollinaire, Reverdy, Jacob, Cocteau, oltre al già citato Cendrars). Ciò non toglie che si possano istituire paralleli tra futuristi francesi e russi⁴⁵, ma è difficile ipotizzare una diretta influenza degli uni sugli al-

⁴⁰ Nel 1904, a 17 anni, Cendrars si era trasferito a Pietroburgo, dove rimase fino al 1907 lavorando come apprendista di un orologiaio svizzero.

⁴¹ Livšič (1991: 196) riporta un anacronismo sul cabaret *Brodjačaja sobaka* contenuto nel romanzo *Le plan de l'aiguille* (1929) di Cendrars, dimostrando di seguire l'opera dell'autore francese; in traduzione russa era uscito solo *Zoloto* (1926; titolo originale: *l'Or*, 1925), romanzo d'avventura ambientato però in Sudamerica. Le prose di Cendrars sono tuttora edite in Russia (cfr. Pankova 2004).

⁴² H. Guilbeaux, *Lenin*, Verlag Die Schmiede, Berlin 1923.

⁴³ Non mi risulta che alle sue opere artistiche siano mai stati dedicati studi specifici. Si segnala all'epoca in E. Florian-Parmentier (1915: 317-324) un capitolo dedicato al *Dynamisme*, scuola poetica fondata da Guilbeaux (cfr. *infra*).

⁴⁴ Al di là dell'ostentata posizione autarchica, non si può tuttavia negare il fascino esercitato dai proclami di Marinetti sui *gilejcy*: sono evidenti le analogie nelle idee e nel tono tra *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912) e i manifesti dei futuristi italiani, dei quali Burljuk, non a caso, possedeva una copia (cfr. Livšič 1991: 82). Tra l'altro, l'etichetta di 'Futurismo' venne assunta anche dagli esponenti di Gileja perché ormai diventata un termine catalizzatore per chiarire – a sé stessi e al pubblico – la propria collocazione sul palcoscenico letterario (cfr. Colucci 1964: 149). Senza contare le indubbe somiglianze tra brani teorici di Marinetti e gli esiti poetici di Majakovskij, tempestivamente individuate dalla critica (cfr. De Michelis 1973: 13-14).

⁴⁵ Ad es., sugli esperimenti di accostamento tra pittura e poesia cubista, cfr. Chardžiev 1976: 63-67.

tri. Nemmeno sull'opera di un amante della poesia francese, come Livšič, i poeti della generazione di Apollinaire sembrano aver lasciato alcuna traccia.

Ancora una volta, il diverso orientamento di Aksenov rispetto ai connazionali è spiegabile con la circostanza biografica del viaggio a Parigi alla vigilia della Prima guerra mondiale. Sebbene i futuristi russi fossero abbastanza informati sulle novità artistiche della capitale francese, grazie soprattutto a figure di riferimento come Aleksandra Ėkster, negli anni Dieci i poeti non si recavano personalmente a Parigi e non erano in contatto con gli avanguardisti francesi. Il contrario si può dire di Aksenov, che fino al 1916 non aveva aderito a nessun gruppo futurista russo, ma in compenso per alcuni mesi, evidentemente molto intensi, aveva preso parte attiva alla vita artistica parigina e aveva potuto conoscere personalmente e farsi influenzare dagli autori del posto, piuttosto che da quelli russi. Queste le sue parole nella prima lettera a Bobrov (29 febbraio 1916):

В последние годы я вынужден был отказаться почти совершенно от чтения на родном языке, т. к. избегал похорон всякого рода, а чтение современных продуктов отечественной словесности или отзывалось трупным разложением, или нестерпимо отдавало детскими пеленками (Aksenov 2008a: 63)⁴⁶.

In Francia Aksenov entrò in contatto con artisti che dovevano essere a lui più congeniali (cfr. Adaskina 2012: 10-11; Adaskina 2013a): grazie alla Ėkster, sua amica, aveva conosciuto di certo Ardengo Soffici⁴⁷, i Delaunay, Picasso. Probabilmente la lista è molto più lunga: un'idea sugli artisti con cui avrebbe potuto entrare in contatto si ha in una lettera a Bobrov del 25 novembre 1916. Ispirato dal *Salon des indépendants*, quasi sicuramente visitato nel 1914 (cfr. cap. 3, § 3.4), Aksenov (2008a: 126) sognava di fare mostre simili in Russia (*Salon Centrifugi*), e a tal proposito aveva nominato una serie di pittori (Ėkster, Archipenko, Léger, Chagall, Popova, Delaunay, Brâncuși) che sarebbero stati disposti a venire in quanto doveva conoscerli di persona.

Per quanto riguarda i poeti, Aksenov aveva stretto amicizia con Max Jacob⁴⁸; il poeta francese è tra l'altro citato in un'epigrafe di *Neuvažitel'nye osnovanija*, ma in generale lo stile mistico-burlesco di Jacob non pare aver influenzato la scrittura dell'autore russo⁴⁹: l'epigrafe pare piuttosto un omaggio all'amico.

⁴⁶ Negli ultimi anni sono stato costretto a rinunciare quasi completamente a leggere nella mia lingua madre, in quanto sfuggo ai funerali di qualsiasi tipo, mentre la lettura degli attuali prodotti delle patrie lettere o richiamava una putrefazione cadaverica, oppure puzzava terribilmente di pannolini.

⁴⁷ Sul complesso rapporto con il futurista italiano, si veda Rizzi 2002a, Rizzi 2002b.

⁴⁸ Cfr. Soffici 1955: 388-392. Soffici parla di una serata nell'atelier di Archipenko, a cui partecipò anche Apollinaire, la Ėkster e Jacob. Nel suo resoconto il futurista italiano insinua tra l'altro che Jacob e Aksenov avessero una relazione omosessuale.

⁴⁹ Secondo Markov (1968: 272): "One important source of Aksenov's poetry is French cubism. The quotation from Max Jacob in *Invalid Foundations* is certainly not

Al contrario, ritengo che nelle poesie di Aksenov si possa osservare un riflesso dell'urbanismo ironico di Cendrars e il principio di arte come resa delle scoperte moderne proposto da Guilbeaux. Non dispongo di dati che attestino con certezza la conoscenza dell'opera dei due poeti; del resto, non avremmo saputo nemmeno dell'amicizia di Aksenov con Jacob, se non fosse stato per la testimonianza di Soffici, mentre solo grazie alla citata epigrafe apprendiamo che egli doveva aver letto almeno un suo libro. L'ipotesi che Aksenov conoscesse Cendrars e Guilbeaux – o come minimo avesse con i loro scritti la familiarità necessaria per poter subire la loro influenza – può tuttavia essere basata sul confronto testuale e avvalorata da alcune circostanze biografiche.

Partirò dai legami con Cendrars. Non è difficile immaginare che Aksenov lo abbia conosciuto nel 1914 attraverso i Delaunay. I due pittori e il poeta erano amici, Cendrars aveva seguito i tentativi pittorici di Robert Delaunay di rendere la Torre Eiffel nel periodo 1910-1911 e le opere poetiche di quegli anni hanno talvolta come fonte diretta le tele dell'artista (cfr. Robertson 1995: 884), come ad esempio *Contrastes*, scritta nell'ottobre 1913 e che ricorda dal punto di vista tematico il ciclo delle finestre di Delaunay: "Les fenêtres de ma poésie sont grand'ouvertes sur les boulevards et dans ses vitrines / Brillant / Les pierreries de la lumière" (Cendrars 1993: 74)⁵⁰. A dimostrazione del sodalizio artistico tra poeta e pittore, Delaunay considerava *Les Pâques à New York* di Cendrars il primo poema simultaneo (cfr. Eruli 1982: 25), ancor prima della *Prose du Transsibérien* che la moglie di Delaunay, come ho già detto, realizzò con Cendrars. In sostanza, è altamente improbabile che Aksenov, conoscendo i Delaunay, non fosse entrato in contatto anche con Cendrars.

L'amicizia tra i due autori permetterebbe di spiegare le varie analogie tra le poesie di Cendrars scritte in quegli anni – ma pubblicate dopo la guerra – e quelle di Aksenov. *Contrastes*, così come altre poesie di inizio anni Dieci, sarebbero apparse in volume solo nel 1919 (*Dix-neuf poèmes élastiques*): in questa raccolta la modernità e la tecnologia venivano celebrate soprattutto attraverso l'immagine emblematica della Torre Eiffel, un tema molto caro anche ad Aksenov. Per prima cosa, a un livello superficiale, si notano alcune somiglianze sul piano dell'espressione tra le poesie di *Éjfeleja* e *Tour* di Cendrars (datata agosto

accidental". A dire il vero, Jacob non pare avere nulla del 'Cubismo', nel senso che intende Markov: l'amicizia con Picasso e altri cubisti si traduce nell'illustrazione di alcuni libri, ma non rilevo intenzioni cubiste comuni ad altri esponenti dell'*esprit nouveau*. La colta scrittura di Jacob contempla una mescolanza di *humour* e fede religiosa (cfr. Bedeschi 1996), e la scelta degli accostamenti di parole e immagini segue una coerenza estetica, anziché narrativa. Ciò evince Sergio Cigada (1986b: 469-470) prendendo le mosse dal saggio *Art poétique* del 1922, dove Jacob rendeva conto delle costruzioni poetiche alogiche del proprio poema in versi *Le cornet à dés* (1917). La citazione di Aksenov, invece, è tratta dal dramma *Le Siège de Jérusalem* (1914), che rappresenta la seconda parte della bizzarra trilogia sul fittizio Saint Matorel, un'opera dalle costruzioni linguistiche più tradizionali.

⁵⁰ Le finestre della mia poesia sono spalancate sui boulevard e nelle sue vetrine / Brillano / Le gemme della luce.

1913 e apparsa in “Der Sturm” 184-185 a Berlino già nel novembre 1913), della quale riporto un estratto:

Ce n'était pas l'éruption du Vésuve
 Ce n'était pas le nuage de sauterelles, une des dix plaies d'Égypte
 [...]

 Quand, tout à coup,
 Feux
 Chocs
 Rebondissements
 Étincelle des horizons simultanés
 Mon sexe

O Tour Eiffel!

Je ne t'ai pas chaussée d'or
 Je ne t'ai pas fait danser sur les dalles de cristal
 [...]

 O sonde céleste!
 Pour le simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème,
 Tu es le pinceau qu'il trempe dans la lumière

Gong tam-tam zanzibar bête de la jungle rayon-X express bistouri symphonie
 Tu es tout
 Tour
 Dieu antique
 Bête moderne
 Spectre solaire
 Sujet de mon poème
 Tour
 Tour du monde
 Tour en mouvement⁵¹.

(Non era l'eruzione del Vesuvio / Non era la nube di locuste, una delle dieci piaghe d'Egitto [...] / Quando, improvvisamente, / Luci / Urti / Rimbalzi / Scintille di orizzonti simultanei / Il mio sesso / Oh Torre Eiffel! / Non ti ho rivestito d'oro / Non ti ho fatto ballare sulle lastre di cristallo [...] / O sonda celeste! / Per il simultaneo Delaunay al quale dedico questa poema / Tu sei il pennello che si immerge nella luce // Gong tam-tam zanzibar bestia della giungla raggio-X espresso bisturi sinfonia / Tu sei tutto / Torre / Dio antico / Bestia moderna / Spettro solare / Soggetto del mio poema / Torre / Torre del mondo / Torre in movimento).

Lo stile oratorio di Cendrars sembra riproposto in molte odi di Aksenov alla Torre. Si nota infatti nel poeta russo l'ampio uso retorico della negazione: si vedano gli esempi del cap. 3, § 2.2, come ÈJF: 9: “He в порхание мотылька, / He в преблагословение лилий, / He в застенчивость василька, / [...] / Если

⁵¹ Cendrars 1993: 71-73.

мне выбирать, Насон, / Предмет моей метаморфозы / [...] / [...] Только в тот ветровой апаш” (cfr. in Cendrars “Ce n’était pas...”, “Je ne t’ai pas...”). Si vedano inoltre le invocazioni della torre precedute da interiezione: “[...] о, воздушная мель” (ĖJF: 6)⁵²; “Так прославим Тебя, о, лилия” (ĖJF: 15)⁵³; la capacità di essere e di fondere tutto in sé: “Ты, Ты одна. Светопылящей щеткой, / Щетиной неземного серебра, / Порхающим листом своей трещетки, / Уклоном ветробойного ребра – // Все замела, слила” (ĖJF: 8)⁵⁴; “[...] одна, одна любима мной – / Железная и пламенная дева, / Дочурка Эйфеля, Парижа стержень” (ĖJF: 16)⁵⁵; così come la sua elevazione a divinità: “Только Ты, в лад богинь неземным шагам⁵⁶, / Упруга, земна, легка / Кованный вигвам, дева – линагм⁵⁷ / Целуй, в грудь, облака” (ĖJF: 18)⁵⁸. Senza dimenticare che anche Aksenov, nel parlare della Torre, rimanda a Delaunay: “Тебя одну живописал Делонэ [sic]” (cfr. cap. 3, § 3.4)⁵⁹.

A un livello più approfondito, tuttavia, è importante constatare che i sistemi poetici di Aksenov e Cendrars presentano un simile modo di affrontare le tematiche urbane (dominanti nelle due prime raccolte di Aksenov). Non si tratta di un urbanismo di ascendenza verhaereniana, caratterizzato dalla visione pessimistica di una spersonalizzante metropoli del presente e dalla fiducia in un’utopica città del futuro (cfr. Thum 1994: 258-259), come si può ritrovare anche nella poesia di Chlebnikov. Aksenov e Cendrars propongono al contrario una celebrazione del moderno⁶⁰ che può semmai essere avvicinata all’esaltazione – carica di vitalismo e pathos erotico – degli idoli dell’epoca (la macchina, l’aeroplano, l’elettricità...) da parte del Futurismo italiano e dei coevi ismi francesi. Ciò che però sembra contraddistinguere i due poeti dalle tendenze principali di queste

⁵² Oh, secca areosa!

⁵³ Così Ti glorifichiamo, oh giglio!

⁵⁴ Tu, Tu sola. Come spazzola che alza polvere luminosa, / Come setola di argento divino, / Come foglia volante della propria raganella / Come pendenza di costola buttata giù dal vento – // Tutto hai ricoperto, hai fuso.

⁵⁵ [...] sola, sola sei da me amata – / Vergine di ferro e di fuoco, / Figlia di Eiffel, perno di Parigi.

⁵⁶ Qui a senso dovrebbe esserci uno strumentale singolare al posto di un dativo plurale (*šagam* e non *šagam*).

⁵⁷ Probabile refuso: non *linagm* bensì *lingam* (‘linga’), simbolo fallico di Shiva nella religione induista.

⁵⁸ Solo Tu, come fanno le dee, con passo celeste / Sei elastica, terrestre e leggera / Wigwam forgiato, vergine lingua / Bacia, nel petto, le nuvole.

⁵⁹ Da notare in parallelo che anche il poeta cileno Vicente Huidobro (1893-1948), dal 1916 in contatto diretto con i protagonisti delle avanguardie parigine, pubblicherà a Madrid nel 1918 il libriccino *Tour Eiffel*, che consiste in una poesia evidentemente ispirata allo stile di Cendrars e accompagnata da opere di Delaunay.

⁶⁰ Questa caratterizzazione non vale però per *Pâques à New York* di Cendrars, poesia che, come si è visto nel cap. 3, § 4.3, propone una visione negativa della metropoli moderna.

scuole artistiche è che tale ‘modernolatria’⁶¹ viene generalmente accompagnata da una buona dose di (auto) ironia.

Ad esempio, in *Tour* di Cendrars la Torre Eiffel è definita non solo *Dieu antique*, ma anche con un epiteto fallico (*mon sexe*). Si consideri inoltre *Crépi-tements*, poesia uscita a Zurigo su rivista (*Cabaret Voltaire*) a maggio 1916, senza autorizzazione dell’autore, ma datata settembre 1913 e che quindi Cendrars avrebbe potuto far leggere ad Aksenov. In pratica il poeta francese, utilizzando uno stile da reportage giornalistico privo di pathos, scherza sulle conquiste della tecnologia telegrafica:

Les arcencielesques dissonances de la Tour dans sa télégraphie⁶² sans fil
Midi
Minuit
On se dit merde de tous les coins de l’univers

Étincelles
Jaune de chrome
On est en contact
De tous les côtés les transatlantiques s’approchent
S’éloignent
Toutes les montres sont mises à l’heure
Et les cloches sonnent
Paris-Midi annonce qu’un professeur allemand a été mangé par les cannibales
[au Congo]⁶³.

(Le dissonanze arcobaleno della Torre nella sua telegrafia senza fili / Mezzogiorno / Mezzanotte / Ci diciamo merda da tutti gli angoli dell’universo // Scintille / Gialle cromo / Si è in contatto / Con tutte le coste i transatlantici si avvicinano / Si allontanano / Tutti gli orologi sono messi puntuali / E le campane suonano / *Paris-Midi* annuncia che un professore tedesco è stato mangiato dai cannibali del Congo).

Per quanto riguarda Aksenov, invece, ho già osservato nel cap. 3, § 4.3 come l’utilizzo di un metro con reminiscenze di forme tanto religiose, quanto comico-popolari sia funzionale a svilire il culto cristiano in favore di una fidu-

⁶¹ A questo proposito sono significativi – già a partire dal titolo – un manifesto di Marinetti del 1916, *La nuova religione-morale della velocità* e il libro di versi *La Ville charnelle* (1908). Su questa tendenza, definita anche ‘modernolatria’ – neologismo di Umberto Boccioni (2006: 155; si veda anche Fadini 2001: 746-749) – si rimanda al classico lavoro di Pär Bergman (1962: 128-146). Sul riflesso della ‘modernolatria’ in movimenti coevi francesi, come il *paroxisme* di Nicolas Beauduin e il *simultanéisme* di Henri-Martin Barzun, si veda Bergman 1962: 279-307 e Eruli 1982: 18, 22, 26-29.

⁶² Il riferimento alla tecnica telegrafica si trova in *La tour Eiffel [sic!] II* (Aksenov 1916: 44): “Что ловлю на лету серсо / Радиотелеграфной трещетки” (Che prendo al volo il cerchietto / Della raganella radiotelegrafica).

⁶³ Cendrars 1993: 89.

cia nel progresso, la quale tuttavia, grazie proprio al tono ironico, non raggiunge mai eccessi di idolatria. Questo principio è visibile anche nel modo in cui il poeta tratta l'elemento erotico nella propria passione per l'oggetto moderno: il tema dell'amore per la Torre Eiffel è spesso sviluppato in chiave parodica. Ad esempio, in *Ėjfeleja III* viene presentata la situazione comica di una scenata di gelosia della torre-amata verso l'io lirico, reo di aver dedicato troppe attenzioni alla propria auto nuova (cfr. cap. 3, § 2.1). In *Ėjfeleja X* (ĖJF: 11) invece, la passione dell'io lirico per la torre viene espressa nel discorso stilizzato di un innamorato alla donna amata, salvo poi smorzare il pathos romantico con l'utilizzo di espressioni colloquiali:

Предал ли я Тебя? Разве не стрелкой буссоли
 Оды мои устремляются к решетчатой Твоей консоли?
 Или не помешан я для них на Тебе? Разве не Ты мой сумасшедший дом?
 [...]
 Чувства мне, как видите, не занимать стать, да что мне его жалко что ли?

(Ti ho forse tradito? Credi che le mie odi / Non tendano come l'ago di una bussola alla Tua struttura a traliccio? / O non sono forse pazzo di Te per loro? Non sei forse Tu il mio manicomio? [...] / Del mio sentimento, come vedete, ne ho da riempire la sua intera complessione, forse che mi dispiace di questo?).

Il tenore di questi versi – come di quelli di Cendrars – si differenzia nettamente dall'esaltato e convinto inno al progresso di matrice marinettiana che si può ad esempio osservare in questa ode all'automobile, simbolo della 'dea velocità', la quale viene descritta come un mitico cavallo alato dalla forte carica sensuale. Scrive Marinetti (1908: 169-170):

Dieu véhément d'une race d'acier,
 Automobile ivre d'espace,
 [...]
 Je lâche enfin tes brides métalliques... Tu t'élances,
 avec ivresse, dans l'Infini libérateur!..
 [...]
 Ce sont tes bras charmeurs et lointains qui m'attirent!
 ce vent, c'est ton haleine engloutissante,
 insondable Infini qui m'absorbes avec joie!..

(Dio veemente di una razza d'acciaio, / Automobile ebbra di spazio, [...] / Finalmente allento le tue redini metalliche... Tu ti lanci, / con ebbrezza, nell'Infinito liberatore!.. [...] / Sono le tue braccia ammalianti e lontane che mi attirano! / Quel vento, è il tono alito che inghiotte, / insondabile Infinito che mi assorbi con gioia!..).

Tra l'altro nel cap. 3, § 1 ho notato una coincidenza tra *Crépitements* e *Skol'ko b ja ne okrestil zulusov...* relativamente al motivo della notizia di un atto di cannibalismo da parte di popoli africani: ciò farebbe pensare che Aksenov conoscesse questo testo e ne potesse aver tratto ispirazione.

Infine, oltre che nelle tematiche urbane, l'ironia si può apprezzare nell'atteggiamento stesso dei due poeti verso il proprio io lirico. La citata *Prose du Transsibérien* (1913) di Cendrars potrebbe infatti aver influenzato Aksenov non per la sua sperimentale resa grafica 'simultanea', bensì per il suo contenuto, nella fattispecie per il motivo del poeta che sminuisce il proprio valore: "Et j'étais déjà si mauvais poète / Que je ne savais pas aller jusqu'au bout" (Cendrars 1993: 27)⁶⁴, che ritorna più volte in forma variata nel corso del poema. Un leitmotiv simile si trova in *Pervoe*, come ho già notato nel cap. 2, § 6.2; ne ripropongo un esempio: "Но ведь я и тогда и теперь одного свойства поэт / И уже не научусь говорить красиво" (FdP: 99).

Passerò adesso al parallelo con Guilbeaux, la cui influenza sembra riguardare soprattutto il piano della filosofia estetica. Si ignora se Aksenov ebbe occasione di conoscerlo nel 1914; si consideri tuttavia che su "La Revue" del 1-15 maggio 1914 – nel periodo in cui dovette soggiornare a Parigi il poeta russo – uscì la dichiarazione della poetica di Guilbeaux, *La poésie dynamique*: questo fatto non passò probabilmente inosservato ad Aksenov, il quale seguiva con attenzione la stampa francese a quel tempo⁶⁵. Lo scritto sottolineava la necessità di dare espressione artistica al movimento continuo e irregolare della vita nelle metropoli moderne attraverso lo sviluppo di nuovi ritmi avulsi da schemi metrici classici; veniva negata l'idea di un'arte fine a sé stessa, in virtù di un'arte che fosse in grado di esprimere la nuova percezione del mondo dovuta alle novità tecnico-scientifiche (industrie, illuminazione elettrica...), dando inoltre una forma artistica ai nuovi *realia*:

Les temps ne sont plus, où l'on ouvrait un sonnet rigoureusement et richement rimé [...]. Comment représenter les mines, les hauts fourneaux, les laminoirs, les aciéries [...]. Sans doute la vie moderne [...] a transmué notablement le rythme et la vision. Nous qui sommes nés à une époque de machinisme naissant et intense, notre sens du rythme est nettement différent de celui de nos aïeux. [...] De même les clartés prestigieuses de l'électricité, tantôt violâtres, tantôt rosâtres les atmosphères nocturnes de la rue et de l'usine [...] ont modifié incontestablement notre faculté visuelle. Un peintre du XXe siècle, ne voit plus comme un artiste du XVIIIe (Guilbeaux 1987: 73)⁶⁶.

⁶⁴ Ed ero già un poeta così cattivo / Che non sapevo andare fino in fondo.

⁶⁵ Cfr. la lettera a Bobrov, in cui Aksenov (2008a: 120) polemizzava con Samuil Vermel' (uno dei finanziatori di Centrifuga, cfr. cap. 2, § 6.1) perché non riconosceva il talento artistico di Aleksandr Archipenko e rimandava agli articoli dedicati al pittore, usciti su rivista durante il proprio soggiorno parigino.

⁶⁶ Non siamo più nell'epoca in cui si componeva un sonetto rigorosamente e riccamente rimato [...]. Come rappresentare le miniere, gli altiforni, i laminatoi, le acciaierie [...]. Senza dubbio la vita moderna [...] ha trasformato notevolmente il ritmo e la visione. Per noi che siamo nati in un'epoca di macchinismo nascente il senso del ritmo è nettamente diverso da quello dei nostri avi. [...] Allo stesso modo, i magnifici chiarori dell'elettricità, ora violastri, ora rosastri, le atmosfere notturne della strada e della fabbrica [...] hanno modificato incontestabilmente la nostra facoltà visiva. Un pittore del XX secolo non vede più come un artista del XVIII.

Simili principi si ritrovano in *Pikasso i okrestnosti*, che Aksenov aveva iniziato a scrivere proprio nel periodo dell'uscita di *La poésie dynamique*. Si consideri il brano di *Pikasso i okrestnosti* già citato nel cap. 3, § 3.3 e che ripropongo qui nella traduzione a mia cura:

[...] nell'ultimo decennio la nostra esperienza visiva si è arricchita di una serie di cose che ancora non erano mai state oggetto di rappresentazione da parte dei pittori e che quindi non erano corrotte da approcci convenzionali. Ecco qua l'immediatezza della percezione! E tuttavia manca ancora una resa pittorica dell'automobile, dell'aeroplano, della motonave, del tennis, del telefono, senza contare soggetti meno quotidiani, come l'altoforno o la storta di Bessemer (uno degli spettacoli più grandiosi del mondo).

Quanto all'utilizzo di metri che 'mimino' i ritmi moderni, ricordo che Aksenov aveva fatto i complimenti a Bobrov per la resa del ritmo del treno in una poesia (cfr. cap. 3, § 4.1). Era invece estranea ad Aksenov l'ideologia marxista espressa nel saggio di Guilbeaux (1987: 73): “[...] enregistrer la chevauchée formidable, totale et farouchement déterminée des masses prolétariennes”⁶⁷; va detto comunque che, a differenza di quanto dichiarato, le poesie di Guilbeaux che precedono la Rivoluzione russa non propongono tematiche sociali, bensì si presentano come registrazioni di impressioni urbane e, durante la Prima guerra mondiale, degli orrori bellici.

A questo proposito, è utile prestare attenzione a una circostanza, legata ai rapporti tra i due poeti. Si sa che Aksenov conobbe – o ritrovò – Guilbeaux in Russia negli anni Venti e pubblicò tre sue poesie nella propria traduzione⁶⁸. Di queste non è stato possibile risalire alla fonte originale francese: sotto la traduzione di una poesia (*Tamara*) è riportata la data 1920, per cui potrebbe trattarsi di componimenti del periodo russo di Guilbeaux, non pubblicati in francese, bensì consegnati direttamente ad Aksenov affinché egli li traducesse. Tuttavia, i testi tradotti ricordano l'urbanismo apolitico della poesia prerivoluzionaria di

⁶⁷ [...] registrare la cavalcata formidabile, totale e accanitamente determinata delle masse proletarie.

⁶⁸ *Utrennyj ot'ezd (Moskovskij Parnas, 1922, pp. 23-24)*, *Peremena skorosti* (giornale *Moskovskij ponedel'nik*, n. 7, 31 luglio 1922, p. 2), *Tamara* (antologia *Poëty našich dnej*, 1924, p. 25). Sui rapporti Aksenov-Guilbeaux negli anni Venti si dispone di poche informazioni: nel verbale di una riunione del consiglio direttivo del *Vserossijskij sojuz poëtov* (1924) si legge (VRP: 7): “Информацию т. Аксенова о возможности ареста во Франции члена ВСП т. Анри Гильбо. Подготовиться к организации вечера протеста в случае ареста Гильбо” (Informativa del compagno Aksenov sulla possibilità dell'arresto in Francia del membro del VSP, compagno Henri Guilbeaux. Prepararsi a organizzare una serata di protesta in caso di arresto di Guilbeaux). Inoltre, Adaskina (2008e: 329) sosteneva che tra giugno e luglio 1922, in una delle *akademičeskie večera* del VSP nel *Dom Gercena* Aksenov aveva tenuto una conferenza sulla poesia di Guilbeaux, ma la studiosa stessa mi ha rivelato di essersi sbagliata (mail privata del 21 giugno 2014). Rimane l'importante informazione che Guilbeaux era membro del VSP nel periodo in cui Aksenov era presidente dell'associazione (cfr. anche Galuškin 2006: 427).

Guilbeaux. Questo è un frammento di poesia nella resa di Aksenov (2008b: 289-290):

Уже мычат кое-где моторы,
 Рождаются, замирают и возрождаются ритмы,
 Напряженно блестит дрожь и толчки металла,
 В ангарах и гаражах авто, жадные, трепещущие,
 Авто отчаливают.
 Согнутые циклисты зажимают рога своих стройных вилок,
 Еще в невысохшей росе, зевают, просыпаясь, трамы, автобусы:
 Они послушны, покорны толчку своих моторов.

(Già muggiscono da qualche parte i motori, / Nascono, muoiono e risorgono i ritmi, / Intensamente splende il brivido e gli impulsi del metallo, / Negli hangar e nei garage le auto, avidi, frementi, / Le auto salpano. / I ciclisti ingobbiti stringono i corni delle loro forchette armoniose, / Ancora nella rugiada non asciugatasi sbadigliano, svegliandosi, i tram, gli autobus: / Sono ubbidienti, fedeli all'impulso dei loro motori).

Si confronti adesso dal punto di vista stilistico questo estratto con quello di una poesia uscita all'epoca, rappresentativa della sua maniera postrivoluzionaria:

Москва – это Коминтерн, это – Кремль, это – Советская Россия,
 И это немножко – весь мир, в его круженьи, в его пульсации,
 Надежды, брожения, смеси, осадки, соединения,
 Вся жизнь, вся химия, вся динамика [...] ⁶⁹.

(Mosca è il Comintern, è il Cremlino, è la Russia Sovietica, / Ed è un po' tutto il mondo, nel suo girare, nel suo pulsare, / Speranze, fermenti, mescolanze, sedimenti, di unioni, / Tutta la vita, tutta la chimica, tutta la dinamica [...]).

Si ignorano i motivi per cui Aksenov negli anni Venti decise di tradurre poesie di Guilbeaux scritte in uno stile e con un significato molto simile a quello dei testi dell'autore a inizio Novecento. Potrebbe trattarsi di un primo indizio riguardo alla possibilità che Aksenov conoscesse da prima la poesia urbana 'non tendenziosa' di Guilbeaux e sentisse per essa una certa affinità, al punto da voler mostrare ai connazionali questa cifra stilistica dell'autore francese nel momento in cui quest'ultimo era diventato noto in Russia per i versi di propaganda comunista.

Si prenda adesso in considerazione *Berlin. Feuilletts d'un solitaire* (1909), un'opera di Guilbeaux che Aksenov avrebbe potuto leggere nel 1914. Il libro risulta linguisticamente più tradizionale e lineare rispetto a *Neuvažitel'nye osnovanija* di Aksenov: il tumulto della città in Guilbeaux (1909: 42) viene dichia-

⁶⁹ Uscita su "Sovremennyj Zapad", 1923, 3, p. 79 (trad. di A. Efros). Ringrazio Francesca Lazzarin per la segnalazione. Dello stesso tenore sono i poemi di Guilbeaux *Krasnyj kremľ* e *Legenda o trech volchvach*.

rato (“La foule diaprée grouille inquiète, / se cogne, trébuche et dans les wagon s’empile...”)⁷⁰, piuttosto che riprodotto tramite un procedimento di scrittura (linguistico, come ad es. una sintassi irregolare, o visivo, ad es. una particolare resa grafica del testo). Diverse per lo stile di scrittura, le due raccolte condividono tuttavia l’obiettivo che Guilbeaux (1909: 9) aveva enunciato all’inizio del proprio libro: “En ces vers est enclose, / la sensation vraie / qu’une ville moderne / a créée dans mon âme”, ossia l’annotazione di impressioni ricevute dalla città, riportate in successione senza un apparente senso più profondo. Si prenda un estratto da *Bundesrats-ufer*, in cui scrive Guilbeaux (1909: 16):

Ce premier soir d’octobre,
le ciel est bas et sombre.
Et dans l’eau que le vent caresse,
de jaunes et roses lumières
confusément s’agitent.
Ce sont les frêles âmes
des fixes réverbères,
se mirant vacillantes
dans la rivière.

Pareils aux dogues assoupis,
les chalands gisent endormis.

Or en triangle, trois point rouges
sur l’eau fouettée lentement bougent.

Une sirène
déchire l’air
de son cri grêle...

(Questa prima sera di ottobre, / il cielo è basso e cupo. / E nell’acqua che il vento accarezza / delle luci gialle e rosa / confusamente si agitano. / Sono le fragili anime / dei lampioni fissi / che riflettono vacillanti / nel fiume. // Come mastini assopiti, / le chiatte giacciono addormentate. // Triangolo d’oro, tre punti rossi / sull’acqua eccitata si muovono lentamente. // Una sirena / squarcia l’aria / con il suo stridulo grido).

Si tratta di un principio di costruzione del testo che nel cap. 3 si è potuto osservare anche nelle poesie di Aksenov, con una sostanziale differenza: mentre le anomalie sintattico-grammaticali del poeta russo rendono arduo il riconoscimento di una simile struttura testuale, in Guilbeaux essa risulta evidente: il poeta francese opera scelte retoriche e linguistiche più tradizionali, con metafore non particolarmente originali e una sintassi corretta, per cui la situazione lirica appare chiarissima. Ciò non toglie che l’idea di fondo di scrivere poesie strutturate come una sequenza di immagini urbane potesse derivare dalla conoscenza

⁷⁰ La folla iridescente brulica inquieta, / urta, inciampa e si accalca nelle carrozze...

dell'opera di Guilbeaux: è infatti plausibile che Aksenov avesse letto l'articolo su "La Revue" e, incuriosito dalla posizione espressa dal poeta francese, avesse poi cercato di procurarsi una copia dei suoi versi. Somiglianze con la poesia urbanistica di Guilbeaux si possono cogliere in questa serie di osservazioni su Parigi in *Èjfeleja XXVII* (ÈJF: 26):

Небо было серое
 Сена – зеленая
 Грустно или весело
 Не к чему вспоминать.
 Вечера и утра
 Межи перепутаны
 Торцы отполированы
 И оковы каштанов звенели;
 Фонтанов санинели⁷¹
 Пенились и подковы
 Печатали счастье
 В Булонском лесу [...].

(Il cielo era grigio / La Senna verde / Triste o allegro / Non val la pena di ricordare. / Della sera e del mattino / I confini erano confusi / Le testate erano levigate / E le catene dei castagni tintinnavano; / Le sentinelle delle fontane / Schiumavano e i ferri di cavallo / Stampavano la felicità / Nel Bois de Boulogne [...]);

È evidente che gli esperimenti poetici di Aksenov, ispirati anche da questa tipologia di versi di Guilbeaux, andarono solitamente ben oltre la mera giustapposizione di classiche proposizioni descrittive: essi – lo si è visto – coinvolgevano in misura imponente il piano dell'espressione linguistica, caratterizzato da errori grammaticali, omissione di nessi logici nella sintassi e nella costruzione delle immagini, con l'effetto di mimare una scrittura di getto in cui immagini (soprattutto urbane) risultano mescolate ai pensieri dell'io lirico. Il risultato è in sostanza una serie di testi dall'aspetto ben più innovativo rispetto a quanto prodotto dal poeta francese.

⁷¹ Non è chiaro il significato di questa parola, forse un calco del francese *santinelles*, sebbene dia luogo a una frase dal significato poco perspicuo, forse una metafora costruita come un *kenning* ('Le sentinelle delle fontane schiumavano'), cfr. cap. 3, § 3.2.

2. Il sistema poetico di Aksenov a confronto con quello di autori russi coevi

Вот я знаю, что хоть разорвусь, а таких стихов, как Ваши или Пастернаковы, не напишу – и ничего. Даже приятно.

IVAN AKSENOV (2008a: 82)⁷².
Lettera a Bobrov del 25 maggio 1916.

La formazione poetica a stretto contatto con letterati e artisti francesi, piuttosto che con i connazionali, rappresenta indubbiamente un elemento atipico nel panorama dell'avanguardia poetica russa degli anni Dieci. I versi di *Neuvažitel'nye osnovanija* ed *Ėjfeleja* sono stati scritti da Aksenov nel periodo 1914-1918 a seguito delle impressioni ricevute nella breve ma intensa esperienza parigina: la scelta stessa dei soggetti urbani rimanda quasi sempre alla capitale francese (la Torre Eiffel, la metropolitana, la statua a Verlaine, Place de la Concorde). Il debito verso la poesia e la pittura francese è peraltro rintracciabile anche in due componimenti poetici successivi (*Serenada* e *Pervoe*, cfr. *supra*, § 1.1). Si tenga presente che, prima di stabilirsi a Mosca alla fine del 1918, Aksenov visse lontano dalle due capitali russe, anche perché prestava regolarmente servizio nell'esercito e prese parte al conflitto bellico: la sua adesione a Centriga nel 1916 era infatti avvenuta 'per corrispondenza'.

Senza dubbio, prima del 1914 Aksenov aveva stabilito alcuni importanti contatti con il mondo letterario russo. Mentre era di stanza a Kiev (1909-1912) partecipò alla vita culturale della città: collaborò per breve tempo con Benedikt Livšic e Vladimir El'sner all'effimero settimanale "Lukomor'e" (1911)⁷³; conobbe Nikolaj Berdjaev⁷⁴, Aleksandra Ėkster, e nel 1910 fu *šofer* (una delle due persone che reggono la corona sopra la testa degli sposi) al matrimonio di

⁷² So che, per quanto io mi sforzi, non scriverò mai versi come i Suoi o quelli di Pasternak. Pazienza. Anzi, mi fa perfino piacere.

⁷³ Su questa rivista letteraria si veda Uspenskij P. 2012a; all'acrimonia di Aksenov verso Livšic, evidentemente legata a questo periodo, ho già accennato nel cap. 2, § 6.1.

⁷⁴ Come Aksenov (2008a: 69) scriveva a Bobrov, "[...] если Вы [...] захотите узнать обо мне что-нибудь, как о собеседнике – спросите Бердяева [...]" ([...] se Lei [...] vuole sapere di me qualcosa come interlocutore, chieda a Berdjaev). L'intenzione di polemizzare con l'articolo *Pikasso* di Berdjaev ("Sofija", 1914, 3) è uno dei motivi che avevano spinto Aksenov a scrivere *Pikasso i okrestnosti* (cfr. Aksenov 2008a: 67). Al di là delle divergenze di opinione, i rapporti tra i due dovevano però essere abbastanza amichevoli: Aksenov chiese a Bobrov di inviare a Berdjaev, come ad altri suoi amici, una copia delle sue opere, ossia *Elisavetincy*, *Pikasso i okrestnosti* e *Neuvažitel'nye osnovanija* (cfr. Aksenov 2008a: 103-104). Sui rapporti tra Aksenov e Berdjaev, si veda anche Eliseev (1997).

Nikolaj Gumilev e Anna Achmatova⁷⁵. Al 1911 risale il suo esordio letterario con la traduzione di una poesia di Renée Vivien e un breve profilo dell'autrice (cfr. cap. 4, § 1.1); più tardi, nel 1913, egli intendeva realizzare uno studio sulla poesia di Brjusov⁷⁶. Nel frattempo scriveva versi, molto probabilmente vicini ai modelli simbolisti⁷⁷: il testo di *Kadenca iz prošlogo* (*Kenotaf*) ad apertura di *Neuvažitel'nye osnovanija* – forse risparmiato al momento della distruzione dell'ignota opera poetica *Kenotaf* oppure scritto ex-novo per l'occasione con uno stile analogo (cfr. cap. 1, § 2.3) – ricorda nel lessico, nella metrica, nella strofa, nel tono elegiaco (e perfino in una rima, *trizna – otčizna*), *Urna* di Belyj⁷⁸.

Tuttavia, già prima del viaggio a Parigi, l'infatuazione di Aksenov per i connazionali pare svanita, come dichiara nella prima lettera a Bobrov, 29 feb-

⁷⁵ Questo fatto viene ricordato sia da Gumilev (cfr. Močalova 2004: 40), che da Achmatova (cfr. Ol'shanskaja).

