

«AGON» (ISSN 2384-9045), n. 24, gennaio-marzo 2020

Anna Belozorovitch

MALEVIČ E AJGI: BIANCO SU BIANCO

MALEVICH AND AYGI: WHITE ON WHITE

SINTESI. L'articolo esplora la simbologia del colore bianco nella poetica di Gennadij Ajgi in riferimento alla ricerca artistica dell'avanguardia russa, in particolare all'opera, figurativa e teorica, di Kazimir Malevič. Riprendendo l'importanza della simbologia del colore nel contesto dell'icona russa, raccolta ed estesa dagli avanguardisti, i testi poetici di Ajgi svelano di volta in volta il colore bianco come protagonista del paesaggio poetico, ora come simbolo del dolore e della morte, ora come testimonianza della presenza divina e di una coscienza umana raffinata. La ricerca che portò Malevič a concepire una serie di opere caratterizzate dal 'bianco su bianco', tra le espressioni massime del quadro concettuale suprematista, si sviluppa in Ajgi in forma testuale, riproponendo un immaginario filosofico e spirituale ricco di analogie. L'articolo è accompagnato dalla traduzione di sei testi di Gennadij Ajgi nei quali il significato simbolico del colore bianco si mostra nelle sue diverse sfaccettature.

PAROLE CHIAVE: Gennadij Ajgi. Kazimir Malevič. Poesia russa. Simbologia del colore. Suprematismo.

ABSTRACT. This article explores the symbolism of the white color in Gennady Aygi's poetics in relation to the artistic research of the Russian avant-garde, particularly with Kazimir Malevich's figurative and theoretical work. While retrieving the importance of color symbolism in Russian icons, embraced and extended by the Russian avant-garde artists, in Aygi's poetry the white color appears sometimes as the protagonist of the poetic landscape, sometimes as a symbol of pain and death, sometimes as testimony of the divine presence and of a refined human conscience. In Aygi the research that led Malevich to conceive the 'white on white' series, one of the most significant expressions of the suprematist conceptual framework, seems to develop into a textual form, into a philosophical and spiritual imagery full of analogies. The article is accompanied by a translation into Italian of six texts by Gennady Aygi in which the symbolic meaning of the white color is shown in its various facets.

KEYWORDS: Gennady Aygi. Kazimir Malevich. Russian poetry. Color symbolism. Suprematism.

Colore: mezzo per la creazione
di forme, mentre la costruzione che non è
composizione
fine a se stessa, altro non è che un
linguaggio distinto
della parola, qualcosa con cui si racconta la
creazione del mondo
oppure il nostro slancio interiore, quanto
non può essere detto
con la parola-suono.¹

mentre la soluzione dell'immortalità
non è più della soluzione
di un cespuglio illuminato nella notte
d'inverno –
di rami bianchi sopra la neve
e sulla neve ombre nere²

Mentre il rapporto di Malevič con il testo scritto è testimoniato dalla raccolta delle sue numerose note, manifesti, trattati e poesie, curata da Alexandra Šatskich in ben cinque volumi pubblicati tra il 1994 e il 2004, il legame profondo tra il lavoro del poeta Ajgi e l'arte pittorica è raccontato, oltre che dall'esperienza lavorativa presso il Museo Majakovskij di Mosca³, e da lui

¹ Malevič 2015, *In natura esistono il volume e il colore*, pp. 106-107.

² *zdes' [qui]* (1968), poesia pubblicata in Ajgi 2000, p. 118. Traduzione mia.

³ Robel 2003, pp. 39-40.

stesso in molteplici interviste e saggi dedicati prevalentemente alle avanguardie, in diversi studi che prendono in considerazione elementi intertestuali presenti nella sua opera in riferimento alla pittura. In questi studi, emerge con forza lo sguardo rivolto dal poeta alla pittura di Kazimir Malevič, così come una sensibilità speciale legata all'uso del colore e della sua simbologia.

