



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

**Scuola Dottorale di Ateneo  
Graduate School**

**Dottorato di ricerca  
in Lingue, Culture e Società  
Ciclo XXVI  
Anno di discussione 2015**

***La poesia di Ivan Aksenov (1914-1921) nel  
contesto dell'avanguardia russa:  
un'interpretazione***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-LIN/21  
Tesi di Dottorato di Alessandro Farsetti, matricola 955829**

**Coordinatore del Dottorato  
Prof. Alessandra Giorgi**

**Tutore del Dottorando  
Prof. Daniela Rizzi**

# Indice

<b>Introduzione</b> .....	5
<b>I. La letteratura critica e le questioni testologiche</b> .....	17
I.1. Gli studi sull'opera di Aksenov.....	18
I.2. <i>Status</i> filologico dei testi.....	28
I.3. Nuove acquisizioni documentali .....	35
I.4. Considerazioni filologiche sui dati acquisiti.....	39
I.4.1. Paternità dei testi inediti.....	39
I.4.2. Il problema delle opere non rinvenute.....	42
I.5. Quadro d'insieme della produzione poetica e scelta dei testi da esaminare .....	51
<b>II. Il pensiero di Aksenov in relazione all'arte e alla poesia</b> .....	57
II.0. Considerazioni preliminari.....	58
II.1. Gli "universali estetici" della creazione artistica .....	62
II.1.1. I sentimenti come oggetto dell'arte e il ruolo dell'artista .....	67
II.1.2. Il concetto di ritmo nelle varie arti e il suo fondamento fisiologico.....	72
II.1.2.1. Il concetto di ritmo nella poesia.....	76
II.1.3. Echi e suggestioni estetico-filosofiche.....	82
II.2. Le interrelazioni tra le arti.....	91
II.2.1. Arti spaziali vs. arti temporali.....	91
II.2.2. Le analogie con pittura e musica nel riferimento alle altre arti .....	95
II.3. Ulteriori aspetti della filosofia estetica di Aksenov .....	107
II.3.1. Il complesso rapporto con l'ideologia comunista .....	108
II.3.2. Costruttivismo teatrale e poetico .....	117
II.4. La poesia russa dell'epoca nei giudizi di Aksenov .....	122
II.4.1. I giudizi al di là della competizione artistica .....	122
II.4.2. L'atteggiamento nei confronti della propria attività poetica.....	127
<b>III. Interpretazione e analisi dei testi poetici</b> .....	132
III.0. Premessa .....	133
III.1. Organizzazione del materiale verbale e strategia semantica .....	137
III.1.1. <i>Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'</i> .....	137
III.1.2. <i>Snova slavitsja večer vlastnyj</i> ... ..	142
III.1.3. Considerazioni sulle anomalie grammaticali.....	149
III.1.3.1. Indeterminatezza del soggetto .....	150
III.1.3.2. Indeterminatezza dei rapporti logico-sintattici .....	155
III.1.4. Verso una chiave interpretativa di insieme.....	161

III.2. Semantica delle scelte lessicali.....	168
III.2.1. Principî generali di analisi.....	169
III.2.2. Caratteristiche del linguaggio figurato.....	175
III.2.3. Riflesso delle novità scientifiche e tecnologiche.....	181
III.2.4. Influenza delle rappresentazioni pittoriche dell'avanguardia.....	197
III.3. Sperimentazioni metrico-ritmiche.....	204
III.3.1. Quadro di riferimento teorico.....	205
III.3.2. Tra verso popolare e religioso.....	214
III.3.3. Forme metriche di passaggio: dalla trasgressione dei metri classici al verso tonico "regolato".....	220
III.3.4. Poesia sillabica.....	229
<b>IV. L'esperienza poetica dell'autore nel contesto artistico dell'epoca.....</b>	<b>233</b>
IV.1. Legami intertestuali con la poesia francese simbolista e postsimbolista.....	234
IV.1.1. Corbière e Lautréamont.....	234
IV.1.2. Cendrars e Guilbeaux.....	241
IV.2. Il sistema poetico di Aksenov a confronto con quello di autori russi coevi....	254
IV.2.1. La "grande metafora" di Bobrov.....	260
IV.2.2. La "poetica associativa" di Pasternak.....	270
<b>Conclusioni.....</b>	<b>278</b>
<b>Indice delle illustrazioni.....</b>	<b>289</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>290</b>



## Introduzione

Quand nos commentateurs se décideront-ils à sortir des petites limites des groupes et des 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 XX<sup>e</sup> siècle?