⁷⁶ Questo è quanto dichiarato da Aksenov in una lettera a Brjusov del 28 maggio 1913 (cfr. LVB: 1-10b). Egli chiedeva chiarimenti circa una contraddizione di senso tra il primo verso e i due successivi della nona terzina di *Mon rêve familier*, un'anomalia riscontrata sia nell'edizione di *Urbi et orbi*, 1903, p. 106, che in quella di *Puti i pereput'i*, 1908, p. 61: “О, как я мог пожертвовать тобой! / И женщине из плоти и из крови / Как предпочел небесный образ твой!” (Oh, come ho potuto sacrificarti! / E a una donna di carne e di sangue / Come ho preferito la tua immagine celeste!). Si ignora se Brjusov rispose mai ad Aksenov, allora ancora sconosciuto in campo letterario; sta di fatto che già un anno dopo, nel terzo volume della raccolta di opere dell'autore (*Stichi 1901-1904 gg.*, SPb. 1914), questa terzina apparve in una nuova variante (cfr. Brjusov 1973: 324, 613): “О, как я мог пожертвовать тобой! / Для женщины из плоти и из крови / Как позабыл небесный образ твой! [corsivo mio, AF]” (Oh, come ho potuto sacrificarti! / Per una donna di carne e di sangue / Come ho dimenticato la tua immagine celeste!).

⁷⁷ A quanto mi risulta, nessuna poesia anteriore alla raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* è stata mai ritrovata: Aksenov ha dichiarato di aver eliminato ogni sua opera giovanile (cfr. cap. 1, § 2.3).

⁷⁸ Si confronti, ad es., la poesia di Aksenov (1916: 4): “Прощенью общих мест – луной / Подчеркнутые насаждения / И отнесенные за зной / Влюбленные предубеждения. // [...] Неперевоплотимых снов / Для неосуществимой тризны / О потрясении основ / Безотносительной отчизны (Per il perdono dei luoghi comuni / Sono le piantagioni sottolineate dalla luna / E i preconetti innamorati / Sospinti oltre la canicola. // [...] Degli inavverabili sogni / Per il rito funebre irrealizzabile / Sul sovertimento delle basi / Della patria irrelata); con alcuni versi di *Noč – otčizna* di Belyj (1990b: 188-189): “Предубеждения мировые / Над жизнью парят молодой – / Предубеждения роковые / Неодолимой чередой. // [...] Свершайся надо мною, тризна! / Оскудевайте, дни мои! / Паду, отверстая отчизна, / В темнот извечные рои” (I preconetti del mondo / Si librano sulla giovine vita. / I preconetti fatali / In una serie insormontabile. // Compiti su di me, rito funebre! / Impoveritevi, giorni miei! / Cado, patria schiusa, / Negli eterni nugoli delle tenebre). Sull'interesse di Aksenov per Belyj: si ricorda che nell'articolo su Renée Vivien egli cita in epigrafe la ‘quarta sinfonia’ di Belyj, *Kubok metelej* (1909), cfr. Aksenov 1911: 12. Si tenga inoltre presente che *Ka* di Chlebnikov ricordava ad Aksenov *Vozvrat* (1904), secondo Aksenov (2008a: 86) la sinfonia di Belyj meno riuscita.

braio 1916: “[...] в годы, непосредственно примыкавшие к войне, я убежал от русской литературы (кишечная флора В. Иванова и т. д.) во французскую живопись, и внимание к родной действительности немного ослабело” (Aksenov 2008a: 64)⁷⁹. Il suo atteggiamento snobistico si può osservare nei confronti sia del Simbolismo, che dei principali raggruppamenti d'avanguardia russi, come si evince nelle lettera a Bobrov del 4 aprile 1916:

Моя профессия и бродячие наклонности + отвращение к ‘общественникам’ и Петербургу препятствовали бы каким-нибудь попыткам в смысле помещения написанного, а издаваться самому – лень была [*sic*] возиться, да и достаточного количества материала не набралось, т. к. я его по мере образования залежей сжигал [*corsivo mio*, AF] (Aksenov 2008a: 67)⁸⁰.

Del resto, come si è accennato nel § 1.2, la poesia russa produceva in lui un'impressione di putrefazione cadaverica (*trupnoe razloženie*) – il riferimento è evidentemente ai simbolisti, ritenuti ormai superati – oppure gli ricordava dei pannolini (*detskie pelenki*), probabile allusione alla pleiade di poeti transmentali e ai loro procedimenti mimetici del linguaggio infantile⁸¹. Oltre a questa avversione, si consideri che nel periodo 1914-1917 Aksenov prestava servizio al fronte e, prima di entrare in rapporti epistolari con Bobrov, aveva difficoltà ad aggiornarsi sulle novità letterarie russe⁸².

⁷⁹ [...] negli anni immediatamente precedenti alla guerra, sono fuggito dalla letteratura russa (la flora intestinale di V. Ivanov ecc.) verso la pittura francese, e l'attenzione verso la realtà patria si è un po' affievolita.

⁸⁰ La mia professione e le mie inclinazioni randagie + la ripugnanza verso gli aderenti ai gruppi e Pietroburgo avrebbero ostacolato qualsiasi tentativo di trovare una collocazione a quello che avevo scritto, di pubblicare da solo non avevo voglia, e poi non avevo raccolto abbastanza materiale, poiché bruciavo le mie cose man mano che si ammassavano.

⁸¹ Si ricorda inoltre la critica di Aksenov ai poeti *zaumniki* in un articolo su Chlebnikov (cfr. cap. 2, § 6.1).

⁸² Si veda la prima lettera di Aksenov (2008a: 63) a Bobrov: “Пока я воюю, мне трудно следить за публикацией о новых изданиях, а посылка мало сведущих в литературе подчиненных может украсить мой стол вещами, которые не хотелось бы видеть не только у себя, но и вообще где бы то ни было (мне привезли недавно какие-то очень зеленые книги издательства ‘Плеяды’)” (Finché combatto ho difficoltà a seguire le nuove pubblicazioni, e la spedizione da parte di sottoposti poco competenti in letteratura può decorare il mio tavolo di cose che non vorrei vedere non solo da me, ma in generale da qualsiasi parte: di recente mi hanno portato dei libri molto verdi della casa editrice *Plejada*). Secondo Adaskina (2008b: 495) il riferimento è a *Zelenaja ulica* di Šeršenevič, pubblicato nel 1916 presso tale casa editrice. Aggiungo che potrebbe trattarsi anche del dramma di Šeršenevič *Byst'r*, uscito lo stesso anno per i tipi di *Plejady* e con una copertina verde: ciò giustificherebbe l'uso del plurale da parte di Aksenov. Inoltre Aksenov ammise, ad esempio, di non conoscere Božidar (cfr. Aksenov 2008a: 64) e che, sebbene seguisse Chlebnikov, si era perso alcune sue opere (cfr. Aksenov 2008a: 70). Di Majakovskij, invece, egli citava ironicamente alcuni versi, specialmente

Valutate tali circostanze, non stupisce che Aksenov negli anni Dieci avesse potuto dare vita a un indirizzo artistico originale in ambito russo; ne consegue la problematicità di inquadrare adeguatamente la poesia dell'autore nel contesto letterario di riferimento. Tuttavia, al di là della singolarità delle tematiche e dei meccanismi linguistici e retorici di produzione del senso che finora ho cercato di evidenziare, esistono senz'altro determinati elementi che avvicinano la sua poesia a quella di alcuni connazionali contemporanei. Le mie ricerche hanno evidenziato le analogie maggiori con la poesia dei colleghi di Centrifuga Sergej Bobrov e Boris Pasternak. Tale situazione è comprensibile: evidentemente, Aksenov aveva scelto di aderire al gruppo anche perché formato da poeti che considerava a lui affini. I sistemi poetici dei tre autori presentano infatti notoriamente forti discrepanze (come Aksenov stesso non aveva mancato di rimarcare, cfr. epigrafe), ma anche alcuni importanti punti di contatto.

Si tratta comunque di elementi che non possono essere ritenuti sufficienti per parlare di una vera e propria poetica di Centrifuga. In passato si è tra l'altro già cercato di definire gli aspetti comuni delle prime prove poetiche e delle dichiarazioni di Pasternak, Bobrov e Aseev, i quali all'inizio degli anni Dieci avevano mosso insieme i primi passi come poeti nel gruppo simbolista *Lirika*, per poi uscirne nel 1914 e fondare appunto Centrifuga come gruppo e casa editrice autonomi⁸³. Svetlana Kazakova (1990) ha rilevato nelle loro parole l'importanza del concetto di 'lirica' – sostituto delle categorie trascendentali del Simbolismo – con il quale i tre poeti si riferivano a un'energia interiore del verso, che permetteva di accedere a una realtà 'superiore' ma comunque immanente; ha inoltre individuato nelle loro poesie dei primi anni Dieci alcuni motivi ricorrenti, come quello del tramonto-morte, del lavoro poetico (*poëtičeskij trud*), della poesia come infuso curativo, del poeta che sa vedere il miracolo del mondo; infine ha notato come i tre autori prendessero a esempio le opere di E. T. A. Hoffmann e di Ivan Konevskoj. Gli elementi messi in luce non sembrano tuttavia capaci di descrivere l'opera di Aksenov. Non a caso, essi si attagliano alla produzione degli esordi dei tre autori; Aksenov aveva invece aderito al gruppo quando questo aveva già due anni e non si presentava più come un organismo omogeneo: sotto le insegne di Centrifuga uscivano versi di autori diversi come Božidar, Rjurik Ivnev e Konstantin Bol'šakov, mentre i tre membri principali, i quali si conoscevano da circa un lustro, avevano ormai sviluppato modalità di scrittura molto diverse (specialmente Aseev).

In sostanza, il mio lavoro di comparazione non mira a delineare una poetica comune di Centrifuga, bensì a mostrare quelle pratiche di scrittura che, sebbene siano state sviluppate in maniera indipendente e con presupposti diversi da Aksenov, Pasternak e Bobrov, mostrano come Aksenov presentasse molte più

la poesia del 1915 *Vam!* (cfr. Aksenov 2008a: 63); sulla qualità di questa poesia Aksenov non si espresse positivamente (cfr. cap. 3, § 4.1), anche se poi sembra riprendere (forse ironicamente) il primo verso "Вам, проживающим за оргией оргию", in *Èjfeleja X*, "Вам сутенеры анархии и альфонсы пролетариата" (ÈJF: 10).

⁸³ Sull'uscita da *Lirika* e la fondazione di Centrifuga, si veda Flejšman 1979.

analogie con i compagni che si era scelto, rispetto agli altri rappresentanti dell'avanguardia russa del tempo, in particolare ai cubofuturisti. Nella fattispecie, il parallelo tra Aksenov e Bobrov metterà in evidenza soprattutto affinità lessicali e nella struttura metrico-ritmica del verso, aspetti che riflettono gli interessi comuni dei due poeti (scienze matematiche e fisiche, nuove tecnologie). Le prospettive per un confronto con Pasternak risiedono invece in un analogo atteggiamento verso il materiale verbale che, nonostante sia organizzato secondo una complessa logica associativa e sia caratterizzato da elementi di agrammaticalità, presenta una forte valenza descrittiva.

Per meglio intendere questo ultimo aspetto è necessario premettere alcune riflessioni di carattere generale sulla lingua della poesia russa degli anni Dieci. Al di là delle differenze, la produzione poetica di Aksenov è in linea con la diffusa tendenza dell'avanguardia letteraria russa postsimbolista a rifiutare la dimensione soprasensibile (e quindi la concezione dualistica della realtà), liberando così la parola dalla funzione di porta d'accesso verso una realtà più alta. Semplificando i termini della questione, si può dire che nella poesia simbolista non erano tanto importanti i significati cui sono comunemente legati i segni linguistici, quanto i nuovi significati ineffabili che potevano essere suggeriti da tali segni (allusività delle parole-simbolo o del suono delle parole). Come è noto, sul piano della lingua la reazione alla trascendenza del Simbolismo dette luogo a esiti artistici molto vari, tra i quali propongo di distinguere due opposti casi limite. A un estremo si trova Mandel'stam, il quale, amplificando una tendenza dell'Acmeismo, mirava al recupero della vastità di significati che nei secoli si erano 'stratificati' nel segno linguistico, in quanto la parola veniva vista come depositaria del patrimonio storico-culturale e spirituale dell'umanità⁸⁴. All'estremo opposto si può collocare invece l'aspirazione della *zaum* a rendere universale la lingua, oppure a restituire alla lingua russa una purezza primigenia: generalmente venivano create nuove parole, basate su radici di una consonante

⁸⁴ Cfr. *O prirode slova* (1922) di Mandel'stam (1999: 222), in particolare: “Чаадаев, утверждая свое мнение, что у России нет истории, то есть что Россия принадлежит к неорганизованному, неисторическому кругу культурных явлений, упустил одно обстоятельство, — именно: язык. Столь высоко организованный, столь органический язык не только дверь в историю, но и сама история. Для России отпадением от истории, отлучением от царства исторической необходимости и преемственности, от свободы и целесообразности было бы отпадение от языка. ‘Онемение’ двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории” (Čaadaev, affermando che la Russia non ha una storia, ossia che la Russia appartiene a una cerchia di avvenimenti non organizzati e non storici, si è lasciato sfuggire una circostanza, ossia: la lingua. Così altamente organizzata, così organica, la lingua non solo è la porta per entrare nella storia, ma è anche la storia stessa. Per la Russia il distacco dalla storia, la separazione dal regno della necessità storica e della continuità, dalla libertà e dall'opportunità sarebbe il distacco dalla lingua. L'ammutilamento di due, tre generazioni potrebbe portare la Russia alla propria morte storica. La separazione dalla lingua per noi equivale alla separazione dalla storia). Si veda anche Levin *et al.* 1974.

– il cui significato veniva considerato comprensibile a tutti i popoli – o sulla sostituzione del significante usuale con uno inedito, formato da unità morfologiche di origine slava (Chlebnikov), o, ancora, basate su una combinazione libera di fonemi (Kručenyč)⁸⁵; inoltre, la liberazione della parola dalla funzione di simbolo e dalle connotazioni storico-culturali, insieme all'interesse per le coeve avanguardie pittoriche, talvolta portò a un (parziale) trasferimento del valore semantico del segno verbale dal piano prettamente linguistico a quello grafico (gli esempi più noti sono quelli di Zdanevič e Kručenyč al tempo del gruppo 41° e, in parte, le poesie di cemento armato di Kamenskij, cfr. Janecek 1984).

E dunque evidente che, nell'interpretare l'utilizzo della parola poetica in *Neuvažitel'nye osnovanija* come linea o colore pittorico, Markov avvicinava la poesia di Aksenov a questo secondo estremo, tipico del Cubofuturismo. La mia analisi nel cap. 3 mostra invece che la lingua di Aksenov mal si presta a una simile caratterizzazione, e casomai presenta maggiori affinità con l'estremo opposto: a parte alcuni rari neologismi, nella sua poesia le parole conservano le proprie connotazioni, sebbene non attivino una fitta rete di rimandi culturali che rendono ogni testo nell'insieme straordinariamente pregnante, come nel caso di Mandel'stam. Ad esempio, nel cap. 3, § 3.2 ho rilevato come la citazione biblica sia funzionale a una colta ironia all'interno del testo poetico e non sembra rinviare a significati più profondi (di carattere universale) né avere implicazioni nella trasmissione di un messaggio unitario di tale testo.

La funzione primaria delle parole usate da Aksenov è invece quella di rimandare al referente: il mantenimento di uno stretto rapporto tra il segno linguistico e la realtà extra-linguistica ed extra-letteraria che esso di norma denota non solo conferma che il poeta fa un uso sostanzialmente convenzionale della parola, ma sottolinea anche l'orientamento descrittivo della sua poesia. Aksenov infatti non era alla ricerca di una nuova lingua, casomai di un nuovo modo di organizzare il testo per realizzare una rappresentazione non-mimetica della realtà, che desse l'illusione di una resa immediata: da questa prospettiva le sue innovazioni più radicali erano condotte sul piano della sintassi. Tali aspetti avvicinano la sua poesia a quella giovanile di Pasternak, nella quale i legami logico-sintattici tra i sintagmi o alcuni elementi grammaticali della frase spesso non vengono esplicitati, sebbene il lettore sia comunque in grado di risalire a un significato plausibile grazie alla possibilità di riconoscere il piano referenziale cui alludono le sue costruzioni poetiche.

Prima di passare al confronto con i due poeti, si può rilevare un'ulteriore divergenza tra le pratiche retorico-linguistiche di Aksenov e quelle del Cubofuturismo. Mentre il meccanismo con il quale, ad es., Livšic e Majakovskij costruivano le proprie immagini si basava spesso sull'annullamento del livello traslato del discorso, così da restituire all'espressione il proprio significato lette-

⁸⁵ Le parole create in quest'ultimo modo non erano significanti privi di significato, bensì senza significato definito. Per approfondimenti si veda Marzaduri 1980 e 1983; Mickiewicz 1984; Janecek 1996.

rale originario (e alla parola la propria autonomia)⁸⁶, tendenzialmente Aksenov distingueva tra senso proprio e traslato: le sue metafore si basavano su un'analogia di carattere visivo, mentre immagini basate sull'interpretazione letterale di fraseologismi o sullo sfruttamento della polisemia appaiono come giochi linguistici occasionali, *calembours* che non rivestono un significato particolare nella comprensione del componimento nel suo insieme.

2.1. La 'grande metafora' di Bobrov

Lo scarso interesse verso la produzione poetica di Sergej Bobrov⁸⁷ è forse in parte dovuto alla presenza in essa di quello che la critica ha rilevato come un forte carattere imitativo: questo vale senz'altro per il libro di esordio (*Vertogradari nad lozami*, 1913), in cui si avverte l'influsso della poesia simbolista⁸⁸, e per la seconda raccolta (*Almaznye lesa*, 1917), composta da liriche filosofiche

⁸⁶ Nel caso di Majakovskij si tratta della cosiddetta *realizacija metafory* (cfr. Kvjatkovskij 1966: 157), ossia viene creata una nuova immagine intendendo alla lettera una metafora ormai entrata nell'uso. Ad esempio, nella poesia *Prozasedavšiesja*, il fraseologismo *razryvat'sja na časti* (ossia, 'cercare di eseguire contemporaneamente più compiti'), o in *Oblako v štanach il požar serdca* ('incendio del cuore') e il riferimento successivo ai *požarnye* ('pompieri'). Cfr. anche Chardžiev 1958. Nel caso di Livšic si tratta invece dell'invenzione di metafore che non richiedono di essere decifrate, in quanto il testo che viene a formarsi è dotato, 'alla lettera', di un nuovo senso plausibile e indipendente, cfr. *Teplo* di Livšic nell'ottima analisi di Pavel Uspenskij (2012b). Per alcuni esempi di *realizacija metafory* anche in Chlebnikov, si veda Weststeijn 1983.

⁸⁷ Oltre al profilo artistico di Bobrov tratteggiato da V. Markov (1968: 231-234; 261-266), alcune osservazioni sulla sua poesia sono contenute in: Postoutenko 1994; Bezrodnyj 1996. Sulla biografia di Bobrov si veda anche Gel'perin 1989b.

⁸⁸ Brjusov in *God russskoj poezii. April' 1913 – april' 1914* ("Russkaja mysl", 1914, 6, pp. 16-17, cit. in Očerjetjanskij *et al.* 1993: 155) aveva appunto presentato il libro come un conglomerato di imitazioni: "За всеми этими подражаниями собственное лицо поэта остается пока скрытым. Почти каждая строка вызывает в памяти что-либо уже бывшее: то, и очень часто, стиль Вяч. Иванова (напр. стих: 'Кляни свой меч, орагай – плуг', или все стихотворение 'Agabesque Divine' с эпиграфом из Вяч. Иванова), то 'раздерганного на кусочки модернистами' Тютчева (напр. выражение: 'На склоне италийских нег'), то ритмические опыты Андрея Белого (хореи в начале ямбической строки, переполнение ямбов пиррихиями и т. п.), то 'пушкинизм' некоторых современных поэтов ('Многошумные оливы Алкинеевой страны' и т. п.), то А. Блока и мн. др." (Il vero volto del poeta rimane per ora coperto dietro a tutte queste imitazioni. Quasi ogni verso suscita nella memoria qualcosa di già sentito: ora, molto spesso, lo stile di Vjač. Ivanov – ad es. il verso 'Maledici la tua spada, e l'aratore il proprio aratro', o tutta la poesia *Arabesque Divine* con un'epigrafe di Vjač. Ivanov – ora gli esperimenti ritmici di Andrej Belyj – trocheo all'inizio di un verso giambico, sovrabbondanza di pirrichi nello schema giambico, ecc. – ora il 'puškinismo' di alcuni poeti contemporanei – 'Gli olivi rumorosissimi del paese di Alcinoò', ecc. – ora di Blok e di molti altri).

di tradizione ottocentesca su natura e vita⁸⁹. Solo il terzo libro di versi (*Lira lir*, 1917) presenta un carattere più originale che può essere ricondotto alle coeve esperienze del Futurismo russo, sebbene questo orientamento si manifesti soprattutto nell'*épatage* cubofuturista di prefazioni e postfazioni, piuttosto che nella costruzione delle poesie, la maggior parte delle quali abbastanza semplici e intellegibili: per dirla con Markov (1968: 265), è soprattutto presente il tema della confusione, che non la confusione in sé stessa).

I versi di Bobrov meriterebbero comunque un'attenta analisi almeno per la presenza di aspetti tecnici innovativi all'interno del panorama postsimbolista russo; a tal riguardo si possono notare le principali affinità con la poesia di Aksenov, sulle quali varrà la pena di soffermarsi.

Anzitutto, si deve rilevare la grande attenzione per l'elaborazione ritmica, in quanto Bobrov negli anni Dieci è stato forse il poeta che con maggiore assiduità ha utilizzato metri non sillabo-tonici: entrambi i poeti optavano spesso per parole lunghe (quattro o più sillabe), probabilmente proprio al fine di evitare che il verso si adagiasse su un'inerzia ritmica che ricordasse piedi binari o ternari. Ad esempio, i versi "Необыкновенная поступь времени", УUUU — UU — U — UU e "Жизнь, как мельница невозможностей" (Bobrov 1917: 39), — U — UUUU — UU non sembrano prestarsi a essere suddivisi in piedi isocronici, né gli altri versi del componimento presentano costanti ritmiche che facciano pensare a un metro sillabo-tonico trasgredito⁹⁰.

In comune tra i due poeti c'è anche l'interesse per l'espressione di un urbanismo di stampo occidentale, sebbene nel caso di Bobrov questo aspetto si verifichi più raramente, concentrato soprattutto in *Lira lir. Oratorija*⁹¹. Tra l'altro, si tratta probabilmente dei primi versi di Bobrov che Aksenov lesse e che forse lo convinsero a chiedere di poter aderire a Centrifuga, in quanto diretta da un poeta a lui congeniale⁹². Nelle sue prime lettere a Bobrov egli si riferiva proprio a una delle poesie di questo ciclo, affermando di vedere in alcuni versi un richiamo alla pittura di Delaunay (cfr. cap. 3, § 3.4); allo stesso tempo, tale poesia si fa notare anche per riferimenti alle macchine, ai motori e alla velocità, come si

⁸⁹ La grande abilità di stilizzatore avrebbe permesso a Bobrov nel 1918 di scrivere la fine del poema incompiuto di Puškin *Judif'* e di ingannare il puškinista N. Lerner, sicuro che si trattasse del ritrovamento di un originale. Sulla storia della mistificazione e sul suo significato nella produzione artistica di Bobrov, si veda Zelenkova 2013.

⁹⁰ In *Lira lir* non pare possibile ricostruire uno schema sillabo-tonico coerente nemmeno con l'inserimento di alcune pause nella lettura (un procedimento che, come ho accennato nel cap. 3, § 4.1, Bobrov non escludeva, a differenza di Aksenov). Una simile possibilità si presenta invece in alcune poesie di *Vertogradari nad lozami* (ad es., *Den'*, cfr. Bobrov 1913: 22-23).

⁹¹ Ciclo di poesie apparso sulla prima raccolta collettiva di Centrifuga *Rukonog* (1914) e successivamente incluso nel libro *Lira lir* (Bobrov 1917).

⁹² Si veda la prima lettera a Bobrov: in essa Aksenov, chiedendo di entrare a far parte di Centrifuga, affermava di essere tornato a mostrare interesse per la poesia russa – da lui generalmente disprezzata all'epoca – grazie alla lettura dei versi di Bobrov (cfr. Aksenov 2008a: 63).

può cogliere dai primi versi: “По воздушному троттуару [*sic*] / Ниспускается бегущий лимузин, / Прогибаясь в жизненную амбру, / Расточая свои триста тысяч сил. / Радуги возносятся, как дуги, / Круги их – как барабаны динамо, / Плуги кругов – пронзая, легки”⁹³.

Nei versi appena citati si può inoltre rilevare un altro punto in comune tra i due poeti, riguardante le scelte lessicali. Entrambi introducono spesso nei propri versi termini apoetici, la particolarità dei quali risiede nel derivare non da un registro basso-volgare (come spesso accadeva nell'*épatage* del Simbolismo francese e, successivamente, dei versi di Burljuk, Majakovskij e Kručenyč), bensì da un ambito tecnico-scientifico (nel caso di Bobrov sono frequenti anche termini di metrica). Gli esempi di Aksenov visti nel cap. 3, § 3.3 possono essere posti in parallelo con alcuni versi di Bobrov da *Lira lir*: “Кругом кружит любовное веселье / (У меня нет времени все описать!) / Гиперболы, эллипсы – взбивают кольца, / Над которыми летучая рать” (Bobrov 1917: 40)⁹⁴; “Душа уходит, как тангенс, / В зыбь очей [...]” (Bobrov 1917: 22)⁹⁵; “Подумаю: – сквозь вязи букв / Замедленного эпитрита”⁹⁶ (Bobrov 1918)⁹⁷. Questa predilezione di Bobrov per il lessico specialistico si riflette anche nella sua prosa degli anni Venti. Si consideri ad esempio il romanzo *Vosstanie mizantropov* (1922, scritto tra 1919 e 1921), che alla fine vede l'affermazione di un'era tecnologica che sostituisce gli ideali sociali della Rivoluzione (cfr. Rizzi 1999); o anche *Specifikacija iditola* (1923), romanzo che tratta della scoperta dell'energia nucleare e della creazione di bombe atomiche.

Bisogna tuttavia ammettere che la poesia di Bobrov, a eccezione di alcuni elementi d'avanguardia che talvolta la avvicinano a quella di Aksenov, mantiene in generale (anche in *Lira lir* e nella produzione in versi seguente)⁹⁸ un orientamento prettamente simbolista: del Simbolismo egli rifiutò la metafisica,

⁹³ Per il marciapiede dell'aria / Scende sfrecciando una limousine, / Inarcandosi nell'ambra della vita, / Elargendo i suoi trecentomila cavalli. / Gli arcobaleni si innalzano come archi, / I loro cerchi sono come tamburi di dinamo, / Gli aratri dei cerchi, trafiggendo, sono leggeri.

⁹⁴ Intorno gira l'allegria dell'amore / (Non ho tempo per descrivere tutto!) / Le iperbolì, le ellissi conficcano anelli, / Sui quali sta una legione volante.

⁹⁵ L'anima si stende come una tangente, / nel mare degli occhi [...]

⁹⁶ Alla parola *epitrit* (la quale riprende il termine della metrica classica 'epitrito', ossia piede che combina tre sillabe lunghe e una breve), viene dato questo nuovo significato in una nota dell'autore: schema ritmico, frequente nella tetrapodia giambica, riscontrabile nella *Fontana di Bachčisaraj* di Puškin. Non mi risulta, tuttavia, che la definizione di Bobrov sia mai stata accolta dai metricisti.

⁹⁷ Penserò: attraverso l'arabesco delle lettere / Dell'epitrito rallentato.

⁹⁸ *Lira lir* è l'ultimo libro di poesie pubblicato da Bobrov; nell'elenco di opere dell'autore, riportato su *Lira lir*, venne annunciato il quarto libro di versi *Del'ta*: singole poesie da questo libro e da un altro, *Dyšu*, apparvero in miscellanee (*Vesennij salon poëtov*, 1918; *Moskovskij Parnas*, 1922). Nel fondo di Bobrov allo RGALI sono inoltre contenute le raccolte inedite *Variacii na liru lir* (1922), *Velarlir* (1922), *Kokčetavskie stichi* (1933-1935) e altri versi sparsi.

derivando però procedimenti stilistici e retorici. In particolare, l'aspetto che separava fundamentalmente Bobrov da Aksenov e che lo legava alla poesia precedente era la strategia semantica. Bobrov la espone già nelle note a *Vertogradari nad lozami* (1913) e ad essa sarebbe rimasto fedele, salvo eccezioni, anche negli anni successivi:

Стихотворения, претендующие на принадлежность свою к Символической школе, нередко массой своих метафор построят [*sic*] некую иную – ‘большую’, из всего стихотворения возникающую, метафору [...]; ею, для нее и через нее существует стихотворение (и обратно); но в случае многих отдельных фраз-строк, читатель получает как бы ряд точек, на которых он и должен построить желаемую стихотворцем геометрическую фигуру (*большую метафору*) [*corsivo mio*, AF] (Bobrov 1913: 148)⁹⁹.

In altre parole, per Bobrov la proprietà fondamentale di ogni vera poesia (in tal contesto l'attributo ‘simbolista’ va inteso *lato sensu* come l'unica vera poesia)¹⁰⁰ era la capacità di esprimere una concezione unitaria, alla quale ogni singolo tropo utilizzato doveva essere subordinato. A quanto pare, il poeta non proponeva niente di nuovo rispetto alla poesia del passato, se non una maggiore consapevolezza nella scelta delle espressioni figurate, le quali dovevano rispondere necessariamente a uno stesso ordine di idee che permettesse di ottenere un'immagine di insieme coerente, una ‘grande metafora’. Questo principio può essere illustrato mediante una poesia semplice, *Udaritsja v kolokol ptica...* (1920), per poi passare a una più complessa, di ispirazione futurista, *Sloi tuč izrezany ravnomerno...* (1915); le mie analisi si limiteranno alle considerazioni necessarie per il confronto con Aksenov.

Ударится в колокол птица
И мертвая упадет,
И ей отвечает важный,
Отдаленный<,> глубокий звук.

Не так ли в это сердце,
Вспыхивающие [*sic*] при огне,
Далеких пожаров и криков
И выстрелов ночных,

⁹⁹ Una poesia che aspira ad appartenere alla scuola simbolista non di rado costruisce con la massa delle proprie metafore una qualche ‘grande’ metafora che affiora da tutta la poesia [...]; con essa, per essa e attraverso di essa esiste la poesia (e viceversa); ma nel caso di molte frasi-verso staccate, il lettore riceve come una serie di punti sui quali egli deve anche costruire la figura geometrica (la *grande metafora*) voluta dal poeta.

¹⁰⁰ Nella poesia XXVII di *Vertogradari nad lozami* scrive Bobrov (1913: 96): “Открыл нам берега и пуши, / Благословенный символизм!” (Ha scoperto per noi rive e foreste vergini / Il Simbolismo benedetto).

Теплый, в воздухе со свистом
 Стрижом игравший взгляд
 Ударяет – неистойвой
 Ласке таинственно рад, –

И вот он лежит, как птичка,
 В моих жадных руках,
 Как месяц, обходит кругом
 И тонет в моих глазах.
 Над ним загорается важная
 И темная мысль моя –
 Ему отвечает нежная,
 Жалобная свирель стиха¹⁰¹.

Il testo presenta nell'insieme la descrizione di un innamoramento attraverso la sua reificazione nell'immagine di un uccellino che improvvisamente va a sbattere e muore. Nella prima strofa si assiste all'esposizione di questo tema; nella seconda una domanda retorica (*ne tak li...*, 'non è così che...') mette in moto il parallelismo tra tale immagine concreta e quella astratta di uno sguardo che colpisce il cuore. Il riconoscimento del paragone è complicato dalla presenza di attributi espressi con una lunga sequenza verbale¹⁰² (*serdce*, 'cuore', è "Вспыхивающие [*sic*] при огне, / Далеких пожаров и криков"¹⁰³; *vzgljad*, 'sguardo', è "Теплый, в воздухе со свистом / Стрижом игравший"¹⁰⁴); in ogni caso, la struttura principale delle prime tre quartine può essere riassunta come segue: "Птица ударится в колокол, как взгляд ударяет в это сердце"¹⁰⁵. La scelta di utilizzare il termine *kolokol* (solitamente un uccello *udaritsja v steklo* 'sul vetro' oppure *v okno* 'sulla finestra', non *v kolokol*) è evidentemente motivata dalla volontà di rafforzare la similitudine con *serdce*, in quanto la caratteristica che accomuna cuore e campana è il battito; il testo spinge inoltre il lettore a vedere un'originale somiglianza tra *ptica* e *vzgljad*, la quale potrebbe essere motivata dal sema della leggerezza e della rapidità che accomuna il volo dell'uccello e lo spostarsi dello sguardo.

Ci sono dunque due parallelismi fondamentali, tra *ptica* e *vzgljad* e tra *kolokol* e *serdce*, i quali investono l'intero piano della poesia: proprio nei lunghi

¹⁰¹ Datato 4 marzo 1920 e uscito su *Moskovskij Parnas* (Bobrov 1922: 20). Secondo quanto scritto a p. 19, questo componimento doveva far parte del libro *Dyšu*, inedito e non rinvenuto (cfr. *supra* nelle note).

¹⁰² Cfr. Bobrov (1913: 150) relativamente alla sintassi complessa come procedimento di sollevazione di una certa forza per selezionare lettere e immagini dominanti, spesso in base al principio di creazione e risoluzione di una dissonanza; Bobrov ritiene che la complessità sintattica sia propria della lirica (Baratynskij, Tjutčev, Fet), mentre la semplicità sarebbe propria dei madrigali.

¹⁰³ Che divampa al fuoco / Dei lontani incendi e urla.

¹⁰⁴ Caldo, che giocava con un fischio nell'aria come un rondone.

¹⁰⁵ Il cuore sbatterà nella campana, come lo sguardo batte in questo cuore.

attributi delle prime tre strofe si possono trovare altre espressioni figurate in accordo con l'immagine metaforica di insieme. Infatti lo *vzgljad* viene descritto come uno *striž* ('rondone') che emette un fischio, rafforzando dunque la similitudine tra *vzgljad* e *ptica*; il cuore invece diventa il riflesso della guerra civile, in quanto 'si infiamma' (metafora per 'si agita') per gli incendi, le grida, le spatorie notturne e, allo stesso tempo, il riferimento al rumore sembra alludere al tonfo dell'uccello sulla campana citato nella prima quartina. Si può apprezzare il parallelismo notando la vaga somiglianza degli ultimi due versi di prima e seconda strofa, rafforzata dal fatto che sia alla campana che al cuore è legato il riferimento a un suono lontano: "И ей [птице] отвечает важный, / Отдаленный<,> глубокий звук" e "Далеких пожаров и криков / И выстрелов ночных" [corsivo mio, AF].

La fusione tra gli elementi astratti e concreti del paragone continua nella quarta strofa: il pronome personale maschile *on*, il quale grammaticalmente si lega a *vzgljad*, ha come predicati *ležit v moich rukach* ('giace sulle mie mani') e *tonet v moich glazach* ('annega nei miei occhi'). È evidente che, dal punto di vista semantico, il primo si accorda con *ptica* e il secondo con *vzgljad*, ma la sintassi della strofa costringe il lettore a vedere entrambi i predicati riferiti al soggetto *vzgljad*: del resto, la distanza semantica tra *ležit* e *tonet* sembra ridursi, se si considera che possono avere in comune l'implicita idea di morte. Infine, la quinta strofa tratta della reazione dell'io lirico 'colpito' dallo sguardo: i suoi sono sentimenti di dolore come se tenesse un uccellino morto in mano; da qui l'impulso a esprimersi con una poesia elegiaca (nel testo si trova una metafora con sfumatura metonimica, *žalobnaja svirel' sticha*, 'lo zufolo lamentevole del verso'). Allo stesso tempo si deve notare il parallelismo sintattico tra gli ultimi due versi della prima e dell'ultima strofa: "И ей [птице] отвечает важный, / Отдаленный<,> глубокий звук" e "Ему [взгляду] отвечает нежная, / Жалобная свирель стиха" [corsivo mio, AF].

In sostanza, la poesia sembra implicare un'equivalenza tra il suono prodotto dallo scontro (proveniente dalla campana) che risponde all'uccellino morto, e il suono lamentoso della poesia (proveniente dal cuore?) che risponde allo sguardo amoroso: il dolore può forse essere provocato dal fatto che questo sguardo viene accolto nel momento in cui il cuore soffre per le stragi della guerra civile (cfr. seconda strofa), per cui inizialmente ne è felice (cfr. la terza strofa: "[...] неистойвой / Ласке таинственно рад"¹⁰⁶), ma subito dopo, cosciente di quello che sta avvenendo, tale sensazione svanisce. In altre parole, in un'epoca di sofferenza e stragi, il cuore si indurisce (aspetto che rende ancora più efficace il paragone *serdce-kolokol*) e lo sguardo amoroso che cerca di 'far breccia' è destinato a morire, come un uccellino che, credendo di trovare una superficie morbida, si scontra invece con una dura e muore. Si consideri inoltre che, a un livello più generale, il tema della morte improvvisa dell'uccellino richiama inevitabilmente il tema della morte degli uomini a causa della guerra civile e per

¹⁰⁶ [...] per la furiosa / Carezza segretamente lieto.

mano della *Čeka*¹⁰⁷, cui alludono peraltro i vv. 7-8. Nell'insieme si può dunque dire che i parallelismi sintattici e semantici e la coerenza semantica delle varie espressioni figurate (alcune delle quali occupano tutto il piano del testo) concorrono alla trasmissione di un messaggio unitario, formando una 'grande metafora' dell'impossibilità di amare in un momento d'angoscia.

La presenza di una 'grande metafora' si può comunque rilevare nei componimenti poetici di Bobrov anche nei casi in cui viene a mancare la coesione testuale:

Слои туч изрезаны равномерно:
 Что за линия чудесной красоты!
 Так, творя замысла утонченность кроткую,
 Чертить прицельник медный.

Перекошены замерзшие...
 Прекрасней кровавой Венеции;
 Но облачко дыма – гондола дня,
 А за нею

Подземный город – игра безопасна,
 Так ли (стреляйте, пока не иссякли!) –
 Визгучие бескрылы-ракеты?
 Или помнятся вчерашние яства?

Сшибок неба так декоративен,
 Словно строчки военных корреспондентов;
 Сосны обстрижены и пошиблены,
 серой горкой¹⁰⁸.

Il testo è formato da una serie di proposizioni indipendenti, separate mediante la punteggiatura o congiunzioni coordinative e disgiuntive, talvolta con vari puntini che sembrano indicare un'omissione verbale. A livello superficiale la sintassi è simile a quella di *Snova slavitsja večer vlastnyj* di Aksenov (cfr. cap. 3, § 1); tuttavia, la mancanza di chiari collegamenti logico-grammaticali viene compensata sul piano semantico dalla possibilità di ricondurre tutte le espressio-

¹⁰⁷ Tra i contemporanei di Bobrov era diffusa l'idea che egli fosse legato alla *Čeka*: così, ad esempio, lo definisce Georgij Ivanov (2007: 385). Bobrov, con la sua consueta mordacità, avrebbe rivelato a Ivanov come si era svolto l'interrogatorio di Gumilev e la sua esecuzione. Sui legami tra Bobrov e la *Čeka* non si hanno però informazioni, mentre è certo che all'inizio degli anni Trenta il poeta fu confinato a Kōkšetaw (nel nord dell'odierno Kazakistan): il motivo, a quanto affermò Bobrov, era il rifiuto di manipolare i dati statistici – al tempo egli lavorava allo *Central'noe statističeskoe upravlenie* – secondo le richieste del partito (cfr. Gasparov M. 1993e: 91). È noto come Bobrov fosse antipatico a molti contemporanei, non è dunque escluso che il fatto narrato nelle memorie romanizzate di Ivanov sia inventato.

¹⁰⁸ Bobrov 1917: 28.

ni a un'unica idea che le tiene insieme: la guerra come fonte di bellezza. Si tratta di un punto di vista opposto a quello della poesia analizzata in precedenza, ma anche il contesto era diverso: in questo caso il riferimento è alla Prima guerra mondiale (la poesia è datata 1915). Non c'è dubbio che a Mosca, dove viveva Bobrov, il clima di tensione della guerra civile e della *Čeka* avesse sconvolto la quotidianità in misura ben più marcata rispetto alla Grande Guerra combattuta al fronte dai soldati. Sembra che nel 1915 Bobrov manifestasse soprattutto meraviglia per le novità tecnologiche (razzi esplosivi, autoblandati, ecc.) e talvolta compiacimento per le atrocità belliche, anziché orrore¹⁰⁹. Siamo lontani dalla celebrazione marinettiana della guerra come “sola igiene del mondo” ma pare comunque evidente che il poeta mirasse essenzialmente a una provocazione futurista.