I collegamenti tra la creatività poetica di Ajgi e l'arte figurativa non si fermano alla sua ammirazione per le opere degli avanguardisti ma coinvolgono anche la condivisione del significato profondo attribuito da questi ultimi, in particolare da Malevič, al senso della vista come strumento di profonda conoscenza dell'universo⁴. Sokolova suggerisce che l'opera di Ajgi seguisse, sul piano verbale, lo stesso processo avvenuto sul piano pittorico nella creazione del *Quadrato nero* di Kazimir Malevič come culmine della ricerca della non-oggettività. Secondo la studiosa, oltre a tutte le forme di influenza dell'eredità avanguardista nella poesia di Ajgi, come per esempio la scelta del verso libero e l'alterazione delle forme tradizionali del discorso, vi è la presenza accentuata del colore bianco, elemento essenziale della pittura di Malevič tanto quanto lo è della poetica di Ajgi, il cui significato, 'di ispirazione suprematista', si lega alle

⁴ Belozorovitch 2019b.

idee di rifiuto dell'artificiosità, alla purezza e al vuoto, in ultima istanza alla ricerca di assoluto⁵.

Bisogna ricordare che la simbologia del colore ebbe un ruolo importante nel lavoro pittorico degli avanguardisti russi anche grazie all'eredità dell'iconografia ortodossa, nella quale, seppure non in senso assoluto ma soprattutto nel contesto della singola opera, sottolinea Alpatov, gli elementi raffigurati venivano caratterizzati cromaticamente in maniera consapevole e in comunicazione reciproca. Così il colore bianco – centrale nei 'paesaggi' verbali di Gennadij Ajgi e caratterizzante di uno dei celebri 'Quadrati' di Kazimir Malevič – veniva associato alla luminosità, alla purezza, all'equità, anche alla morte, in collegamento alle fasce di Lazzaro e Cristo⁶. Secondo Chuzangaj, che mette in evidenza il collegamento tra il colore bianco e l'iconografia della lettera 'a', sia come fonema sia nel suo ruolo di congiunzione utilizzata spesso da Ajgi a inizio frase, tali elementi fungono, nei versi, da scenario per un ingresso

⁵ Sokolova 2008, p. 78; Nikolaeva 2004, p. 18. Bisogna ricordare che, oltre al significato del colore bianco nella pittura delle avanguardie e alla sua simbologia nell'icona ortodossa russa, entrambe discusse qui, un elemento che merita attenzione e non può essere messo totalmente da parte nel commentare l'opera di Gennadij Ajgi è dato dall'origine ciuvascia del poeta e dalle pratiche e simbologie connesse alla spiritualità pagana con le quali egli è entrato in contatto, soprattutto nel corso della sua infanzia. Su questi aspetti, ricordiamo gli approfondimenti a cura di Ermakova, e in particolare Ermakova, Ermakov 2007, pp. 138, 148.

⁶ Alpatov 1976, pp. 206-209.

divino, per una presenza la cui portata spirituale si vuole accentuare⁷. Tra simili paesaggi metafisici si collocano, secondo Chuzangaj, i diversi ‘boschi’ cantati da Ajgi in vari testi composti attorno alla fine degli anni 1960 e inclusi nella raccolta *odežda ognja [l’abito del fuoco]* (1967-1970). Se osservati internamente, sembrano comunicare tra di loro e concorrere alla rappresentazione, suggerirei traduzione, di un unico paesaggio e di un’unica esperienza:

и снова — лес

что за места в лесу? поет их — Бог
и слышать надо — о уже пора! —
их не во времени
а в в ы с ш е м голосе:

где как идея ночь светла
и ясен день как Бога ум:

пусть — так поются! это наше счастье
что т а к их можем представлять! —

но есть — не только представляемое:

есть светлое один — в любой поляне:

как важно это для меня! —

то рода свет (одно и то же гласное:

⁷ Chuzangaj 1998, pp. 6-7.