HENRI-MARTIN BARZUN<sup>1</sup>

L'avanguardia letteraria russa è ormai da circa mezzo secolo un'epoca culturale entrata stabilmente nell'ambito degli studi accademici. In area occidentale grande impulso alle indagini è stato dato dall'ampia rassegna storica di Vladimir Markov (1968),<sup>2</sup> che ha portato alla luce documenti al tempo difficilmente reperibili, oltre a informare su episodi e personaggi pressoché sconosciuti. In una prima fase, insieme alla raccolta di materiali d'epoca,<sup>3</sup> gli studiosi si sono dedicati a determinate questioni di poetica dei singoli autori o del movimento nel suo insieme, sia relativamente al periodo strettamente futurista (anni '10), sia comprendendo le avanguardie postrivoluzionarie fino ad Oberiu e quelle prefuturiste (in particolare Belyj). Grande attenzione hanno ricevuto gli aspetti visivi della parola sotto l'influenza della pittura d'avanguardia<sup>4</sup> e la *zaum'*, anch'essa interpretata sulla scorta delle innovazioni cubiste o analizzata nelle sue caratteristiche linguistiche e fonetiche.<sup>5</sup> Si rilevano inoltre vari contributi sui

---

<sup>1</sup> H.-M. Barzun, "D'un art poétique moderne", *Poème et Drame* 1, novembre 1912, p. 41 (cit. in B. Eruli, "Il futuro e la simultaneità", in *Letteratura francese contemporanea: le correnti d'avanguardia*, a c. di P. Anjel Jannini e G.-A. Bertozzi, Roma, Lucarini, 1982, vol. I, p. 17).

<sup>2</sup> V. Markov, *Russian Futurism: a History*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968. Il libro è stato tradotto in italiano nel 1973 (*Storia del futurismo russo*, Torino, Einaudi), mentre in Russia ha visto la luce solo nel 2000 (*Istorija russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg, Aletejja).

<sup>3</sup> A questo proposito si può citare la pubblicazione in Italia della raccolta di manifesti e principali testi teorici del periodo: G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento. Dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari, Laterza, 1968.

<sup>4</sup> Meritano una menzione le ricerche di Susan P. Compton (*The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16*, London, The British Library, 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 (*The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, Princeton University Press, 1984) sulle proprietà visive innovative conferite al medium verbale; di Aleksandar Flaker e, da una prospettiva strutturalista e semiotica, di Mojmír Grygar possiamo citare le raccolte, uscite in Russia di recente, di saggi scritti dai due studiosi negli ultimi quaranta anni: M. Grygar, *Znakotvorčestvo. Semiotika russkogo avangarda*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2007; A. Flaker, *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, Moskva, Tri kvadrata, 2008.

<sup>5</sup> Si veda in particolare: M. Marzaduri, "Suoni e sensi nella *zaum'* di Kručenykh", *Lingua e Stile* 1, 1980, pp. 41-63; Id., "Il futurismo russo e le teorie del linguaggio trasmentale", *Il Verri* 31-32, 1983, pp. 5-55; G. Janecek, "Il'ja Zdanevič «Aslaabliče» and the Transcription of «Zaum'» in Drama", in L. Magarotto, M. Marzaduri e G. Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Venezia, Comune di Venezia, 1982, pp. 33-43; R. Ziegler, "Poetika A. E. Kruchenykh pory «41°». Uroven' zvuka", in L. Magarotto, M. Marzaduri e G. Pagani Cesa (a cura di), *op. cit.*, pp. 231-58; V. V. Ivanov, "La *zaum'* e il teatro dell'assurdo di Chlebnikov e degli Oberiuty" (tr.