Per mostrare la bellezza e l'armonia della guerra l'attenzione viene spostata in alto, alle geometrie che si creano nel cielo mediante i segni lasciati dai razzi (si vedano in particolare i vv. 1-2 e 11) oppure agli scontri aerei: al v. 13 *sšibok* (al posto della forma corretta *sšibka*, ‘scontro’) *neba* viene descritto come ‘decorativo’ e al v. 14 viene paragonato a *stročki voennykh korrespondentov*, dove *stročka* presenta il doppio significato di ‘riga scritta’ (che si lega all'idea dei corrispondenti che scrivono sulla guerra) e di ‘cucitura’ (l'aspetto delle linee di fumo lasciate sul cielo dai razzi può forse ricordare quello delle cuciture). Tutto ciò viene descritto come la creazione della ‘mite raffinatezza del progetto’ (*krotkaja utončennost' zamysla*, v. 3) tracciata con un mirino di bronzo (cfr. v. 4, riferimento metonimico alle armi da fuoco).

Il punto più complesso da comprendere è forse quello dei vv. 5-7: con *perekošeny zamerzšie* si potrebbe intendere i soldati al fronte che sono stravolti dal freddo. In ogni caso, si tratta senz'altro di un'immagine disarmonica (*perekošeny*, oltre a ‘stravolti’ vuol dire anche ‘storti / asimmetrici’, una parola dalla semantica opposta a *ravnomerno* del v. 1), che nonostante ciò viene definita ‘più meravigliosa della sanguinosa Venezia’ (*prekrasnej krovavoj Venecii*). L'aggettivo *krovavaja* appare motivato da una circostanza storica: al tempo Venezia era stata vittima di numerosi bombardamenti, il primo dei quali proprio nel giorno della dichiarazione di guerra dell'Italia all'Impero austro-ungarico (24 maggio 1915), una notizia che ebbe una forte eco internazionale e che doveva quindi essere nota anche a Bobrov. Il poeta non manifesta però – come ci si potrebbe attendere – il dispiacere per la ferita alla città universalmente considerata simbolo di bellezza, bensì vi contrappone l'idea della nuova bellezza della guerra (di una cosa antiestetica come *perekošeny zamerzšie*). Ciò consente di decifrare la metafora del verso successivo, *No oblačko dyma – gondola dnja*: la nuvola di fumo (probabile metonimia per i bombardamenti) viene vista come

¹⁰⁹ Cfr. ad es. l'incipit di *Černye dni* (Bobrov 1917: 26): “На тяжкую профиль блиндажа / Метнулись легких куски” (Sul duro profilo del blindaggio / Si lanciavano pezzi leggeri). Simili motivi bellici abbondano nelle poesie di *Lira lir* datate 1914-1915 (oltre a *Černye dni*, si veda *Sud'by žesty, Konec sraženiya, Na tridcat' dve saženi uleteli kamni...*).

la gondola del giorno presente, dal momento che è essa a girare per la Venezia bellica al posto delle gondole. Allo stesso tempo, le accezioni positive della gondola vengono trasferite alla nuvola di fumo dei bombardamenti. In sostanza, questi tre versi sottolineano come la bellezza del presente non sia più Venezia, bensì i visi stravolti (dal freddo) dei soldati congelati e – allargando il contesto all'intero componimento – le esplosioni, i razzi, i segni lasciati nel cielo, degli alberi spaccati e ridotti a un mucchio grigio (vv. 15-16), in breve: lo 'spettacolo' della guerra.

Ricapitolando, di solito nelle poesie di Bobrov sembra possibile collegare tutti gli elementi (tropi, sintagmi...) in virtù di una relazione di analogia: è proprio l'individuazione di una sostanziale equivalenza tra le parti, talvolta sottolineata da parallelismi sintattici (come in *Udaritsja v kolokol ptica...*), che permette di capire come un componimento sia finalizzato all'affermazione di un'unica idea, di una visione unitaria del mondo. L'organizzazione testuale paratattica in *Sloi tuč izrezany ravnomerno...* ha un valore profondamente diverso rispetto a molte poesie di Aksenov: mentre Bobrov presenta una serie di immagini che formano un nucleo concettuale coerente, il quale presuppone un io lirico che mira a esprimere una determinata idea, Aksenov propone un elenco eterogeneo di immagini prive di una logica unitaria, riportate dall'io lirico così come egli le ha percepite sul momento. In questo sta la differenza fondamentale tra il sistema poetico di Bobrov e quello di Aksenov (anche quando la sintassi appare simile), da cui derivano due differenti modi di affrontare l'interpretazione: la comprensione delle poesie di Bobrov sembra agevolata dalla possibilità di individuare un comune denominatore nel senso delle varie immagini, in quanto esse appaiono collegate semanticamente tra loro; nelle poesie di Aksenov le immagini vanno invece considerate una alla volta, poiché il testo è strutturato come una serie di notazioni, il senso ultimo delle quali pare risiedere nella trasmissione di un particolare sentimento o stato d'animo (i parallelismi sintattici e semantici sono occasionali). Un simile principio di scrittura non poteva essere accettato da Bobrov, che in un articolo del 1915 sosteneva: “Записывание своих острых впечатлений, увы, вовсе не есть поэзия” (Bobrov 1915a: 223)¹¹⁰; il riferimento era ad Anna Achmatova, ma pare possibile estendere il concetto a un livello più generale.

In breve, Aksenov seguiva una logica prettamente descrittiva, mentre Bobrov filosofico-concettuale. Da questo punto di vista è interessante osservare *Izmenčivo*, poesia di Aksenov strutturata in base a un principio simile a quello di Bobrov, e peraltro a lui dedicata (cfr. cap. 1, § 2.2)¹¹¹. Il testo ha una struttura tripartita ed è formato da una serie di immagini che, come si è accennato (cfr. cap. 3, § 1), possono essere ricondotte a due ordini principali di idee antitetiche: capacità dell'artista di rielaborare le proprie percezioni, traducendole con esattezza nel mondo matematicamente organizzato della poesia (prima parte);

¹¹⁰ La registrazione delle proprie impressioni acute, ahimé, non è affatto poesia.

¹¹¹ Tutte le citazioni da questa poesia sono riprese da IZ. Per un'analisi più completa: Farsetti 2013b; Farsetti 2014a.

possibilità di interpretare il mondo attraverso il caso e le credenze religiose (seconda parte). La terza parte rappresenta un'affermazione della prima idea.

La precisione dell'arte nel rendere quanto percepito viene espressa tramite l'accostamento a una catena di immagini matematiche e tecniche (l'aritmetico; gli scacchi in qualità di gioco matematico; Wilhelm Steinitz, primo campione del mondo di scacchi; la cassa tipografica – l'aspetto della quale ricorda peraltro una scacchiera – come allusione alla tecnica di stampa e, più in generale, di scrittura). La vista del poeta che rielabora i dati del reale viene accostata a immagini che riguardano il campo dell'ottica (lenti, rifrazione dei raggi attraverso prisma). La visione tecnico-matematica dell'arte è riassunta nei seguenti versi: “Все видеть и на привязи держать увиденное: / Зрение шлифованно [sic] в чечевицах, / [...] Все это чистыми числами вычеканется, / Пышнее партии Стейница...”¹¹².

Le interpretazioni al di fuori dell'ambito dell'arte vengono invece rese attraverso immagini in cui la religione (in particolare vedica: il dio dell'amore Кама, la pagoda, la bevanda sacra 'soma') e animali esotici ispirano incertezza, confusione e paura: “Вот он, Кама, коршуном гнездится, / Вот он, голубой гроздью опушен. / И упал клекочущий на ягоды / Клюв кривой; брызжет Сомы сок”; “Растрепать ибисом ирисы, / Магнолии щекотать бархатом шмелиным / И непроходимые запалить папирусы / Крыльями панического фламинго”. La parte finale riafferma l'idea iniziale sull'arte che sa rendere 'matematicamente' il reale senza dubbi o sorprese. Per sottolineare il ritorno all'inizio della poesia, la sua circolarità, l'ultimo verso rappresenta chiaramente una variazione del primo, con l'arte accostata negli schemi precisi di una scacchiera/cassa tipografica: “Набор упал из очень клетчатых касс”¹¹³; “Потому что праздно чему<->то дивиться, / Рассыпанному по шахматным полям касс”¹¹⁴.

Un ultimo aspetto che generalmente permette di distinguere i sistemi poetici dei due autori è nelle scelte linguistiche: il lessico di Bobrov è molto più classico e meno vario rispetto a quello di Aksenov: ciò è giustificato dall'orientamento di Aksenov sulla descrizione della realtà (da cui la ricchezza di particolari); le poesie di Bobrov sono invece spesso meditazioni sulla vita, e questo spiega anche l'abbondante utilizzo di parole astratte. Per sostanziare questa osservazione, si consideri che termini come *duša*, *žizn'*, *serdce*, *sud'ba* in *Lira lir* ricorrono rispettivamente 17, 21, 13, 3 volte, e in *Almaznye lesa* 11, 15, 19, 6 volte, mentre in *Neuvažitel'nye osnovanija* di Aksenov 0, 1, 0, 0 volte; i numeri cambiano in *Ėjfeleja* (4, 2, 15, 0), un elemento che contribuisce a mostrare come in questa seconda raccolta di Aksenov, nonostante la forte componente descrit-

¹¹² Vedere tutto e tenere al guinzaglio quanto visto: / La vista è limata nelle lenti, / [...] Tutto questo verrà cesellato in numeri puri / Più sontuosamente di una partita di Steinitz...

¹¹³ La composizione è caduta da casse molto quadrette.

¹¹⁴ Poiché è superfluo stupirsi di qualcosa / Che è sparso sulla tavola di scacchi delle casse.

tiva, trovi spazio anche l'astrazione verso un messaggio più generale, ossia la celebrazione del presente tecnologico (cfr. cap. 3, § 2.3).

2.2. La 'poetica associativa' di Pasternak

La poesia giovanile di Boris Pasternak è caratterizzata da un alto grado di oscurità, in quanto risulta solitamente difficile individuare una logica nella produzione dei sintagmi e il senso complessivo di ogni singolo componimento¹¹⁵: oltre a studi che hanno negato la possibilità di spiegare razionalmente le sue prime poesie – le quali avrebbero un carattere prettamente emozionale che ne determina (e giustifica funzionalmente) l'oscurità – sono state prodotte indagini in cui i testi vengono interpretati minuziosamente attraverso la rilevazione in essi di un complesso intreccio di rimandi intertestuali e di determinati meccanismi linguistico-semantici¹¹⁶. I risultati più interessanti sembrano derivare da questo secondo approccio, in quanto un'analisi testuale attenta, insieme a una conoscenza complessiva dell'opera e della filosofia estetica dell'autore, permette di risalire a un significato profondo e coerente dei suoi versi che aiuta a dar conto della loro ricchezza semantica¹¹⁷.

Secondo quanto anch'io ho potuto riscontrare, la prospettiva ermeneutica che maggiormente favorisce la comprensione delle poesie giovanili di Pasternak è infatti la ricerca di vari tipi di associazioni (fonetiche, semantiche, culturali...) che giustificano la costruzione delle immagini e la loro concatenazione e che, una volta esplicitate, consentono di seguire un percorso di senso e di ricavare un messaggio unitario del testo; ciò corrisponde a quella che è stata definita 'poetica associativa', tendenza che accomuna molti rappresentanti della poesia russa postsimbolista (cfr. Salvatore 2014: 191)¹¹⁸. Inoltre, si deve notare che in Pa-

¹¹⁵ Ai fini del presente lavoro si prenderà in considerazione soltanto la poetica giovanile di Pasternak, cui è possibile ricondurre le raccolte *Bliznec v tučach* (1914), *Poverch bar'erov* (1916), *Sestra moja – žizn'* (1922), *Temy i variacii* (1923). La lirica successiva si muove in direzione di una maggiore chiarezza espressiva e di costruzione del senso più tradizionale. Ad esempio, nella riedizione di molte poesie giovanili in *Poverch bar'erov. Stichi raznyh let* (1929) i nessi logici del testo sono maggiormente esplicitati e le immagini rese più semplici.

¹¹⁶ La letteratura sull'argomento è talmente vasta da impedire una pur sommaria trattazione in questa sede. Si rimanda all'ampio *status quaestionis* dello studio di Roberta Salvatore (2014: 1-28). Si considerino inoltre le bibliografie di Aleksej Barykin (2007) e di alcune tesi di dottorato recenti: Senenko 2007; Makarova 2012; Abramova 2013.

¹¹⁷ Tra gli ultimi studi riconducibili a questo indirizzo 'razionale' di indagine, oltre al citato lavoro di Roberta Salvatore, si veda: Gasparov, Polivanov 2005; Brojtman 2007; Gasparov, Podgaecckaja 2008; Gasparov B. 2013. Tra i contributi meno recenti segnalò: Lotman Ju. 2011b (1968); O'Connor 1988.

¹¹⁸ Si rimanda alle parole di Lidija Ginzburg (1972: 314), citate anche dalla Salvatore (2014: 191): "Ученики символистов отбросили второй, сверхчувственный план, но осталось поэтическое открытие повышенной способности слова вызывать

sternak gli elementi del mondo reale citati sono in sé semanticamente rilevanti per la comprensione dei suoi versi, ossia, pur rimandando in ultima analisi a un livello di significazione più generale, conservano intatta la loro funzione descrittiva di una determinata situazione lirica. Come accennato nel § 2, lo stretto legame dei testi con la referenza e l'abbondante ricorso all'ellissi logica e semantica per cui l'esperienza del poeta risulta restituita in modo inconsueto, permette di vedere un'analogia con lo stile di Aksenov.

Al fine di esemplificare le caratteristiche principali della scrittura poetica pasternakiana – la pregnanza lessicale, i procedimenti linguistici e letterari di creazione e combinazione delle immagini – per poi metterle in relazione con quelle di Aksenov, è utile esaminare minuziosamente un testo breve e abbastanza semplice (ma comunque rappresentativo della sua poesia), dal momento che analisi di componimenti più lunghi e complessi rischierebbero, in questa sede, di apparire approssimativi.

Здесь прошелся загадки таинственный ноготь.
– Поздно, выплюсь, чем свет перечту и пойму.
А пока не разбудят, любимую трогать
Так, как мне, не дано никому.

Как я трогал тебя! Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал.
Поцелуй был как лето. Он медлил и медлил,
Лишь потом раздражалась гроза.

Пил, как птицы. Тянул до потери сознания¹¹⁹.
Звезды долго горлом текут в пищевод,
Соловьи же заводят глаза с содроганьем¹²⁰,
Осушая по капле ночной небосвод¹²¹.

Il testo, datato 1918, è contenuto in *Temy i variacii* (1923), libro che raccoglie molte poesie escluse da *Sestra moja – žizn'* (1922) ma comunque ispirate, al pari di quelle di tale raccolta, alla relazione amorosa di Pasternak con Elena Vinograd nel 1917. È il caso anche di questa poesia, in cui si intuisce chiara-

неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенное. Обостренная ассоциативность, быть может, и была самым активным элементом символистического наследства” (Gli allievi dei simbolisti hanno respinto il secondo piano ultrasensibile, ma rimaneva la scoperta poetica della capacità inconsueta della parola di suscitare idee non nominate, di sostituire con associazioni ciò che è stato ommesso. Può darsi che l'associatività intensificata fosse anche l'elemento più attivo dell'eredità simbolista).

¹¹⁹ Variante del 1919: “Пить как пьют соловьи: до потери сознания”.

¹²⁰ Variante del 1919: “Птицы ж ждут и заводят глаза с содроганьем”.

¹²¹ Pasternak 2003: 210; 498.

mente l'intenzione di esprimere il sentimento per la donna amata¹²². Ciò che non è chiaro a prima vista, tuttavia, è il significato del testo nelle sue singole parti, in quanto la sua comprensione richiede sia la decifrazione di alcune immagini inconsuete, sia l'esplicitazione dei nessi logico-semantiche tra le proposizioni¹²³.

La prima strofa presenta una situazione i cui elementi devono essere in gran parte inferiti dal lettore, il quale viene chiamato a ricostruire non solo il piano della referenza, ma anche i significati profondi cui le parole alludono. Il v. 2 contiene le prime informazioni implicite ed esplicite che permettono di tratteggiare la situazione: a causa della stanchezza dovuta all'ora tarda, l'io lirico non riesce a capire il passaggio di un testo, per cui decide di andare a letto e rileggerlo al mattino. Questi dati consentono di illuminare il complesso v. 1, *Zdes' prošelsja zagadki tajnstvennyj nogot'* ('Qui è passata l'unghia misteriosa dell'enigma'), che a una prima lettura poteva senz'altro rimandare a una poetica simbolista (per la vaga allusione a entità misteriose). Nel contesto evidenziato, invece, la frase mantiene una propria concretezza referenziale: il deittico *zdes'* dovrebbe riferirsi infatti al testo che l'io lirico sta leggendo, mentre il rimando ridondante a qualcosa di enigmatico (*tajnstvennyj* e *zagadki*) si lega all'idea dell'incomprensione di tale testo (che è dovuta alla stanchezza, come si evince dal v. 2, per cui non si tratta di un vero e proprio mistero).

Il carattere ellittico ed evocativo del v. 1 permette alcune interpretazioni che appariranno fondamentali per la comprensione del messaggio complessivo del componimento. Da una parte, l'unghia che è passata (*prošelsja*) sul testo potrebbe alludere al dito dell'io lirico che tiene il segno durante la lettura: in questo caso gli attributi *tajnstvennyj* e *zagadka* si sposterebbero metonimicamente dallo scritto (al quale essi dovrebbero logicamente riferirsi), all'io lirico che non capisce, secondo un procedimento di scambio di proprietà tra elementi contigui caratteristico della poetica giovanile di Pasternak¹²⁴. Dall'altra parte si potrebbe interpretare *zagadka* come 'donna' (in base all'espressione *ženščina – zagadka*, 'la donna è un enigma'), per cui *nogot' zagadki* indicherebbe l'unghia della donna, forse un riferimento metonimico alla penna che ella teneva in mano: il testo che l'io lirico sta leggendo sarebbe allora probabilmente una lettera scritta dall'amata, la qual cosa sarebbe del tutto plausibile, dato l'argomento della poesia. Le due interpretazioni non si escludono a vicenda, anzi, la possibilità di

¹²² Si tenga presente a tal proposito che una variante dell'ultima strofa era stata utilizzata come epigrafe alla poesia *Složa vesla* in una redazione autografa di *Seštra moja – žizn'* del 1919 (le differenze sono ai vv. 9 e 11, come riportato *supra* in nota).

¹²³ Per ulteriori spunti sull'interpretazione del componimento e su possibili sottotesti si veda Žolkovskij 2003.

¹²⁴ Basti pensare al classico esempio (Pasternak 2003: 62): “Февраль достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд” (Febbraio, prendere l'inchiostro e piangere! / Scrivere su febbraio a dirotto), dove i due verbi *pisat'* e *plakat'* risultano invertiti (espressioni consuete sarebbero *dostat' černil i pisat'* e *plakat' navzryd*), cosicché si crea un'identità tra l'atto di scrivere e quello di piangere (in base, evidentemente, all'idea di sfogo che li accomuna).

sovrapporre fa emergere già al primo verso il tema del contatto, sul quale pare fondarsi la poesia: passando la propria unghia sulla lettera, l'io lirico pensa al fatto che anche l'amata vi aveva passato l'unghia per scrivere, e quindi, per un'associazione di idee, nel toccare il foglio egli poteva pensare di toccare lei. Questo pensiero erotico latente si manifesterà, come vedremo, nei versi successivi (la parola-chiave *trogat* si ripete ben quattro volte tra i vv. 3-6; cfr. soprattutto al v. 5: *Kak ja trogal tebj!*, 'come ti ho toccata!'). La situazione della prima quartina è completata dai vv. 3-4, i quali richiedono una nuova inferenza da parte del lettore: dire che solo l'io lirico toccherà l'amata finché egli non verrà svegliato (*poka ne razbudjat*), ossia finché egli dormirà, significa che il contatto con lei avverrà in sogno. Ricapitolando, l'io lirico va a dormire, convinto di sognare l'amata e in sogno dare sfogo al proprio desiderio erotico e di possesso, forse stimolato proprio dal pensiero di aver toccato il foglio toccato dall'amata.

È dunque importante notare che, mentre la prima strofa riguarda la dimensione reale della veglia, nella seconda l'attenzione si sposta su quella immaginaria del sogno. Il contrasto tra le due quartine è esplicitato anche dal cambiamento della situazione comunicativa: adesso l'io lirico si rivolge direttamente all'amata. La quartina sviluppa il tema del contatto con la donna, introdotto al v. 3, che si realizza nel sogno del bacio. Il primo distico della strofa presenta questa strana immagine: "губ моих медью / [я] трогал [тебя] так, как трагедией трогают зал". Per comprendere il paragone tra il 'rame delle labbra', con il quale l'io lirico 'tocca' l'amata (immagine di un bacio veemente), e la tragedia, con la quale viene 'toccata' la sala (ossia, si commuove il pubblico) è necessario tener presente che la parola *med'*, in combinazione con *tragedija*, richiama inevitabilmente l'idea dell'uccisione. *Med'* è infatti una classica metonimia di *meč'*¹²⁵, rafforzata peraltro dall'analogia fonetica tra le due parole. Se dunque è davvero possibile accostare l'immagine delle labbra che toccano l'amata a quella di una spada di rame che trafigge un corpo durante la tragedia¹²⁶ non è da escludere una forte allusione sessuale. Si consideri che il carattere impetuoso del bacio viene sottolineato anche dal paragone nel secondo distico della seconda strofa (vv. 7-8): il bacio è come un temporale estivo che, dopo essersi preparato e aver indugiato a lungo, finalmente esplose in tutta la sua forza.

È interessante notare che Pasternak, solitamente 'ermetico', si è soffermato sul motivo alla base di quest'ultimo paragone, nonostante esso fosse intuibile. La ragione di una simile scelta sembra risiedere nella volontà di collegare la seconda strofa con la terza: infatti, mentre la successione delle immagini nei versi precedenti sembra avvenire attraverso associazioni abbastanza lineari, in questo

¹²⁵ Si veda un analogo uso di *med'* allo strumentale con questo stesso significato nell'*Odissea* tradotta da Žukovskij, ad es.: "Многих троян длинноострою медью меча умертвивши," (Libro IV, v. 257) e "Или губительной медью громаду пронзить и разрушить" (Libro VIII, v. 507).

¹²⁶ In questo senso, l'ultimo predicato *trogajut* non solo alluderebbe alla funzione catartica della tragedia, ma potrebbe essere anche un eufemismo per la penetrazione della lama.

caso si avverte un maggiore salto logico. È dunque l'immagine della tempesta, portatrice del sema 'acqua', con cui si chiude il v. 8 a giustificare il verbo *pit* con cui inizia il v. 9. Anzitutto la proposizione *pil kak pticy / solov'i* ('beveva come uccelli / usignoli')¹²⁷ sembra motivata dalla variazione del fraseologismo *pet' kak pticy / solov'i* ('cantare come uccelli / usignoli), in virtù dell'analogia fonetica tra *pil* e *pel*. Il soggetto della frase è ambiguo: grammaticalmente potrebbe trattarsi sia di *poceluj* ('bacio', il soggetto maschile più vicino nel testo), sia dell'io lirico; la presenza del paragone con l'usignolo (classica metafora del poeta d'amore) fa tuttavia propendere per la seconda soluzione. In sostanza, l'inizio della strofa propone un ulteriore sviluppo del tema del bacio della strofa precedente, attraverso il parallelismo tra l'usignolo (nell'atto di bere e cantare) e l'io lirico (nell'atto di baciare). La sovrapposizione di *pit* ('bere') e degli impliciti *pet* ('cantare') e *pocelovat* ('baciare') sembra confermata anche dalla polisemia del successivo verbo *tjanut*: esso può infatti indicare sia il 'sorbire un liquido lentamente', sia 'cantilenare', sia 'prolungare la durata temporale' (in questo caso, del bacio)¹²⁸.

Gli ultimi tre versi si concentrano sull'accostamento tra l'immagine dell'uomo che bacia e quella degli uccelli che bevono. Per capire le strane immagini dei vv. 10 e 12¹²⁹ (le stelle che scendono nell'esofago e il firmamento prosciugato goccia a goccia) il lettore deve inferire che gli uccelli si abbeverino a un laghetto, sul quale è riflesso il cielo stellato, per cui bevendo l'acqua sembra che bevano le stelle. Questo effetto di sovrapposizione fra terrestre e celeste, realizzato attraverso l'emblematica discesa del firmamento in terra rappresenta uno dei motivi ricorrenti dell'opera di Pasternak¹³⁰. L'immagine del poeta che bacia

¹²⁷ Come si evince da un confronto con la versione di questa strofa risalente al 1919 (cfr. *supra* in nota), *pticy* è utilizzato come sinonimo di *solov'i*.

¹²⁸ Inoltre l'espressione *tjanut' do poter' soznanija* sembra evocare l'idea del bacio come l'atto di bere alcol, per cui l'ebbrezza del bacio sarebbe intesa anche in senso proprio.

¹²⁹ La particolarità di questi versi è sottolineata anche metricamente: la tetrapodia anapestica con alternanza di clausole piane e tronche e alcuni accenti extra-metrici al primo piede (vv. 2, 6, 9, 10) viene infatti trasgredita per la mancanza di una sillaba atona sul secondo piede (v. 10). Inoltre, mentre le prime due quartine terminano con una tripodia anapestica, l'ultima quartina chiude con una tetrapodia (v. 12).

¹³⁰ Si prenda ad esempio *Step' (Sestra moja – žizn')*: "На шлях навалилась звездами, / И через дорогу за тын перейти / Нельзя, не топча мирозданья" (Ha invaso di stelle la strada maestra, / e non si può attraversare la strada oltre la siepe / Senza calpestare l'universo) e *Cel'noju l'dinoj iz dymnosti vunut... (Poverch bar'erov)*: "Реже-реже-реже ступай, конькобежец, / В беге ссекая шаг свысока. / На повороте созвездьем врежется / В небо Норвегии скрежет конька" (Più di rado, di rado, di rado vai, pattinatore, / Tagliando nella corsa il passo dall'alto. / Alla curva imprimerà una costellazione / Nel cielo della Norvegia lo stridore del pattino): in quest'ultima poesia, come nota Roberta Salvatore (2014: 94), si realizza non la discesa del firmamento in terra, ma l'ascensione dell'elemento terreno in cielo; lo stesso potrei dire per *Sestra moja – žizn' i segodnja v razlive... (Sestra moja – žizn')*: "И рушится степь со ступенек к звезде" (E la steppa crolla dai gradini verso la stella). Sempre la studiosa ha sottolinee-

l'amata come quella dell'usignolo che beve un liquido 'celestiale' sembra così rappresentare il raggiungimento dell'estasi amorosa¹³¹, la quale si presenta come una condizione eccezionale, sublime, che entra nella vita quotidiana del mondo terreno. Si tratta di un rovesciamento della classica visione romantica e simbolista dell'amore che innalza a una dimensione superiore, proponendo una visione immanente, fatta di immagini 'carnali' e tattili. In altre parole, si può dire che la poesia affronta la questione del contatto erotico tra uomo e donna, espressa nel bacio (con velate allusioni sessuali) e sviluppata in una serie di immagini tra loro legate¹³².

A differenza del sistema poetico di Bobrov – in cui le singole immagini solitamente rappresentano la realizzazione di un'unica idea principale (come raggi che si dipartono dal mozzo di una ruota) – Pasternak parte da un'immagine iniziale che si lega ad altre attraverso una catena associativa, i cui anelli non sono sempre esplicitati nel testo. In modo analogo sono strutturati i testi di Aksenov: il senso procede per associazioni che permettono di ricostruire una situazione lirica o narrativa coerente. L'io lirico spesso raccoglie le impressioni delle sue visite parigine (con evidente rimando all'esperienza personale di Aksenov) e i pensieri che lo hanno accompagnato, cosicché si ottiene il resoconto di un avvenimento così come viene percepito nella coscienza del poeta. Quanto a Pasternak, la carica lirica dei singoli componimenti (soprattutto nella raccolta *Sestra moja – žizn'*) appare chiaramente subordinata alla struttura narrativa dell'ope-

ato che la sovrapposizione tra cielo stellato e superficie d'acqua / di ghiaccio fosse già presente in un frammento di prosa del 1910 (*Byla vesennjaja noč'*) e nella prosa incompiuta *Istorija odnoj kontroktavy* (1917). Nel primo testo (Pasternak 2004: 467) si legge: "Ночь с неразтворенною зарей собралась в четыре каких-то звезды и мелела, просыхала. Нечего было бояться падения этих звезд. А то весеннее небо слишком уже наследило на земле, какието звезды образовали темные лужи колоколен, темные польньи листвы на бульварах" (La notte con l'alba insolata si raccolse in quattro stelle e si insabbiava, si asciugava. Non c'era da temere la caduta di queste stelle, siccome il cielo primaverile aveva già ereditato così tanto sulla terra, alcune stelle avevano formato le pozzanghere nere dei campanili, le nere fronde dell'artemisia sui viali); nel secondo (Pasternak 2004: 352): "Черные края их лихорадило от прикосновения небесного озера, в котором, тая и питая его глубины темным холодком, плавало два куска колотого льда: две крупных обтаивающих звезды, переполнявших через и без того полное колыханной светлости небо" (I loro bordi neri avevano i brividi per il contatto del lago celeste, nel quale, sciogliendo e alimentando le sue profondità con una cupa, fresca ombra, nuotavano due pezzi di ghiaccio frantumato: due grosse stelle che si liberavano dal ghiaccio, che avevano gremito, attraverso questo e anche indipendentemente da ciò, il cielo pieno di ondeggiante luminosità).

¹³¹ Nel v. 11 l'atto di bere provoca negli usignoli un'agitazione come quella che trapela in un primo bacio appassionato all'amata (*zavesti glaza*, ossia 'alzare gli occhi cosicché le pupille siano sotto le palpebre', per indicare una forte emozione; *s sodrogan'em*, 'con un brivido di paura, convulsamente').

¹³² In esse rivestono una grande importanza anche i legami fonetici: cfr. ad es. le allitterazioni di dentali, velari e liquide nel verso *Trogat' tak kak tragediej trogajut zal* (*tr-g-t-t-k-k-tr-g-d-tr-g-t-l*).

ra nel suo insieme. Molte poesie hanno per tema la descrizione di determinati eventi nella relazione tra il poeta e l'amata (che trovano conferma nella biografia del poeta): il primo appuntamento a casa di Pasternak (*Iz suever'ja*); la loro presenza a un comizio di Kerenskij (*Vesennij dožd'*); una passeggiata al parco di Sokol'niki (*Svistki milicionerov*); la visita del poeta all'amata nel sud della Russia (*Step'*) e il loro litigio (*Dik priem byl, dik prichod...*). È dunque evidente che le parole usate hanno una grande concretezza; allo stesso tempo, le sue immagini non sono affatto mimetiche, bensì denotano una particolare percezione del poeta in cui si realizza una mescolanza di elementi che si presentano alla sua coscienza. Si veda ad esempio l'inizio descrittivo di *Svistki milicionerov*, in cui l'autore riporta la situazione a cui assiste: l'immondizia per strada, dovuta allo sciopero degli spazzini, e alcune persone (introdotte metonimicamente da *noči*) che cercano di scavalcare un recinto arrampicandosi sugli alberi:

Дворня¹³³ бастует. Брезгуя
 Мусором пыльным и тусклым,
 Ночи сигают до брезгу
 Через заборы на мускулах.

Возятся в вязах, падают,
 Не удержавшись, с деревьев¹³⁴.

A prima vista, in entrambi i poeti si ha la sensazione di una scrittura di getto e, per questo, ellittica¹³⁵, le immagini e la loro combinazione sembrano talvolta casuali. La poesia di Aksenov si distingue tuttavia da quella di Pasternak soprattutto per l'assenza di un'idea generale che trascenda la semplice registrazione di impressioni ricevute: le sue poesie non alludono a una concezione filosofica che permetta di unire il reale percepito in una visione di insieme del mondo. Per Pasternak il mondo esterno non è, come è invece per Aksenov, l'oggetto della percezione umana, ma è anche soggetto agente insieme all'individuo. Le poesie di Pasternak non descrivono un evento esterno, ma nella percezione dell'esterno vedono una consonanza tra individuo e natura che elimina la contrapposizione soggetto / oggetto, nella convinzione di un'unità indissolubile del reale di cui il poeta è partecipe. Questo si realizza spesso tramite l'antropomorfizzazione della natura e operando uno scambio di stati e qualità tra io lirico ed elementi naturali, come è evidente in *Sestra moja – žizn'*¹³⁶; nel caso di *Zdes' prošelsja*

¹³³ *Dvornja* ('servitù') è metafora uditiva per *dvorniki* ('spazzini'). Cfr. Gasparov, Podgaeckaja 2008: 11. Nel manoscritto del 1919 è presente una variante, la metonimia *metly* ('scope'). Cfr. Evg. Pasternak, El. Pasternak 2003: 463.

¹³⁴ Pasternak, 2003: 129.

¹³⁵ Sia in Aksenov che in Pasternak spesso il soggetto viene omesso al fine di concentrare l'attenzione sul soggetto descritto (cfr. cap. 3, § 2.1).

¹³⁶ Si prenda ad esempio il parallelismo tra io lirico e la natura in *Plačuščij sad* (Pasternak 2003: 117): "Ужасный! – [сад] Капнет и вслушается, / Всё он ли один на свете / [...] / К губам поднесу и прислушаюсь / Всё я ли один на свете, –" (Orribile!

zagadki tainstvennyj nogot'... ciò si può cogliere nell'ultima strofa, dove il contatto tra uomo e donna si riflette in quello tra l'usignolo e l'acqua 'stellata' e, a un livello più generale, tra cielo e terra.

Dal punto di vista linguistico, come si può dedurre dalle analisi effettuate, mentre per Aksenov la parola sembra avere soprattutto una funzione referenziale, nel caso di Pasternak essa non solo serve a rimandare a una determinata situazione, ma è anche estremamente pregnante: il piano della referenza è infatti importante, in quanto tramite esso può essere veicolata una determinata idea, un punto di vista sul mondo.

[il giardino] Gocciola e sta ad ascoltare / Se è sempre solo a questo mondo / [...] / Lo porto alle labbra e sto ad ascoltare / Se sono sempre solo a questo mondo); si veda anche *U sebja doma* (Pasternak 2003: 151), in cui il poeta fonde il proprio stato d'animo con l'esterno: "Грязный, гремучий, в постель / Падают город с дороги", dove sul letto – al posto dell'io lirico, stremato dal viaggio – si butta la città, stanca per l'afa e per il gran chiasso. Nell'esempio di *Svistki milicionerov* appena riportato si possono osservare le notti che scavalcano recinti.

Conclusioni

Кто судит нас? Что сделал в литературе [...] этот тип, утонувший в бороде?¹

SERGEJ ESENIN².

Questa domanda retorica – la classica domanda retorica di un poeta al critico – è emblematica dell’atteggiamento dei contemporanei verso Aksenov e del-

¹ Chi è che ci giudica? Cosa ha fatto in letteratura [...] questo tipo affogato nella propria barba?

² Parole riportate da Ivan Gruzinov (1986: 368). Il riferimento è alla serata, organizzata dal VSP, dal titolo *Literaturnyj sud nad imažinistami* (4 novembre 1920, sala grande del conservatorio di Mosca), cfr. Krusanov 2003: 370-374. In questo ‘processo’ agli immaginisti, Brjusov e Aksenov facevano la parte dell’accusa. Esistono altre versioni delle parole di Esenin, legate a un aneddoto sul motivo per cui Aksenov aveva deciso di radersi la barba. Il poeta Matvej Rojzman (1896-1973), che evidentemente assisté alla serata, le rende così: “А судьи кто? [...] Кто этот гражданский истец? Есть ли у него хорошие стихи? – И громко добавил: – Ничего не сделал в поэзии этот тип, утонувший в своей рыжей бороде!” (E i giudici chi sono? [...] Chi è questo querelante? Ha per caso dei buoni versi? – E aggiunse ad alta voce: – Non ha fatto niente in poesia questo tipo affogato nella propria barba rossiccia), e ricorda inoltre che tutti i presenti scoppiarono a ridere; la cosa fece tanto clamore che nei giorni successivi molte persone cercarono di vedere ‘il tipo affogato nella propria barba rossiccia’, così Aksenov decise di radersela (cfr. Rojzman, *Vse, čto ja pomnju o Esenine*, 1973, pp. 103-104, cit. in Pan’kov 2009: 439). Questa la versione di Ol’ga Močalova (2004: 44): “Помню еще вечер, когда выступал Иван Аксенов, по обыкновению слегка цинично, сильным голосом. [...] К Аксенову он [Есенин] обращался издевательски, в таком духе: ‘Ну что может быть доступно этой бороде?!’” (Mi ricordo ancora di una sera in cui intervenne Ivan Aksenov, in modo un po’ cinico, con voce rauca, come al solito. [...] Esenin si rivolgeva ad Aksenov prendendosi gioco di lui, in questo modo: ‘Ma cosa può essere accessibile a una siffatta barba!’). Lo scrittore satirico Viktor Arđov (1900-1976), invece, ritiene che le parole di Esenin siano state pronunciate in un altro contesto e senza riferimento alle qualità letterarie di Aksenov (cit. in Pan’kov 2009: 439): “Когда пьяный Есенин в ‘Кафе поэтов’ в первый раз увидел низкорослого человека [Аксенов] в комиссарской шинели [...] и с такой бородой, лысого, то он сказал: ‘Борода, как лес, а высраться негде’. К вечеру Аксенов сбрил бороду” (Quando Esenin, ubriaco, vide per la prima volta nel *Kafe poëtov* un uomo basso, pelato [Aksenov] con un cappotto da commissario [...] e con una gran barba, gli disse: ‘Una barba come un bosco ma non c’è spazio per cacare’. Per quella sera Aksenov si era tagliato la barba).

la sua sorte letteraria: al 1920, anno a cui risalgono le parole di Esenin, Aksenov aveva pubblicato una sola raccolta di poesie e pochi altri versi, opere che venivano sostanzialmente ignorate tanto dal grande pubblico, quanto dagli *happy few* dei circoli d'avanguardia. La situazione sarebbe rimasta pressoché invariata negli anni successivi, nei quali apparvero non più di alcune poesie in raccolte collettive.

A distanza di quasi un secolo, e grazie anche alla conoscenza di un numero di testi di Aksenov ben maggiore rispetto al passato (solo la metà dei componimenti poetici oggi noti vide la luce quando l'autore era in vita), la critica può provare a dare a questa domanda – non più intesa in senso retorico – una risposta quanto più possibile concreta e obiettiva. Il mio lavoro si proponeva infatti di valutare gli aspetti linguistici e letterari della produzione poetica di Aksenov nel suo insieme, con particolare attenzione ai testi del suo periodo futurista (1914-1921). Anzitutto, l'analisi svolta mirava a dimostrare come i testi, sebbene poco intelligibili, fossero senz'altro capaci di produrre senso a livello lessicale e sintattico. Non sarebbe dunque necessario supporre – così come invece è stato fatto – di trovarci di fronte a esperimenti affini alla pittura: si tratta piuttosto di testi costruiti con procedimenti letterari innovativi e capaci di trasmettere una semantica inaspettata, inesprimibile mediante le convenzioni linguistico-retoriche della poesia tradizionale o, perfino, coeva all'autore.

Dopo aver affrontato alcuni imprescindibili problemi di natura ecdotica, ho provveduto *in primis* a ricostruire la posizione dell'autore su questioni inerenti all'arte. Questa operazione mi ha permesso di sfatare il mito di Aksenov come poeta intento a perseguire effetti pittorici con le parole, un'interpretazione, di fatto, basata esclusivamente sulla constatazione che egli apprezzava la pittura cubista e che vi aveva dedicato alcuni saggi. Al contrario, una lettura attenta dei materiali aksenoviani ha evidenziato come egli percepisse un profondo iato tra pittura e poesia, giustificato da considerazioni tecniche che affondano le proprie radici nella classica opposizione lessinghiana – generalmente invisibile alle avanguardie – arti temporali vs. arti spaziali. Al contempo, in un vasto numero di testi che coprono tutto il periodo di attività di Aksenov (fino alla morte nel 1935), l'autore afferma alcuni elementi fondamentali che ogni opera artistica dovrebbe possedere per essere definita tale. In estrema sintesi, l'arte nasce da un sentimento che genera nel poeta un turbamento interiore; il poeta cerca istintivamente di rendere questo sentimento in modo obiettivo usando un materiale convenzionale (parole, colori suoni...), che egli organizza ritmicamente. Tale organizzazione conferisce un senso di armonia all'opera e, di conseguenza, al sentimento che essa rappresenta: in questo modo l'opera d'arte permette al poeta (e a qualunque fruitore di essa che abbia provato quello stesso sentimento) di eliminare il turbamento interiore. In sostanza, l'arte viene vista come un bisogno psichico dell'uomo e avrebbe uno scopo eminentemente terapeutico. Ho sottolineato come una simile concezione appaia inconsueta nel panorama delle avanguardie e ho creduto possibile riconoscere echi di alcune idee dell'epoca,

soprattutto di teorie sull'arte e sulla psiche umana proposte da Lev Tolstoj e da Freud³.