поэт — во всех местах в лесу
его один и тот же Бог)

(1969)

e ancora: il bosco

che luoghi sono nel bosco? li canta – Dio
bisogna ascoltarli – oh ormai è ora
non nel tempo ma
in una voce a l t a:

dove la notte è luminosa come un'idea
e il giorno limpido come mente divina:

così – si devono cantare! siamo felici
d'immaginare che siano c o s ì! –

ma esiste – non solo l'immaginato:

esiste un luminoso uno – in ogni prato:

quanto è importante ciò per me! –

la luce dell'umanità (la canta un'unica vocale

trasparente – nei boschi in ogni luogo
sempre lo stesso Dio)

Dello stesso anno è la composizione che segue, che continua, anticipa o completa la contemplazione raffigurata nel primo testo:

снова: места в лесу

опять поются! есть! опять о н и
звучащие — везде — одновременно! —

опять к тому же часу
к пробуждению:

светло
— поляною-страданием! —
недвижимо
и ясно — нескончаемо! —
и будто стойко было утро
во мне: как в мире: целиком:

и там они то место поместили
среди им родственных
других:

которое я знал когда-то! —
светился
словно счастья час:

высокой
ясной серединой:
боярышник — при пении молчащий
как бог молчащий — за звучащим Словом:

молчащий — личностью неприкасаемой:

лишь тронь — и будет: Бога н е т

(1969)

ancora: luoghi nel bosco

s i c a n t a n o ancora! Esistono! Ancora l o r o
che suonano – ovunque – contemporaneamente! –

ancora alla stessa ora
verso il risveglio:

limpido
– di radura-sofferenza! –
immobile
e chiaro – e senza fine! –
e come fermo era in me
il mattino: come nel mondo: intero:

e hanno collocato là quel luogo
tra simili a sé
tra altri:

luogo che conoscevo una volta! –

risplendeva
come l'ora della felicità:

con un centro
alto luminoso:

un biancospino – taciturno durante il canto
come un dio taciturno – dietro un Verbo sonante:

taciturno – entità intoccabile:

sfioralo soltanto – e sarà: D i o n o n e s i s t e

In questi due testi, composti entrambi nel 1969, l'esperienza del bosco
come percezione del canto divino viene rappresentata attraverso la

contrapposizione tra buio e luce, suono e silenzio. Un'ambiguità voluta attorno all'aggettivo *glasnyj*, che richiama in lingua russa contemporaneamente la qualità della trasparenza e la sonorità di una vocale e amplifica la lettura mentre pone ostacoli alla traduzione. L'uso delle lettere maiuscole enfatizza solamente le parole 'Dio' e 'Verbo' (o 'Parola')⁸, mentre la presenza divina percepita attraverso un contatto profondo con il paesaggio è ora affermata ora negata, mostrandosi in entrambe le vie un'esperienza dell'assoluto. Per Gennadij Ajgi, il testo poetico è un «tempio verbale» che costituisce un «segno» in sé e per sé, che contiene altri segni al proprio interno. Tra tali 'segni', il poeta colloca anche dei «luoghi bianchi», ovvero gli spazi dove la parola è assente ma il significato continua a fluire⁹. Così, come sul piano grafico, anche su quello della rappresentazione verbale, siamo di fronte ad ampi spazi-significati, solo interrotti da presenze – forme del paesaggio / segni grafici della scrittura – dove il testo è ambiente e territorio del sacro, come un'ambasciata del divino.

I numerosi 'luoghi nel bosco' di Ajgi potrebbero facilmente fungere da didascalia a certi paesaggi che Kazimir Malevič dipinse soprattutto prima del 1913 e dell'«esplosione» suprematista nella sua ricerca figurativa. Basti pensare

⁸ Sull'uso delle lettere maiuscole in Ajgi, cfr. Ermakova 2005.