rapporti tra futurismo russo e italiano, riguardanti il viaggio di Marinetti in Russia, la polemica sul primato e sul carattere originale/nazionale o derivativo del futurismo russo e le possibilità di un confronto tra la poetica dei due movimenti.<sup>1</sup> A un livello ancora più generale si registrano infine studi comparatistici che inseriscono le pratiche degli autori russi nel più vasto contesto dell'avanguardia internazionale.<sup>2</sup>

Parallelamente in Russia, dopo i contributi dei formalisti (soprattutto Šklovskij, Jakobson e Tynjanov), dagli anni Trenta le avanguardie furono osteggiate per i noti motivi politici. Solo a Majakovskij, che nel frattempo era stato canonizzato come bardo del comunismo, fu riservata un'attenzione senza precedenti:<sup>3</sup> si trattava tuttavia di ricerche solitamente tendenziose, in cui il significato della sua esperienza futurista veniva minimizzato.<sup>4</sup>

Ricerche meno marcate ideologicamente si osservano al tramonto dell'era sovietica. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta le opere di poeti "proibiti" o ignorati dopo l'affermazione del canone del realismo socialista hanno iniziato infatti a essere raccolte in *sobranija sočinenij* e in antologie.<sup>5</sup> In questa nuova

---

it. di N. Marcialis), *Il Verri* 29-30, 1983, pp. 28-49. D. Mickiewicz, "Semantic Functions in *Zaum*", *Russian Literature*, XV, 4, 1984, pp. 363-464; G. Janecek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego, San Diego State University Press, 1996.

<sup>1</sup> Si veda soprattutto: M. Colucci, "Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione", *Ricerche slavistiche* XII, 1964, pp. 145-78; C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia: 1909-1929*, Bari, De Donato, 1973; Id., "I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia", in R. De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Fondazione Gianni Agnelli, 1988, pp. 351-80; G. Imposti, "Onomatopeia and *Zaum*'. A Comparative Analysis of Italian and Russian Futurism", *Russica Romana* 2, 1995, pp. 139-69.

<sup>2</sup> Ad esempio, B. Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1967; Z. Folejewski, *Futurism and its Place in the Development of Modern Poetry: a Comparative Study and Anthology*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1980; J. Weisgerber (a cura di), *Les Avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle (vol. I: Histoire; vol. II: Théorie)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984; J. A. Isaak, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts*, Ann Arbor (Michigan) – London, UMI Research Press, 1986.

<sup>3</sup> Per avere la dimensione della quantità di studi a lui dedicati, si veda: A. Aksenkin (a cura di), *Russkie sovetskie pisateli. Poety*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Rossijskoj nacional'noj biblioteki, t. 14, č. 2, vyp. 1, *V. V. Majakovskij: literatura o žizni i tvorčestve V. V. Majakovskogo (1909-1930)*, 2002; t. 14, č. 2, vyp. 2, *V. V. Majakovskij... (1931-1960)*, 2004; t. 14, č. 2, vyp. 3, *V. V. Majakovskij... (1961-1980)*, 2008. Sui contributi più recenti, v. E. Semenov (a cura di), *Russkie pisateli. Poety*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Rossijskoj nacional'noj biblioteki, t. 14, č. 2, vyp. 4, *V. V. Majakovskij: literatura o žizni i tvorčestve V. V. Majakovskogo (1981-2010)*, 2011.

<sup>4</sup> Fanno senz'altro eccezione in questo periodo le indagini su Majakovskij (e sull'avanguardia in genere) di Teodor Gric (v. ad es. "Rifmy Majakovskogo", *Literaturnyj kritik* 3, 1939, pp. 155-64), Nikolaj Chardžiev (v. i due volumi di articoli usciti a fine secolo *Stat'i ob avangarde*, Moskva, RA, 1997) e Vladimir Trenin (v. soprattutto il volume in collaborazione con Chardžiev, *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1970).