Avendo dunque compreso che per Aksenov i valori principali di ogni opera d'arte (inclusa quella poetica) sono l'espressione dei sentimenti e la disposizione ritmica del materiale artistico – e non una sperimentazione pseudo-cubista – ho ricercato una chiave ermeneutica dei suoi versi che potesse riflettere maggiormente il credo estetico dell'autore. Di fatto, prima d'ora non erano mai state condotte vere e proprie analisi sulle poesie di Aksenov: nulla più di vaghe interpretazioni, basate sull'esame di pochi versi sparsi, nell'evidente convinzione che un testo nella sua interezza non fosse, anche solo in modo molto approssimativo, parafrasabile. In questa sede ho invece effettuato indagini linguistico-semantiche soprattutto a livello lessicale e sintattico, portando alla luce legami intertestuali con l'opera di Aksenov (lettere, prosa critica e artistica) e di altri autori. Attraverso il commento di *Skol'ko b ja ne okrestil zulusov, Predrassudki brošeny, imi ne pugajus...*, *Snova slavitsja večer vlastnyj...* e, più avanti, *22 mars 1914. Paris*, si è potuto constatare la mancanza di chiari legami logico-sintattici tra i sintagmi, la preferenza per la paratassi e la giustapposizione dei sintagmi, l'abbondanza di costrutti nominali. Al contempo, le unità linguistiche risultano evidentemente dotate di senso: i singoli sintagmi denotano oggetti e azioni che, nel complesso, formano una serie di immagini ed eventi simultanei o in successione temporale. Nelle poesie prevale dunque la componente descrittiva: viene dato massimo rilievo alla referenza, cosicché i segni linguistici rinviano di norma a una concreta percezione del reale, invece di trasformarsi in simboli e rimandare a un ordine di significazione più alto, a una riflessione più profonda.

Le caratteristiche linguistiche individuate mi hanno permesso di formulare un'ipotesi interpretativa che fosse in grado di dar conto della strategia semantica di testi in cui sembra mancare un'unità concettuale tra i sintagmi che li compongono. A parte rare eccezioni (ad esempio, *Izmenčivo* ed *Ėjfeleja XX*), ho così supposto che il senso ultimo dei componimenti risiedesse nel resoconto di un'esperienza personale dell'io lirico dell'autore (delle sensazioni da lui provate), una chiave di lettura in accordo con la sua idea di arte. Tale resoconto non è subito riconoscibile, in quanto ostacolato da vari tipi di ellissi, il ricorso ai quali deve evidentemente assolvere una precisa funzione artistica. Si può supporre che servano a dare l'effetto di una scrittura poco curata che ricorda una sorta di *stream of consciousness*, in cui elementi percepiti nella realtà esterna si mescolano ai pensieri dell'io lirico senza che vengano esplicitati i nessi logici tra di loro. In questo modo si crea l'illusione di una situazione emotiva così come si presenta alla mente dell'io lirico nel momento stesso in cui egli la sta vivendo: tornando alla definizione aksenoviana di arte, ho così interpretato la sua poesia come un esperimento su una resa molto realistica dei propri sentimenti. A conferma di questa intuizione ho mostrato come pratiche di scrittura analoghe siano

³ A questo proposito potrà casomai essere interessante un parallelo con un altro artista fuori dagli schemi, Nikolaj Evreinov (cfr. Pieralli 2015: 144-171).

rintracciabili anche nella prosa coeva dell'autore (*Gerkulesovy stolpy*): in essa sono infatti stati individuati alcuni evidenti flussi di pensieri dei personaggi che l'autore ha inserito all'interno del tessuto narrativo.

La grande libertà associativa di un io lirico che si esibisce in un flusso di coscienza è testimoniata dall'uso di un linguaggio traslato complesso, con figure in molti casi non riconducibili alla retorica classica. All'oscurità dei sintagmi contribuisce inoltre il ricorso a immagini che si ispirano soprattutto alle ultime novità nell'ambito della visione, da una prospettiva sia scientifica (riferimento alle scoperte nel campo dell'ottica e della radiazione elettromagnetica) che pittorica (descrizione di elementi del paesaggio urbano che ricordano le raffigurazioni in alcune tele d'avanguardia, specie dell'amico Robert Delaunay). Tali scelte stilistiche appaiono peraltro indicative di un tentativo, degno di un rappresentante delle avanguardie, di rinnovare l'armamentario figurale della poesia russa mediante immagini che fossero espressione della cultura moderna. Ancora una volta, una conferma della possibilità di riconoscere in Aksenov tali meccanismi di produzione del senso deriva da un confronto con la prosa artistica, in cui sono presenti immagini costruite con criteri simili a quelli intravisti nelle poesie, e da alcune indicazioni contenute nelle lettere a Bobrov.

Al contempo, ho notato *en passant* che le espressioni traslate basate su nozioni matematiche, e scientifiche in genere, fanno apparire le sue poesie come intellettualistiche, un gioco erudito, il che può contribuire a spiegare lo scarso favore che esse hanno incontrato presso i poeti russi dell'epoca. Basti ricordare Georgij Ivanov (1921; cfr. cap. 2, § 6.2), che irrideva Aksenov considerandolo portato più per le scienze esatte che non per la poesia.

Di grande interesse sono gli aspetti metrico-ritmici dei versi, legati all'idea – contenuta nella definizione di arte proposta da Aksenov – di ritmo come fondamento di ogni opera: tale posizione mi è sembrata molto originale e, soprattutto, gravida di conseguenze per quanto riguarda le valutazioni critiche e le realizzazioni artistiche dell'autore. Nelle sue poesie è stata infatti rilevata una serie di forme metriche sperimentali che si distanziano dal tradizionale sistema sillabo-tonico, messo da Aksenov in seria discussione. Simili scelte prosodiche sembrano rispecchiare l'aspirazione dell'autore a superare tale sistema metrico – da lui ritenuto innaturale, coercitivo e, come tale, inadatto a trasmettere con verosimiglianza il sentimento provato – in favore di un'organizzazione ritmica più flessibile, nella quale potesse trovar posto un linguaggio più vicino alla realtà, all'uso quotidiano, come egli stesso aveva spiegato nell'introduzione a *Korinfjane*. Non è un caso che le poesie di Aksenov abbondino di frasi dal tono e dal ritmo prosastico, come: “Несмотря на совершенно невыносимую манеру отельной прислуги / отворять, в отсутствии, окна в улицу” (Aksenov 1916: 15)⁴; “А необходимо сказать, что она целый день была чрезвычайно [sic] нежна” (Aksenov 1916: 35)⁵; “Как сейчас вижу себя на верхней платформе

⁴ Nonostante la maniera completamente insopportabile della cameriera dell'hotel / Di aprire, in assenza, le finestre sulla via.

⁵ Ma bisogna dire che per tutto il giorno è stata straordinariamente dolce.

/ С двумя истерическими, никуда негодными женщинами... / (Они, конечно, будут говорить, что это я был никуда не годен. / Но у меня имеются доказательства противного. Веские)” (EJF: 14)⁶. Come si è potuto osservare, nei suoi componimenti non sillabo-tonici il numero di accenti, di sillabe e gli intervalli atoni variano da verso a verso, ma è comunque possibile risalire a una regola che conferisce al testo un senso di organizzazione ritmica, grazie anche alla rima, quasi sempre presente per rafforzare la percezione della fine del verso.

Vale inoltre la pena notare come nessun rappresentante dell'avanguardia russa abbia manifestato un'avversione così netta per il sistema sillabo-tonico quanto Aksenov, sebbene nella pratica quest'ultimo sia talvolta tornato a utilizzare forme più tradizionali, proprio come i suoi contemporanei. È altresì vero che il ricorso di Aksenov a metri più classici riguardava soprattutto stilizzazioni e componimenti di carattere ironico.

Da un altro punto di vista, il deciso rifiuto per il sistema sillabo-tonico russo rivela senz'altro un orientamento sulla poesia straniera: si è visto come in un caso una forma metrica ricordi un tipo di verso libero adottato in *Corona Benignitatis anni Dei* di Paul Claudel e, più latamente, rimandi a *Zone* di Apollinaire e a *Les Pâques à New York* di Cendrars, opere quasi sicuramente note ad Aksenov. Ci sono inoltre aspetti ben più consistenti che Aksenov deve aver ripreso dagli autori francesi a lui più o meno coevi. Da una parte ho riconosciuto alcuni motivi propri dello stile di Tristan Corbière e di Lautréamont. Dall'altra, mi è sembrato possibile che Aksenov si fosse ispirato a Cendrars soprattutto per il tema dell'esaltazione, leggermente ironica, della Torre Eiffel e delle conquiste dell'era tecnologica, e a Guilbeaux per l'idea di una poesia composta da una serie di impressioni raccolte durante la visita a una città, una struttura riproposta nei componimenti del poeta russo in modo più raffinato e originale.

Ho così evidenziato come la tesi che vuole riportare l'opera in versi di Aksenov alle tendenze dei principali raggruppamenti futuristi russi sia poco convincente e appaia quasi come una forzatura. La biografia stessa dell'autore rivela che le sue prime due raccolte maturarono lontano dall'humus culturale del proprio paese. Ciò ovviamente non esclude l'esistenza di somiglianze con gli esiti poetici dei protagonisti degli anni Dieci in Russia – come rilevato attraverso alcuni paralleli con Pasternak e Bobrov – ma sostanzialmente pare più corretto considerare Aksenov un avanguardista fuori dai gruppi, che elaborò le proprie soluzioni artistiche soprattutto sotto l'influenza di autori francesi. Allo stesso tempo, ritengo che riprendere brevemente l'accostamento con il postmodernismo, già proposto dalla critica⁷, possa essere utile a illustrare l'originalità

⁶ Come adesso mi vedo sulla piattaforma superiore / Con due donne isteriche buone a niente... / (Esse, ovviamente, diranno che io non ero buono a niente. / Ma io ho delle prove del contrario. Convincenti).

⁷ Un timido accenno è presente nel citato studio di John Bowl (2012: 123), in relazione allo stile della sua poesia: “High and low, sacred and profane, rational and irrational coexist in what often seems to be a riotous confusion [that] often leads to an eerily post-Modernist flatland devoid of semantic, formal or even moral hierarchies”.

di Aksenov nel panorama letterario russo del suo tempo, in quanto precursore di alcuni sviluppi dell'arte del secondo Novecento.

Il postmodernismo è oggetto di un dibattito che negli ultimi decenni ha coinvolto gli studiosi nella descrizione di un periodo culturale non ancora storicizzato (e forse tuttora in corso); con questo termine sono stati designati fenomeni molto diversi tra loro e non è questa la sede per presentare un'ampia panoramica delle teorie proposte⁸. Ai fini del mio discorso intendo individuare una particolare definizione del postmodernismo che consenta di interpretare la poesia di Aksenov come un antefatto di quell'epoca.

Dovrò comunque partire da alcuni accenni a questioni di ordine generale, come la possibilità di stabilire i tratti distintivi del postmodernismo. Se dal punto di vista filologico pare ovvio che questo termine si riferisca a un momento culturale successivo al modernismo⁹, rimane aperta la questione della continuità / discontinuità tra i due periodi, nonché quella sulla collocazione dell'avanguardia storica: ultimo stadio del modernismo o movimento di rottura in cui si trovano le premesse del postmodernismo? La seconda posizione si basa sulla possibilità di trovare analogie stilistiche tra avanguardia e postmodernismo: forse anche per questo Ihab Hassan (1982: 264) sottolinea l'instabilità del termine, dal momento che taluni intendono con esso quello che altri chiamano avanguardismo o neoavanguardismo, mentre altri ancora parlano perfino solo di modernismo per designare l'arte di tutto il Novecento. Di fatto, il tentativo di Hassan di caratterizzare modernismo e postmodernismo attraverso una serie di antonimie – come *Design / Chance, Hierarchy / Anarchy, Metaphor / Metonymy, Selection / Combination, Metaphysics / Irony* – è troppo vaga e attribuisce al postmodernismo elementi già presenti non solo nell'avanguardia, ma anche in

Lo studioso si affretta comunque a ricondurre l'assenza di una struttura linguistica e concettuale coesa alla poetica cubofuturista, contrapposta ai sistemi di valori etici ed estetici proposti dal Realismo e dal Simbolismo. Una simile opposizione pone l'accento sugli aspetti che differenziano avanguardia e postmodernismo dal Simbolismo, piuttosto che sugli elementi di continuità dell'epoca modernista rispetto al postmodernismo. A questo proposito, si veda Marzio Marzaduri (1983), che sottolinea le comuni tendenze universalistiche delle poetiche simboliste e dell'avanguardia; si veda anche Efim Ètkind (1996) riguardo alla contrapposizione tra epoca positivista del Realismo ottocentesco ed epoca metafisica e poetica tra 1890 e 1920.

⁸ Per un resoconto sulle principali posizioni, si veda Ceserani 1997; Picchio-ne 2012. Per un'introduzione al dibattito critico relativamente all'area russa: Possamai 2000. Studi importanti sul postmodernismo russo sono stati prodotti da: Michail Berg (si veda soprattutto Berg 2000); Michail Epštejn (un compendio delle sue teorie è contenuto in Epštejn 2005); Kuricyn 2000; Lipoveckij 2008.

⁹ Ai fini del mio discorso utilizzerò il termine 'postmodernismo' per indicare manifestazioni artistiche del secondo Novecento, 'postmodernità' o 'età postmoderna' per indicare il periodo contrapposto all'età moderna o modernità. Sull'uso dei termini cfr. Ceserani 1997: 120-124.

autori tradizionalmente collocati in area modernista (Joyce, Pound, Eliot...)¹⁰. Questo esempio mette in luce la difficoltà di individuare un sistema di stilemi, rilevabili in determinati autori, con i quali si possa identificare la poetica di un movimento postmodernista omogeneo, ‘tranello’ in cui, secondo Remo Ceserani (1997: 135) sarebbero caduti molti studiosi. Caratteristico del periodo appare infatti l’uso indiscriminato di tecniche e motivi delle epoche precedenti: come ha notato giustamente John Picchione, il postmodernismo non avrebbe fatto altro che assorbire e rendere convenzionale anche alcuni procedimenti elaborati dall’avanguardia storica e dal modernismo in generale¹¹.

Ritengo dunque che l’opportunità di accostare al postmodernismo alcune opere di epoche precedenti dipenda dal riconoscimento in tali opere di un substrato concettuale che sembra preannunciare lo spirito dell’età postmoderna. Esporrò in estrema sintesi in cosa consiste tale spirito. Dagli anni Sessanta, soprattutto attraverso filosofi francesi (Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard, Baudrillard), ma anche americani (Jameson, Hassan) e predecessori (cfr. antistoricismo di Nietzsche), considerando la situazione politica, economica e sociale, viene sviluppata l’idea della fine della modernità, fine intesa come fallimento del progetto illuministico di estensione dei diritti umani e sviluppo di una conoscenza empirico-scientifica. Tale progetto aveva conosciuto la crisi maggiore a seguito del positivismo, in epoca modernista, nella quale vennero messi in discussione l’ordine e le certezze cognitive sui quali poggiavano le precedenti rappresentazioni del mondo. Tuttavia, lo scardinamento dei vecchi principi non presupponeva ancora una sfiducia nella ricerca della verità: si mirava pur sempre a dare uno sguardo alternativo, talvolta desolato ma pur sempre unitario, del reale. Nell’età postmoderna, invece, l’arte è depurata da tensioni utopiche o tentativi di raggiungere un centro di verità, che siano etiche, politiche o gnoseologiche: non c’è più la fiducia nell’esistenza di una realtà obiettiva in un mondo che non si dà mai nella sua immediatezza ma solo tramite la mediazione della lingua, in un mondo quindi di segni senza referenti – e di significanti senza significati – per cui la letteratura rifletterebbe solo sé stessa in un continuo gioco di rimandi culturali e di intertesti.

Per quanto riguarda la poesia di Aksenov – in cui le parole conservano invece forti legami con il mondo extra-testuale, ossia il segno linguistico non si presenta come autoreferenziale e il testo non si riduce a un gioco di significanti – si potrebbe applicare più propriamente l’idea della ‘condizione postmoderna’ avanzata da Jean-François Lyotard (1979). Essa si basa sullo scetticismo verso le metanarrazioni, ossia teorie che danno una spiegazione onnicomprensiva e

¹⁰ Come anche Hassan (1982: 269) è costretto ad ammettere: “[...] concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and postmodernism, abound”.

¹¹ “[...] il postmodernismo è il risultato di un atto di cannibalismo letterario. Esso ha voracemente e indiscriminatamente divorato – tra le altre cose – varie tecniche fondamentali dell’avanguardia: il montaggio, la frammentazione, l’assenza della diacronia” (Picchione 2012: 160).

totalizzante del procedere dell'esperienza storica e della conoscenza (cristianesimo, marxismo, liberalismo, ecc.): nell'età contemporanea non si è semplicemente smesso di credere nella validità assoluta di un'idea di insieme del mondo, ma si è persa perfino la fiducia nell'esistenza stessa di verità universali; anche la scienza non è più vista come strumento di conoscenza pura e autentica, in quanto risulta basata su un'ideologia. Ogni conoscenza sarebbe allora relativa, valida a livello locale, ossia nessun tipo di conoscenza sarebbe superiore alle altre; ne consegue anche l'impossibilità di creare in arte un'opera – una forma – che trasmetta l'idea di una visione (morale, politica, sociale) unica e univoca del mondo.

In modo analogo nelle poesie di Aksenov (almeno nella maggior parte dei componimenti di *Neuvažitel'nye osnovanija*) non pare possibile risalire a un determinato messaggio unitario. Come ho notato a più riprese, i suoi componimenti rappresentano piuttosto l'esposizione di frammenti di realtà (elementi osservati, considerazioni dell'io lirico...), la compresenza dei quali non sembra produrre un significato di insieme, come se si trattasse di oggetti disposti in uno spazio senza una ragione precisa. Una simile pratica si discosta notevolmente da quelle di Pasternak e Bobrov viste nell'ultima parte; non solo: anche le opere di poeti cubofuturisti come Majakovskij, Chlebnikov e persino Kručnych si prestano generalmente a essere oggetto di un'interpretazione più generale, di una visione unitaria¹². Ciò non implica che Aksenov sostenesse una posizione apertamente anti-utopica: semplicemente, le sue poesie appaiono come il resoconto di un'esperienza, senz'altro presentata in modo innovativo, ma che comunque non pare essere l'illustrazione allegorica di un senso più profondo o di valori universali¹³.

¹² Si veda, ad es., Marzaduri 1980.

¹³ Da questo punto di vista Aksenov è stato anticipatore del postmodernismo occidentale, piuttosto che di quello russo. L'etichetta 'postmodernismo russo', applicata a posteriori a una serie di fenomeni culturali e artistici (la cui origine viene fatta solitamente risalire al Concettualismo moscovita, ma per alcuni ben prima) che presentavano delle analogie con la situazione occidentale, conservava tratti modernisti, allorché cercava di stabilire una nuova dimensione etica. Possamai (2000: 26) ha parlato di "parziale conservazione di una dimensione etica e al contempo utopica – cioè in definitiva modernista – della scrittura, che si manifesta [...] in un rapporto ancora non del tutto desacralizzato nei confronti del segno". Si veda anche Michail Berg (2000: 273): "Представая в виде естественной реакции не только на опыты западноевропейского и североамериканского поп-арта (в соответствии с известной формулой подмены переизбытка товаров на переизбыток идеологии), но и, одновременно, на тоталитарное (и на якобы находящееся к нему в оппозиции либеральное, традиционное) искусство, – соц-арт, концептуализм, [русский] постмодернизм носили, конечно, ярко выраженный просветительский характер" (Presentandosi in forma di reazione naturale non solo alle esperienze della pop art dell'Europa occidentale e dell'America del Nord – conformemente alla nota formula di sostituzione della sovrabbondanza delle merci con la sovrabbondanza di ideologia – ma anche, contemporaneamente, all'arte totalitaria – e a quella che sembrava trovarsi all'opposizione, quella liberale, tradizionale – la Soc-art, il Concettualismo, il postmodernismo [russo] avevano, ovviamente,

Ciò che sembra valere per l'attività artistica di Aksenov (compresi la pièce *Korinfjane*, cfr. Zeltchenko 2015: 399, e il romanzo *Gerkulesovy stolpy*¹⁴), non si attaglia invece alla sua produzione critica, dove si riconosce l'adozione di un approccio con cui poter spiegare un fenomeno artistico in modo senz'altro personale (*pristrasno*, per dirla con Aksenov) ma comunque basato su una teoria generale di funzionamento dell'arte¹⁵. Si è visto che già a partire dai primi articoli sulla pittura contemporanea egli aveva proposto una teoria sull'evoluzione del canone artistico, modello riproposto poi in chiave marxista (evoluzione artistica come lotta di classe) nei suoi articoli dopo la Rivoluzione; ad esso sarebbe rimasto pressoché fedele anche negli ultimi anni di vita, nei suoi studi sul teatro elisabettiano. Anche nella sua pur vaga definizione di arte risiede la convinzione di poter ricondurre la questione a un unico principio fondamentale da cui le prime manifestazioni estetiche avrebbero avuto origine e che dovrebbero seguire anche le opere odierne. Sotto questo profilo, Aksenov appare sicuramente come un perfetto figlio del proprio tempo.

Tornando ora alla domanda iniziale, si possono ascrivere almeno due innegabili meriti ad Aksenov-poeta: l'aver proposto forme metriche e figure retoriche innovative e molto sofisticate, cui ancora non mi risulta che avessero prestato attenzione gli studiosi; l'aver tentato di acclimatare all'interno del contesto letterario patrio alcuni temi e poetiche di autori francesi poco o niente affatto noti in Russia. Ma, soprattutto, è importante sottolineare che Aksenov non fu un imitatore di indirizzi espressivi degli artisti principali del tempo, russi o stranieri, né seguì i principi estetici di un determinato gruppo. Al contrario, egli pare aver attinto a vari esempi diversi, soprattutto francesi, mettendoli insieme ecletticamente. Il suo può essere considerato un indirizzo poetico nuovo – e molto

un carattere illuministico chiaramente espresso). Pure Lipoveckij (2008) situa i fenomeni, etichettati in Russia come 'postmodernisti', all'interno di un progetto di modernità ancora lontano dall'essere compiuto, e individua nelle opere postmoderniste russe uno sviluppo di tensioni artistiche presenti in epoca modernista.

¹⁴ Nel suo studio su questa opera Kleberg (2012), sebbene non si riferisca esplicitamente al postmodernismo, sembra alludervi, allorché individua una commistione di diversi generi (eroicomico, lirico, melodrammatico), frequenti digressioni metatestuali, reminiscenze e allusioni parodiche: il romanzo viene definito un "amazing kaleidoscopic exercise of styles" (Kleberg 2012: 111). Le osservazioni di Kleberg (2012: 112-113), per sua stessa ammissione, sono simili a quelle che Rizzi (1999: 472-473) ha proposto riguardo al romanzo *Vosstanie mizantropov* di Sergej Bobrov, per il quale già Michail Gasparov (2000b: 140) aveva intravisto i germi del postmodernismo.

¹⁵ Eccezione fatta per *Pikasso i okrestnosti*, dove il procedere discontinuo del testo, tra digressioni più o meno coerenti e contraddizioni, non permette di ricavare un punto di vista chiaro dell'autore. Come ha sostenuto Rizzi (2002b: 381-383), al di là della mera provocazione connaturata all'avanguardia storica, il testo appare come un "raffinato esercizio di stile" (Rizzi 2002b: 383; espressione simile a quella che utilizzerà Kleberg per riferirsi a *Gerkulesovy stolpy*, cfr. nota precedente), in cui è possibile riconoscere elementi con i quali si è soliti identificare la scrittura saggistica postmoderna (riferimento al *paracriticism* di Ihab Hassan).

personale – di resa immediata di un'esperienza vissuta, in cui pensieri e percezioni del mondo esterno si mescolano formando un monologo interiore che, nei casi più estremi – specie in *Neuvažitel'nye osnovanija* – risulta privo di un senso più generale rispetto al puro resoconto: si trova forse in questa constatazione l'elemento che distingue maggiormente Aksenov dai contemporanei negli anni Dieci e sembra preannunciare – come più avanti avrebbero fatto in maniera diversa, ad es., gli *obèriuty* e Nabokov – alcuni motivi dell'età postmoderna.

Le soluzioni estetiche alternative di Aksenov non sono state notate all'epoca e non sembrano aver avuto un séguito nella storia della letteratura russa. La loro individuazione oggi non serve certo a stravolgere *a posteriori* gerarchie di rilevanza tra gli autori del periodo, bensì induce a riflettere su cosa sia stata effettivamente l'avanguardia in Russia. Infatti, secondo la concezione più accreditata di questa stagione culturale – che, banalizzando, vede nell'opera di cubofuturisti e *obèriuty* i suoi tratti salienti – l'esperienza di Aksenov si collocherebbe sotto molti aspetti ai margini di essa. Oppure, si potrebbe iniziare ad assumere una prospettiva più ampia e composita dell'avanguardia, che riconosca e dia maggior risalto alle proposte innovative, sebbene storicamente poco rilevanti, avanzate da autori meno noti. La poetica di Aksenov si presenterebbe allora come un'interpretazione personale dello spirito innovatore del tempo, parallelo ad altri indirizzi di ricerca maggioritari, ma non per questo meno degno di considerazione per capire l'epoca nel suo insieme. Un contributo in tal senso, come detto nell'introduzione a questo libro, deriva anche dagli esperimenti di Benedikt Livšic, che nei primi anni Dieci aveva maturato un'idea di avanguardia diversa da quella dei suoi compagni cubofuturisti.

Considerati i risultati ottenuti dalle indagini su queste due figure, in futuro si dovrebbe proseguire con studi mirati su altri comprimari finora trascurati, al fine di determinare quanto di epigonico e quanto di originale realizzarono. A questo proposito potrebbero riservare sorprese, ad esempio, Bobrov (nel cap. 4, § 2.1 ho già rilevato alcuni spunti interessanti, specie in relazione alle scelte metriche) e Aseev (troppo presto accostato a Chlebnikov per la lingua arcaicizzante e per l'utilizzo di tematiche folcloriche). Soltanto quando si disporrà di molti più dati concreti su pratiche di scrittura sperimentali e originali di vari minori – e non solo di due autori, che potrebbero rappresentare delle eccezioni – sarà finalmente possibile procedere a una riconsiderazione delle caratteristiche che contraddistinguono più propriamente la cultura poetica dell'avanguardia russa.

APPENDICE

Appendice

Elenco bibliografico delle opere di Aksenov e dedicate a lui

Bibliografia di Ivan Aksenov

- I. Raccolte di opere.
- II. Opere pubblicate in vita.
- III. Opere postume.
- IV. Ristampe e riedizioni.
- V. Opere inedite.
- VI. Traduzioni delle opere di Aksenov.

Opere di Ivan Aksenov non rinvenute

- I. Opere perdute.
- II. Progetti e opere di incerta realizzazione.

Bibliografia su Ivan Aksenov

- I. Studi interamente dedicati ad Aksenov.
- II. Studi in parte dedicati ad Aksenov.
- III. Recensioni alle opere di Aksenov.
- IV. Biografie.
- V. Ricordi dei contemporanei.

La bibliografia di e su Aksenov si basa anzitutto sulle ricerche di Natal'ja Adaskina: oltre alla sezione *Sočinenija I.A. Aksenova* (in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 338-357), ho fatto riferimento a una lista di contributi sull'autore che la studiosa mi ha inviato (lettera personale del 15 febbraio 2012). A ciò è seguito il mio lavoro di ricerca e verifica, che ha portato ad aggiunte bibliografiche, correzioni e precisazioni.

I testi di Aksenov contenuti nell'unica raccolta di opere dell'autore (*Iz tvorčeskogo nasledija*, 2008) sono contrassegnati nel presente elenco con un asterisco. Con tale scelta si è inteso rendere immediatamente visibile cosa e quanto di quello che era già stato edito e di quello che era allora inedito è confluito nella raccolta, e, allo stesso tempo, cosa e quanto non è ancora mai stato dato alle stampe. Il doppio asterisco indica invece le nuove acquisizioni bibliografiche, frutto delle mie ricerche sulla stampa dell'epoca e negli archivi. Un'operazione simile è stata effettuata per le sezioni III, IV e V della bibliografia su Aksenov, nelle quali sono indicate opere incluse in N.L. Adaskina (red.), *Vospominanija sovremennikov. Stichtovorenija, posvjaščennye I.A. Aksenovu*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 293-319, oppure citate altrove in nota dalla curatrice all'interno della stessa edizione.

Per completezza di informazione ho indicato in coda alla bibliografia di Aksenov un elenco di opere da lui senz'altro realizzate ma finora non rinvenute (I) e quelle annunciate ma che non sono mai state ritrovate e che dunque non è sicuro che siano state portate a compimento (II).

Nella bibliografia su Aksenov le indicazioni bibliografiche sono date in ordine cronologico al fine di rendere evidente la loro distribuzione temporale; fa eccezione la parte dedicata ai ricordi dei contemporanei (V), nella quale, per la natura specifica del genere memorialistico, una disposizione per data mi è parsa di scarsa utilità critica e comunque difficile da realizzare.

Infine, in caso di mancanza di dati bibliografici, quali l'editore, la data o il luogo di edizione, si indica s.e., s.d., s.l., oppure tra parentesi quadre viene data l'informazione ricostruita per congettura.

Bibliografia di Ivan Aksenov

I. RACCOLTE DI OPERE

I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, sostavitel', avtor vstupitel'noj stat'i i kommentarijev Natal'ja Adaskina, I: *Pis'ma, izobrazitel'noe iskusstvo, teatr*; II: *Istorija literatury, teorija, kritika, poëzija, proza, perevody, vospominanija sovremnikov*, RA, M. 2008.

II. OPERE PUBBLICATE IN VITA

a) Poesia

* *Neuvažitel'nye osnovanija*, dva oforta A.A. Ėkster, Centrifuga, M. 1916, 47 pp.

* *Temp val'sa*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Bulan'*. *Pervyj sbornik stichov Moskovskogo cecha poëtov*, s predislviem A.V. Lunačarskogo i S.M. Gorodeckogo, s.e., M. 1920, pp. 3-4.

* *Dovol'no bystro*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Bulan'*. *Pervyj sbornik stichov Moskovskogo cecha poëtov*, s predislviem A.V. Lunačarskogo i S.M. Gorodeckogo, s. e., M. 1920, pp. 5-6.

* *Serenada*, linogravjury chudožnika Georgija Ėčestova, Mastartčuv, [M.] 1920, 8 pp.

Ody Ėjfelevoj bašne: 1. Kak Puškin byl veren M. N. Raevskoj...; 2. Pariž protjanulsja šlejfom..., "Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP", 1920, 2, pp. 9-10.

* *Požarom drožavšij prazdnik...*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *SOPO. Pervyj sbornik stichov*, VSP, [M. 1921], p. 5.

Ėjfeleja: Oda pervaja; Oda vos'maja, in: B.M. Lapin *et al.*, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj*, s.e., M. 1922, pp. 59-62.

* *1. Ne забуд' menja vzjat' v svoju...; 2. Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli... (1921)*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Poëty našich dnej. Antologija*, VSP, M. 1924, pp. 3-4.

* *Valeriju Brjusovu*, in P.S Kogan (red.), *Valeriju Brjusovu. Sbornik, posvjaščennyj 50-tiletiju so dnja roždenija poëta*, KUBS V.L.Ch.I., M. 1924, pp. 66-67.

* *Esli v serdce machrovom...*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Moskovskie poëty. Sbornik stichov*, Velikij Ustjug, s.e., 1924, p. 5.

* *O, noči purpura, Susanna...*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Novye stichi. Sbornik vtoroj, VSP*, M. 1927, pp. 5-6.

* *Široko*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Literaturnyj osobnjak*, s.e., M. 1929, pp. 5-6.

* *V vostočnom rode*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Literaturnyj osobnjak*, s.e., M. 1929, pp. 7-8.

b) Prosa

Neprimirinyj, “Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP”, 1920, 2, pp. 33-37.

c) Teatro

Korinfjane (Tragedija), frontispis A.M. Rodčenko, Centrifuga, M. 1918, 66 pp.

d) Scritti critici

Pod zaščitoj fialok, “Letopis”, Kiev 1911, 11, pp. 12-13.

* *Vrubel', Vrubel' i bez konca Vrubel'*, “Kievskaja nedelja”, 1912, 5, pp. 8-9.

* *K voprosu o sovremennom sostojanii russoj živopisi*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Sbornik statej po iskusstvu*, Izdanie obščestva chudožnikov ‘Bubnovyj Valet’, Tipolitografija N.M. Michajlova, M. [1913], pp. 3-36.

* *Envoi*, in: I.A. Aksenov, *Elisavetincy*, vypusk pervyj, Centrifuga, M. 1916, pp. 275-284.

* *Pikasso i okrestnosti*, s dvenadcat'ju meccotintogravjurami s kartin mastera, obložka A.A. Ėkster, Centrifuga, M. 1917, 62 pp.

* *Predislovie*, in: I.A. Aksenov, *Korinfjane (Tragedija)*, Centrifuga, M. 1918, pp. VII-XIII.

* E.P. Kamen' [pseudo], *Professionalnyj*, “Knižnyj ugol”, 1918, 3, pp. 16-17.

* *K likvidaciji futurizma. Zametki*, “Pečat’ i revoljucija”, 1921, 3, pp. 82-98.

Amplua aktera, Izdanie Gosudarstvennyh Vysšich Režisserskich kursov, M. 1922 [scritto insieme a V. Bebutov e V. Mejerchol’d].

K besporjadku dnja, in: B.M. Lapin *et al.*, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj*, s.e., M. 1922, pp. 3-11.

* *Teatr v doroge*, in: V.I. Bljum (red.), *O teatre*, 2-ja Gostipografija, Tver’, 1922, pp. 81-87.

K postanovke ‘Velikodušnogo Rogonosca’ Krommelinka (Masterskaja Mejerchol’da), “Teatral’naja Moskva”, 1922, 37, p. 16 [testo concepito come prefazione alla traduzione di Aksenov di *Velikodušnyj rogonosec*, ma qui pubblicato, con tagli, in forma di intervista di ‘V. A.’ ad Aksenov; la versione integrale è stata pubblicata da O. Fel’dman nel 1994, cfr. *infra*].

V. Mejerchol’du, in: I.A. Aksenov *et al.*, *V.E. Mejerchol’d. Sbornik k 20-ti letiju režisserskoj i 25-ti letiju akterskoj dejatel’nosti*, Oktjabr’, Tver’, 1923, pp. 20-21.

V prostranstvo, “Zrelišča”, 1922, 2, pp. 3-4.

Po naznačeniju, “Zrelišča”, 1922, 6, pp. 7-8.

* *K postanovke ‘Noči’ M. Martiné v teatre Vsevoloda Mejerchol’da*, “Zrelišča”, 1923, 2, pp. 8-9.

* *L. S. Popova v teatre*, “Novyj zritel’”, 1924, 23, pp. 5-9.

* *O fonetičeskom magistrale*, in: K.L. Zelinskij, I.L. Sel’vinskij (red.), *Gosplan literatury*, Krug, M. – L. 1925, pp. 122-144.

Meždunarodnoe položenie, “Gazeta ‘Izvestija LCK’”. Priloženie k sborniku ‘Gosplan literatury’”, avgust 1925.

Teatr Proletkul’ta, “Žizn’ iskusstva”, 1925, 8, pp. 5-6.

Novosti istorii i teorii teatra, “Žizn’ iskusstva”, 1925, 13, pp. 11-12 [parte 1]; “Žizn’ iskusstva”, 1925, 15, pp. 18-19 [parte 2].

Počti vse o Majakovskom, “Novaja Rossija”, 1926, 3, pp. 83-88.

* *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene*, in: A.A. Gvozdev, V.É. Mejerchol’d, Ra-fail, Z.N. Rajch, V.F. Fedorov (red.), *Teatral’nyj Oktjabr’*. *Sbornik 1*, Teatral’nyj oktjabr’, L. – M. 1926, pp. 31-37.

* *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene*, “Teatral’nyj Oktjabr’”, 1926, 1, pp. 31-37.

Teatral’noe likvidatorstvo, “Afiša TIM”, 1926, 3, pp. 2-7.

* *Proischoždenie ustanovki ‘Velikodušnogo rogonosca’*, “Afiša TIM”, 1926, 3, pp. 7-11.

** *O muzyke*, “Revoljucija i kul’tura”, 1929, 6, pp. 30-35.

Perspektivy kooperativnogo chlebopečenija, allegato a: V. Efimov, *Sostojanie chlebopečenija v SSSR*, Po materialam NK RKI SSSR, S predislovijem B. Rojzenmana, Centrosojuz, M. 1930, pp. 59-84.

Ėvoljucija gumanizma elisavetinskoj dramy, in: I.A. Aksenov, *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvije otečestvennoj šekspirologii*, Federacija, M. 1930, pp. 7-74.

‘Gamlet, princ datskij’, in: I.A. Aksenov, *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvije otečestvennoj šekspirologii*, Federacija, M. 1930, pp. 75-139.

‘Ispanskaja tragedija’ Tomasa Kida kak dramatičeskij obrazec tragedii o Gamlete, prince datskom, in: I.A. Aksenov, *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvije otečestvennoj šekspirologii*, Federacija, M. 1930, pp. 140-216.

Ben Džonson. Žizn’ i tvorčestvo, in: B. Džonson, *Dramatičeskije proizvedenija*, I, redakcija, vstupitel’naja stat’ja i primečanija I.A. Aksenova; predislovie I.I. Anisimova, Academia, M. – L. 1931, pp. 21-107.

Kid Tomas [voce], in: A.V. Lunačarskij (red.), *Literaturnaja ěnciklopedija. Tom pjatyj*, Izdatel’stvo Kommunističeskoj akademii, M. 1931, pp. 194-195.

Ben Džonson v bor’be za teatr, in: B. Džonson, *Dramatičeskije proizvedenija*, II, redakcija, vstupitel’naja stat’ja i primečanija I.A. Aksenova, Academia, M. – L. 1933, pp. 7-56.

Kudrjavaja, prostaja reč’ Šekspira, “Literaturnaja gazeta”, 11 sentjabrja 1933, p. 3.

* *Marija Ivanovna Babanova*, “Teatr i dramaturgija”, 1933, 8, pp. 38-48 [la versione pubblicata nella raccolta di opere del 2008 contiene aggiunte dalla variante inedita del saggio, OR GMM, 28372 / RD 8362].

Šekspir [voce], in: O. Šmidt (red.), *Bol’saja sovetskaja ěnciklopedija*, LXII, OGIZ RSFSR, M. 1933, [Aksenov scrisse le sezioni *Biografičeskij očerok*, pp. 195-202, e *Vo-pros avtorstva*, pp. 202-204].

Jazyk sovetskoj dramaturgii, “Teatr i dramaturgija”, 1934, 6, pp. 21-29.

Na poroge masterstva. V. Mareckaja i A. Tarasova, "Teatr i dramaturgija", 1934, 10, pp. 22-27.

I.I. Arkadin, "Teatr i dramaturgija", 1935, 1, pp. 30-33.

Lica i karaktery Šekspira, "Teatr i dramaturgija", 1935, 8, pp. 12-19 [parte 1]; "Teatr i dramaturgija", 1935, 9, pp. 43-46 [parte 2].

Pervaja tragedija Šekspira, "Literaturnaja gazeta", 10 maja 1935, p. 5.

Romeo i Džul'etta, "Internacional'naja literatura", 1935, 8, pp. 150-165.

Otello, "Internacional'naja literatura", 1935, 10, pp. 119-126.

Proischoždenie dramy Šekspira, "Internacional'naja literatura", 1935, 11, pp. 128-136 [parte 1]; "Internacional'naja literatura", 1935, 12, pp. 113-120 [parte 2].

e) Prefazioni a libri

L. Buškanec, *Vprogrez'. Stichi. Kn. I-ja*, Tip. Centrosojuza, M. 1922, p. 5.

N. Cerukavskij, *Sol' zemli*, Vserossijskij Sojuz poëtov, M. 1924, pp. 3-4.

f) Recensioni

Michail Kuzmin. Novyj Plutarch. I. Peterburg. 1919, "Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP", 1920, 1, p. 58.

Ežegodnik Iskusstva i Gumanitarnogo Znanija. Germes. I. Kiev. 1919. April'. Str. 72-XII, "Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP", 1920, 1, pp. 58-59.

Boris Pasternak. Sočinenija. T. I, "Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP", 1920, 1, p. 60.

Sergej Budancev. Parochody v Večnosti. Stichi 1916-1920, "Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP", 1920, 1, p. 61.