⁹ Ajgi 2000, p. 155.

a *Mattina dopo la nevicata in campagna*, databile al 1912-1913, raffigurante due figure femminili, viste di spalle, mentre camminano in un paesaggio innevato in cui si possono riconoscere alberi e case. Nonostante l'astrazione già fortemente sviluppata in quel periodo dal suprematista e le forme stilizzate delle due donne, nel quadro è possibile riconoscere una profondità e un movimento. La scena, osserva Douglas, «sembra scolpita di cubetti di zucchero o di ghiaccio», laddove tutti i colori differenti dal bianco sembrano esserne soltanto un'alterazione dovuta a un riflesso momentaneo, necessaria per esaltare la tridimensionalità¹⁰. Guardando poco indietro, incontreremo opere in cui il paesaggio – ancora dominato dal colore bianco – serve a celare (o a lasciare che lo spettatore sveli, senza fretta) il vero oggetto del quadro, nascosto da fitti alberi. Questo è il caso del *Paesaggio con casa gialla* (1906) dove la facciata a malapena si intravede in mezzo a un bosco innevato (o inondato di luce?) e, ancor più, di *Chiesa*, databile al 1905 circa, dove predomina il bianco su bianco e l'edificio sacro è una presenza luminosa celata dagli alberi, anch'essi riflettori di luce. In questo quadro, di cui Marcadé evidenzia l'ancora forte legame con l'influsso impressionista, i contrasti luminescenti tra luce e ombra anticipano le *texture*

¹⁰ Douglas 1994, pp. 66-67.

bianche del suprematismo¹¹. La chiesa non si scorge immediatamente, il titolo invita a cercarla; lo sguardo è guidato dalle ombre dei tronchi degli alberi lasciate sulla neve; le ombre inducono al riconoscimento delle forme, invitano a trovare la chiesa che si scopre specchio di luce a sua volta, quasi come, metaforicamente, nei versi di Ajgi citati in apertura l'incontro tra l'ombra e il bianco della neve è in analogia con la scoperta dell'immortalità, ovvero con la dimensione non-terrena dell'esistenza.

Il colore bianco fu certamente protagonista dell'arte russa delle avanguardie così come della sua 'esplosione' attraverso forme molteplici, tra cui il balletto e le sue scenografie, esportate in Europa agli inizi del Novecento. La sua presenza, come quella di altri colori, osserva Michelangeli, era certamente segnata dalla simbologia dell'arte sacra così come dall'immaginario fiabesco, ma anche dalla ricchezza del pensiero teorico dell'epoca. Tuttavia, proprio il bianco, forse per la posizione dominante occupata nel paesaggio invernale, suggerisce la studiosa, fu investito di molteplici letture simboliche da parte di artisti russi, tra cui quella di Kandinskij nel suo celebre saggio *Lo spirituale nell'arte* (1910), nel quale si legge: il bianco «ha il suono di un silenzio che improvvisamente riusciamo a comprendere [...] un nulla prima dell'origine,

¹¹ Marcadé 2003, pp. 12-13.

prima della nascita»¹². Vorrei che si ponesse mente anche a questa lettura, nell'avanzare verso altri due testi di Gennadij Ajgi dove il colore bianco si configura protagonista del paesaggio e si associa ora alla morte e al dolore, ora all'assenza di entrambi, e dove ancora una volta veicolo della lettura sottile che il poeta compie è la contemplazione:

прощальное: белый шиповник

кто озвучивал белое? флейтой какую?..

1968. Запись в Кахаб-Росо

о как ты тогда
распыляя
меня принимал:

в свой образ — как в облако!.. —

а знаю теперь — лишь твою тишину... — знаю
это твое отрицательное
цветенье-безмолвие —

(о бóльшим накалом чем точка-идея-сияние
ч т о т о с т и мира...) —

и все ж это — ты... —

место — отсутствия белого:

чистое: как человек — без болезни!.. —

¹² Cit. in Michelangeli 1999, p. 51. Sulle connessioni tra la simbologia del bianco per Kandinskij e la poesia di Ajgi, cfr. anche Postovalova 2016, pp. 100-101.