<sup>5</sup> Per un esempio di come in quegli anni sia mutato l'atteggiamento nei confronti delle avanguardie in Russia basti pensare a *Zabytyj avangard: Rossija, pervaja tret' XX stoletija*, il cui primo volume (*Sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, pod red. K. Kuz'minskogo, Dž. Janečeka i A. Očeretjanskogo) è uscito in Occidente (Wien, Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien, [1988], mentre il secondo – *Novyj sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, pod red. A. Očeretjanskogo, Dž. Janečeka i V.

fase studiosi russi e stranieri hanno a disposizione un numero di testimonianze artistiche e critiche molto più alto rispetto al passato, grazie anche alla maggiore accessibilità degli archivi statali. L'acquisizione di nuovi dati ha permesso così una migliore definizione della biografia artistica dei protagonisti del periodo e uno studio più consapevole e scrupoloso della loro poetica; sono stati inoltre riportati all'attenzione della critica autori e movimenti a lungo ignorati, e si è tentato di dare un'interpretazione unitaria dell'epoca da diverse angolature.<sup>1</sup> Le ricerche sono più che mai attuali in questo periodo, in relazione alla ricorrenza dei cento anni da alcuni avvenimenti salienti nella storia del futurismo.<sup>2</sup>

In generale, possiamo constatare che finora la critica ha principalmente approfondito con diversi approcci metodologici il significato e le implicazioni artistiche e culturali delle prove poetiche dei cosiddetti “maggiori”, primi fra tutti Majakovskij e Chlebnikov, e degli autori che hanno fatto gli esperimenti più radicali (soprattutto Aleksej Kručenyč, ma anche Igor' Terent'ev, Il'ja Zdanevič, Vasilisk Gnedov, il costruttivista Aleksej Čičerin, gli *oberiuty* Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij) e dunque per questo considerati rappresentativi dello spirito del tempo. Spesso questi studi, a partire dal libro di Markov, hanno considerato *Gileja* – ossia il cubofuturismo – e le sue filiazioni (il gruppo 41° a Tiflis; il LEF) come l'espressione più piena dell'avanguardia russa, giudicando gli altri (Egofuturizm, Centrifuga, Mezonin poezii, gli innumerevoli ismi postrivoluzionari) come raggruppamenti parafuturisti o epigonici; l'unica eccezione è rappresentata da Oberiu, che chiude con un'originale poetica dell'assurdo la parabola dell'avanguardia storica in Russia.<sup>3</sup>

---

Krejda – e il terzo – *Antologija avangardnoj epochi. Rossija. Pervaja tret' XX stoletija (poezija)*, pod red. A. Očeretskogo i Dž. Janečka – sono apparsi nel 1993 e nel 1995 sia a New York che a San Pietroburgo.

<sup>1</sup> A questo proposito vale la pena di segnalare le acute indagini di Dennis Ioffe sull'estensione del campo dell'arte alla vita da parte degli autori dell'epoca e sulle sue molteplici implicazioni culturali (v. soprattutto “Žiznetvorčestvo ruskogo modernizma sub specie semioticae. Istoriografičeskie zametki tipologičeskoj rekonstrukcii sistemy žizn' – tekst”, *Kritika i Semiotika* 8, 2005, pp. 126-79, e il recente “The avant-garde life-creation sub specie pragmatics”, *Res Philologica. Pegasus Oost-Europese Studies* 23, 2014, pp. 487-507).

<sup>2</sup> Nel 2012 è stato organizzato a Mosca un convegno per il centenario dell'uscita di *Poščečina obščestvennomu vkusu* (in collaborazione con l'IMLI RAN e il Gosudarstvennyj muzej Majakovskogo), mentre nel 2013 l'Università di Ginevra ha ospitato un convegno in occasione dei cento anni dalla pubblicazione del manifesto di Chlebnikov e Kručenyč *Slovo kak takovoe*.

<sup>3</sup> Per avere un'idea degli studi su Charms e Oberiu già negli anni '80, v. R. Giaquinta, “Oberiu: per una rassegna della critica”, *Ricerche slavistiche* XXXII-XXXV, 1985-1988, pp. 213-52. Per una rassegna più recente relativamente ai contributi di studiosi italiani: L. Piccolo, “Oberiu in Italia”, *eSamizdat* (V) 1-2, 2007, pp. 21-32. Di notevole interesse critico è tutt'oggi la monografia di J.-P. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern, Peter Lang, 1991.