Diéz. Skazki, "Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP", 1920, 1, p. 61.

Ja. Tislenko. Vesennij vzmach, “Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP”, 1920, 1, p. 61.

Aleksandr Kusikov. Poëma poëm. M. 1900 [sic]. K-vo Imažinisty. Str. 32. – V nikuda. 1920. M. K-vo Imažinisty. Str. 80. – Koevangelieran. M. 1920. Str. 32, “Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP”, 1920, 2, pp. 63-64.

Georgij Svetlyj. Motivy goroda i revoljucii. Taškent. 1919. ‘Solncebunt i Rža’. Taškent 1920, “Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP”, 1920, 2, p. 64.

Lirika. Al’manach stichov. Taškent. 1919, “Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP”, 1920, 2, p. 64.

Žurnaly. “Proletarskaja kul’tura” №№ 13-14. – “Kuzneca” №№ 13. – “Tvorčestvo” №№ 5-6. – “Moskva” №№ 4-5. “Krasnyj baltiec” № 1. – “Krasnoarmeec” №№ 18, 20-22. “Ranenyj Krasnoarmeec” № 1. “Krasnyj pachar” № 8. – “Lava” № 2, “Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP”, 1920, 2, pp. 66-67.

‘Dom, gde razbivajut serdca’ (P’esa Bernarda Šou), “Kul’tura teatra. Žurnal moskovskich asociirovannyh teatrov”, 1921, 2, pp. 52-53.

Sergej Gorodeckij. Serp. Dvenadcataja kniga stichov. Gos. Izdat. PB. 1921. Str. 52, “Pečat’ i revoljucija”, 1921, 1, p. 147.

Sto pjat’desjat’ [sic] millionov. Poëma. M. 1921 g. Gosizdat, “Pečat’ i revoljucija”, 1921, 2, pp. 205-206.

Viktor Chovin. Na odnu temu. Peterburg, 1921 g. Str. 100, “Pečat’ i revoljucija”, 1922, 1 (4), pp. 288-289.

1) *N. Ljaško. Vesenij [sic!] den’. M., 1921 g. Str. 16.* 2) *Michail Volkov. Čudo<-> M., 1921 g. Str. 16 (rasskazy).* 3) *Vladimir Kirillov. Parusa. M., 1921 g. Str. 16.* 4) *Gr. Sannikov. Lirika. M., 1921 g. Str. 16.* 5) *V. Aleksandrovskij. Utro. M., 1921 g. Str. 16.* 6) *S. Obradovič. Sdvig. M., 1921 g. Str. 16.* 7) *Semen Rodov. Proryv. M. Str. 16 (stichi. Izdanie V. A. Pr. P-<-> 8) G. Sannikov. Dni. Vjatka, 1921 g. Str. 32 (stichi)*, “Pečat’ i revoljucija”, 1922, 1 (4), pp. 301-302.

A.Ė. Belenson. ‘Iskusstvennaja žizn’<-> PB. 1921 g. Str. 94, “Pečat’ i revoljucija”, 1922, 2 (5), pp. 355-356.

‘Severnye dni’. Sbornik II. M. 1922. Str. 160, “Pečat’ i revoljucija”, 1922, 2 (5), pp. 356-357.

Ivan Novikov. ‘Duška’. Povest’. M. 1922. Str. 118, “Pečat’ i revoljucija”, 1922, 2 (5), pp. 357-358.

Valerij Brjusov. V takie dni. Str. 98. M. 1921, "Pečat' i revoljucija", 1922, 6, pp. 293-294.

Viktor Šklovskij. Revoljucija i front. PB. Str. 134. 1921. Epilog. Str. 48. PB. 1922, "Pečat' i revoljucija", 1922, 7, pp. 250-251.

Uot [sic!] Uitměn. Izbrannye sočinenija. Perevod i predislovie K. Čukovskogo. Str. 264. PB., 1922, "Pečat' i revoljucija", 1922, 7, pp. 310-311.

Andrej Belyj. 'Ofejra'. Str. 200. M., 1922 g., "Pečat' i revoljucija", 1922, 7, pp. 319-320.

V. Majakovskij. Majakovskij izdevaetsja. Str. 48. M., 1922 g., "Pečat' i revoljucija", 1922, 7, p. 320.

Perikola, "Zrelišča", 1922, 8, pp. 15-16.

Boris Sokolov. Kn. Marija Volkonskaja i Puškin. Izd. 'Zadruga'. M. 1922 g. Str. 96, "Pečat' i revoljucija", 1923, 1, pp. 211-212.

Dž. Uolles. Uot Uitměn i mirovoj krizis. M. 1922. Str. 32. Gosizdat, "Pečat' i revoljucija", 1923, 2, p. 223.

K. Bal'mont. Revoljucionnaja poézija Evropy i Ameriki. Uitman. Gosizdat. Moskva. 1922 g. Str. 58, "Pečat' i revoljucija", 1923, 2, p. 232.

P. Muratov. Magičeskie rasskazy. Izd. 'Del'fin'. M. 1922. Str. 161, "Pečat' i revoljucija", 1923, 2, pp. 232-233.

Romen Rollan. Liljuli. Per. V. Brjusova. Gosizdat. M. 1922. Str. 216. To že. Per. A. Gorlina. Gosizdat. P. 1922. Str. 192, "Pečat' i revoljucija", 1923, 2, pp. 236-237.

A.V. Lunačarskij. Osvoboždennyj Don-Kichot. M. Gosizdat. 1922. Str. 150, "Pečat' i revoljucija", 1923, 3, pp. 254-55.

Prof. German Genkel'. Gemmy i Kamei [sic]. Izd. 'Kniga'. P. 1923. Str. 130, "Pečat' i revoljucija", 1923, 4, p. 272.

Velemir [sic] Chlebnikov. Otryvok iz dosok sud'by. M. 1923. Str. 16 + 4 nen., "Pečat' i revoljucija", 1923, 5, pp. 277-279.

Amerikanskaja novella. (Ambros Birsau, Džozef Konrad, Vill'jam [sic!] Morro i Laurens Mott). Perevod V. A. Azova, L. Gausman, O. Pržeclavskoj. Izd. 'Atenej'. 1923. Str. 156, "Pečat' i revoljucija", 1923, 5, Moskva, pp. 302-303.

O. Genri. Duša Techasa [sic]. Perevod K. Žicharevoj. Izd. 'Mysl'. P. 1923 g. Str. 278, "Pečat' i revoljucija", 1923, 5, pp. 303-304.

'Okno'. *Trechmesjačnik literatury. № 2. Izd. M. i M. Cetlin. Pariž. 1923. Str. 366*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 6, pp. 255-258.

S. P. Bobrov. *Vosstanie mizantropov. M. 1922. Str. 164*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 6, pp. 262-263.

Volšebnyj mertvec. Skazki. 'Vsemirnaja Lit.'. Gosizdat. P. 1923. Str. 118. Per. Vladimirceva, "Pečat' i revoljucija", 1923, 6, pp. 265-266.

Anatol' Frans. *Žizn' v cvetu. Izd. 'Atenej'. 1923. PB. Str. 248. Per. D. Gorfinkelja, pod red. I.B. Mandel'stam*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 7, pp. 266-267.

P'er Benua. *Za Don-Karlosa. Per. Ovsjannikovej. Izd. 'Mysl'. 1923 P. Str. 232*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 7, pp. 267-268.

Džozef Konrad. *Kapriz Ol'mějra. Gosizdat. PB. 1923. Str. 164. Perevod M. A. Solomon. Pod red. K. Čukovskogo i St. Vol'skogo. Predislovie K. Čukovskogo. Ego že. Prilivy i otlivy. Per. pod red. V. A. Azova. Izd. A. A. Frenkel'. PB. 1923. Str. 128*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 7, pp. 268-271.

Andrej Sobol'. *Oblomki. Izd. 'Krug'. M. 1923. Str. 232*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 7, p. 273.

V. Majakovskij. *255 stranic Majakovskogo. Kniga I. Gosizdat. M. 1923. Str. 255*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 7, pp. 274-275.

'Mudrec' S.M. *Ėjzenštejna, "Zrelišča"*, 1923, 40, pp. 5-6.

Richard Ėden. *Ėjnštejnova sonata. Roman. Per. V. Onegina. Izd. 'Petrograd'. P. 1923. Str. 168*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 1, p. 284.

Ėpton Sinkler. *Ad. Perevod S. V. Š., pod red. Lozinskogo i E. Zamjatina. Gosizdat. P. 1923. Str. 168*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 1, pp. 286-287.

Kol'ridž. *Kristabel'. Per. Georgija Ivanova. Izd. 'Petropolis'. P. 1923. Str. 62*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 2, pp. 276-277.

Džovanni Papini. *Končennyj čelovek. Per R. Da-Roma pod redakciej A. Volynskogo. GIZ. P. 1923 g. Str. 280*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 2, pp. 277-279.

Upton Sinkler. *Debri. Perevodčik ne ukazan. Izd. 'Proletarij'. Char'kov. 1923. Str. 306*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 3, pp. 256-257.

Il'ja Ėrenburg. *Istorija gibeli Evropy. Gosizdat Ukr. Char'kov. 1923 g. Str. 208*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 3, pp. 261-262.

Bratt. Mir bez goloda. Perv. s nemeckogo S. V. Krylenko. Izd. 'Novaja Moskva'. M. 1924. Str. 256. C. 1 r., "Pečat' i revoljucija", 1924, 5, pp. 290-291.

'Otžitoe vremja'. Teatr imeni V.F. Komissarževskoj, "Žizn' iskusstva", 1925, 2, pp. 9-10.

Jubilejnaja boltovnja, "Žizn' iskusstva", 1925, 4, p. 16.

* *Posmertnaja vystavka L.S. Popovoj, "Žizn' iskusstva", 1925, 5, pp. 4-5.*

'Gore ot uma' MchAT'a, "Žizn' iskusstva", 1925, 6, pp. 9-10.

* *Živopis' na vystavkach. AChRR, Obis i 'Komintern' Brodskogo, "Žizn' iskusstva", 1925, 9, pp. 5-6.*

Avtobiografičeskie opyty Ajsedory Dulkan, "Žizn' iskusstva", 1925, 11, p. 12.

'Stačka'. Pervaja kino-lenta S.M. Ėjzenštejna, "Žizn' iskusstva", 1925, 17, 1925, p. 15.

* *Mandat, "Žizn' iskusstva", 1925, 18, pp. 7-8.*

* *Vystavka živopisi, "Žizn' iskusstva", 1925, 20, p. 16.*

* *Vystavka živopisi. II, "Žizn' iskusstva", 1925, 21, pp. 5-6.*

Vsemirnaja teatral'naja vystavka v N'ju-Jorke, "Afiša TIM", 1926, 1, pp. 10-12.

Il'ja Sel'vinskij. Zapiski poëta. Povest'. Giz. M. 1928 g. Str. 94. So vkladnym listom. C. 1 r. 25 k., "Krasnaja nov", 1928, 4, pp. 241-243.

Tragedija o Gamlete prince datskom i kak ona byla igrana akterami teatra im. Vachtan-gova, "Sovetskij teatr", 1932, 9, pp. 19-22.

V. Vol'kenštejn. O klassičeskom nasledii, "Teatr i dramaturgija", 1933, 5.

* *'Dvenadcataja noč' v MChT II, "Teatr i dramaturgija", 1934, 2, pp. 50-58.*

Novyj perevod 'Gamleta', "Literaturnaja gazeta", 8 fevralja 1934, p. 4.

Komedija Dž. Fletčera ob ispanskom svjaščennike i kak ona byla sygrana v pervyj raz akterami MChT II, "Teatr i dramaturgija", 1935, 3, pp. 15-21.

g) Traduzioni

Poesia

* R. Viv'ev, *Na safičeskij ritm*, "Letopis", Kiev 1911, 11, p. 12.

* A. Gil'bo, *Utrennij ot'ezd*, in: B.M. Lapin *et al.*, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj, s.e.*, M. 1922, pp. 23-24.

* A. Gil'bo, *Peremena skorosti*, "Moskovskij ponedel'nik", 1922, 7, p. 2

* A. Gil'bo, *Tamara (1920)*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Poëty našich dnej. Antologija*, VSP, M. 1924, p. 25.

* Č. Ešli, *Noč' pered zaključeniem v tjur'mu (1921)*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Poëty našich dnej. Antologija*, VSP, M. 1924, p. 103.

Prosa

F. de Rosse, *O krovosmesitel'noj ljubvi brata i sestry i o nesčastnoj i tragičeskoj ich končine*, in: I.A. Aksenov, *Elisavetincy*, vypusk pervyj, Centrifuga, M. 1916, pp. 285-299.

A. Frans, *Na belom kamne*, in: Id., *Na belom kamne. Klio, Zemlja i fabrika*, M. – L. 1930, pp. 11-170.

A. Frans, *Klio*, in: Id., *Na belom kamne. Klio, Zemlja i fabrika*, M. – L. 1930, pp. 171-254.

Teatro

Dž. Ford, *Kak žal' ee razvratnicej nazvat'*, in: I.A. Aksenov, *Elisavetincy*, vypusk pervyj, Centrifuga, M. 1916, pp. 5-83.

Dž. Vebster, *Belyj d'javol*, in: I.A. Aksenov, *Elisavetincy*, vypusk pervyj, Centrifuga, M. 1916, pp. 85-187.

K. Terner [C. Tourneur], *Tragedija ateista*, in: I.A. Aksenov, *Elisavetincy*, vypusk pervyj, Centrifuga, M. 1916, pp. 189-273.

F. Krommekink, *Velikodušnyj rogonosec. Fars v 3-ch dejstvijach*, GIZ, M. – L. 1926.

B. Džonson, *Sejan*, in: B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, I, redakcija, vstupil' naja stat' ja i primečanija I.A. Aksenova; predislovie I.I. Anisimova, Academia, M. – L. 1931, pp. 111-299.

B. Džonson, *Vol' pone*, in: B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, II, redakcija, vstupil' naja stat' ja i primečanija I.A. Aksenova, Academia, M. – L. 1933, pp. 59-273.

Critica

I. Matejka, *O vengerskom teatre*, A.A. Gvozdev, V.È. Mejerchol'd, Rafail, Z.N. Rajch, V.F. Fedorov (red.), *Teatral'nyj Oktjabr'. Sbornik I, Teatral'nyj oktjabr'*, L. – M. 1926, pp. 139-151.

h) Lettere

Pis'ma v redakciju. I, “Vestnik teatra”, 1921, 85-86, p. 17.

III. OPERE POSTUME

a) Scritti critici

V čem vopros?, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 146-152.

Žizn' i dejatel'nost' Vil'jama Šekspira, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 213-267 [Rielaborazione dell'articolo su Shakespeare uscito nel 1933 sulla *Bol'shaja Sovetskaja Ėnciklopedija*].

Dramatičeskie chroniki Šekspira, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 316-359.

Tomas Chejvud i Tomas Dekker, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GIChL, M. 1938, pp. 136-172.

Džon Fletčer, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GIChL, M. 1938, pp. 173-176.

Polifonija 'Bronenosca Potemkina', “Iskusstvo kino”, 1940, 12, pp. 19-23 [frammento dal saggio *Sergej Ėjzenštejn: portret chudožnika*, scritto nel periodo 1933-1935].

Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (portret chudožnika), “Iskusstvo kino”, 1968, 1, pp. 88-113 [versione ridotta dal saggio *Sergej Ėjzenštejn: portret chudožnika*].

Petr Petrovič Končalovskij. Čelovek i chudožnik [1933], in: N. Punin, *Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Sbornik statej*, Sovetskij chudožnik, M. 1976, pp. 197-210 [Erroneamente attribuito a Punin: cfr. N.I. Chardžiev, *O dvuch ‘Avtoportretach’ i ob odnoj stat’e. Pis’mo v redakciju*, “Moskovskij chudožnik”, 3.2.1977].

* *Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika*, občaja redakcija, posleslovie i komentarii N.I. Klejmana, Kinocentr, M. 1991, 126 pp.

Pjat’ let Teatra imeni Vs. Mejerchol’da. Istoričeskij očerk, “Teatr”, 1994, 1, pp. 109-171.

* *Ot perevodčika*, publikacija i stat’ja O. Fel’dmana, “Teatr”, 1994, 1, pp. 172-173 (ora in: *Mejerchol’dovskij sbornik*, vyp. 2, *Mejerchol’d i drugie: dokumenty i materialy*, pod red. O. Fel’dmana, OGI, M. 2000, pp. 516-517) [versione integrale di *K postanovke ‘Velikodušnogo Rogonosca’ Krommelinka*, uscita su “Teatral’naja Moskva” nel 1922, cfr. *supra*].

* *Aristarch Vasil’evič Lentulov [1919]*, publikacija, vstupitel’naja stat’ja i komentarii N.L. Adaskinoj, “Iskusstvoznanie”, 2006, 1, pp. 479-519.

* *Zaščita i proslavlenie konstruktivizma*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, p. 281 [riportato all’interno di N. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

* *Meždunarodnoe položenie*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 282-283 [variante inedita dell’articolo uscito nel 1925 su “Gazeta ‘Izvestija LCK’”, contenuta in: N. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

Spravka, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 291-293 [frammenti pubblicati in appendice a: N. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

* *Pevcy revoljucii*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 294-307 [articolo pubblicato in appendice a: N. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

* *Rasprostranenie konstruktivizma*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 308-311 [articolo pubblicato in appendice a: N. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

<O Chlebnikove>, publikacija i komentarii A. Parnisa, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 56-60.

b) Recensionii

** *Velimir Chlebnikov. Ladomir*, in: A. Parnis, *Iz istorii chlebnikovedenija: O neizvestnom doklade I. A. Aksenova (1924)*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, p. 28.

c) Lezioni

Osnovy kinodramaturgii. Lekcii v Scenarnoj masterskoj 'Mežrabpomfil'ma'. 1931 g., "Kinovedčeskie zapiski", 1999, 44, pp. 321-356.

d) Traduzioni

Poesia

* Dž. Mejsfild, *Lomali kamen' zdes' stoletie nazad...*, in: M. Gunter (red.), *Antologija novoj anglijskoj poezii. 1850-1935*, GICHL, L. 1937, p. 304.

A. Mickevič, *Iz poëmy 'Pan Tadeuš'*, in: Id., *Izbrannoe*, OGIZ, M. 1943, pp. 97-99 [frammento; sottotitolo: *Iz IV knigi*].

* P. de Ronsar, *K Elene*, in: M.L. Gasparov, S.V. Šervinskij, Ju.F. Šul'c (red.), *Erazm Rotterdamskij. Stichotvorenija. Ioann Sekund. Pocelui*, Nauka, M. 1983, pp. 313-314 [un frammento è citato nel saggio postumo di Aksenov, *Žizn' i dejatel'nost' Vil'jama Šekspira*, in: I.A. Aksenov, *Šekspir*, p. 262, cfr. *supra*].

Teatro

T. Chejvud [T. Heywood], *Krasotka s Zapada*, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GICHL, M. 1938, pp. 179-281.

T. Dekker, *Dobrodetel'naja šljucha: č. 1, 2*, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GICHL, M. 1938, pp. 283-565.

Dž. Fletčer, *Ukroščenie ukrotitelja*, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GICHL, M. 1938, pp. 567-718.

e) Lettere

* *Pis'mo v liter<aturnyj> centr konstruktivistov o vychode iz členov LCK*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, X-XI-XII *Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 288-289 [lettera riportata all'interno di: N.L. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

* *Pis'mo 'Sojuza priblizitel'no ravných' 'Literaturnomu centru konstruktivisov'*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, X-XI-XII *Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 289-290 [lettera firmata da Aksenov, K. Andreev, G. Obolduev, I. Pul'kin, Ja. Frid; riportata all'interno di: N.L. Adaskina, *Iz nasledija I.A. Aksenova*, cfr. *infra*].

IV. RISTAMPE E RIEDIZIONI

a) Poesia

1. *Ne забуд' menja vzjat' v svoju...*; 2. *Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli... (1921)*, in: I.A. Aksenov et al., *Poëty našich dnej. Antologija*, Prideaux Press, Letchworth 1978, pp. 3-4 [copia anastatica].

Mjunchen, in: M.L. Gasparov (red.), *Russkaja poëzija 'serebrjanogo veka' 1890-1917: Antologija*, Nauka, M. 1993, pp. 582-585 [poesia da *Neuvažitel'nye osnovanija*].

(*Mjunchen*); *Kadencia iz prošlogo (Kenotaf)*; *Po nesmjatoj skaterti...*; *Dialog*, in: V.N. Sažin (red.), *Poëzija russkogo futurizma*, Akademičeskij proekt, SPb. 1999, pp. 485-491 [poesie da *Neuvažitel'nye osnovanija*].

Oda pervaja; Oda vos'maja, in: V.N. Terechina, *Russkij èkspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, IMLI RAN, M. 2005, pp. 172-173.

b) Teatro

Iz tragedii 'Korinfjane', in: A. Kobrinskij, O. Lekmanov (red.), *Ot simvolizma do obëriutov. Poëzija russkogo modernizma. Antologija: v 2 kn.*, I, Ellis Lak 2000, M. 2001, pp. 521-532 [frammento].

c) Scritti critici

* *'Prioritet'*, "Masterstvo teatra. Vremennik Kamernogo teatra", 1923, 2, pp. 105-111 [ristampa degli scritti polemici di Aksenov, *V prostranstvo*, pp. 105-106, e *Po naznačeniju*, pp. 107-109, e di quelli di Aleksandr Tairov riguardo alla polemica sul primato nella scoperta di nuovi procedimenti teatrali].

Evoljucija gumanizma elizavetinskoj dramy, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 9-52.

'Gamlet, princ datskij', in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 53-94.

'Ispanskaja tragedija' Tomasa Kida kak dramatičeskij obrazec tragedii o Gamlete, prince datskom, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 95-145.

Proischoždenie dramy Šekspira, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 167-212.

Romeo i Džul'etta, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 268-315.

Tragedija o Gamlete, prince datskom i kak ona byla igrana akterami teatra imeni Vachtangova, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 153-164.

Ben Džonson. Žizn' i tvorčestvo, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GIChL, M. 1938, pp. 9-95.

Ben Džonson v bor'be za teatr, in: I.A. Aksenov, *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, GIChL, M. 1938, pp. 96-135.

Pikasso i okrestnosti, Antiquary, Orange (Connecticut) 1986 [copia anastatica].

K besporjadku dnja, in: K. Kuz'minskij, Dž. Janeček, A. Očeretjanskij (red.), *Zabytyj avangard. Rossija. Pervaja tret' XX stoletija. Sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien, Wien [1988], pp. 159-167 [copia anastatica].

Ofonetičeskom magistrale, in: K. Kuz'minskij, Dž. Janeček, A. Očeretjanskij (red.), *Zabytyj avangard. Rossija. Pervaja tret' XX stoletija. Sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien, Wien [1988], pp. 237-259 [copia anastatica].

Prostranstvennyj konstruktivizm na scene, in: A. Michajlova (red.), *Mejerchol'd i chudožniki*, Galart, M. 1995, pp. 306-310.

Proischoždenie ustanovki 'Velikodušnogo rogonosca', in: A. Michajlova (red.), *Mejerchol'd i chudožniki*, Galart, M. 1995, pp. 310-311.

Marija Ivanovna Babanova, in: N. Bernovskaja, *Babanova: "Primate pros'bu o pomilovanii..."*, Artist. Režisser. Teatr, M. 1996, pp. 344-364.

Pikasso i okrestnosti, publikacija V. T. Ševelevoj, "Iskusstvoznanie", 1998, 2, pp. 484-524.

K besporjadku dnja, in: V.N. Terechina, *Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, IMLI RAN, M. 2005, pp. 140-146.

Pjat' let Teatra imeni Vs. Mejerchol'da. Istoričeskij očerk, in: N. Panfilova, O. Fel'dman (red.), *Mejerchol'dovskij sbornik*, III, "Pravda našego bytija". *Iz arhivov teatra Vs. Mejerchol'da*, Novoe izdatel'stvo, M. 2014, pp. 21-81.

d) Recensioni

'Gore ot uma' MChAT, in: O. Fel'dman (red.), *'Gore ot uma' na russkoj i sovetškoj scene: Svidetel'stva sovremennikov*, Iskusstvo, M. 1987, pp. 248-249 [frammenti].

Mandat, in: T. Lanina (red.), *Mejerchol'd v russkoj teatral'noj kritike: 1920-1938*, Artist. Režisser. Teatr, M. 2000, pp. 172-175.

Sto pjat'desjat millionov. Poëma, in: V. Djadičev (red.), *V.V. Majkovskij: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Vladimira Majakovskogo v ocenke sovremennikov i issledovatelej: antologija*, Izdatel'stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, SPb. 2006, pp. 641-643.

V. Majakovskij. 255 stranic Majakovskogo, in: V. Djadičev (red.), *V.V. Majkovskij: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Vladimira Majakovskogo v ocenke sovremennikov i issledovatelej: antologija*, Izdatel'stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, SPb. 2006, pp. 829-831.

V. Majakovskij. Majakovskij izdevaetsja. Str. 48. M., 1922 g., in: V. Djadičev (red.), *V.V. Majkovskij: pro et contra. Ličnost' i tvorčestvo Vladimira Majakovskogo v ocenke sovremennikov i issledovatelej: antologija*, Izdatel'stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, SPb. 2006, p. 744.

Boris Pasternak. Sočinenija. T. I, in: E.V. Pasternak, M.A. Raškovskaja, A.Ju. Sergeeva-Kljatis (red.), *B. L. Pasternak: pro et contra. B. L. Pasternak v sovetškoj, emigrantskoj*,

rossijskoj literaturnoj kritike: antologija, I, Izdatel'stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, SPb. 2012, p. 66.

e) Traduzioni

A. Frans, *Na belom kamne*, GICHL, M. 1935 [ristampa].

A. Gil'bo, *Tamara (1920)*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Poëty našich dneĵ. Antologija*, Prideaux Press, Letchworth 1978, p. 25 [copia anastatica].

Č. Ešli, *Noč pered zaključeniem v tjur'mu (1921)*, in: I.A. Aksenov *et al.*, *Poëty našich dneĵ. Antologija*, Prideaux Press, Letchworth 1978, p. 103 [copia anastatica].

F. de Rosse, *Istorija V. O tragičeskoj ljubvi brata i sestry i o nesčastnoj i pečal'noj ich končine*, in: A. Michajlov (red.), *Novye zabavy i veselye razgovory. Francuzskaja novela epochi Vozroždenija*, Pravda, M. 1990.

Dž. Mejsfild, *Lomali kamen'zdes' stoletie nazad...*, in: M. Gunter (red.), *Antologija novoj anglijskoj poëzii. 1850-1935*, Zacharov, M. 2002, pp. 273-274.

Dž. Uebster, *Belyj d'javol*, in: L. Tik, *Vittorija Akkorombona. Roman v pjati knigach*, Nauka, M. 2003, pp. 209-345.

A. Gil'bo, *Utrennij ot'ezd*, in: V.N. Terechina, *Russkij ékspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, IMLI RAN, M. 2005, pp. 152-153.

V. OPERE INEDITE

a) Poesia

* *Ėjfelei*, [1916-1918], Istoričeskaja Biblioteka (Moskva), Otdel redkich knjig.

Ėjfeleja XII; Ėjfeleja XIII; Ėjfeleja XIV, [1916-1918], RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 1-2 [varianti di poesie della raccolta *Ėjfelei*].

* *Izmenčivo*, [1919], RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.

** *Kratkie dni oseni šelestjaščej...*, 23.10.1918, OR IMLI, f. 157, op. 1, ed. chr. 270.

* *Stakan osveščěn bez blika...*, 29.11.1918, OR GTG, f. 4, ed. chr. 3202, l. 11.

** ...*Ty l' ne stradalo, serdce*, ..., 3.10.1921, RGALI, f. 1336, op. 1, ed. chr. 36, l. 41ob.

* *Ljubov' li, ukor li, nenavist' li*..., [1921], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 1.

* *Tvoim želan'jam li obo mne*..., [1921], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 2.

** *Merno potom bystro*, [anni Venti] OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8, l. 3.

Pervoe; Vtoroe, [anni Venti], RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 96-109.

b) Prosa

* *Gerkulesovy stolpy*, [fine anni Dieci – inizio anni Venti], RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 21-95.

* *Blagorodnyj metall*, [1927], RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 1-20; OR GMM, 12590/1/RD 8358.

Pis'ma svetlych ličnostej, [anni Venti], RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29; OR GMM [Variante intitolata *Stolp i utverždenie istiny*]; ** OR IMLI [con note di K.L. Zelinskij].

c) Teatro

** *Scenarij*, [anni Venti], OR IMLI.

d) Scritti critici

** *Vystuplenie na dispute o zadačach sovremennogo teatra*, 1920, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 15, l. 1-7; 35-38 [registrazione dattiloscritta di un intervento orale].

Vstupitel'noe slovo na dispute 'Značenie chudožnika v sovremennom teatre', 3.1.1921 goda, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 15, l. 1-7, 35-38.

** '*Vol'naja masterskaja V.E. Mejerchol'da*'. *Zapis' besedy*, 26.10.1922, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 1432, l. 4-5, 15.

* *K besporjadku dnja. Vvedenie v poëtiku*, [1922], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 8 [variante dell'articolo pubblicato nel 1922 su *Moskovskij Parnas*, cfr. *supra*].

** *O Dem'jane Bednom*, [1924], *Stedelijk museum* (Amsterdam), archivio Chardžiev-Čaga, n. 278.

* *Spravka*, [1924], RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 30 [versione completa dell'articolo pubblicato nel 2006 su *Tynjanovskij sbornik*, cfr. *supra*].

** *Kampanija časti teatral'noj kritiki protiv GOSTiMa v svjazi s postanovkoj 'Revizora'*, [1926], RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 514, l. 125-27.

* *Tematičeskij analiz dramatičeskoj kompozicii i tematica šekspirovskogo Gamleta. Tezisy doklada*, 18.12.1927, RGALI, f. 941, op. 2, ed. chr. 23, l. 178.

** *Vystuplenie na zasedanijach Chudožestvenno-političeskogo Soveta GosTiMa*, 17.3.1928, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 93, l. 99 [trascrizione da stenogramma].

* *Scenometričeskoe značenie monologa i dlinnogo rasskaza v anglijskoj drame. Tezisy doklada*, 8.4.1928, RGALI, f. 941, op. 2, ed. chr. 22, l. 113.

** *Vystuplenie na zasedanijach Chudožestvenno-političeskogo Soveta GosTiMa*, 17.12.1928, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 147, l. 11 [trascrizione da stenogramma].

* *Individualističeskaja estetika elizavetinskih dramaturgov, ee razvitie krizis i sud'ba (Gumanizm elizavetinskoj dramy). Tezisy doklada*, 19.2.1929, RGALI, f. 941, op. 1, ed. chr. 23, l. 33.

* *'Ispanskaja tragedija' Tomasa Kida, kak dramatičeskij obrazec tragedii o 'Gamlete prince Datskom'*, 23.5.1929, RGALI, f. 941, op. 2, ed. chr. 26, l. 114.

GOSTIM v tret'em rešajuščem godu pjatiletki. Fakty i dokumenty, 1932, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 937, l. 3-22.

* *Petr Petrovič Končalovskij. Čelovek i chudožnik*, [1933], OR GMM, 28358/RD 8359 [versione più estesa di quella pubblicata nel volume di saggi di Nikolaj Punin, cfr. *supra*].

** *Kinematografizacija klassikov i opyt Rošalja*, 14 aprilja 1934, RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 1-28 [registrazione dattiloscritta di un intervento orale].

e) Lezioni

* *Programma GEKTEMASa po dramaturgii*; * *Programma po kursu dramaturgii*; * *Literaturnaja forma*; * *Praktičeskie zanjatija po dramaturgii*; * *Anglijskij teatr*, RGALI, f. 1476, op. 1, ed. chr. 593, l. 6-10, 14; RGALI, f. 1476, op. 1, ed. chr. 599, l. 11 [scalette per lezioni e seminari al teatro di Mejerchol'd].

** *Lekcii ob anglijskom teatre i poëtike, pročitannye v GVYTM-GVYRM. Zapis' M.M. Koreneva*, 2.10.1921 – 22.4.1922, RGALI, f. 1476, op. 1, ed. chr. 151, 80 l.

** *Lekcii o V. Šekspire*, 4.2.1933 – 3.3.1933, RGALI, f. 1923, op. 1, ed. chr. 2749 [trascrizione da stenogramma].

f) Recensioni

Lija Epštejn [pseudo], *O perevodach I. G. Erenburga*, OR GMM, 31176 (171)/AB-73, l. 1-21 [recensione a F. Vijn, *Otryvki iz bol'sovo zaveščanija. Ballady i raznye stichotvorenija*, v perevode I. Erenburga, Zerno, M. 1916. In *Pikasso i okrestnosti* è annunciata in uscita su *Tretij sbornik Centrifugi* con il titolo *Villon i Erenburg*].

N.V. Solov'ev. Istorija odnoj žizni. T. 1. Pg. 1915. Str. 282. T. 2. Pg. 1916. Str. 194. C. 12 r., OR GMM 30634/AB-56, l. 1-8.

Istorija odnogo uvlečenija, 1916, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 676, l. 1-4 [recensione al libro di A. Belyj, *Rudol'f Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti*, 1917].

Ljugaru [pseudo], *Vjačeslav Ivanov: Borozdy i Meži. Moskva 1916*, 1916, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 676, l. 5-7 [stando alle parole di Aksenov (2008a: 103), dovrebbe corrispondere all'articolo: E. P. Kamen' [pseudo], *Pis'ma o popugajach*, annunciato in uscita su *Tretij sbornik Centrifugi*, raccolta pubblicizzata in coda a *Pikasso i okrestnosti*. Altro titolo con cui Aksenov si riferiva all'articolo: *Psichologizm*, che doveva essere il primo di una serie chiamata *Besedy s popugaem*].

[*P'esa Kočevnika*], 14.5.20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 7-7ob.

P. Suchotin. Poëmy odinočestva, 11.6.1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 12.

Ekaterina Volčaneckaja. Stichi, 20.6.1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 2-2ob.

Aleksandr Širjaev. Volžskie pesni, 1.8.1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 14-14ob.

M. S. Stichi, 1.8.1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 11-11ob.

N. Bogolotov. Ženskij Batalion, 10.10.20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 3-3ob.

Rjurik Ivnev. Stichi, 5.11.20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 6-6ob.

Nik. Buev. Pesni duši – Kriki serdca, 18.11.20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 4-4ob.

[*Ju. Ajčhenval'd*], [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 1.

Vera Il'ina. Žuravli, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 5-5ob.

[*Perevod romana Kajju i Tilli*], [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 8.

Narciss (M. Šochor). Bryzgi, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 9.
Aleksej Okulov. Dni i noči (Glavy iz neokončennogo romana), [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 10-10ob.

Vadim Šeršenevič [Lošad' kak lošad'], [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 13-13ob.

A.K. Gol'debaeva "Kto on?" (načalo 1920-ch), RGALI, f. 133, op. 1, ed. chr. 51, l. 1.

** *P'esa A. Petchova Skinderlena*, [anni Venti], RGALI, f. 998, op. 1, ed. chr. 3011, l. 1-2.

** *Vystuplenie na dispute o spektakle teatra RSFSR I 'Zori' (po odnoimennoj p'ese E. Vercharna)*, 22/11/1920 – 3/1/1921, RGALI, f. 3048, op. 1, ed. chr. 312, ll. 2, 8, 36 [registrazione dattiloscritta di un intervento orale].

V. Gazenklever. Ubijstvo. 1930, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 951, l. 124.

D. i M. Podgaeckie. Jazva. Drama v 11 episodach, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 1005, l. 78.

g) Traduzioni

Poesia

A. Mickevič, *Pan Tadeuš*, [1916], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 2 [Frammenti: *pesn' I, pesn' VI, pesn' VIII*].

Teatro

B. Šou [Shaw], *Dom, gde razbivajut serdca*, 25 fevralja 1921, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 870.

P. Klodel', *Tiara veka. Trilogija*, [anni Venti], Biblioteka Vserossijskogo teatral'nogo občestva (Moskva); RGALI, f. 2979, op. 1, ed. chr. 581 [rielaborazione de *La trilogie des Coufontaine* di P. Claudel].

F. Krommelink, *Zlatopuz*, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 994 [frammenti].

S. Bagdasar'jan, *Marokko (V krovavoj pustyne)*, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 586-589; f. 2329, op. 6, ed. chr. 642.

V. Šekspir, *Otello*, [anni Trenta], RGALI, f. 1013, op. 1, ed. chr. 11 [traduzione di I.A. Aksenov e Ju.P. Anisimov].

h) Lettere

Pis'ma k Brjusovu Valeriju Jakovleviču, 28.5.1913; ** 7.10.1920, NIOR RGB, f. 386, k. 74, ed. chr. 19.

* *Pis'ma Bobrovu Sergeju Pavloviču*, 1916-1918, RGALI, f. 2554, op. 1, ed. chr. 5-6.

** *Pis'mo Šarlju Levine*, 1.4.1921, OR IMLI.

* *Pis'mo k L. S. Popovoj*, 3.6.1921, Collezione Costakis, Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonicco.

* *Pis'ma k V. V. Mejerchol'du*, 7.6.1922; 13/8/1922, RGALI, f. 988 op. 1, ed. chr. 1034.

* *Pis'mo k V. F. Stepanovoj*, 16.8.1922, Archivio della famiglia di A.M. Rodčenko e V.F. Stepanova (Mosca).

** *Pis'mo k Ivanovu Vjačeslav Ivanovič*, [s.d.], NIOR RGB, f. 109, k. 11, ed. chr. 13.

** *Pis'mo Platonovu Alekseju Georgieviču*, 16.12.1925, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 951, l. 27.

** *Pis'mo Ratomskomu Konstantinu Sergeeviču*, 16.12.1925, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 951, l. 29.

** *Pis'ma Jakovlevu Jakovu Arkad'eviču*, 1/3/1926; 1.4.1926, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 121, l. 10, 44.

* *Pis'mo Korenevu Michilu Michailoviču*, 29.4.1927, RGALI, f. 1476, op. 1, ed. chr., 215.

* *Pis'ma Mar-Aksenovoj Susanne Georgievne*, 1927-1934, RGALI, f. 1641, op. 1, ed. chr. 10.

** *Pis'mo v upravljenje kluba FOŠP im. M. Gor'kogo*, [1931-1932], OR IMLI.

** *Pis'mo v Muzej GosTiMa o vydače emu rukopisi perevoda dramy Krommelinka 'Zlatopuz'*, 13.5.1934, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 1150, l. 40.

VI. TRADUZIONI DELLE OPERE DI AKSENOV

a) Poesia

I. Aks'онов, *Affelovata kula* [*La tour Eiffel*], prevod ot ruski ezik na b''lgarski ezik: Krasimir Georgiev, 2014, in: <<http://www.stihi.ru/2014/09/08/4>> (ultimo accesso: 14.04.17).

b) Scritti critici

Libri

I. Axjonow, *Sergej Eisenstein: ein Porträt*, Übersetzung aus dem Russischen von Regine Kühn, Henschel Verlag, Berlin 1997, 142 pp.

I. Axionov, *Picasso et alentours*, Traduit du russe par Gérard Conio. Préface et notes de Natalia Adaskina. Postface de Gérard Conio, Infolio, Gollion (Svizzera) 2012, 188 pp.

I. Aksiónov, *Picasso y alrededores*, Traducción del ruso y notas de Olga Korobenko. Corrección de Marta Rebón, Fundación Picasso, Málaga 2013, 107 pp. [in appendice: copia anastatica dell'originale].

Pubblicazioni in antologie

I. Aksyonov, *What is the Question?*, in: R. Samarin, A. Nikolyukin (eds.), *Shakespeare in the Soviet Union*, a collection of articles, translated from the Russian by Avril Pyman, Progress Publishers, Moscow 1966, pp. 51-57.

I. Axjonov, *Sätze über Picasso*, in: F.P. Ingold (Hrsg.), *Picasso in Russland (Materialien zur Wirkungsgeschichte 1913-1971)*, Zürich, Verlag der Arche, 1973, pp. 49-60 [frammento].

I. Aksenov, *On the Problem of Contemporary State of Russian Painting [Knave of diamonds], 1913*, in: J. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Viking Press, New York 1976, pp. 60-69.

I. Aksënov, *Picasso et autour de Picasso*, traduit du russe par Lucia Popova et Dominique Moyen, "Cahiers du Musée national d'art moderne (Centre du Georges Pompidou)", 1980, 4, pp. 319-320 [frammento].

I. Aksenov, *Picasso's Painting*, in: M. McCully (ed.), *A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, transl. by Christine Thomas, Arts Council of Great Britain e Thames & Hudson, London 1981, pp. 113-118 [frammento].

I. Axionov, *L'exposition posthume de L.S. Popova*, in: G. Conio (ed.), *Dépassements constructivistes: Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, l'Âge d'homme, Lausanne – Paris 2011, pp. 237-242.