и теперь даже свет — словно вещь —
не приемлешь... —
с полнотой отрицательной:

ныне ты есть — лишь подобно тому как давно
мне мерещится место
меня — отмененного:

где боль — за о т с у т с т в и е боли:

полостью некою
раны без стенок!.. —

(где и болеть уже — нечему)

(1972)

per un addio: rosa canina bianca

chi ha doppiato il bianco? con quale flauto?
1968. Iscrizione a Kakhabroso

oh come mi hai ricevuto
disperdendomi
allora

nella sua immagine – come in una nuvola!.. –

e ora conosco – solo il tuo silenzio... – conosco questa
tua ostile (che nega)
taciturna-fioritura –
(di splendore maggiore del punto-luce-idea
della q u a l c o s i t à del mondo...) –

eppure sei – tua... –

luogo – d'assenza del bianco:

e: come un foglio bianco

non vi è suono nella polvere ... suona – la morte:

un grido – forse verso dio?
esso è – nella superficie della polvere:

che cosa è allora – lo s p i r a g l i o?
oh non è il tesoro della vittima:

non l’immaginazione!.. non è suono o canto:

è – a b b a g l i a e a c c o g l i m i:

e s v e l a t i – se e s i s t e sarà trovato:

oh g e s ù – s i l e n z i o!..

Il ‘bianco su bianco’ si ripropone in questi due testi muovendosi ora verso il paesaggio astratto contemplato attraverso uno sguardo che si rivolge all’interno di sé, dove gli elementi di colore bianco dichiarano la loro origine divina, come già i ‘geroglifici di dio’, ovvero i fiocchi di neve nella poesia *Morte* (1960) dedicata alla perdita della madre¹³. Il ‘foglio bianco’ in Ajgi, leggibile comunemente come ‘spazio vuoto’ acquisisce un valore ben diverso dall’assenza assoluta, tornando a riproporsi come spazio occupato dal sacro.

¹³ «E i fiocchi intanto / portano ancora e ancora sulla terra / geroglifici di dio...». Dalla raccolta *otmečennaja zima [inverno celebrato]* (1960-1961). Il testo completo è disponibile in traduzione italiana con originale a fronte in Belozorovitch 2019c, p. 56.

Così il silenzio, che ha luogo in quello spazio, lungi dal poter essere paragonato a un ‘suono o canto’ rappresenta la profonda richiesta di chi ha fede; quel silenzio si configura così come un atto performativo¹⁴, attraverso il quale si compie una nuova condizione. Anche in questo testo, la forma bianca sullo sfondo bianco dialoga con la ricerca pittorica di Kazimir Malevič nel presentarsi come «l’ideale di una possibile armonia tra l’uomo e Dio, tra l’anima e il mondo»¹⁵. Non è un caso che, nei versi dedicati al suprematista, Ajgi lo definisca come colui che possiede ‘la scienza del bianco’, mentre a sua volta si muove sullo sfondo bianco di un paesaggio innevato¹⁶.

La ‘presenza’ del suprematista è riconoscibile nel primo tra i testi precedenti attraverso l’uso di un termine tanto caro a Malevič quanto non facile da interpretare e tradurre, dal momento che costituisce una parola chiave del suo pensiero filosofico. Si tratta di *raspylenie*, qui come gerundio imperfettivo del verbo *raspyljat’*, che rimanda all’idea di ‘convertire in polvere’ [da *pyl’* – polvere] ma non combacia perfettamente con *polverizzare* a causa del prefisso

¹⁴ Austin 1987, pp. 15-70.

¹⁵ Lejderman 2003.

¹⁶ «con la scienza del bianco / un uomo sulla neve bianca in lontananza / come portando un invisibile segno». Questo e altri testi di Ajgi, dedicati alla figura del suprematismo, sono disponibili in traduzione italiana con originale a fronte in Belozorovitch 2019a, pp. 91-93. A proposito di questo testo sono di particolare rilevanza le analisi di Lejderman (2003) e Azarova (2016).

ras-, tra le cui letture figurano in primo luogo quelle della divisione interna e di una propulsione eccentrica delle parti. La traduzione di tale verbo con *disperdere* (invece di, per esempio, *polverizzare*, che riprende il richiamo alla ‘polvere’ ma rimanda a una ‘distruzione’ senza seguito) privilegia il valore semantico del prefisso su quello della radice del verbo, seguendo una tendenza che caratterizza di frequente la morfologia dei verbi russi, *in primis* quelli di moto. Il concetto di *raspylenie* d'altronde è spiegato da Malevič sia nei suoi trattati sia nelle poesie, come per esempio in *L'universo è un'unità incommensurabile* (c. 1917): «la dispersione è lo spezzarsi / di un'immagine unitaria in un insieme di direzioni nuove»¹⁷. Si tratta dunque, sì, di un ‘farsi polvere’, ma come processo propedeutico rispetto alla destinazione principale, già implicita nel precedente smembramento.