I. Axionov, *Lioubov Popova au théâtre*, in: G. Conio (ed.), *Dépassements constructivistes: Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, l'Âge d'homme, Lausanne – Paris 2011, pp. 243-248.

I. Axionov, *Le théâtre à la croisée des chemins*, in: G. Conio (ed.), *Dépassements constructivistes: Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, l'Âge d'homme, Lausanne – Paris 2011, pp. 249-254.

I. Axionov, *Le constructivisme spatial sur la scène*, in: G. Conio (ed.), *Dépassements constructivistes: Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, l'Âge d'homme, Lausanne – Paris 2011, pp. 255-264.

Opere di Ivan Aksenov non rinvenute

I. OPERE PERDUTE

a) Poesia

Začitala Stendalja [Aksenov inviò la poesia a Bobrov e successivamente gli chiese di distruggerla; cfr. cap. 1, § 2.2].

b) Prosa

Ljubov' segodnja

[raccolta di sei racconti (solo i primi due rinvenuti) e prefazione dell'autore: 1) *Stolp i utverždenie istiny* (altro titolo: *Pis'ma svetlych ličnosti*); 2) *Blagorodnyj metall*; 3) *Usadka švov i naplavok*; 4) *O dveri, kotoroj chlopnuli (Sonata v belom)*; 5) *Koncert dlja odnogo negodjaja s orkestrom*; 6) *Kirpič v kladke*; cfr. Farsetti 2013a].

c) Teatro

Prjachi. Tragedija [letta pubblicamente negli anni Venti. Sarebbe dovuta uscire con *Molodaja Centrifuga*; cfr. *Izvestija VCIK* del 29 dicembre 1922, p. 6 (cit. in: N. Adaskina 2008e: 330) e Krusanov 2003: 410].

d) Scritti critici

Èksperimental'naja metrika na Zapade [saggio inviato da Aksenov a Bobrov e che viene annunciato in uscita su *Tretij sbornik Centrifugi*, raccolta pubblicizzata in coda a *Pikasso i okrestnosti*; cfr. cap. 2, § 6.2].

II. PROGETTI E OPERE DI INCERTA REALIZZAZIONE

a) Poesia

Kenotaf [libro dichiarato come 'eliminato dall'autore' (*uničtožen avtorom*) nell'elenco delle opere di Aksenov su *Pikasso i okrestnosti*, cfr. cap. 1, § 2.3].

Oda Vyborgskomu rajonu [libro di cui si conserva lo schizzo della copertina, realizzato da Georgij Ečeistov, cfr. cap. 1, § 2.3].

Ody i tancy [terzo libro di versi, di cui si conservano di certo due poesie, cfr. cap. 1, § 2.3].

Spasibo, v pepel' uchožu, / A plakat' est' o čem! [distico sconosciuto usato da Ivan Pul'kin come epigrafe a una poesia del ciclo inedito *Liričeskie zapisočki*, 1928-1929. Archivio privato dei parenti della moglie di Pul'kin, cfr. cap. 1, § 2.2].

Nam ne raspjatyj v nebosklonach... [quartina sconosciuta usata da Ivan Pul'kin come epigrafe al ciclo inedito *Trebnik ateista*, 1930. Archivio privato dei parenti della moglie di Pul'kin, cfr. cap. 1, § 2.2].

b) Cinema

Scenarii dokumental'nogo fil'ma k pjatiletiju Teatra imeni Mejerchol'da [di questa sceneggiatura parla Aleksandr Fevral'skij, cfr. *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino*, Iskusstvo, M. 1978, p. 78].

c) Scritti critici

Deloné i dinamizm [articolo annunciato come in stampa nell'elenco di opere di Aksenov contenuto in *Pikasso i okrestnosti*, cfr. cap. 3, § 3.4].

Leon Blua [articolo annunciato in uscita su *Tretij sbornik Centrifugi*, raccolta pubblicizzata in coda a *Pikasso i okrestnosti*].

Ljugaru [pseudo], *Dnevničok* [annunciato in uscita su *Tretij sbornik Centrifugi*, raccolta pubblicizzata in coda a *Pikasso i okrestnosti*].

Sovremennoe iskusstvo kak zizditel'naja bor'ba s prirodoy [indicato nei verbali delle riunioni della rivista "Internacional iskusstv", cfr. Adaskina 2008f: 325, 341].

Bibliografia su Ivan Aksenov

I. STUDI INTERAMENTE DEDICATI AD AKSENOV

M.L. Gasparov, *Bukvalizm slovesnyj protiv bukvalizma ritmičeskogo (neizdannyyj perevod iz 'Pana Tadeuša')*, in: M.I. Šapir (red.), *Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata*, MGU, M. 1990, pp. 53-62.

N.I. Klejman, *O sud'be étoj knigi, ee avtore i geroe*, in: I.A. Aksenov, *Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika*, Kinocentr, M. 1991, pp. 124-126.

M.L. Gasparov, *Ivan Aksenov*, in: Id. (red.), *Russkaja poëzija serebrjanogo veka. 1890-1917*, Nauka, M. 1993, p. 582.

O.M. Fel'dman, *Ne razrešennaja našej cenzuroj brošjura*, "Teatr", 1994, 1, pp. 103-108.

O.M. Fel'dman, *I. Aksënov o forme i smysle 'Velikodušnogo rogonosca'*. *Primečanja*, "Teatr", 1994, 1, pp. 172-175.

M.G. Tarlinskaja, *Ritmiceksij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksenov perevodil elizavincev*, in: M.L. Gasparov, T.V. Skulačeva (red.), *Slavjanskij stich: stichovedenie, lingvistika i poëtika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunja 1995 g.*, Nauka, M. 1996, pp. 147-155.

N.L. Eliseev, *"Kto takoj A.?" (Ėsse ob ėsseiste)*, "Postskriptum", 1997, 3 (8), pp. 281-295 (ora in: Id., *Predostereženie pišuščim: ėsse*, Limbus Press, SPb. – M. 2002, pp. 165-174).

A.T. Parfenov, *Šekspir i russkij avangard*, in: V.A. Pronin (red.), *Filologičeskij sbornik (pamjati prof. A.T. Parfenova)*, Mir knigi, M. 1998, pp. 5-16.

N.L. Adaskina, *Ivan Aleksandrovič Aksenov: ėskiz k portretu*, "Iskusstvoznanie", 1998, 2, pp. 525-539.

S.R. Krasickij, *Ivan Aksenov (1884-1935)*, in: V.N. Sažin (red.), *Poëzija russkogo futurizma*, Akademičeskij proekt, SPb. 1999, p. 485.

N.L. Adaskina, *Rektor GVYTMa Ivan Aleksandrovič Aksenov: ėskiz k portretu*, in: G.F. Kovalenko (red.), *Russkij avangard 1910-ch – 1920-ch godov i teatr. Sbornik statej*, Dmitrij Bulanin, SPb. 2000, pp. 367-392.

O.M. Fel'dman, *O 'poročnom kruge' i 'šutke', podstroennoj zriteljami, ili ot Bruno k Arkaške (K publikaciji predislovija I.A. Aksenova)*, in: Id. (red.), *Mejerchol'dovskij sbornik*, II, *Mejerchol'd i drugie: dokumenty i materialy*, OGI, M. 2000, pp. 518-522.

A.A. Babin, *Aksenov v okrestnostjach Pikasso*, "Iskusstvoznanie", 2002, 1, pp. 504-519, ora rielaborato con aggiunte in: Id., *O knige Ivana Aleksandroviča Aksenova 'Pikasso i okrestnosti'*, in: M.A. Busev (red.), *Pikasso i okrestnosti. Sbornik statej*, Progress-Tradicija, M. 2006, pp. 77-100.

D. Rizzi, *Ivan Aksënov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia*, in: G. Pagani-Cesa, O. Obuchova (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, CLEUP, Padova 2002, pp. 363-383. Ora rielaborato e ridotto in: D. Ricci [Rizzi], *Ivan Aksenov i okrestnosti. Zametki o vosprijatii Pikasso v Rossii*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 147-160.

T.N. Potniceva, *Ivan Aksenov – pervodčik Džona Uëbстера (Metamorfozy Belogo D'ja-vola)*, in: Id. (red.), *Vid baroko do postmodernizmu: zb. nauk. prac'*, RVV DNU, Dni-propetrovs'k 2002, pp. 32-41.

N.L. Adaskina, *Iz nasledija I. A. Aksenova*, in: E.A. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 275-317.

N.L. Adaskina, *Ivan Aleksandrovič Aksenov*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, I, RA, M. 2008, pp. 5-61.

N. Adaskina, *Kommentarii*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, I, RA, M. 2008, pp. 486-638; II, RA, M. 2008, pp. 359-410.

K. Ičin, *O poëzii i živopisi: Ivan Aksenov i Aleksandra Ėkster*, "Europa Orientalis, XXX, 2011, pp. 37-52, ora in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 133-146 (esiste una variante ridotta: *Tema goroda v 'Neuvažitel'nych osnovanijach' I. Aksenova*, Slavistika, XIII, 2009, pp. 431-443).

N.L. Adaskina, *'Belye' i 'temnye' pjatna biografii I. A. Aksenova*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 7-20.

M.B. Mejlach, *Aksenov – perevodčik elizavincev*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 83-103.

L. Kleberg, *Ivan Aksenov's Novel The Pillars of Hercules*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 105-121.

J. Bowlt, *Vitrina and afisha*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 123-131.

N. Mislér, *Ivan Aksenov, Nikolai Berdiaev, Picasso, and the 'Russian Soul'*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 161-172.

O. Bulgakova, *Aksenov, Ėjzenštejn, ili Kto byl ten'ju otca Gamleta*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 173-193.

N. Drubek, *'Zritel'naja muzyka Ėjzenštejna'*. *Zametki k Portretu chudožnika I.A. Akse-nova*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 195-207.

I. Belobrovceva, *Ėjzenštejn – Aksenov – Ėjzenštejn: kak sozdajutsja biografii*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 209-219.

A. Semenenko, *'Romantičeskij diskurs' Ivana Aksenova*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 231-240.

A. Farsetti, *Avangardnyj obraz Pariža: 'Ėjfelei' I. A. Aksenova (vzgljad iz Rossii)*, in: D.S. Moskovskaja (red.), *N. P. Anciferov. Filologija prošlogo i budušego. Sbornik statej. Po materialam meždunarodnoj naučnoj konferencii 'Pervye moskovskie anciferovskie čtenija' (25-27 sentjabrja 2012 g.)*, IMLI RAN, M. 2012, pp. 253-258.

A. Farsetti, *Novye dannye o sbornike rasskazov I.A. Aksenova 'Ljubov' segodnja'*, in: L.A. Novickas, A.N. Perškina, P.F. Uspenskij, A.S. Fedotov (red.), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: I meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej (MGU, 16-17 fevralja 2012 g.)*. *Sbornik statej*, Lider, M. 2013, pp. 158-168.

A. Farsetti, *K interpretacii stichotvorenija 'Izmenčivo' I.A. Aksenova*, in: T. Guzairov (red.), *Russkaja filologija. 24*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 2013, pp. 130-139.

A.A. Rjabova, D.N. Žatkin, *Kristofer Marlo v tvorčeskom nasledii I. A. Aksenova*, "XXI vek: itogi prošlogo i problemy nastojašego pljus", 2013, 11 (15), II, pp. 149-154.

A. Farsetti, *Mesto muzyki v tvorčestve poëta-futurista I. A. Aksenova*, in: T. Guzairov (red.), *Russkaja filologija 25. Sbornik naučnyh rabot molodych filologov*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 2014, pp. 234-242.

K. Ičin, *Konstruktivistskie principy poëzii Ivana Aksenova*, in: Ž.-F. Žakkar, A. Morar (red.), *1913. 'Slovo kak takovoe': Jubilejnyj god russkogo futurizma: Materialy*

meždunarodnoj naučnoj konferencii (Ženeva, 10-12 aprilja 2013 g.), Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, SPb. 2014, pp. 395-409.

A. Farsetti, 'Serenada' I.A. Aksenova: k ponimaniju teksta i konteksta, "Kul'turologičeskij žurnal", 2014, 4, pp. 1-17.

A. Farsetti, "Predupreždaju, čto budu pristrasten". O nekotorych literaturnykh strategi-jach i kul'turnykh aspektach v kritiko-biografičeskich očerkach Ivana Aksenova (1930-e gg.), "AvtobiografiJa. Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture", 2014, 3, pp. 281-294.

A. Farsetti, *Neizvestnaja kniga stichov Ivana Aksenova 'Ody i tancy': popytka rekonstrukcii*, in: L.A. Novickas, A.N. Perškina, A.S. Fedotov (red.), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: III meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej. Sbornik statej*, Lider, M. 2015, pp. 116-124.

A. Farsetti, *K opisaniju russkogo sticha načala XX veka: avangardnyj opyt Ivana Aksenova*, "Zbornik matice srpske za slavistiku", 2015, 87, pp. 163-178.

V. Zeltchenko, "Une Médée futurienne": remarques d'un commentateur des Corinthiens d'Ivan Aksënov, "Modernités russes", 2015, 15, pp. 391-412.

N.S. Futljaev, D.N. Žatkin, *Neizvestnyj perevod 'Otello' Šekspira*, "Izvestija vysšich učebnykh zavedenij. Povolžskij region", 2015, 1 (33), pp. 111-125.

L. Kleberg, *Vid avantgardets korsvägar. Om Ivan Aksionov och den ryska modernismen*, Natur & Kultur, Stockholm 2015.

A. Farsetti, *La poesia di Ivan Aksenov: un futurismo alternativo?*, "Russica Romana", XXII, 2015, pp. 33-51.

T.N. Potnitseva, *Ivan Aksenov – the Translator of John Webster: Intertextuality of Life and Literature*, "Visnyk dniproetrovs'kogo universytetu imeni Al'freda Nobelja", 2016, 1 (11), pp. 40-50.

A. Farsetti, *Ivan Aksenov o Vladimire Majakovskom: k istorii literaturnogo byta*, in: A.P. Zimenkov, D.V. Karpov (red.), *Majakovskij prodolžaetsja. Sbornik naučnykh statej i publikacij archivnykh materialov*, III, GMM, M. 2016, pp. 75-88.

A. Farsetti, 'Merkaba' I.A. Aksenova v kontekste ego knigi stichov 'Neuvažitel'nye osnovanija' (1916 g.). *Opyt interpretacii*, in: A.O. Burceva, Ju.I. Krasnosel'skaja, L.A. Novickas et al. (red.), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: IV meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej. Sbornik statej*, Buki Vedi, M. 2016, pp. 117-130.

A. Farsetti, *Iz zabytogo avangarda: ob odnom neizvestnom stichotvorenii I.A. Aksenova (akrostich K.A. Bol'sakovu). Po archivnym materialam OR IMLI RAN*, "Studia Litterarum", 2016, 1-2, pp. 385-395.

L. Kleberg, *Translation as Experiment: Ivan Aksenov's Pan Tadeusz* [in pubblicazione].

II. STUDI IN PARTE DEDICATI AD AKSENOV

V. Markov, *Russian Futurism: a History*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles, 1968.

J. Bailey, *The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922*, "International Journal of Slavic Linguistics", 1973, 16, pp. 119-146.

L. Flejšman, *Istorija Centrifugi*, in: Id., *Stat'i o Pasternake*, s.e., Bremen 1977, pp. 62-101, ora in: M. Aucouturier (ed.), *Boris Pasternak, 1890-1960: colloque de Cerisy-la-Salle, 11-14 septembre 1975*, Institut d'études slaves, Paris 1979, pp. 19-42.

M.L. Gasparov, *Očerk istorii evropejskogo sticha*, Nauka, M. 1989.

L. Fleishman, *Boris Pasternak. The poet and His Politics*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) – London 1990.

A.L. Nikitin, *Moskovskij debut Sergeja Ėjzenštejna*, Intergraf Servis, M. 1996.

D. Rizzi, *I minori*, in: M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, II, *Il Novecento*, UTET, Torino 1997, pp. 167-169.

D. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in: D. Rizzi, A. Shishkin (a cura di), *Archivio Italo-Russo II*, Salerno 2002, pp. 309-322.

T.N. Potniceva, *Drama Dž. Uėbsteru 'Belyj d'javol'*, in: L. Tik, *Vittorija Akkorombona. Roman v pjati knigach*, Nauka, M. 2003, pp. 397-412.

D. Cottington, *Cubism and its Histories*, Manchester University Press, Manchester 2004.

V. Zabrodin, *Ėjzenštejn: popytka teatra*, Ėjzenštejn-centr, M. 2005.

V. Gaevskij, *Kniga rasstavanij*, RGGU, M. 2007.

A.E. Parnis, *Iz istorii chlebnikovedenija: O neizvestnom doklade I.A. Aksenova (1924)*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 21-53.

J. Risum, *Transcultural Dramaturgy: Aksenov, Eisenstein, the Elizabethans, and Mei Lanfang*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 221-230.

P.F. Uspenskij, *Kievskij krug Benedikta Livšica: 1907-1914*, "Al'manach Egupec", 2012, 21, pp. 220-260.

N.L. Adaskina, *Vesna 1914 goda. Russkie avangardisty v Pariže*, "Iskusstvoznanie", 2013, 1-2, pp. 444-455.

N.L. Adaskina, *Sodružestvo muz. Literaturno-chudožestvennyj kružok Kara-Murzy*, in: L. Iovleva (red.), *Tret'jakovskie čtenija 2012. Materialy otčetnoj naučnoj konferencii*, GTG, M. 2013, pp. 151-176.

III. RECENSIONI ALLE OPERE DI AKSENOV

V.Ja. Brjusov, *I.A. Aksenov. Elisavetincy. Vypusk pervyj. K-vo 'Centrifuga' M. 1916 C. 4 r.*, "Russkie Vedomosti", 1916, 235; "Izvestija literaturno-chudožestvennoj kritiki", 1916, 16.

St. P., *I.A. Aksenov Elisavetincy. Vypusk I. M. Izd-e 'Centrifugi' 1916*, "Odesskie novosti", 3.10.1916.

M., *Elisavetincy. Vyp. I. M. 'Centrifuga' 1916*, "Kievljanin", 30.11.1916.

D. Vygodskij, *Elisavetincy. Vypusk pervyj. Moskva, Knigoizdatel'stvo 'Centrifuga'. DCCCCXVI. Str. 299. C. 4 r.*, "Letopis", dekabr' 1916.

A.A. Smirnov, *Elisavetincy. Vyp. I. M. 'Centrifuga' 1916*, "Russkaja letopis", janvar' 1917, pp. 2-3.

V.M. Žirmunskij, *I.A. Aksenov. Elisavetincy. Vypusk pervyj. Moskva. Knigoizdatel'stvo Centrifuga. 1916 C. 4 rub.*, "Severnye zapiski", janvar' 1917, 1, pp. 270-272.

D. M-ko, *I.A. Aksenov. 'Elisavetincy'. Vypusk pervyj. Knigoizdatel'stvo 'Centrifuga'. Moskva. 1916. Str. 299. C. 4 rub.*, "Istoričeskij vestnik", Petrograd, aprel' 1917, 148, pp. 260-262.

** S.P. Bobrov, *I.A. Aksenov. Neuvažitel'nye osnovanija*. M. 1916, [1917], RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 105, l. 5-8ob.

V.S. Babadžan, *I. A. Aksenov. Pikasso i okrestnosti. K-vo 'Centrofuga' [sic]*, "Južnyj ogonek", Odessa, ijul' 1918, 11, p. 15.

** S.P. Bobrov, [*O tvorčestve I. A. Aksenova*]. *Zapisnye knižki s nabroskami stichotvo- renij i statej o tvorčestve I. A. Aksenova i N. N. Aseeva*, 29.7.1920, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 276, l. 48-54ob.

N.N. Aseev, *Tret'ja smena. Obzor rusckoj literatury 1917-1921 g.*, "Grjaduščee", Vladivostok 1921, 1 (ora in: *Sptič'ego luazo: obzory sovetskoj literatury*, publikacija Ja.V. Leont'eva, "Literaturnoe obozrenie", 1996, 5-6, pp. 7-11).

G.V. Ivanov, *SOPO. I-j Sbornik stichov. Izdanie moskovskogo sojuza poëtov R.S.F.S.R. 4-j god I-go veka*, "Al'manach Cecha poëtov", 1921, 2, pp. 77-78.

V.Ja. Brjusov, *Včera, segodnja i zavtra rusckoj poëzii*, "Pečat' i revoljucija", 1922, 7, pp. 38-68.

S.P. Bobrov, *V teatre u Mejerchol'da*, "Literaturnoe priloženie k gazete 'Nakanune'", Berlin, 16 ijulja 1922 (ora in: *Mejerchol'd v rusckoj teatral'noj kritike: 1920-1938*, pod red. T. Laninon, Artist. Režisser. Teatr, M. 2000, pp. 39-42) [sulla traduzione di *Velikodušnyj rogonosec* di Crommelynk].

N. Berkovskij, *I. A. Aksenov. Gamlet i drugie opyty...*, "Zvezda", 1930, 3, pp. 230-232.

V. Vol'kenštejn, *Gamlet*, "Novyj mir", 1930, 7, pp. 205-206.

* A. Selivanovskij, *I. Aksenov. Ljubov' segodnja*, 3.11.1932, RGALI, f. 625, op. 1, ed. chr. 96, l. 68 [recensione redazionale].

** S.O., *I. A. Aksenov. Ljubov' segodnja. Rasskazy*, [1932], RGALI, f. 613, op. 7, ed. chr. 258, l. 8 [recensione redazionale].

** A. Z<uev>, *I.A. Aksenov. Ljubov' segodnja*, [1932], RGALI, f. 613, op. 7, ed. chr. 259, l. 95-95ob [recensione redazionale].

D. Tal'nikov, *Barchatnaja literatura*, "Sovetskaja literatura", M. 17 marta 1934, p. 2 [recensione all'articolo su Marija Babanova].

I. Vercman, *Šekspir*, "Literaturnoe obozrenie. Kritiko-bibliografičeskij dvuchne- del'nik pri žurnale 'Literaturnyj kritik'", 1937, 16, pp. 53-57.

Anonimo, *Šekspir*, "Teatral'naja dekada", 1937, 19, p. 11.

V. Naumov, 'Elizavetincy', "Literaturnoe obozrenie. Kritiko-bibliografičeskij dvuchnedel'nik pri žurnale 'Literaturnyj kritik'", 1938, 13-14, pp. 99-106.

V. Šklovskij, *Literaturnyj centr konstruktivistov: Gosplan literatury. M.-L., 'Krug', 1925*, in: Id., *Gamburgskij sčet. Stat'i. Vospominanija. Esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel', M. 1990, pp. 296-299.

Resoconti di interventi di Aksenov

Anonimo, *Značenie chudožnika v sovremennom teatre. Na ponedel'nike 'Zor'*. [3 janvarja 1921 goda]. *Doklad tov. Aksenova*, "Vestnik teatra", 1921, 80-81, p. 17.

Anonimo, *Doklad ob amplua aktera*, "Teatral'naja Moskva", 1921, 15-16.

Anonimo, *Disput o 'Rogonosce'. Chronika*, "Ermitaž", maj 1922, 1, p. 8 [resoconto del dibattito dell'8 maggio 1922].

Anonimo, *Na dispute v dome pečati*, "Teatral'naja Moskva", 1922, 7, p. 6 [intervento di Aksenov sul tema *Nužen li Bol'soj teatr?*, 10 novembre 1922].

Anonimo, [I. Aksenov. *Prjachi*], "Izvestija VCIK", 29.12.1922, p. 6.

** Anonimo, [Otčet disputa] *V Sojuze poëtov [o p'ese 'Misterija-Buff']*, "Vestnik teatra", [15.6.1921], 91-92, p. 15.

IV. BIOGRAFIE

I.A. Aksenov, *Avtobiografija [anketa]*, 10.12.1926, RGALI, f. 1476, op. 1, ed. chr. 912, l. 1; RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 1409, l. 20-22.

* S. Aksenova (Mar), *Biografija Ivana Aleksandroviča Aksenova*, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Goslitizdat, M. 1937, pp. 3-5.

N. Adaskina, *Daty i fakty žizni I.A. Aksenova*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 320-335.

Voci enciclopediche

Anonimo, *Aksenov, Ivan Aleksandrovič*, in: O. Šmidt (red.), *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, II, OGIZ RSFSR, M. 1926, p. 34.

B. Koz'min, *Aksenov Ivan Aleksandrovič*, in: Id. (red.), *Pisateli sovremennoj èpochi. Bio-bibliografičeskij slovar' russkich pisatelej XX veka*, I, DEM, M. 1928, p. 16.

** A. Femelidi, *Biobibliografičeskie svedenija dlja 'Russkoj ènciklopedii chudožestvennoj literatury i iskusstva' (pisateli): Ivan Aksenov*, [anni Trenta], RGALI, f. 626, op. 1, ed. chr. 1, l. 372.

** O. Močalova, *Literaturnye vstreči. Neizvestnye poëty. Glava iz vospominanij ob I.A. Aksenove. Variant*, rukopis' I.K. Fortunatova [1980-87], 1956, RGALI, f. 3204, op. 1, ed. chr. 100, l. 58.

Anonimo, *Aksenov Ivan Aleksandrovič*, in: P. Markov (red.), *Teatral'naja ènciklopedija*, [VI], *Dopolnenija*, Sovetskaja ènciklopedija, M. 1967, p. 11.

T. Nikol'skaja, *Aksënov, Ivan Aleksandrovič*, in: A. Surkov *et al.* (red.), *Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*, IX, Sovetskaja ènciklopedija, M. 1978, p. 45.

Ju. Gel'perin, *Aksënov Ivan Aleksandrovič*, in: P. Nikolaev (red.) *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, I, A-G, Sovetskaja ènciklopedija, M. 1989, pp. 41-42.

V. RICORDI DEI CONTEMPORANEI

a) Necrologi

Anonimo, *I.A. Aksenov*, "Teatr i dramaturgija", 1935, 10, p. 25.

Anonimo, *I.A. Aksenov*, "Izvestija", 5.9.1935, 208, p. 4.

* Anonimo, [*I.A. Aksenov*], "Internacional'naja literatura", 1935, 10 [necrologio posto come prefazione dell'articolo di Aksenov *Otello*].

* Anonimo, *I.A. Aksenov*, "Slavische Rundschau", 1935, 7, p. 425.

* E. Giller, M. Bol'sakov, A. Dobrodžan-Gerea, A. Dik, T. Diamandesku, *I.A. Aksenov*, "Večernjaja Moskva", 5.9.1935, 205, p. 3.

* B. Gimel'farb, *I.A. Aksenov*, "Literaturnaja gazeta", 9.9.1935, 50 (541), p. 6.

* V. Vol'kenštejn, *I.A. Aksenov*, "Sovetskoe iskusstvo", 11.9.1935, 42, p. 4.

b) Poesie dedicate ad Aksenov

* S.P. Bobrov, *Krab otдыхaet na kamne ploskom...*, 5.7.1916, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 8, l. 5.

* S.P. Bobrov, *Neizmenno*, 19.3.1919, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 2, l. 31-31ob., 40.

* G. Ečeistov, *Ivanu Aleksandroviču Aksenovu*, 1920, OR GTG, f. 4, ed. chr. 3202, l. 12 [album di M.A. Kara-Murza].

* T. Levit, *Sjuzemy vykorčevany dnej...*, in: Id., *Sjuzemy dnej*, s.e., M. 1921, p. 3.

* T. Levit, *Vesna 1921*, in: Id., *Sjuzemy dnej*, s.e., M. 1921, p. 13.

* B.M. Lapin, *Tam laskovyy dymok v'etsja...*, in: B.M. Lapin et al., *Moskovskij Parnas Sbornik vtoroj*, s.e., M. 1922.

* B.M. Lapin, *Bog solnca*, in: Id., *1922-ja kniga sticov*, Moskovskij Parnas, M. 1923.

* V. Mass, *Disput o 'Rogonosce'. V Asociacija Dejatelej Revoljucionnogo Iskusstva (Družeskaja parodija)*, "Teatral'naja Moskva", 1922, 40, pp. 9-10.

** G. Obolduev, *I.A. Aksėnovu*, in: Id., *Stichotvorenija 20-ch godov*, Virtual'naja galereja, M. 2009, pp. 71-72.

A. Suinbern [Swinburne], *Džon Ford*, "Izvestija AN SSSR", XLIII, 1984, 6 [traduzione di B.L. Pasternak dedicata ad Aksenov].

c) Altri ricordi

* N. Berberova, *The Italics are Mine*, Harcourt, Brace & World, New York 1969.

O. Beskin, *Georgij Ečeistov*, Sovetskij chudožnik, M. 1969.

** S. Bobrov, [*Vospominanija o I. A. Aksenove*], RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 334, l. 70-71.

[S. Bobrov], "...Ja tak ljublju Vaši pis'ma...". *Perepiska S.P. Bobrova i Ž.L. Pasternak. Pis'ma 1920-ch godov*, Vstupitel'naja stat'ja, publikacija i primečanija M.A. Raškovskoj, "Naše nasledie. Istorija, kul'tura, iskusstvo", 2014, 109, pp. 54-75.

N.I. Chardžiev, *Uravnenie s dvumja neizvestnymi*, "Literaturnyj kritik", 1934, 7-8, p. 266.

* N.I. Chardžiev, *O dvuch 'avtoportretach' i ob odnoj stat'e (Pis'mo v redakciju)*, "Moskovskij chudožnik", 6, 3 fevralja 1977.

** N.I. Chardžiev, [*Razgovor s I. Aksenovym, 30-e gg.*], Stedelijk Museum (Amsterdam), Archivio Chardžiev-Čaga, n. 75, p. 4.

* N.I. Chardžiev, *Vospominanija o Favorskom*, in: Id., *Stat'i ob avangarde*, I, RA, M. 1997, pp. 350-353.

* M. Čudakova, *Zapis' razgovora s N.I. Chardžievym 23 nojabrja 1987 goda*, Archivio di M. Čudakova (Mosca).

* D. Danin, *...I Andrej Gončarov (Iz 'knigi bez žanra')*, "Panorama iskusstv", 1990, 13, pp. 354-372.

* S.M. Ėjzenštejn, *Esse ob esseiste*, in: Id., *Izbrannye sočinenija v 6 t.*, V, Iskusstvo, M. 1963, pp. 404-406.

S.M. Ėjzenštejn, *Memuary*, Redakcija gazety "Trud", M. 1997.

* A. Fevral'skij, *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino*, Iskusstvo, M. 1978, p. 78.

* A. Fevral'skij, *Moskovskie vstreči*, Moskovskij rabočij, M. 1982.

S. Gardzonio, *Iz zapisej o N.I. Chardžieve*, in: E. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XIII, *XII-XIII-XIV Tynjanovskie čtenija*, Vodolej, M. 2009, pp. 604-611.

M. Gasparov, *Vospominanija o S. P. Bobrove*, in: Id. (red.), *Neizvestnaja kniga Sergeja Bobrova: iz sobranija biblioteki Stenfordskogo universiteta [S. Bobrov, K. Bubera. Kritika žitejskoj filosofii. M., Centrifuga, 1918]*, Berkeley Slavic Specialties, Oakland (California) 1993, pp. 75-94.

* E. Gerštejn, *Slušaja Mandel'stama*, "Novyj mir", 1987, 10, pp. 194-196.

I. Gruzinov, *S. Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve*, in: A. Kozlovskij (red.), *S. A. Esenin v vospominanija sovremennikov v dvuch tomach*, I, Chudožestvennaja literatura, M. 1986, pp. 364-379.

V.M. Inber, *Nas semero...*, "Gazeta 'Izvestija LCK'. Priloženie k sborniku 'Gosplan literatury'", avgust 1925, pp. 2-3.

* A. Lavrov, Dž. Mal'mstad (red.), *A. Belyj i Ivanov-Razumnik: Perepiska*, Feniks – Atheneum, SPb. 1998.

* N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, YMCA Press, Paris 1972.

* O. Mandel'stam, *Literaturnaja Moskva*, "Rossija", 1922, 2, pp. 23-24.

O. Močalova, *Golosa Serebrjanogo veka: Poët o poëtach*, Molodaja gvardija, M. 2004.

G. Nivat, *Trois correspondants d'Aleksandr Kusikov*, "Cahiers du monde russe et soviétique", XV, 1974, 1-2.

V. Pan'kov, "Ja vam rasskažu soveršenno porazitel'nuju istoriju...". *Ustnye vospominanija Viktora Arдова o Sergeje Esenine*, "Voprosy literatury", 2009, 3, pp. 416-448.

* B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij v 11 t.*, VII, *Pis'ma 1905-1926*, Slovo, M. 2005, pp. 280, 318, 323 [lettere degli anni 1916-1917 a Bobrov e ai genitori].

E. Rapp, *Moi vospominanija*, in: N. Berdjaev, *Samopoznanie*, Kniga, M. 1991, pp. 372-380.

M. Rojzman, *Vse, čto ja pomnju o Esenine*, Sovetskaja Rossija, M. 1973.

B. Russell, *The Autobiography of Bertrand Russell*, II, 1914-1944, Allen & Unwin, London 1968.

* A. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, IV, *Fine di un mondo*, Vallecchi, Firenze 1955.

K. Spasskij, *Literaturnaja Moskva*, "Novyj mir", 236, Berlin 6.11.1921, p. 6.

* B. Zajcev, *Berdjaev*, "Russkaja mysl", Pariž, 19.9.1963.

Bibliografia

MANOSCRITTI

- CcA: CONVERSAZIONE CON AKSENOV
Amsterdam, *Stedelijk Museum*, Archivio Chardžiev-Čaga, n. 75. N. Chardžiev, *Writing memoirs and aphorisms about I.A. Aksyonov et al.* (anni Trenta).
- FdP: FRAMMENTI DI POEMA
Mosca, RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29. I.A. Aksenov, *Pervoe i Vtoroe. Otryvki iz poëmy*.
- FSM: FASCICOLO SUL SERVIZIO MILITARE
Mosca, RGVIA, f. 409, op. 1, d. 104171. *I.A. Aksenov: poslužnoj spisok*.
- IZ: *IZMENČIVO*
Mosca, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3. I.A. Aksenov, *Izmenčivo*.
- LEB: LETTERE DI E.A. AKSENOVA A S.P. BOBROV
Mosca, RGALI, f. 2554, op. 1, ed. chr. 7. E.A. Aksenova, *Pis'ma S.P. Bobrovu*.
- LVB: LETTERE DI I.A. AKSENOV A V.JA. BRJUSOV
Mosca, NIOR RGB, f. 386, k. 74, ed. chr. 19. I.A. Aksenov, *Pis'ma k Brjusovu Valeriju Jakovleviču*, 28.5.1913; 7.10.1920.

- POT: POESIE DAL LIBRO *ODY I TANCY*
Mosca, OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8. I.A. Aksenov, *Stichi iz knigi stichov 'Ody i tancy'*.
- RNO: RECENSIONE A *NEUVAŽITEL'NYE OSNOVANJA*
Mosca, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 105, l. 5-8ob. S.P. Bobrov, *Recenzija na 'Neuvažitel'nye osnovanija'*.
- RsA: RICORDI DI OL'GA MOČALOVA SU I.A. AKSENOV
Mosca, RGALI, f. 3204, op. 1, ed. chr. 100, l. 58. O. Močalova, *Literaturnye vstreči. Neizvestnye poëty. Glava iz vospominanij ob I. A. Aksenove. Variant, rukopis'* I. K. Fortunatova, [1980-1987], 1956.
- RsB: RECENSIONE DI AKSENOV SU BELYJ
Mosca, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 676, l. 1-4, I.A. Aksenov, *Istorija odnogo uvlečenija* [recensione al libro di A. Belyj], *Rudol'f Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti*, 1917].
- RsI: RECENSIONE DI AKSENOV SU V. IVANOV
Mosca, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 676, l. 5-7. Ljugaru [pseudo], *Vjačeslav Ivanov: Borozdy i Meži. Moskva 1916*, 1916.
- RsM: RECENSIONI DI AKSENOV SU MANOSCRITTI
Mosca, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1. I.A. Aksenov, *Recenzii na rukopisi*.
- RTÈ: RECENSIONE ALLE TRADUZIONI DI I.G. ÈRENBURG
Mosca, OR GMM, 31176 (171)/AB-73, l. 1-21. L. Epštejn [pseudo], *O perevodach I.G. Erenburga*.
- TCC: TRASPOSIZIONE CINEMATOGRAFICA DEI CLASSICI
Mosca, RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 1-28. *Kinematografizacija klassikov i opyt Rošalja*, 14.4.1934 [registrazione dattiloscritta della relazione di Aksenov].

VRP: VERBALI DI RIUNIONE DELL'UNIONE DEI POETI
Mosca, OR IMLI RAN, f. 401, op. 1, p. 1. *Protokoly zasedanij Sojuza Poëtov.*

OPERE DI I.A. AKSENOV CITATE

- Aksenov 1911: I.A. Aksenov, *Pod zaščitaj fialok*, "Letopis", 1911, 11, pp. 12-13.
- Aksenov 1916: I.A. Aksenov, *Neuvažitel'nye osnovanija*, Centrifuga, M. 1916.
- Aksenov 1917: I.A. Aksenov, *Pikasso i okrestnosti*, Centrifuga, M. 1917.
- Aksenov 1918: I.A. Aksenov, *Korinfjane*, Centrifuga, M. 1918.
- Aksenov 1920a: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Boris Pasternak. Sočinenija. T. I*, "Chudožestvennoe slovo", 1920, 1, p. 60.
- Aksenov 1920b: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Diěz. Skazki*, "Chudožestvennoe slovo", 1920, 1, p. 61.
- Aksenov 1920c: I.A. Aksenov, *Ody Èjfelevoj bašne*, "Chudožestvennoe slovo", 1920, 2, pp. 9-10.
- Aksenov 1920d: I.A. Aksenov, *Neprimirimyj*, "Chudožestvennoe slovo", 1920, 2, pp. 33-37.
- Aksenov 1920e: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Žurnaly. "Proletarskaja kul'tura" №№ 13-14. – "Kuzneca" №№ 13. – "Tvorčestvo" №№ 5-6. – "Moskva" №№ 4-5. "Krasnyj baltiec" № 1. – "Krasnoarmeec" №№ 18, 20-22. "Ranenyj Krasnoarmeec" № 1. "Krasnyj pachar'" № 8. – "Lava" № 2, "Chudožestvennoe slovo", 1920, 2, pp. 66-67.*

- Aksenov 1920f: I.A. Aksenov, *Temp val'sa*, in: Aksenov *et al.*, *Bulan'*, s.e., M. 1920, pp. 3-4.
- Aksenov 1920g: I.A. Aksenov, *Dovol'no bystro*, in: Aksenov *et al.*, s.e., M. 1920, pp. 5-6.
- Aksenov 1920h: I.A. Aksenov, *Serenada*, Mastartčuv, [M.] 1920.
- Aksenov 1921a: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Sto pjat'desjat'* [sic] *millionov. Poema. M. 1921 g. Gosizdat*, "Pečat' i revoljucija", 1921, 2, pp. 205-206.
- Aksenov 1922a: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Valerij Brjusov. V takie dni. Str. 98. M. 1921*, "Pečat' i revoljucija", 1922, 6, pp. 293-294.
- Aksenov 1922b: I.A. Aksenov, [Rec. a:] 1) *N. Ljaško. Vesenij* [sic!] *den'. M., 1921 g. Str. 16.* 2) *Michail Volkov. Čudo* [.] *M., 1921 g. Str. 16 (rasskazy).* 3) *Vladimir Kirillov. Parusa. M., 1921 g. Str. 16.* 4) *Gr. Sannikov. Lirika. M., 1921 g. Str. 16.* 5) *V. Aleksandrovskij. Utro. M., 1921 g. Str. 16.* 6) *S. Obradovič. Sdvig. M., 1921 g. Str. 16.* 7) *Semen Rodov. Proryv. M. Str. 16 (stichi. Izdanie V. A. Pr. P. [])* 8) *G. Sannikov. Dni. Vjatka, 1921 g. Str. 32 (stichi)*, "Pečat' i revoljucija", 1922, 1 (4), pp. 301-302.
- Aksenov 1922c: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Andrej Belyj. 'Ofejra'*. *Str. 200. M., 1922 g.*, "Pečat' i revoljucija", 1922, 7, pp. 319-320.
- Aksenov 1923a: I.A. Aksenov, *V. Mejerchol'du*, in: È.M. Beskin *et al.*, *V.È. Mejerchol'd. Sbornik k 20-ti letiju režisserskoj i 25-ti letiju akterskoj dejatel'nosti*, Oktjabr', Tver' 1923, pp. 20-21.
- Aksenov 1923b: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *P. Muratov. Magičeskie rasskazy. Izd. 'Del'fin'. M. 1922 [g.]. Str. 161*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 2, pp. 232-233.

- Aksenov 1923c: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Velemir [sic] Chlebnikov. Otryvok iz dosok sud'by. M. 1923. Str. 16 + 4 nen.*, "Pečat' i revoljucija", 1923, 5, pp. 277-279.
- Aksenov 1924a: I.A. Aksenov, *Predislovie*, in: N. Cerukavskij, *Sol' zemli*, Vserossijskij sojuz poëtov, M. 1924, pp. 3-4.
- Aksenov 1924b: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Kol'ridž. Kristabel'. Per. Georgija Ivanova. Izd. 'Petropolis'. P. 1923. Str. 62*, "Pečat' i revoljucija", 1924, 2, pp. 276-277.
- Aksenov 1925: I.A. Aksenov, *Teatr Proletkul'ta*, "Žizn' iskusstva", 1925, 8, pp. 5-6.
- Aksenov 1928: I.A. Aksenov, [Rec. a:] *Il'ja Sel'vinskij. Zapiski poeta. Povest'. Giz. M. 1928 g. Str. 94. So vkladnym listom. C. I r. 25 k.*, "Krasnaja nov'", 1928, 4, pp. 241-243.
- Aksenov 1929: I. Aksenov, *V vostočnom rode*, in: Aksenov *et al.*, *Literaturnyj osobnjak*, Izdanie Kollektiva poëtov i kritikov "Literaturnyj osobnjak", M. 1929, pp. 7-8.
- Aksenov 1934: I.A. Aksenov, *Novyj perevod 'Gamleta'*, "Literaturnaja gazeta", 8.2.1934, p. 4.
- Aksenov 2008a: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach, I: Pis'ma, izobrazitel'noe iskusstvo, teatr*, RA, M. 2008.
- Aksenov 2008b: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach, II: Istorija literatury, teorija, kritika, poëzija, proza, perevody, vospominanija sovremennikov*, RA, M. 2008.

FONTI SECONDARIE

- Abramova 2013: K.V. Abramova, *Kompozicionnaja struktura knigi B.L. Pasternaka 'Temy i variacii'*, Novosibirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 2013.
- Adaskina 1998: N.L. Adaskina, *Ivan Aleksandrovič Aksenov: ěskiz k portretu*, "Iskusstvoznanie", 1998, 2, pp. 525-539.
- Adaskina 2006: N.L. Adaskina, *Iz nasledija I. A. Aksenova*, in: E.A. Toddes (red.), *Tynjanovskij sbornik*, XII, X-XI-XII *Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Vodolej, M. 2006, pp. 275-317.
- Adaskina 2008a: N.L. Adaskina, *Ivan Aleksandrovič Aksenov*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, I, RA, M. 2008, pp. 5-61.
- Adaskina 2008b: N.L. Adaskina, *Komentarii*, in I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, I, RA, M. 2008, pp. 486-638.
- Adaskina 2008c: N.L. Adaskina, *Komentarii*, in I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 359-410.
- Adaskina 2008d: N.L. Adaskina, *Vospominanija sovremennikov. Stichotvorenija, posvjaščennye I. A. Aksenovu*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 293-319.
- Adaskina 2008e: N.L. Adaskina, *Daty i fakty žizni I. A. Aksenova*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 320-335.
- Adaskina 2008f: N.L. Adaskina, *Sočinenija I. A. Aksenova*, in: I.A. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 338-357.

- Adaskina 2012: N.L. Adaskina, *'Belye' i 'temnye' pjatna biografii I. A. Aksenova*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 7-20.
- Adaskina 2013a: N.L. Adaskina, *Vesna 1914 goda. Russkie avangardisty v Pariže*, "Iskusstvoznanie", 2013, 1-2, pp. 444-455.
- Adaskina 2013b: N.L. Adaskina, *Sodružestvo muz. Literaturno-chudožestvennyj kružok Kara-Murzy*, in: L. Iovleva (red.), *Tret'jakovskie čtenija 2012. Materialy otčetnoj naučnoj konferencii*, GTG, M. 2013 pp. 151-176.
- Adoratskij 1936: V.V. Adoratskij (red.), *Vsesojuznaja Kommunističeskaja partija (b) v rezoljucijach i rešenijach s"ezdov, konferencij i plenumov CK, 1898-1935*, II, Politizdat, M. 1936, p. 91.
- Andreeva, Orlickij 2009: A.N. Andreeva, Ju.B. Orlickij, *Geteromorfnyj (neuporjadočennyj) stich v rusškoj poëzii*, in: A.V. Prochorov, T.V. Skulačeva (red.), *Slavjanskij stich VIII: Stich, jazyk, smysl*, Jazyki slavjanskich kul'tur, M. 2009, pp. 365-389.
- Annenskij 1988: I.F. Annenskij, *Izbrannye proizvedenija*, Chudožestvennaja literatura, L. 1988.
- Anonimo 1926: Anonimo, *Aksenov, Ivan Aleksandrovič*, in: O. Šmidt (red.), *Bol'saja sovetskaja ěnciklopedija*, II, OGIZ RSFSR, M. 1926, p. 34.
- Apollinaire 1914: G. Apollinaire, *Simultaněsme – Librettisme*, "Les soirěes de Paris", 15.6.1914, pp. 322-325.
- Apollinaire 1965: G. Apollinaire, *Œuvres poětiques*, Paris 1965.
- Aurigemma 1987: L. Aurigemma. *Il concetto di sumblimazione da Freud a Jung*, "Rivista di Psicologia Analitica", 1987, 36, pp. 181-206.

- Babin 2006: A.A. Babin, *O knige Ivana Aleksandroviča Aksenova 'Pikasso i okrestnosti'*, in: M.A. Busev (red.), *Pikasso i okrestnosti. Sbornik statej*, M. 2006, pp. 77-100.
- Bagno 1991: V.E. Bagno, *Fedor Sologub – perevodčik francuzskih simvolistov*, in: Ju.D. Levin (red.), *Na rubeže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnyh svjazej ruskoj literatury*, Nauka, L. 1991, pp. 129-214.
- Bailey 1973: J. Bailey, *The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922*, “International Journal of Slavic Linguistics”, 1973, 16, pp. 119-146.
- Barcelona 2003: A. Barcelona (ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Mouton de Gruyter, Berlin 2003.
- Barcelona, Ruiz de Mendoza Ibáñez: A. Barcelona, F. J. Ruiz de Mendoza Ibáñez, *Bibliography of Metaphor and Metonymy* <<https://benjamins.com/online/met/>> (ultimo accesso: 13.04.17).
- Barykin 2007: A.V. Barykin, *Fenomenologičeskaja poëtika rannej liriki B.L. Pasternaka: na materiale sbornikov stichov 'Bliznec v tučach', 'Poverch bar'erov', 'Sestra moja – žizn'*, RIC TGAKI, Tjumen' 2007.
- Barzun 1913: H.-M. Barzun, *La Génération des Temps dramatiques et la 'beauté nouvelle'*, “Poème et Drame”, 1913, 2, pp. [34]-52.
- Basfao, Henry 1993: K. Basfao, J.-R. Henry, *Imagerie populaire et caricature: la mise en scène de la conquête du Maroc*, “Annuaire de l'Afrique du Nord”, 1993, 32, pp. 175-192.
- Baudelaire 1976: C. Baudelaire, *Salon de 1846*, in: Id., *Œuvres complètes*, II, Gallimard, Paris 1976, pp. 415-496.
- Bedeschi 1996: A. Bedeschi, *Poetica di Max Jacob*, “Lingua e letteratura”, 1996, 26, pp. 175-182.

- Belobrovceva 2012: I. Belobrovceva, *Ėjzenštejn – Aksenov – Ėjzenštejn: kak sozdajutsja biografii*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 209-219.
- Belyj 1910: A. Belyj, *Lirika i eksperiment*, in: Id., *Simvolizm*, Musaget, M. 1910, pp. 231-285.
- Belyj 1990a: A. Belyj, *Načalo veka*, Chudožestvennaja literatura, M. 1990.
- Belyj 1990b: A. Belyj, *Sočinenija v dvuch tomach, I*, Chudožestvennaja literatura, M. 1990.
- Berg 2000: M. Berg, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, NLO, M. 2000.
- Bergman 1962: P. Bergman, *'Modernolatria' et 'Simultaneità'*, Svenska Bokförlaget, Stockholm 1962.
- Bezrodnyj 1996: M. Bezrodnyj, *Meždu dvuch antologij (Poetičeskaja kar'era Sergeja Bobrova)*, in: P. Pesonen, Ju. Chejnonen, G. Obatnin (red.), *Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*, Helsinki University Press, Helsinki 1996, pp. 189-202.
- Bobrov 1913: S.P. Bobrov, *Vertogradari nad lozami*, Lirika, M. 1913.
- Bobrov 1915a: S.P. Bobrov, *Russkaja poezija v 1914 godu*, "Sovremennik (ežemesjačnyj žurnal literatury, obščestvennoj žizni i iskusstva)", 1915, 1, pp. 218-226.
- Bobrov 1915b: S.P. Bobrov, *Novoe o stichosloženii A. S. Puškina*, Musaget, M. 1915.
- Bobrov 1916a: S.P. Bobrov, *Predislovie*, in: Božidar, *Raspevočnoe edinstvo*, Centrifuga, M. 1916, pp. 5-10.

- Bobrov 1916b: S.P. Bobrov, *Kommentarii*, in: Božidar, *Raspevočnoe edinstvo*, Centrifuga, M. 1916, pp. 59-84.
- Bobrov 1917: S.P. Bobrov, *Lira lir*, Centrifuga, M. 1917.
- Bobrov 1918: S.P. Bobrov, *Nad 'Bachčisarajskim fontanom'*, "Znamja truda", 1918, 2, p. 11.
- Bobrov 1921: S.P. Bobrov, *Kogda detonirujuščij gorod...*, in: Aksenov et al., *SOPO. Pervyj sbornik stichov*, VSP, [M. 1921], p. 9.
- Bobrov 1922: S.P. Bobrov, *Udaritsja v kolokol ptica...*, in: B.M. Lapin et al., *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj, s.e.*, M. 1922, p. 20.
- Boccioni 2006: U. Boccioni, *Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici*, in: Id., *Pittura e scultura futuriste*, Abcondita, Milano 2006, pp. 135-156 (I ed.: Milano 1914).
- Bogomolov 1995a: N.A. Bogomolov, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, NLO, M. 1995.
- Bogomolov 1995b: N.A. Bogomolov, *Stichotvornaja reč'*, Interpraks, M. 1995.
- Bowlit 2012: J. Bowlit, *Vitrina and afisha*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 123-131.
- Brejdo 1996: E. Brejdo, *Akcentnyj stich Majakovskogo*, in: D. Bak (red.), *Russkij stich: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika: V čest' 60-letija M.L. Gasparova*, RGGU, M. 1996, pp. 51-60.
- Brjusov 1973: V.Ja. Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, 1, Chudožestvennaja literatura, M. 1973.

- Brojtman 2007: S.N. Brojtman, *Poëtika knigi Borisa Pasternaka 'Se-stra moja – žizn'*, Progress-Tradicija, M. 2007.
- Bulgakova 2012: O. Bulgakova, *Aksenov, Ėjzenštejn, ili Kto byl ten'ju otca Gamleta*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Hud-dinge 2012, pp. 173-193.
- Burljuk 2009: N. Burljuk, *Poëtičeskie načala*, in: V.N. Terechina, A.P. Zimenkov (red.), *Russkij futurizm. Stichi. Stat'i. Vospo-minanija*, Poligraf, SPb. 2009, pp. 92-96.
- Calasso 2001: R. Calasso, *Elucubrazioni di un serial killer*, in: Id., *La letteratura e gli dèi*, Adelphi, Milano 2001, pp. 71-88.
- Casadei 2011: A. Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- Casini Ropa 1990: E. Casini Ropa, *La cultura del corpo in Germania*, in: Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mu-lino, Bologna 1990, pp. 81-100.
- Cendrars 1986: B. Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cen-drars: édition critique et commentée par Jean-Pierre Goldenstein*, Méridiens Klincksieck, Paris 1986.
- Cendrars 1974: B. Sandrar [Cendrars], *Po vsemu miru i vglub' mira*, Nauka, M. 1974.
- Cendrars 1993: B. Cendrars, *Du monde entier: poésies complètes 1912-1924*, Gallimard, Paris 1993.
- Černikova 2005: G. Černikova, *Poëtika ruskogo verlibra vo vtoroj po-lovine XX veka*, Astrachanskij gosudarstvennyj univer-sitet, 2005.
- Ceserani 1997: R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Borin-ghieri, Torino 1997.

- Chardžiev 1958: N.I. Chardžiev, *Zametki o Majakovskom*, "Literaturnoe nasledstvo", 65, 1958, pp. 397-430.
- Chardžiev 1976: N.I. Chardžiev, *Poëzija i živopis'*, in: Id., *K istorii ruskogo avangarda*, Hylea Prints, Stokholm 1976, pp. 52-83.
- Chardžiev 1997: N.I. Chardžiev, *Majakovskij i Lotreamon*, in Id., *Stat'i ob avangarde*, II, RA, M. 1997, pp. 162-164.
- Chodasevič 1991: V.F. Chodasevič, *Koleblemyj trenožnik. Izbrannoe*, Sovetskij pisatel', M. 1991.
- Cigada 1986a: S. Cigada, *Blaise Cendrars*, in: M. Colesanti, L. De Nardis (a cura di), *Letteratura francese contemporanea*, Lucarini, Roma 1986, vol. I, pp. 517-534.
- Cigada 1986b: S. Cigada, *Max Jacob*, in: M. Colesanti, L. De Nardis (a cura di), *Letteratura francese. I contemporanei*, Lucarini, Roma 1986, vol. I, pp. 463-480.
- Čistjakov 2009: O. Čistjakov, *Organizacionnoe ustrojstvo i dejatel'nost' Rossijskogo obščestva Krasnogo Kresta v gody Pervoj mirovoj vojny (1914-1918 gg.)*, Gosudarstvennyj universitet upravlenija (Moskva), 2009.
- Claudiel 1915: P. Claudiel, *Corona Benignitatis anni Dei*, NRF, Paris 1915.
- Colucci 1964: M. Colucci, *Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione*, "Ricerche slavistiche", XII, 1964, pp. 145-178.
- Compton 1978: S. P. Compton, *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16*, The British Library, London 1978.
- Corbière 1973: T. Corbière, *Les Amours jaunes; suivi de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose*, Gallimard, Paris 1973.

- Cristini 2008: M. Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro: euritmia, una via antroposofica alla scena contemporanea*, Bulzoni, Roma 2008.
- Cristini 2011: M. Cristini, *Euritmia. Quando la spiritualità lascia uno spiraglio all'emozione*, "Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni", III, 2011, 1, pp. 11-40.
- Čukovskaja 2007: L.K. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj v 3 t.*, t. 1, Vremja, M. 2007.
- Dansel 1985: M. Dansel, *Tristan Corbière: Thématique de l'inspiration*, L'Âge d'Homme, Lausanne 1985.
- Davydov 2013: D. Davydov, *Sergej Nel'dichen: poëzija i reputacija*, in: S. Nel'dichen, *Organnoe mnogogolos'e*, OGI, M. 2013, pp. 7-26.
- de Freitas,
Leroy, Nogacki 2002: M.T. de Freitas, C. Leroy, E. Nogacki (ed.), *Blaise Cendrars et les arts: actes du colloque organisé à l'université de Valenciennes*, Presses universitaires de Valenciennes, Valenciennes 2002.
- Deguy 1969: M. Deguy, *Vers une théorie de la figure généralisée*, "Critique", XXV, 1969, 269, pp. 841-861.
- Delaunay 1986: R. Delaunay, *Scritti sull'arte*, trad. it. a cura di E. Pontiggia, Amadeus, Maser 1986 (ed. or.: *Du Cubisme à l'Art Abstrait: documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'œuvre de R. Delaunay par Guy Habasque*, S.E.V.P.E.N., Paris 1957).
- De Michelis 1973: C.G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia: 1909-1929*, De Donato, Bari 1973.
- de Musset 1986: A. de Musset, *Poésies complètes*, Gallimard, Paris 1986.

- Dirven, Pörings 2003: R. Dirven, R. Pörings (eds), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Mouton de Gruyter, Berlin – New York 2003.
- Dobroljubov 1983: A.M. Dobroljubov, *Sočinenija*, II, *Iz knigi nevidimoj*, Berkeley Slavic Specialities, Berkeley 1983.
- Dolin 2002: Ju.T. Dolin, 'Bezglagol'nyj' li Fet? (*K voprosu o grammatičeskoj forme nominativnyh predložnij*), "Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta", 2002, 6, pp. 77-78.
- Donchin 1958: G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton & Co, The Hague 1958.
- Dorfles 2003: G. Dorfles, *Discorso tecnico delle arti*, Marinotti, Milano 2003 (I ed.: Nistri-Lischi, Pisa 1952).
- Drozdov 2014: V. Drozdov, *Dum spiro spero: O Vadime Šeršeneviče, i ne tol'ko. Stat'i. Razyskanija. Publikacii*, Vodolej, M. 2014.
- Drubek 2012: N. Drubek, 'Zritel'naja muzyka Ėjzenštejna'. *Zametki k Portretu chudožnika I.A. Aksenova*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 195-207.
- Dubrovkin 1998: R.M. Dubrovkin, *Stefan Mallarme i Rossija*, Peter Lang, Bern 1998.
- Duganov 1997: R.V. Duganov, *Stolp i utverždenie novogo iskusstva*, in: N.I. Chardžiev, *Stat'i ob avangarde v dvuch tomach*, RA, M. 1997, t. I, pp. 9-16.
- Duganov 2008: R.V. Duganov, *Risunki Chlebnikova*, in: Id., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura. Stat'i raznyh let*, Progress-Plejada, M. 2008, pp. 183-217.

- Dutoit-Carlier 1990: C.-L. Dutoit-Carlier, *La ritmica di Jaques-Dalcroze*, in: E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 183-196.
- Eco 1984: U. Eco, *Metafora e semiosi*, in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984, pp. 141-198.
- Ėjzenštejn 1991: S. Ėjzenštejn, *Ėsse ob ėsseiste*, in: I.A. Aksenov, *Sergej Ėjzenštejn. Portret chudožnika*, Kinocentr, M. 1991, pp. 3-5.
- Eliseev 1997: N.L. Eliseev, "Kto takoj A.?" (*Ėsse ob ėsseiste*), "Postskriptum", 1997, 3 (8), pp. 281-295.
- Epštejn 2005: M. Epštejn, *Postmodern v ruskoj literature*, Vysšaja škola, M. 2005.
- Eruli 1982: B. Eruli, *Il futuro e la simultaneità*, in: P. Anjel Jannini, G.-A. Bertozzi (a cura di), *Letteratura francese contemporanea: le correnti d'avanguardia*, I, Roma 1982, pp. 17-37.
- Ėtkind A. 1994: A.M. Ėtkind, 'Ėros nevozmožnovo'. *Istorija psichoanaliza v Rossii*, Gnozis – Progress, M. 1994.
- Ėtkind E. 1996: E.G. Ėtkind, *Edinstvo 'Serebrjanogo veka'*, in: Id., *Tam, vntri. O ruskoj poezii XX veka. Očerki*, Maksima, SPb. 1996, pp. 9-24.
- Fadini 2001: U. Fadini, *Modernolatria* (voce), in: E. Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, Vallecchi, Firenze 2001, pp. 746-749.
- Fajn 1994: S.V. Fajn, *Pol' Verlen i poezija ruskogo simbolizma (Annenskij, Brjusov, Sologub)*, MGU, 1994.
- Farsetti 2012: A. Farsetti, *Avangardnyj obraz Pariža: 'Ėjfelei' I. A. Aksenova (vzgljad iz Rossii)*, in: D.S. Moskovskaja (red.), *N. P. Anciferov. Filologija prošlogo i budušego*.

Sbornik statej. Po materialam meždunarodnoj naučnoj konferencii 'Pervye moskovskie anciferovskie čtenija' (25-27 sentjabrja 2012 g.), IMLI RAN, M. 2012, pp. 253-258.

- Farsetti 2013a: A. Farsetti, *Novye dannye o sbornike rasskazov I.A. Aksenova 'Ljubov' segodnja'*, in: L.A. Novickas, A.N. Perškina, P.F. Uspenskij, A.S. Fedotov (red.), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: I meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej (MGU, 16-17 fevralja 2012 g.)*. *Sbornik statej*, Lider, M. 2013, pp. 158-168.
- Farsetti 2013b: A. Farsetti, *K interpretacii stichotvorenija 'Izmenčivo' I. A. Aksenova*, in: T. Guzairov (red.), *Russkaja filologija*. 24, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 2013, pp. 130-139.
- Farsetti 2014a: A. Farsetti, *Mesto muzyki v tvorčestve poëta-futurista I. A. Aksenova*, in: T. Guzairov (red.), *Russkaja filologija* 25. *Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 2014, pp. 234-242.
- Farsetti 2014b: A. Farsetti, *'Serenada' I. A. Aksenova: k ponimaniju teksta i konteksta*, "Kul'turoložičeskij žurnal", 2014, 4, pp. 1-17.
- Farsetti 2014c: A. Farsetti, *"Predupreždaju, čto budu pristrasten". O nekotorych literaturnych strategijach i kul'turnych aspektach v kritiko-biografičeskich očerkach Ivana Aksenova (1930-e gg.)*, "AvtobiografiJa. Journal on Life Writing and the Representation of the Self in Russian Culture", 2014, 3, pp. 281-294.
- Farsetti 2015a: A. Farsetti, *Neizvestnaja kniga stichov Ivana Aksenova 'Ody i tancy': popytka rekonstrukcii*, in: L.A. Novickas, A.N. Perškina, A.S. Fedotov (red.), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: III meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej*. *Sbornik statej*, Lider, M. 2015, pp. 116-124.

- Farsetti 2015b: A. Farsetti, *K opisaniju russkogo sticha načala XX veka: avangardnyj opyt Ivana Aksenova*, "Zbornik matice srpske za slavistiku", 2015, 87, pp. 163-178.
- Farsetti 2015c: A. Farsetti, *La poesia di Ivan Aksenov: un futurismo alternativo?*, "Russica Romana", XXII, 2015, pp. 33-51.
- Farsetti 2016a: A. Farsetti, *Ivan Aksenov o Vladimire Majakovskom: k istorii literaturnogo byta*, in: A.P. Zimenkov, D.V. Karpov (red.), *Majakovskij prodolžaetsja. Sbornik naučnyh statej i publikacij archivnyh materialov*, III, GMM, M. 2016, pp. 75-88.
- Farsetti 2016b: A. Farsetti, 'Merkaba' I.A. Aksenova v kontekste ego knigi stichov 'Neuvažitel'nye osnovanija' (1916 g.). *Opyt interpretacii*, in: A.O. Burceva, Ju.I. Krasnosel'skaja, L.A. Novickas et al. (red.), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: IV meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej. Sbornik statej*, Buki Vedi, M. 2016, pp. 117-130.
- Farsetti 2016c: A. Farsetti, *Iz zabytogo avangarda: ob odnom neizvestnom stichotvorenii I.A. Aksenova (akrostich K.A. Bol'sakovu). Po archivnym materialam OR IMLI RAN*, "Studia Litterarum", 2016, 1-2, pp. 385-395.
- Fel'dman 1994: O.M. Fel'dman, *I. Aksënov o forme i smysle 'Velikodušnogo rogonosca'. Primečanija*, "Teatr", 1994, 1, pp. 172-175.
- Fet 1983: A.A. Fet, *Vesennij dožd'. Stichotvorenija, poëmy*, Priokskoe knižnoe izdatel'stvo, Tula 1983.
- Flaker 2008: A. Flaker, *Živopisnaja literatura i literaturnaja žizn'*, Tri kvadrata, M. 2008.
- Flejšman 1979: L. Flejšman, *Istorija Centrifugi*, in: M. Aucouturier (ed.), *Boris Pasternak, 1890-1960: colloque de Cerisy-la-Salle, 11-14 septembre 1975*, Institut d'études slaves, Paris 1979, pp. 19-42.

- Florian-Parmentier 1915: E. Florian-Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*, Eugène Figuière, Paris [1915].
- Folejewski 1980: Z. Folejewski, *Futurism and its Place in the Development of Modern Poetry: a Comparative Study and Anthology*, University of Ottawa Press, Ottawa 1980.
- Fourier 1836: C. Fourier, *La fausse industrie, morcelée, répugnante, mensongère, et l'antidote: l'industrie naturelle combinée, attrayante, véridique donnant quadruple produit et perfection extrême en toute qualité*, Bossange père, Paris 1836.
- Futljaev, Žatkin 2015: N.S. Futljaev, D.N. Žatkin, *Neizvestnyj perevod 'Otello' Šekspira*, "Izvestija vysšich učebnych zavedenij. Povolžskij region", 2015, 1 (33), pp. 111-125.
- Frank 1945: J. Frank, *Spatial Form in Modern Literature*, "Sewanee Review", 1945, 53, pp. 221-240.
- Freud 1974: S. Freud, *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, trad. it. a cura di C. L. Musatti, in: Id., *Opere*, VI, 1909-1912: *casi clinici e altri scritti*, Boringhieri, Torino 1974, pp. 213-276 (ed. or.: *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Deuticke, Leipzig – Wien 1910).
- Gaevskij 2007: V. Gaevskij, *Kniga rasstavanij*, RGGU, M. 2007.
- Galuškin 2006: A.Ju. Galuškin (red.), *Literaturnaja žizn' Rossii 1920-ch godov. Sobytaja. Otzyvy sovremennikov. Bibliografija*, I, 2, IMLI RAN, M. 2006.
- Garzonio 1997: S. Garzonio, *La metrica russa*, in: M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, II, *Il Novecento*, UTET, Torino 1997, pp. 617-634.
- Gasparov B. 2013: B.M. Gasparov, *Boris Pasternak: po tu storonu poëtiki (Filosofija. Muzyka. Byt)*, NLO, M. 2013.

- Gasparov M. 1973: M.L. Gasparov, *Russkij jamb i anglijskij jamb*, in: V. Jarceva (red.), *Philologica. Issledovanija po jazyku i literature*, Nauka, L. 1973, pp. 408-415.
- Gasparov M. 1990: M.L. Gasparov, *Bukvalizm slovesnyj protiv bukvalizma ritmičeskogo (neizdannyj perevod iz 'Pana Tadeuša')*, in: M.I. Šapir (red.), *Quinquagenario Alexandri II'ušini oblata*, MGU, M. 1990, pp. 53-62.
- Gasparov M. 1993a: M.L. Gasparov, *Ivan Aksenov*, in: Id. (red.), *Russkaja poëzija 'serebrjanogo veka', 1890-1917: Antologija*, Nauka, M. 1993, p. 582.
- Gasparov M. 1993b: M.L. Gasparov, *Poëtika 'serebrjanogo veka'*, in: Id. (red.), *Russkaja poëzija 'serebrjanogo veka', 1890-1917: Antologija*, Nauka, M. 1993, pp. 5-44.
- Gasparov M. 1993c: M.L. Gasparov, *Russkie stichi 1890-ch–1925-go godov v kommentarijach*, Vysšaja škola, M. 1993.
- Gasparov M. 1993d: M.L. Gasparov, *Stich i grammatika. Vvedenie*, in: E.V. Krasil'nikova (red.), *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Nauka, M. 1993, pp. 14-20.
- Gasparov M. 1993e: M.L. Gasparov, *Vospominanija o S. P. Bobrove*, in: Id. (red.), *Neizvestnaja kniga Sergeja Bobrova: iz sobranija biblioteki Stenfordskogo universiteta [S. Bobrov, K. Buber. Kritika žitejskoj filosofii. M., Centrifuga, 1918]*, Berkeley Slavic Specialties, Oakland (California) 1993, pp. 75-94.
- Gasparov M. 1997a: M.L. Gasparov, *Belyj-stichoved i Belyj-stichotvorec*, in: Id., *Izbrannye trudy*, III, *O stiche*, Jazyki russkoj kul'tury, M. 1997, pp. 423-438 (I ed.: 1988).
- Gasparov M. 1997b: M.L. Gasparov, *Fet Bezglagol'nyj. Kompozicija prostranstva, čuvstva i slova*, in: Id., *Izbrannye trudy*, II, *O stichach*, Jazyki russkoj kul'tury, M. 1997, pp. 21-32 (I ed.: 1990).

- Gasparov M. 1997c: M.L. Gasparov, *Oppozicija 'stich – proza' i stanovlenie russkogo literaturnogo sticha*, in: Id., *Izbrannye trudy*, III, *O stiche*, Jazyki russkoj kul'tury, M. 1997, pp. 40-53 (I ed.: 1973).
- Gasparov M. 1997d: M.L. Gasparov, *Russkij narodnyj stich i ego literaturnye imitacii*, in: Id., *Izbrannye trudy*, III, *O stiche*, Jazyki russkoj kul'tury, M. 1997, pp. 54-131 (I ed.: 1976).
- Gasparov M. 1999: M.L. Gasparov, *Metri i mysl'*, RGGU, M. 1999.
- Gasparov M. 2000a: M.L. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha: metrika, ritmika, rifma, strofika*, Fortuna Limited, M. 2000 (I ed.: 1984).
- Gasparov M. 2000b: M.L. Gasparov, *Zapisi i vypiski*, NLO, M. 2000.
- Gasparov M. 2004a: M.L. Gasparov, *Tropy v stiche: popytka izmerenija*, in: M.L. Gasparov, T.V. Skulačeva, *Stat'i o lingvistike sticha*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, M. 2004, pp. 254-266 (I ed.: 2000).
- Gasparov M. 2004b: M.L. Gasparov, *'Tesnota stichovogo rjada'. Semantika i sintaksis*, in: L. Fleishman, C. Gözl, A. Hansen-Löve (red.), *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg University Press, Hamburg 2004, pp. 85-95.
- Gasparov, Podgaeckaja 2008: M.L. Gasparov, I.Ju. Podgaeckaja, *'Sestra moja – žizn' Borisa Pasternaka. Sverka ponimanija*, M. 2008.
- Gasparov, Polivanov 2005: M.L. Gasparov, K.M. Polivanov, *'Bliznec v tučach' B. Pasternaka: opyt kommentarija*, RGGU, M. 2005.
- Gasparov, Skulačeva 1993: M.L. Gasparov, T.V. Skulačeva, *Ritm i sintaksis v svobodnom stiche*, in: E.V. Krasil'nikova (red.), *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Nauka, M. 1993 pp. 20-43.

- Gavins, Steen 2003: J. Gavins, G. Steen (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, London 2003.
- Gel'perin 1989a: Ju. Gel'perin, *Aksënov Ivan Aleksandrovič* (voce), in: P.A. Nikolaev (red.) *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, I, A-G, Sovetskaja ènciclopedija, M., 1989, pp. 41-42.
- Gel'perin 1989b: Ju.M. Gel'perin, *Bobrov Sergej Pavlovič* (voce) in: P.A. Nikolaev (red.) *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, I, A-G, Sovetskaja ènciclopedija, M., 1989, pp. 293-294.
- Genette 1969: G. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, trad. it. a cura di F. Madonia, Einaudi, Torino 1969, pp. 187-202 (ed. or.: *Figures*, in: G. Genette, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris 1966, pp. 205-221).
- Genette 1976: G. Genette, *La retorica ristretta*, in: G. Genette, *Figure III*, trad. it. a cura di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 17-40 (ed. or.: *La rhétorique restreinte*, in: G. Genette, *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris 1972, pp. 21-40).
- Genieva 2005: E. Genieva (red.), *'Russkaja Odisseja' Džejmisa Džejsa*, Rudomino, M. 2005.
- Gil'bo 1920: A. Gil'bo, *Socializm i sindikalizm vo Francii vo vremena vojny*, Izdatel'stvo kommunističeskogo internacionala, Piterburg [*sic*] 1920.
- Ginzburg 1972: L. Ginzburg, *Poëtika Osipa Mandel'stama*, "Izvestija AN SSSR", 1972, 4, pp. 309-327.
- Goriély 1967: B. Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, trad. it. a cura di D. Montaldi e M. Gregorio, Feltrinelli, Milano 1967.

- Gough 2005: M. Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, University of California Press, Berkeley 2005.
- Grinštejn 1987: A. Grinštejn, *Lirika P. Verlena i ee interpretacija v russkikh perevodach*, MGU, 1987.
- Gromova 2005: N. Gromova, *Chronika poëtičeskogo izdatel'stva 'Uzel' 1925-1928*, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, M. 2005.
- Groupe µ 1970: Groupe µ, *Rhétorique générale*, Éditions Larousse, Paris 1970.
- Gruzinov 1986: I.V. Gruzinov, *S. Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve*, in: A.A. Kozlovskij (red.), *S. A. Esenin v vospominanijach sovremennikov v dvuch tomach*, I, M. 1986, pp. 364-379.
- Grübel 1990: R. Grübel, *Il costruttivismo*, in: E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa*, III.2, Einaudi, Torino 1990, pp. 859-876.
- Grygar 1973: M. Grygar, *Kubizm i poëzija russkogo i češkogo avangarda*, in: J. Van Der Eng, M. Grygar (eds.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, The Hague – Paris 1973, pp. 59-101.
- Grygar 2007: M. Grygar, *Znakotvorčestvo. Semiotika russkogo avangarda*, Akademičeskij proekt, SPb. 2007.
- Guilbeaux 1909: H. Guilbeaux, *Berlin. Feuilletts d'un solitaire*, Éditions de la Phalange, Paris 1909.
- Guilbeaux 1987: H. Guilbeaux, *La poësie dynamique*, "La Revue", 1 et 15 mai 1914 (ora in: *Letteratura francese contemporanea: le correnti d'avanguardia. Appendice III. 1986*, a cura di G.-A. Bertozzi, Lucarini, Roma 1987, pp.73-92).

- Gurmon 1913: R. Gurmon, *Kniga masok*, russkij per. E. Blinovy i M. Kuzmina, Grjaduščij den', SPb. 1913.
- Haenel 2009: Y. Haenel, *Lautréamont, en avant*, "Nouvelle Revue Française", 2009, 588, pp. 177-189.
- Hassan 1982: I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern literature*, University of Wisconsin Press, Madison – London 1982 (I ed.: 1971).
- Hass-Cohen, Carr 2008: N. Hass-Cohen, R. Carr (eds.), *Art therapy and clinical neuroscience*, Jessica Kingsley Publishers, London – Philadelphia 2008.
- Ičin 2012: K. Ičin, *O poézii i živopisi: Ivan Aksenov i Aleksandra Ėkster*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 133-146.
- Ičin 2014: K. Ičin, *Konstruktivistiskie principy poézii Ivana Akse-nova*, in: Ž.-F. Žakkar, A. Morar (red.), *1913. 'Slovo kak takovoe': Jubilejnyj god russkogo futurizma: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Ženeva, 10-12 aprilja 2013 g.)*, Izdatel'stvo Evropejskogo universite-ta v Sankt-Peterburge, SPb. 2014, pp. 395-409.
- Inber 1925: V.M. Inber, *Nas semero...*, "Gazeta 'Izvestija LCK'", avgust 1925, pp. 2-3.
- Isaak 1986: J.A. Isaak, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts*, UMI Research Press, Ann Arbor (Michigan) – London 1986.
- Ivanov G. 1921: G.V. Ivanov, [Rec. a:] *SOPO. I-j Sbornik stichov. Izdanie moskovskogo sojuza poëtov R.S.F.S.R. 4-j god I-go veka*, "Al'manach Cecha poëtov", 1921, 2, pp. 77-78.
- Ivanov G. 2007: G.V. Ivanov, *Peterburgskie zimy*, in: Id.: *Stichi. Proza*, Ekaterinburg 2007, pp. 181-414 (I ed.: Pariž 1928).

- Ivanov V. 1979: V.I. Ivanov, *O Dionise i kul'ture*, in: Id., *Sobranie sočinenij v 4 t.*, III, Foyer Oriental Chrétien, Brjussel' 1979, pp. 123-126.
- Jaccard 1998: Ž.-F. Žakkar [Jaccard], *'Optičeskij obman' v rusckom avangarde. O rasširennom smotrenii*, "Russian Literature", XLIII, 1998, 2, pp. 245-258.
- Jacques-Dalcroze 1919: É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Foetisch Frères, Lausanne 1919.
- Jakobson 1923: R.O. Jakobson, *O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, 'Opojaz' – MLK, Berlin 1923.
- Jakobson 1985: R. Jakobson, *Note marginali sulla prosa del poeta Pasternak*, in: Id., *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino 1985, pp. 56-74 (ed. or.: *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak*, "Slavische Rundschau", 1935, 7).
- Jakobson 2002: R. Jakobson, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in: Id., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 22-45 (ed. or.: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, Édition de Minuit, Paris 1963).
- Janecek 1982: G. Janecek, *Il'ja Zdanevič's 'Aslaabliče' and the Transcription of 'Zaum' in Drama*, in: L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Comune di Venezia, Venezia 1982, pp. 33-43.
- Janecek 1984: G. Janecek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Janecek 1996: G. Janecek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego 1996.

- Joyce 2000: J. Joyce, *Ulysses*, Penguin, London 2000 (I ed.: Shakespeare and Company, Paris 1922).
- Kabanova 2012: L. Kabanova, *Fenomen ruskogo avangarda 10-30-ih godov v kontekste otečestvennoj kul'tury konca 19 – prvoj treći 20 stoletija*, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, 2012.
- Kamenskij 1918: V. Kamenskij, *Ego-moja biografija velikogo futurista*, Kitovras, M. 1918.
- Kandinskij 2008: V. Kandinskij, *O sceničeskoj kompozicii*, in: Id., *Izbranye trudy po teorii iskusstva: v 2-ih t. Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe*, I, Gileja, M. 2008, pp. 258-274 (I ed.: 1912).
- Kazakova 1990: S. Kazakova, *Tvorčeskaja istorija ob"edinenija 'Centrifuga' (zametki o rannich poetičeskich vzajmo-svjazjach B. Pasternaka, N. Aseeva i S. Bobrova)*, "Russian Literature", XXVII, 1990, 4, pp. 459-482.
- Kazarina 2004: T. Kazarina, *Tri epochi ruskogo literaturnogo avangarda*, Samarskij gosudarstvennyj universitet, 2004.
- Kleberg 2012: L. Kleberg, *Ivan Aksenov's Novel The Pillars of Hercules*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 105-121.
- Kleberg 2015: L. Kleberg, *Vid avantgardets korsvägar. Om Ivan Ak-sionov och den ryska modernismen*, Natur & Kultur, Stockholm 2015.
- Komarova 1996: L. Komarova, *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, trad. it. a cura di R. Chiummo, Kappa, Roma 1996.
- Korb'er 1986: T. Korb'er [Corbière], *Stichi*, Chudožestvennaja literatura, M. 1986.

- Kosikov 1993: G. Kosikov (red.), *Poëzija francuzskogo simbolizma, Lotremon. Pesni Mal'dorora*, MGU, M. 1993.
- Kovtunova 1993: I. Kovtunova, *Vvedenie. Princip nepolnoj opredelennosti i formy ego grammatičeskogo vyraženiya v poëtičeskom jazyke XX veka*, in: E.V. Krasil'nikova (red.), *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Nauka, M. 1993, pp. 101-154.
- Kozlovič 1989: A. Kozlovič, *Sobstvennyj korrespondent: sovremennye dramy*, Mastatskaja literatura, Minsk 1989.
- Krasickij 1999: S.R. Krasickij, *Ivan Aksenov (1884-1935)*, in: V.N. Sažin (red.), *Poëzija russkogo futurizma*, Akademičeskij proekt, SPb. 1999, p. 485.
- Krusanov 2003: A.V. Krusanov, *Russkij avangard 1907-1932. Istoričeskij obzor v 3 tomach*, II, 1, NLO, M. 2003.
- Kuricyn 2000: V. Kuricyn, *Russkij literaturnyj postmodernizm*, OGI, M. 2000.
- Kvjatkovskij 1966: A. Kvjatkovskij, *Poëtičeskij slovar'*, Sovetskaja ěnciklopedija, M. 1966.
- Laroche 1997: H. Laroche, *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis 1997.
- Lautréamont 2009: Lautréamont, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2009.
- Lawton 1988: A. Lawton, *Introduction*, in: A. Lawton, H. Eagle (eds.), *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*, Cornell University Press, Ithaca 1988, pp. 1-48.
- Lazzarin 2011: F. Lazzarin, *Al crocevia di modernismo e avanguardia. Al'timetr. Tragorel'ef v prozostiche (1919-1921) di M.*

- A. Zenkevič, "Russica Romana", XVIII, 2011, pp. 33-57.
- Le Guern 1973: M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Larousse, Paris 1973.
- Lelchuk Staricoff 2004: R. Lelchuk Staricoff, *Arts in Health: a Review of the Medical Literature*, Arts Council England, London 2004.
- Leoni 2008: S. Leoni, *Orecchie occidentali per cerimonie musicali orientali tra Settecento e Ottocento: Fonton, Villoteau, Badia i Leblich*, in: D. Melfa, A. Melcangi e F. Cresti (a cura di), *Atti VII Convegno della Società per gli Studi sul Medio Oriente, 'Spazio privato, spazio pubblico e società civile in Medio Oriente e in Africa del Nord', Catania, 23-25 febbraio 2006*, Giuffrè, Milano 2008, pp. 279-294.
- Leroy, Vassileva 2002: C. Leroy, A. Vassileva (ed.), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Université Paris X, Nanterre 2002.
- Levin et al. 1974: Ju. Levin, D. Segal, R. Timenčik, et al., *Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma*, "Russian Literature", III, 1974, 2-3, pp. 47-82.
- Lipoveckij 2008: M. Lipoveckij, *Parologii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russskoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, NLO, M. 2008.
- Livšic 1937: B.K. Livšic, *Francuzskie liriki XIX i XX vekov*, Chudožestvennaja literatura, L. 1937.
- Livšic 1991: B.K. Livšic, *Polutoraglazij strelec*, Chudožestvennaja literatura, M. 1991 (I ed.: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, L. 1933).