Seppure utilizzando una scelta lessicale diversa, Ajgi – con un'energia insolita – dichiara il bianco come proprietà divina e insieme energia capace di ‘spezzare’ le forme note/codificate in un altro testo, scritto nel 1962:

¹⁷ Malevic 2015, pp. 64-65.

слава белому цвету — присутствию бога
в его тайнике для сомнений
[...]

снегам — рассекающим — сутью бесцветья
бога — лицо

светлому — ангелу — страха
цвета — лица — серебра

gloria al colore bianco – presenza di dio
nel suo nascondiglio di dubbi
[...]

alla neve – spezzante – il volto – di dio
con il non-colore

al luminoso – angelo – della paura
colore – del volto – d'argento

Il 'vuoto', dunque, che è anche parola e azione, qui raffigurato ancora una volta dal bianco della neve, realizza un ulteriore 'smembramento' attraverso la distruzione di un'immagine (divina) fissa, frutto della paura umana, traducibile nell'oggettività che già Malevič proponeva di combattere. Nel suo manifesto *Suprematizm kak čistoe soznanie* [*Suprematismo come conoscenza pura*] (1921), infatti, suggeriva che

insieme allo sviluppo della pittura anche la parola si è spezzata (ha spezzato se stessa), così come spezza l'immagine oggettiva che raffigura, andando oltre i limiti della ragione e del pensiero, ovvero si

libera dalla raffigurazione e diventa una verità non-oggettiva, o il “nulla” liberato¹⁸.

A *raspyl'jat'* ora si accostano i verbi *rassekat'* (spezzare, tagliare), usato da Ajgi, e *razlomit'* (rompere, spezzare) utilizzato dal suprematista nell'originale dell'estratto sopra citato, verbi che nel descrivere l'una o l'altra forma di 'smembramento' di materia solida utilizzano lo stesso prefisso. La lettura del testo *proščal'noe: belyj šipovnik* [per un addio: rosa canina bianca] (1968) acquisisce così nuova profondità anche in relazione al neologismo *qualcosità* (*čtotost'*) del mondo, che potremmo collegare all'oggettività in Malevič e al potere della parola liberata.

Mentre Ajgi non lavora mai concretamente allo sviluppo di una filosofia, come fa Malevič, la sua poetica, suggerisce Nikolaeva, nei suoi riferimenti si configura come «esempio della teoria suprematista, espressa attraverso l'arte della parola»¹⁹. A testimoniare questa profonda connessione, sarebbero proprio i numerosissimi componimenti in cui il colore bianco figura come chiave simbolica del testo e dell'universo al quale appartiene, alcuni dei quali riportati qui. La ricerca compiuta da Malevič porta il suprematista a dipingere una serie di opere, oltre il celebre *Quadrato*, in cui il 'bianco su bianco' costituisce un

¹⁸ Malevič 2003, p. 197.

¹⁹ Nikolaeva 2004, p. 13.

discorso denso di significati. Gran parte di queste opere appartiene al 1918. Tali composizioni si muovono gradualmente verso un sempre maggiore dinamismo, in cui le forme geometriche si prestano a letture simboliche. In una composizione *Senza titolo*, si può riconoscere il vago accenno a una figura umana stilizzata. La sua postura curva richiama l'atto creativo e ricorda la coscienza umana nel mondo²⁰. In queste opere, facendo comunicare il bianco nelle sue lievi sfumature, Malevič voleva rappresentare «sottili differenze tra il materiale e l'immateriale», così come «trasportare la sensazione prodotta da fenomeni non visibili [...] insieme alla consapevolezza di tale sensazione», scrive Douglas²¹. I numerosi testi poetici di Gennadij Ajgi in cui il bianco 'prende la parola' sembrano rappresentare la continuità di tale ricerca.

²⁰ Douglas 1994, p. 98-102.

²¹ Ivi, p. 98. Traduzione mia.

снег

От близкого снега
цветы на подоконнике странны.

Ты улыбнись мне хотя бы за то,
что не говорю я слова,
которые никогда не пойму.
Все, что тебе я могу говорить:

стул, снег, ресницы, лампа.

И руки мои
просты и далеки,

и оконные рамы
будто вырезаны из белой бумаги,

а там, за ними,
около фонарей,
кружится снег

с самого нашего детства.

И будет кружиться, пока на земле
тебя вспоминают и с тобой говорят.

И эти белые хлопья когда-то
увидел я наяву,
и закрыл глаза, и не могу их открыть,
и кружатся белые искры,

и остановить их
я не могу.

(1959-1960)

neve

La neve vicina
rende strani i fiori sul davanzale.

Sorridimi almeno perché
non pronuncio parole
che non comprenderò mai.
Tutto quello che posso dirti è:

sedia, neve, ciglia, lampada.

E le mie mani
sono semplici e lontane,

e le cornici delle finestre
sono come ritagliate di carta bianca,

e là, insieme a loro,
accanto ai lampioni,
volteggia la neve

sin da quando eravamo bambini.

Volteggerà, fin quando quaggiù
ti si ricorda, si parla con te.

Questi fiocchi bianchi, un giorno
li ho visti davvero
e ho chiuso gli occhi, non li so riaprire,
e volteggiano, bianche scintille,

e io non posso
fermarle più.

вид с деревьями

Ночь. Двор. К птицам на ветках притрагиваюсь – и не взлетают. Странные формы. И что-то людское – в безмолвной понятливости.

Средь белых фигур – наблюденье такое живое и полное: словно всю жизнь мою видит единая – с темных деревьев: душа.

(1979)

paesaggio con alberi

Notte. Cortile. Sfioro gli uccelli sui rami – loro non volano via. Forme strane. E qualcosa di umano – nella comprensibilità senza parole.

Tra le figure bianche – l'osservazione è così viva e piena: come se dagli alberi scuri vedesse – tutta la mia vita un'unica: anima.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. (2003), *Malévitch, Un choix dans les collections du Stedlijk Museum d'Amsterdam*, Paris, Paris-Musées.

AJGI Gennadij (1983), *Otmečennaja zima*, Paris, Syntaxis.

AJGI Gennadij (2000), *Razgovor na rasstojanii*, Moskva, Limbus.

AJGI Gennadij (2009), *Provincija živych, Sobranie Sočinenij v semi tomach*, Vol. 3, Moskva, Gileja.

ALPATOV Michail (1976), *Le icone russe: problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Torino, Einaudi.

AUSTIN John L. (1987), *Come fare cose con le parole*, Torino, Marietti.

AZAROVA Natalia (2016), *Vozvraščenie k Ajgi*, "Natalia-Azarova.com", disponibile in <http://natalia-azarova.com/cgi-bin/index.pl?p=aigi_return>.

BELOZOROVITCH Anna (2019a), *Ajgi e Malevic: dialogo a distanza*, in BOTTIROLI Giovanni, a cura di (2019), *Quaderni di «Comparatismi» Vol. 4/2019*, Milano, Ledizioni, pp. 80-93.

BELOZOROVITCH Anna (2019b), *Ajgi e Malevic: artista della visione, artista della conoscenza*, «AGON», 23, pp. 143-164.

BELOZOROVITCH Anna (2019c), *Ajgi: poeta silenzioso, messaggero bilingue: Identità e presenza (critica) di una voce ciuvascia, russa, transnazionale*, «Semicerchio», 60 (1), pp. 51-62.

CHUZANGAJ Anter P. (1998), *Poet Ajgi i chudožniki: opyt filofofskoj interpretacii poetičescogo i chudožestvennogo soznanija*, Moskva, Russika.