- Loks 1937: K.G. Loks, *Brjusov – teoretik simbolizma*, in: P.I. Lebedev-Poljanskij (red.), *Literaturnoe nasledstvo*, XXVII-XXVIII, Žurnal'no-gazetnoe ob"edinenie, M. 1937, pp. 265-275.
- Lotman Ju. 2000: Ju.M. Lotman, *Ritorika – mehanizmsmysloporoždenija*, in: Id., *Semiosfera*, Iskusstvo-SPB, SPb. 2000, pp. 177-194 (I ed. in inglese: 1990).
- Lotman Ju. 2011a: Ju.M. Lotman, *Analiz poëtičeskogo teksta: struktura sticha*, in: Id., *O poëtach i poëzii*, Iskusstvo-SPB, SPb. 2011, pp. 17-252 (I ed.: 1972).
- Lotman Ju. 2011b: Ju.M. Lotman, *Analiz stichotvorenija B. Pasternaka 'Zamestitel'nica'*, in: Id., *O poëtach i poëzii*, Iskusstvo-SPB, SPb. 2011, pp. 718-726 (I ed.: 1968).
- Lotman M. 1996: M.Ju. Lotman, *Mandel'stam i Pasternak (popytka kontrastivnoj poëtiki)*, Aleksandra, Tallinn 1996.
- Lyotard 1979: J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979.
- Makarova 2012: N. Makarova, *Metafora kak strukturoobrazujuščee načalo v lirike russkogo modernizma: na materiale knigi stichov B. Pasternaka 'Sestra moja – žizn'*, Tverskoj gosudarstvennyj universitet, 2012.
- Mar 1937: S. Aksenova (Mar), *Biografija Ivana Aleksandroviča Aksenova*, in: I.A. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, M. 1937, pp. 3-5.
- Magarotto 1976: L. Magarotto, *La produzione dell'arte*, in: Id. (a cura di), *L'Avanguardia dopo la rivoluzione: le riviste degli anni Venti nell'URSS: "Il giornale dei futuristi", "L'arte della Comune", "Il Lef", "Il nuovo Lef"*, Savelli, Roma 1976, pp. 23-77.
- Mandel'stam 1999: O.È. Mandel'stam, *O prirode slova*, Char'kov 1922 (ora in O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, I, Art-Biznes-Centr, M. 1999, pp. 217-231.

- Marinetti 1908: F. T. Marinetti, *La Ville charnelle*, E. Sansot & C., Paris 1908.
- Marinetti 2008: F. T. Marinetti, *Manifesto della danza futurista di Marinetti*, "L'Italia futurista", II, 1917, 21 (ora in: *Manifesti del futurismo*, a cura di V. Birolli, Milano 2008, pp. 181-187).
- Markov 1968: V. Markov, *Russian Futurism: a History*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1968.
- Marzaduri 1980: M. Marzaduri, *Suoni e sensi nella zaum' di Kručenyč*, "Lingua e Stile", 1980, 1, pp. 41-63.
- Marzaduri 1982: M. Marzaduri, *Futurismo menscevicco*, in: L. Magarotto, M. Marzaduri, G. Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Comune di Venezia, Venezia 1982, pp. 99-179.
- Marzaduri 1983: M. Marzaduri, *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio trasmentale*, "Il Verri", 1983, 31-32, pp. 5-55.
- Mejlach 2012: M.B. Mejlach, *Aksenov – perevodčik elizavincev*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 83-103.
- Meyronnis 2003: F. Meyronnis, *Un hibou sérieux jusqu'à l'éternité, 'L'Axe du Néant'*, Gallimard, Paris 2003.
- Mickiewicz 1984: D. Mickiewicz, *Semantic Functions in Zaum*, "Russian Literature", XV, 1984, 4, pp. 363-464.
- Mil'kov 2000: D. Mil'kov, *Russkij literaturnyj avangard: poetika žes-ta. Simvolizm – futurizm – obèriu*, Rossijskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 2000.

- Mironov 2014: V. Mironov, *Pervaja mirovaja vojna. Bor'ba mirov*, OLMA Media Grupp, M. 2014.
- Misler 2012: N. Misler, *Ivan Aksenov, Nikolai Berdiaev, Picasso, and the 'Russian Soul'*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 161-172.
- Močalova 2004: O. Močalova, *Golosa Serebrjanogo veka: Poet o poetach*, Molodaja gvardija, M. 2004.
- Naumov 1938: V. Naumov, [Rec. a:] *Elizavetincy*, "Literaturnoe obozrenie. Kritiko-bibliografičeskij dvuchnedel'nik pri žurnale 'Literaturnyj kritik'", 1938, 13-14, pp. 99-106.
- Očeretjanskij *et al.* 1993: A. Očeretjanskij, Dž. Janeček, V. Krejd (red.), *Zabytyj avangard: Rossija, pervaja tret' XX stoletija. Novyj sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, s.e., New York – SPb. 1993.
- O'Connor 1988: K. T. O'Connor, *Boris Pasternak's My Sister – Life: The Illusion of Narrative*, Ardis, Ann Arbor 1988.
- Ol'sanskaja 1994: E. Ol'sanskaja, *Anna Achmatova v Kieve*, "Serebrjanyj vek", Kiev, 1994, pp. 5-27.
- Orlickij 1995: Ju.B. Orlickij, *Russkij verlibr: mify i mnenija*, "Arion", 1995, 3, pp. 85-91
- Orlickij 1996: Ju.B. Orlickij, *Svobodnyj stich v russskoj poezii, kritike i literaturovedenii*, in: D.P. Bak (red.), *Russkij stich: Metrika. Ritmika. Rifma, Strofika: V čest' 60-letija M.L. Gasparova*, RGGU, M. 1996, pp. 203-220.
- Orlickij 2002: Ju.B. Orlickij, *Stich i proza v russskoj literature*, RGGU, M. 2002.

- Ostrovskaja 1998: E. Ostrovskaja, *Innokentij Annenskij i francuzskaja poezija XIX veka*, RGGU, 1998.
- Ouspensky 1949: P. Ouspensky, *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*, New York 1949.
- Pančenko 1993: O. Pančenko, *Nominativnye i infinitivnye rjady v stroe stichotvorenija*, in: E.V. Krasil'nikova (red.), *Očerki istorii jazyka russoj poezii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Nauka, M. 1993, pp. 81-100.
- Pankova 2004: I. Pankova, *Blez Sandrar i russoj literatura: puti stanovlenija tvorčeskoj individual'nosti pisatelja*, Tambovskij gosudarstvennyj universitet, 2004.
- Pan'kov 2009: V. Pan'kov, "Ja vam rasskažu soveršenno porazitel'nuju istoriju...". *Ustnye vospominanija Viktora Ardova o Sergee Esenine*, "Voprosy literatury", 2009, 3, pp. 416-448.
- Parfenov 1998: A.T. Parfenov, *Šekspir i russoj avangard*, in: V.A. Proinin (red.), *Filologičeskij sbornik (pamjati prof. A.T. Parfenova)*, Mir knigi, M. 1998, pp. 5-16.
- Parnis 2012: A.E. Parnis, *Iz istorii chlebnikovedenija: O neizvestnom doklade I. A. Aksenova (1924)*, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksenov and the Environs*, Södertörns högskola, Huddinge 2012, pp. 21-53.
- Pasternak 2003: B.L. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenija v II t., I, Stichotvorenija i poëmy 1912-1931*, Slovo, M. 2003.
- Pasternak 2004: B.L. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenija v II t., III, Proza*, Slovo, M. 2004.
- Pasternak 2005: B.L. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenija v II t., VII, Pis'ma 1905-1926*, Slovo, M. 2005.

- Pasternak Evg.,
Pasternak El. 2003: E.B. Pasternak, E.V. Pasternak, *Kommentarii*, in: B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenija v 11 t.*, I, *Stichotvorenija i poëmy 1912-1931*, M. 2003, pp. 421-564.
- Pečorov 2003: G.M. Pečorov, *V. V. Majakovskij i XXI vek: èstetičeskij kodeks česti, èstetika i poëtika v ego tvorčestve*, RIC 'Al'fa', M. 2003.
- Picchione 2012: J. Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, EUM, Macerata 2012.
- Pieralli 2015: C. Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*, Firenze University Press, Firenze 2015.
- Pjast 1931: V. Pjast, *Sovremennoe stichovedenie. Ritmika*, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, L. 1931.
- Poggioli 1962: R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962.
- Pontiggia 1986: E. Pontiggia, *Robert Delaunay: i contrasti e la visione*, in: R. Delaunay, *Scritti sull'arte*, Amadeus, Maser 1986, pp. 7-23.
- Possamai 2000: D. Possamai, *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Il Poligrafo, Padova 2000.
- Postoutenko 1994: K. Postoutenko, *Ob odnom psevdonime S.P. Bobrova (Mar Iolén)*, in: K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov (eds.), *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman*, Stanford Univ. Dept. of Slavic, Stanford 1994, pp. 276-282.
- Potniceva 2002: T.N. Potniceva *Ivan Aksenov – pervodčik Džona Uëbстера (Metamorfozy Belogo D'javola)*, in: Id. (red.), *Vid baroko do postmodernizmu: zb. nauk. prac'*, RVV DNU, Dnipropetrovs'k 2002, pp. 32-41.

- Rakov 1976: V. Rakov, *Majakovskij i sovetskaja poëzija 20-ch godov*, Prosveščenie, M. 1976.
- Rannou 2006: P. Rannou, *De Corbière à Tristan: Les Amours jaunes, une quête de l'identité*, Honoré Champion, Paris 2006.
- Ricoeur 1981: P. Ricoeur, *La metafora viva*, trad. it. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1981 (ed. or.: *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris 1975).
- Rizzi 1997: D. Rizzi, *I minori*, in: M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa, II, Il Novecento*, UTET, Torino 1997, pp. 167-169.
- Rizzi 1999: D. Ricci [Rizzi], *K interpretacii romana Sergeja Bobrova Vosstanie mizantropov*, "Russian Literature", XLV, 1999, 4, pp. 469-482.
- Rizzi 2002a: D. Rizzi, *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in: D. Rizzi, A. Shishkin (a cura di), *Archivio Italo-Russo II*, Salerno 2002, pp. 309-322.
- Rizzi 2002b: D. Rizzi, *Ivan Aksënov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia*, in: G. Pagani-Cesa, O. Obuchova (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, CLEUP, Padova 2002, pp. 363-383.
- Rjabova, Žatkin 2013: A.A. Rjabova, D.N. Žatkin, *Kristofer Marlo v tvorčeskom nasledii I. A. Aksenova*, "XXI vek: itogi prošlogo i problemy nastojašego pljus", 2013, 11 (15), pp. 149-154.
- Robertson 1995: E. Robertson, *Painting Windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity*, "The Modern Language Review", XC, 1995, 4, pp. 883-896.
- Salvatore 2014: R. Salvatore, *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922): linguaggio poetico e mimesi del reale*, Photocity, Pozzuoli 2014.

- Šelja 2013: A. Šelja, *Ešče raz o 'bezglagol'nom' Fete*, in: T. Guzarov (red.), *Russkaja Filologija*. 24, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 2013, pp. 24-32.
- Senenko 2007: O.V. Senenko, *'Temy i variacii' v kontekste rannego tvorčestva B. Pasternaka: poetika liričeskogo cikla i knigi stichov*, Moskovskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet, 2007.
- Šengeli 1940: G.A. Šengeli, *Technika sticha*, Sovetskij pisatel', M. 1940.
- Shibles 1971: W. Shibles, *Metaphor. An Annotated Bibliography and History*, Language Press, Whitewater 1971.
- Shingler 2012: K. Shingler, *Visual-verbal encounters in Cendrars and Delaunay's La Prose du Transsibérien*, "eFrance", 2012, 4, pp. 1-28.
- Sidorina 2010: E. Sidorina, *Konstruktivizm*, in: Ju. Girin (red.), *Avangard v kul'ture XX veka (1900-1930 gg.): Teorija. Istorija. Poëtika*, IMLI RAN, M. 2010, pp. 530-598.
- Šklovskij 1968: V.B. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, trad. it. di C.G. De Michelis e R. Oliva, in: T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94. (ed. or.: *Iskusstvo kak priem*, "Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka", 1917, 2).
- Šmidt 2007: N.V. Šmidt, *'Gorodskoj tekst' v poëzii russkogo modernizma*, Moskovskij pedagogičeskij gosudarstvennyj universitet, 2007.
- Soffici 1955: A. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, IV, *Fine di un mondo*, Vallecchi, Firenze 1955.
- Sojcher 1969: J. Sojcher, *La métaphore généralisée*, "Revue Internationale de Philosophie", 1969, 23, pp. 58-68.

- Steinmetz 2009: J.-L. Steinmetz, *Bibliographie*, in: Lautréamont, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2009, pp. 759-782.
- Stockwell 2002: P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge, London 2002.
- Šukurov 2014: D. Šukurov, *Russkij literaturnyj avangard i psichoanaliz v kontekste intelektual'noj kul'tury Serebrjanogo veka*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, M. 2014.
- Tankov, Zlatoverchovnikov 1904: A.A. Tankov, N.I. Zlatoverchovnikov, *Putevoditel' po gorodu Kursku*, s.e., Kursk 1904.
- Taranovskij 1968: K. Taranovskij, *Formy obščeslavjanskogo i cerkovno-slavjanskogo sticha v drevnerusskoj literature XI-XIII vv.*, in: H. Kučera (ed.), *American Contributions to the VI International Congress of Slavists. Prague, 1968, August 7-13 Volume I: Linguistic Contributions*, Mouton, The Hague – Paris, 1968, pp. 377-394.
- Tarlinskaja 1996: M.G. Tarlinskaja, *Ritmiceksij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksenov perevodil elizavetincev*, in: M.L. Gasparov, T.V. Skulačeva (red.), *Slavjanskij stich: stichovedenie, lingvistika i poëtika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunja 1995 g.*, Nauka, M. 1996, pp. 147-155.
- Terechina 2005: V.N. Terechina, *Russkij èkspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, IMLI RAN, M. 2005.
- Thum 1994: R.H. Thum, *The City: Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*, Lang, New York 1994.
- Timofeev 1928: L.I. Timofeev, *Sillabičeskij stich*, in: M.A. Petrovskij, B.I. Jarcho (red.), *Ars poetica. Sbornik statej*, II, *Stich i proza*, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk, M. 1928, pp. 37-71.

- Tolstoj 1964: L. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?* In: Id., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, XV, *Stat'i ob iskusstve i literature*, Chudožestvennaja literatura, M. 1964, pp. 44-242.
- Tverjanovič 2005: K. Tver'janovič, *Francuzskaja lirika v perevodach Benedikta Livšica: Metrika, strofika, ritmika, rifma*, in: N. Kazanskij (red.), *Indoevroepejskoe jazykoznanie i klassičeskaja filologija. IX. Materialy čtenij, posvjaščennyh pamjati professora I.M. Tronskogo*, Nauka, SPb. 2005, pp. 218-226.
- Tynjanov 1929: Ju.N. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Priboj, L. 1929.
- Unbegaun 1956: B. Unbegaun, *Russian versification*, Clarendon Press, Oxford 1956.
- Uspenskij B. 1990: B.A. Uspenskij, *Le fiabe proibite di Aleksandr N. Afanas'ev*, in: A. Afanas'ev, *Fiabe russe proibite*, Garzanti, Milano 1990, pp. 9-29.
- Uspenskij P. 2012a: P.F. Uspenskij, *Kievskij krug Benedikta Livšica: 1907-1914*, "Al'manach Egupec", 2012, 21, pp. 220-260.
- Uspenskij P. 2012b: P.F. Uspenskij, *Mechanizmy russkogo futurizma: 'Templo' Benedikta Livšica*, "Voprosy literatury", 2012, 3, pp. 166-191.
- Uspenskij P. 2013: P.F. Uspenskij, *Tvorčestvo Benedikta Livšica 1910-eh godov i russkij futurizm*, IMLI RAN, 2013.
- Vinogradov 1969: V. Vinogradov, *Rumynja v gody pervoj mirovoj vojny*, Nauka, M. 1969.
- Vinogradova de La Fortelle 2012: A. Vinogradova de La Fortelle, *Les aventures du sujet poétique: le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition?*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence 2010.

- Vygodskij 2012: D. Vygodskij, *Stichi Centrifugi*, in: E.V. Pasternak, M.A. Raškovskaja, A.Ju. Sergeeva-Kljatis (red.), *B. L. Pasternak: pro et contra. B. L. Pasternak v sovjetskoj, émigrantskoj, rossijskoj literaturnoj kritike: antologija*, I, Izdatel'stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, SPb. 2012, pp. 54-55 (I ed.: "Novaja žizn'", 21 maja 1917).
- Walzer 1988a: P.-O. Walzer, *Introduction*, in: Lautréamont, G. Nouveau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1988, pp. 13-40.
- Walzer 1988b: P.-O. Walzer, *Bibliographie. Lautréamont*, in: Lautréamont, G. Nouveau, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1988, pp. 1351-1407.
- Wanner 1996: A. Wanner, *Baudelaire in Russia*, University Press of Florida, Gainesville 1996.
- Wellek, Warren 1981: R. Wellek, A. Warren, *Teoria della letteratura*, trad. it. a cura di P.L. Contessi, Il Mulino, Bologna 1981 (ed. or.: *Theory of Literature*, New York 1942).
- Weststeijn 1983: W. Weststeijn, *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Rodopi, Amsterdam 1983.
- Zajcev 2008: P.N. Zajcev, *Vospominanija*, NLO, M. 2008.
- Zalambani 1998: M. Zalambani, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Longo, Ravenna 1998.
- Zelenkova 2013: E. Zelenkova, *Ob odnoj literaturnoj mistifikacii: S. Bobrov – avtor okončanija puškinskog 'Judifi'*, in: T. Guzairov (red.), *Russkaja Filologija. 24*, Tartu Ülikooli Kirjastus, Tartu 2013, pp. 169-176.

- Zeltchenko 2015: V. Zeltchenko, “*Une Médée futurienne*”: *remarques d’un commentateur des Corinthiens d’Ivan Aksënov*, “*Modernités russes*”, 2015, 15, pp. 391-412.
- Žolkovskij 2003: A. Žolkovskij, *Grammatika ljubvi*, in: Id., *Ėrosiped i drugie vin’etki*, Vodolej, M. 2003, pp. 331-335.

Abstract

The Poetry of Ivan Aksenov: a Parisian Voice in Russian Futurism

This study belongs to the research field that aims at drawing a detailed map of early Twentieth-century Russian avant-garde poetry by taking into consideration secondary episodes and figures. No doubt the correct comprehension of every cultural season requires the knowledge even of those facts that do not seem to have had a relevant influence on contemporary or subsequent authors. With reference to avant-garde – at the level of both national and international culture – such investigations are also useful to show one of the main distinctive features of that time: the great heterogeneity of ideas and artistic works proposed by authors for whom experimentation and the obsessive search for ‘the new’ were the *raison d’être* of their own activity. In fact, the systematic and in-depth analysis of texts by minor figures and the comparison with the poetics of avant-garde protagonists may not only demonstrate in concrete the presence of epigonic elements, but also lead to the discovery of alternative ways of thinking and writing so far ignored. For example, consider the recent PhD thesis by Pavel Uspenskij on Benedikt Livšic (2013). Usually described by the critics as an author on the fringe of avant-garde (with poems that at first sight could remind more of symbolist and acmeist tradition than of futurist), in this work Livšic has been reevaluated for his proposal of an alogic and ‘abstract’ writing style (different from Kručenyč’s *zaum*’) which answers to a precise and original, though unsuccessful, project to fulfil cubo-futurist aspirations.

From this point of view particular attention must be paid to the experience of Ivan Aleksandrovič Aksenov (1884-1935): since 1916 it was one of the leading figures within the literary group Centrifuga, some of his works came out with the publishing house carrying the same name. After the revolution he collaborated with Mejerchol’d, he approached Literary Constructivism, and adhered to some Soviet cultural institutions (the literary sector of *Narkompros*, where he worked as an editor; the All-Russian Union of Poets, of which he was chairman from 1922 to 1924). Notwithstanding his non-humanistic education (he was a military engineer, who served in Russian army before the Revolution) he had a very broad culture in various areas of art and literature: he produced studies in English Elizabethan theatre, in the formal aspects of Russian verse, in avant-garde painting (he is author of the first Russian monograph ever on Picasso)¹, in

¹ I.A. Aksenov, *Pikasso i okrestnosti*, Centrifuga, M. 1917.

cinema (he did a perceptive analysis of Ėjzenštejn's technique of film-editing)²; moreover, he was a translator and a poet³.

If critical essays by Aksenov aroused interest within his contemporaries, his poetry passed unnoticed in his time: one important exception is represented by Brjusov, who deemed Aksenov the most original poet of Centrifuga⁴. It was Vladimir Markov, in his historical review on Russian Futurism (1968), who first drew attention to the style of Aksenov with reference to his only book of poetry that was published during his life, *Neuvažitel'nye osnovanija* ('Unreasonable reasons', 1916), and just over the last decade one can notice new, though isolated, analyses. From the one hand, these studies confirm Brjusov's judgement about the originality of Aksenov's writing, which is characterized by the abundant use of semantic and syntactic ellipses that make it complicated to find a possible meaning in the sequence of propositions and syntagms; from the other hand they try to explain the style of the author through the poetics of the main Russian avant-garde schools, thus singling out constructivist features (cf. Ičín), as well as ego-futurist, centrifugist, and, above all, cubo-futurist ones (cf. Markov, Ičín, Adaskina, Bowlt). According to this last dominant interpretation, Aksenov's verses, lacking in intelligibility, would have been the result of a conscious verbal translation of some principles of cubist painting: poetic texts do not seem to have a clear semantic structure, words are rather used as colours, combined without taking grammar rules into consideration, so as to give a distorted image of reality, reminding of the cubo-futurist technique of *sdvig*. The graphic aspects too seem to have a particular aesthetic meaning. In other words, the critics have found it possible to identify in his poetry features through which it has been usually described Russian avant-garde in its totality.

However, in order to support their theses, scholars have merely referred to very few isolated lines by Aksenov (often without considering both edited and unpublished verses produced after *Neuvažitel'nye osnovanija*) and to his passion for cubist painters; in some cases they have quoted some of his assertions with no respect for the context: indeed the words were often pronounced with an evident ironic purpose. On the contrary, an analysis of single poems in their wholeness, looking for precise linguistic and rhetoric mechanisms that could be present in it and lead to their overall comprehension, has never been produced

² *Portret Chudožnika*, an essay published posthumously in 1991 by Naum Klejman.

³ For more detailed information on the life and work of Ivan Aksenov: Ju. Gel'perin, *Aksėnov Ivan Aleksandrovič*, in: P. Nikolaev (red.), *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, t. 1, A-G, Sovetskaja ěnciclopedia, M. 1989, pp. 41-42; cf. also N. Adaskina (*Daty i fakty žizni I. A. Aksėnova*, in: I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, II, RA, M. 2008, pp. 320-335), a biography partially revised by her in the article: N. Adaskina, 'Belye' i 'temnye' piatna biografii I.A. Aksėnova, in: L. Kleberg, A. Semenenko (eds.), *Aksėnov and the Environs*, Södertörns högskola, Hud-dinge 2012, pp. 7-20.

⁴ Cf. V. Brjusov, *Včera, segodnja i zavtra russkoj poėzii* (1922), in: Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, VI, Chudožestvennaja literatura, M. 1975, pp. 521-522.

so far: they have vaguely supposed *how* his texts are built, but no one has tried to understand *what* they actually say.

The aim of my study has therefore been to investigate the eminently literary aspects of Aksenov's poetry, giving to his experience a more definite collocation in the Russian avant-garde context. The risk of arbitrariness in the analysis of texts that are linguistically anomalous and elliptical (and therefore with the possibility of numerous interpretations) has been reduced thanks to a deeper knowledge of his entire work, both literary (looking for leitmotifs) and critical (in order to understand his thought about art).

In the meanwhile I could contribute to the reconstruction of the author's artistic biography: although a scrupulous documentary research was carried on not long ago, I have found unknown materials through a careful search in archives of writers and cultural institutes related to Aksenov (some of which were not investigated before then), as well as in the catalogues of the main libraries in Moscow. The materials that have come to light allow to better understand Aksenov's art and have come really useful during the interpretation of the texts.

The method of analysis that I have considered suitable for bringing to light the main characteristics of the poetic texts is a combination of various approaches to the study of literature. According to the necessities of my investigation, I based the analysis on theoretical reflection from Structuralism, Semiotics, and in part from Cognitive Poetics: in order to better understand some very elliptical texts, I have found it more useful to reconstruct the cognitive processes which both the production and the comprehension of their meaning are based on⁵. Moreover, considerable attention has been paid to the prosody, since Aksenov himself stressed the importance of rhythm in the transmission of the artistic message.

The book consists of four chapters.

In chapter one I draw attention to the textological matters which emerge from a thorough analysis of the material at our disposal: during the bibliographical reconnaissance I realized that a reliable version of his texts on which one could base the exegesis was impossible to find. Many misprints and mistakes turned out to be both in the published text approved by the author and in the ones from archives, not to mention the cases in which one can suppose the presence of errors. Any attempt to correct them is difficult in particular with regard to poetic texts, because of their elliptical nature: one cannot rely on common sense to determine the general meaning and to identify errors; moreover, any wrong reading is a potential threat for the interpretation. This and other textological matters (paternity of the works, completeness, dating) were not discussed adequately by the critics, and in the new editions of Aksenov's texts one can note new misprints or even arbitrary corrections that are not always indicated by the

⁵ I got some interesting suggestions from: A. Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano 2011; P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London 2002; J. Gavins, G. Steen (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, London 2003.

editor. The solution I have adopted is to quote always from the texts approved by Aksenov and from his manuscripts and typescripts, while giving my proposal of correction of possible mistakes during the hermeneutic phase.

In the following chapter I try to reconstruct Aksenov's views about art, and, in particular, poetry. This has allowed me to discredit the myth of a poet interested in pursuing pictorial effects with words: a careful reading of his materials has shown that he perceived a clear division between painting and poetry, according to technical considerations that come from Lessing's classical opposition 'spatial' vs. 'temporal' arts (usually not followed by avant-garde artists). On the contrary, I have noticed that Aksenov presented a personal definition of art in a considerable number of texts with few variations: art arises from a feeling that produces an inner agitation in the artist; the artist tries instinctively to render this feeling objectively by using a conventional material (words, colours, sounds...) that he organizes rhythmically. Such an organization gives a sense of harmony to the work of art and, consequently, to the feeling that the work itself stands for: therefore, the work of art enables the poet (and any audience that has experienced the same feeling) to eliminate the inner agitation. In short, art is seen as a psychological need of every man and it is basically aimed at healing. Here it is possible to recognize analogies with the theories on art and on human psyche proposed by Lev Tolstoj and Sigmund Freud and with Vjačeslav Ivanov's ideas on artistic and physiological rhythm, rather than with conceptions peculiar to Cubofuturism or other avant-garde groups. After that, I have examined Aksenov's opinions about contemporary Russian poets and about himself: this has allowed me to show that he was interested in neither a mystical poetics of symbolist origin nor an alogical (transmental) one, while he stressed the importance of formal innovations that could give a more precise expression to the feelings of the artist.

Chapter three is devoted to the analysis of Aksenov's poetry, the central part of my research. Starting from the commentary of some poems that seemed representative of an usual practice of writing for Aksenov, I have investigated the language he used, with particular attention to syntax and vocabulary. I could notice the absence of clear logical connections between the syntagms, a preference for parataxis and juxtaposition of clauses and syntagms, as well as the abundance of nominal constructions. In the meanwhile, the linguistic units have turned out to make sense: the single syntagms denote objects and actions that form a series of either simultaneous or successive images and events. The descriptive element is predominant in his poems: reference is the most important plan in them, the linguistic signs usually refer to a concrete perception of reality, instead of transfiguring themselves into symbols and hinting at a superior order of significance, at a deeper reflection. The ultimate sense of his poems seems to lie in the account of a personal experience of the author's lyric 'I'.

This account is not recognizable immediately, since it is interfered by various kinds of ellipsis, which produce the effect of a deliberately negligent writing. I have proposed to interpret this stylistic choice as a sort of stream of consciousness: if the lyric 'I' transcribed what is passing through his mind in

the very moment he is living a certain experience, he would not obviously pay attention to the grammar and would rather get a blend of visual and auditive impressions with thoughts caused by them through a very free association of ideas. One could consider his poems as experiments on the immediate reproduction of an experience in the most faithful way to what the lyric 'I' had felt, an idea that is in line with Aksenov's conception of art. This intuition is confirmed by similar practices of writing in his prose of the same years (*Gerkulesovy stolpy*, 'The Pillars of Hercules', 1918): one can notice some streams of thoughts of the characters that the author introduced in the narrative texture.

The great associative freedom of a lyric 'I' who performs a real stream of consciousness is testified by the use of a complex figurative language, with tropes that are not ascribable to classical rhetoric. The obscurity of the syntagms is enhanced by turning to images that are inspired particularly by the latest news in the field of vision, from both a scientific (references to the discoveries in optics and electromagnetic radiation) and a pictorial (description of urban elements that remind of some avant-garde paintings, especially by his friend Robert Delaunay) perspective. By the way, these stylistic choices seem indicative of an attempt (which is worthy of a representative of avant-garde art) to renew the figurative fund of Russian poetry through images that expressed modern culture. Again, a confirmation of the possibility to recognize these mechanisms of sense production in Aksenov's poetry comes from a comparison with his prose, in which one can find images that are structured with similar criteria.

The metrical and rhythmical aspects of the poems are connected to the idea of the rhythm as the foundation of any work of art, included in Aksenov's definition of art: this view has seemed to me original and, most of all, fraught of consequences as regards his evaluations as a critic and his artistic production as a poet. In fact, I have noticed in his poems a series of experimental metrical forms that differ from the traditional syllabotonic system, which is put under discussion by Aksenov. Such prosodic choices seem to reflect the author's aspiration to go beyond this system (which he considered unnatural, coercive and therefore inadequate for the transmission of the feeling experienced) in favour of a more flexible rhythmical organization, based on a language that was closer to the daily use. It is worth noting that no representative of Russian avant-garde expressed a dislike for syllabotonic system as sharply as Aksenov did, although he sometimes returned to more traditional forms in his practice, which was also the case of his contemporaries. However, the use of classical metres by Aksenov regarded above all stylizations and ironic poems.

In chapter four I organize the experimental mechanisms used by Aksenov in a broader context, identifying intertextual connections to the works of authors that could be more akin to his style. So I have singled out the most substantial debts to French symbolists and postsymbolists that were not so well-known in Russia, rather than to his fellow-countrymen. This circumstance comes as no surprise, since Aksenov's contacts with Russian poets were practically weak until 1918: he joined *Centrifuga* in 1916 when he was at war, so he did not really take part to the cultural life of the group apart from an assiduous correspon-

dence with Sergej Bobrov. His main poetic works (*Neuvažitel'nye osnovanija* and *Ėjfeleja*) ripened far from the breeding ground of his own country, during some months that he spent in Paris in Spring 1914 (also thanks to her friend Aleksandra Ėkster, who introduced him to the main French avant-garde writers and painters of the time). Apart from some analogies with the metrical forms by Apollinaire (*Zone*) and Cendrars (*Les Pâques à New York*) noticed in chapter three, here I suppose that Aksenov derived from Cendrars the theme of the slightly ironic praise of Tour Eiffel and of the achievements of the technological era, and from Henri Guilbeaux the idea of poetry that is structured exclusively as a series of impressions collected during a visit to a city; moreover, I have identified some motifs that are proper to the style of Tristan Corbière and Lautréamont (on whom Aksenov had done some research in Paris), such as paradoxical combinations of words and shocking imagery. After that, I have tried to understand what elements connect Aksenov's poetry to that of his Russian contemporaries. Thematic and linguistic considerations have enabled me to find some similarities with the poetry of two other authors from Centrifuga, Sergej Bobrov and Boris Pasternak.

Finally, the conclusions present a reflection on the value of Aksenov's experience in relation to the literature of his time and to the one of the subsequent period. Concerning this, I have proposed to set Aksenov's poetry among the antecedent facts of postmodernism, which I here intend in the meaning given by Jean-François Lyotard: scepticism towards metanarratives, with the consequent renunciation of creating an artistic work that conveys a unique and univocal view (either moral, political, or social) of the world. Similarly, Aksenov's poems do not lend themselves to the conveyance of a more general meaning than the mere account of an experience.

The identification of these aesthetic features, which are alternative to the main trends in art of that time, brings us ultimately to reflect on what avant-garde in Russia really was. According to the most widespread conception of this cultural period (i.e., the practices of cubofuturists and *obëriuty* as truly avant-garde), Aksenov's experience would be set on the fringe of it in many respects. On the contrary, we could start to assume a wider and more complex perspective on avant-garde, which should give more prominence to the innovative, though not so historically relevant, artistic proposals which were advanced by less known authors. Aksenov's proposal (like Livšic's one) could be viewed as a personal interpretation of the innovative spirit of the time, which was parallel to other major trends, but not less worthy of consideration in order to understand the phenomenon of Russian avant-garde as a whole.

BIBLIOTECA DI STUDI SLAVISTICI

1. Nicoletta Marcialis, *Introduzione alla lingua paleoslava*, 2005
2. Ettore Gherbezza, *Dei delitti e delle pene nella traduzione di Michail M. Ščerbatov*, 2007
3. Gabriele Mazzitelli, *Slavica biblioteconomica*, 2007
4. Maria Grazia Bartolini, Giovanna Brogi Bercoff (a cura di), *Kiev e Leopoli: il "testo" culturale*, 2007
5. Maria Bidovec, *Raccontare la Slovenia. Narratività ed echi della cultura popolare in Die Ehre Dess Hertzogthums Crain di J.W. Valvasor*, 2008
6. Maria Cristina Bragone, *Alfavitar radi učenija malych detej. Un abbecedario nella Russia del Seicento*, 2008
7. Alberto Alberti, Stefano Garzonio, Nicoletta Marcialis, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10-16 settembre 2008)*, 2008
8. Maria Di Salvo, Giovanna Moracci, Giovanna Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, 2008
9. Francesca Romoli, *Predicatori nelle terre slavo-orientali (XI-XIII sec.). Retorica e strategie comunicative*, 2009
10. Maria Zalambani, *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, 2009
11. Maria Chiara Ferro, *Santità e agiografia al femminile. Forme letterarie, tipologie e modelli nel mondo slavo orientale (X-XVII sec.)*, 2010
12. Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo. Antropologia culturale dei Protoslavi*, 2010
13. Maria Grazia Bartolini, *"Introspece mare pectoris tui". Ascendenze neoplatoniche nella produzione dialogica di H.S. Skovoroda (1722-1794)*, 2010
14. Alberto Alberti, *Ivan Aleksandăr (1331-1371). Splendore e tramonto del secondo impero bulgaro*, 2010
15. Paola Pinelli (a cura di), *Firenze e Dubrovnik all'epoca di Marino Darsa (1508-1567). Atti della giornata di studi – Firenze, 31 gennaio 2009*, 2010
16. Francesco Caccamo, Pavel Helan, Massimo Tria (a cura di), *Primavera di Praga, risveglio europeo*, 2011
17. Maria Di Salvo, *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, 2011
18. Massimo Tria, *Karel Teige fra Cecoslovacchia, URSS ed Europa. Avanguardia, utopia e lotta politica*, 2012
19. Marcello Garzaniti, Alberto Alberti, Monica Perotto, Bianca Sulpasso (a cura di), *Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti (Minsk, 20-27 agosto 2013)*, 2013
20. Persida Lazarević Di Giacomo, Sanja Roić (a cura di), *Cronotopi slavi. Studi in onore di Marija Mitrović*, 2013
21. Danilo Facca, Valentina Lepri (a cura di), *Polish Culture in the Renaissance*, 2013

22. Giovanna Moracci, Alberto Alberti (a cura di), *Linee di confine. Separazioni e processi di integrazione nello spazio culturale slavo*, 2013
23. Marina Ciccarini, Nicoletta Marcialis, Giorgio Ziffer (a cura di), *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, 2014
24. Anna Bonola, Paola Cotta Ramusino, Liana Goletiani (a cura di), *Studi italiani di linguistica slava. Strutture, uso e acquisizione*, 2014
25. Giovanna Siedina (a cura di), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania. Its Impact on the Development of Identities*, 2014
26. Alberto Alberti, Marcello Garzaniti, Stefano Garzonio (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti (Ljubljana, 15-21 agosto 2003)*, 2014
27. Maria Zalambani, *L'istituzione del matrimonio in Tolstoj. Felicità familiare, Anna Karenina, La sonata a Kreutzer*, 2015
28. Sara Dickinson, Laura Salmon (a cura di), *Melancholic Identities, Toska and Reflective Nostalgia. Case Studies from Russian and Russian-Jewish Culture*, 2015
29. Luigi Magarotto, *La conquista del Caucaso nella letteratura russa dell'Ottocento. Puškin, Lermontov, Tolstoj*, 2015
30. Claudia Pieralli, *Il pensiero estetico di Nikolaj Evreinov tra teatralità e 'poetica della rivelazione'*, 2015
31. Valentina Benigni, Lucyna Gebert, Julija Nikolaeva (a cura di), *Le lingue slave tra struttura e uso*, 2016
32. Gabriele Mazzitelli, *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale. Catalogo storico (1921-1944)*, 2016
33. Luisa Ruvoletto, *I prefissi verbali nella Povest' vremennyh let. Per un'analisi del processo di formazione dell'aspetto verbale in russo*, 2016
34. Alberto Alberti, Maria Chiara Ferro, Francesca Romoli (a cura di), *Mosty mostite. Studi in onore di Marcello Garzaniti*, 2017
35. Pina Napolitano, *Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca*, 2017
36. Claudia Pieralli, Claire Delaunay, Eugène Priadko (a cura di), *Russia, Oriente slavo e Occidente europeo : fratture e integrazioni nella storia e nella civiltà letteraria*, 2017

Ivan Aksenov è una delle figure più neglette della letteratura russa di inizio Novecento. I pochi studiosi che ne hanno notato la grande originalità interpretano i suoi versi soprattutto come applicazione di principi di pittura cubista in poesia, alla luce delle esperienze di Majakovskij & Co.; tali indagini denotano una scarsa conoscenza dell'autore, che non mancò di dichiarare l'inconciliabilità tra i due media artistici. Questo libro si pone dunque come primo studio sistematico della poesia di Aksenov, partendo da una riflessione sullo stato filologico dei testi, per passare alla ricostruzione del suo pensiero estetico e ad analisi integrali dei componimenti poetici. Da ciò emerge un'inedita teoria dell'arte – che sviluppa idee di Tolstoj, Vjačeslav Ivanov e Freud – e una produzione in versi contraddistinta da ardite innovazioni metriche e da una poetica del flusso di coscienza con un urbanismo velatamente umoristico che ricorda autori come Apollinaire e Cendrars. Si intende così mettere in luce la peculiarità di Aksenov, unico poeta russo di area futurista ad aver partecipato, pur solo qualche mese, alla vita culturale di Parigi degli anni Dieci e fautore in patria di temi e stilemi in parte legati all'*esprit nouveau* francese.

Alessandro Farsetti insegna Letteratura russa all'Università Ca' Foscari di Venezia, dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca. Si occupa di poesia dell'avanguardia russa, cultura popolare dell'URSS, ricezione in Italia delle repressioni sovietiche, letteratura di viaggio. Sull'opera del futurista Ivan Aksenov ha già pubblicato vari saggi; è inoltre tra i curatori dell'edizione di memorie sull'Italia di Nikolaj Anciferov (*Otčizna moej duši*, Staraja Basmannaja, Moskva 2016).