CORTENOVA Giorgio, PETROVA Eugenia, a cura di (1999), *Kandinsky, Chagall, Malevič e lo spiritualismo russo. Dalle collezioni del Museo Statale Russo di San Pietroburgo*, Milano, Electa.

DOUGLAS Charlotte (1994), *Kazimir Malevič*, London, Thames and Hudson.

ERMAKOVA Galina (2005), *Funkcija slov s zaglavnoj bukvy v chudožestvennom prostranstve Ajgi (na primere analiza sbornika 'Teper' vseгда snega')*, «Ašmarinskie čtenija», ČGU, 2005, pp. 194-202.

ERMAKOVA Galina, ERMAKOV Alexandr (2007), *Slovo Ajgi*, Čeboksary, Izdatel'stvo Čuvaškogo Universiteta.

KANDINSKY Wassilij [KANDINSKIJ Vassilij] (1989), *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE.

LEJDERMAN Naum (2003), *Neofutuizm*, in LEJDERMAN Naum, LIPOVECKIJ Mark, a cura di (2003) *Sovremennaja russkaja literatura*, Vol. 2, Moskva, Akademija, pp. 387-391.

MALEVIČ Kazimir (1994), *Sobranie sočinenij v 5ti tomach. Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, Vol. 1, Moskva, Gileja.

MALEVIČ Kazimir (1998), *Sobranie sočinenij v 5ti tomach. Stat'i i teoretičeskije sočinenija opublikovanye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924-1930*, Vol. 2, Moskva, Gileja.

MALEVIČ Kazimir (2000), *Sobranie sočinenij v 5ti tomach. Suprematism. Mir kak bezpredmetnost' ili večnyj pokoj*, Vol. 3, Moskva, Gileja.

MALEVIČ Kazimir (2003), *Sobranie sočinenij v 5ti tomach. Traktaty i lekcii pervoj poloviny 1920-ch godov*, Vol. 4, Moskva, Gileja.

MALEVIČ Kazimir (2004), *Sobranie sočinenij v 5ti tomach. Proizvedenija raznych let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poëzija*, Vol. 5, Moskva, Gileja.

MALEVIČ Kazimir (2015), *Poesia*, Roma, Lithos.

MARCADÉ Jean-Claude (2003), *Malévitch aujourd'hui in Malévitch*, in AA. VV. (2003), *Un choix dans les collections du Stedlijk Museum d'Amsterdam*, Paris, Paris-Musées, pp. 10-25.

MICHELANGELI Licia (1999), *Un futuro nato dal passato. La favola russa del suono e del colore*, in CORTENOVA Giorgio, PETROVA Eugenia, a cura di (1999), *Kandinsky, Chagall, Malevič e lo spiritualismo russo. Dalle collezioni del Museo Statale Russo di San Pietroburgo*, Milano, Electa, pp. 46-67.

NIKOLAEVA Alevtina (2004), *Poezija Ajgi v ocenke kritikov*, Čeboksary, Čuvaškij gosudarstvennyi pedagogičeskij universitet imeni I. Ja. Jakovleva.

PODGÓRZEC Zbigniew (2000), “*U nas byli svoi nepisanye ‘manifesty’...*” (*razgovor s pol’skim drugom*), in AJGI Gennadij (2000), *Razgovor na rasstojanii*, Moskva, Limbus, pp. 16-27.

POSTOVALOVA Valentina (2016), *Slovo i molčanje v chudožestvennom mire G. Ajgi. (Opyt teolingvističeskogo osmyslenija)*, «Russian Literature», 79-80, pp. 99-110.

ROBEL Leon (2003), *Ajgi*, Moskva, Agraf.

SOKOLOVA Olga (2008a), ‘*Bespredmetnaja živopis’ K. Maleviča i ‘Bespredmetnaja poezija’ G. Ajgi*, «Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta», 1(2), pp. 67-79.

SOKOLOVA Olga (2008b), *Avangardnaja partitura ontologičeskogo mifa: Gennadij i Aleksej Ajgi*, «Russkaja kul’tura v XX veke: imena, problemy, kul’turnyj dialog», 8, pp. 129-156.