Si potrebbe dunque dire, per semplificare la questione, che in ambito accademico l'avanguardia russa ancora oggi risente fortemente di tale punto di vista, allorché la poetica del periodo viene descritta con riferimento alle pratiche artistiche di queste due scuole:<sup>1</sup> lo *sdvig*, la *zaum'*, lo *slovotvorčestvo*; più in generale l'*ut pictura poesis*, la provocazione artistica, la *performance* e l'attenzione verso le tematiche urbane; l'alogismo e il grottesco (soprattutto negli *oberiuty*).

Non mancano poi teorie alternative che cercano un criterio di giudizio che accomuni tutta l'epoca e la inserisca in un contesto più ampio. Ad esempio, Vera Terechina ha utilizzato l'etichetta *espressionismo* – intesa come categoria artistica universale, trasversale ai gruppi – per mettere in stretta relazione le opere di autori come Leonid Andreev, Chlebnikov, Majakovskij, nonché di espressionisti *stricto sensu*, in letteratura e pittura, in Germania e in altri paesi (compresa la Russia, dove negli anni '20 Boris Lapin fondò l'effimero gruppo *Russkij ekspressionizm*). Si tratterebbe di un'arte anti-naturalistica, votata alla deformazione e al grottesco, a temi come il dolore, l'urlo e la rivolta contro la disumanizzazione della società moderna. Terechina sostiene inoltre come tali caratteristiche, divenute dominanti a inizio Novecento, fossero fortemente connaturate alla letteratura russa, rintracciabili in alcune opere di Gogol', Dostoevskij e Garšin.<sup>2</sup> Da un'altra prospettiva, Lidija Gerver ha individuato invece il comun denominatore della cultura del *Serebrjanyj vek* nella musica (nel senso metafisico di musica delle sfere e in quello di esecuzione strumentale), che guiderebbe anche molte creazioni futuriste: vengono fatti esempi da opere di Chlebnikov, Majakovskij, Kamenskij, Zdanevič.<sup>3</sup> Per quanto le osservazioni della studiosa mettano in luce aspetti poco noti di questi autori di avanguardia (soprattutto nel caso di Chlebnikov, la cui poesia era fortemente imparentata con il simbolismo ivanoviano), la ricerca ha il difetto di dare grande rilevanza a idee sulla musica che sono senz'altro maggioritarie in alcuni poeti, ma del tutto marginali in altri.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Questa tendenza si può osservare nelle tesi di dottorato recenti che mirano a fornire un'interpretazione generale dell'avanguardia russa: v. D. Mil'kov, *Russkij literaturnyj avangard: poetika žesta. Simvolizm – futurizm – oberiu*, Sankt-Peterburg, 2000; T. Kazarina, *Tri epochi russkogo literaturnogo avangarda*, Samara, 2004 (in cui vengono messi in parallelo *Gileja*, *Oberiu* e concettualismo); L. Kabanova, *Fenomen russkogo avangarda 10-30-ch godov v kontekste otečestvennoj kul'tury konca 19 – pervoj treti 20 stoletija*, Sankt-Peterburg, 2012.

<sup>2</sup> Cfr. V. Terechina, *Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, Moskva, IMLI RAN, 2005.

<sup>3</sup> Cfr. L. Gerver, *Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poetov. Pervye desjatiletija XX veka*, Moskva, Indrik, 2001.

<sup>4</sup> Ad esempio, Gerver (*ivi*, pp. 21, 212) crede di trovare in un testo critico datato e discutibile – ossia G. Tasteven, *Futurizm. Na puti k novomu simvolizmu*, Moskva, 1914, già definito “достаточно путаная



Esiste però anche un filone di ricerca che, anziché interpretare il periodo basandosi quasi esclusivamente sulle tendenze delle figure di spicco, mira a disegnare una mappa dettagliata dell'avanguardia 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 in campo artistico che non sembrano aver esercitato un'influenza rilevante sugli autori del tempo o delle epoche successive. Nel caso delle avanguardie – sia a livello nazionale, russo, che internazionale – indagini di questo genere servono inoltre a testimoniare 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. Lo studio metodico e approfondito sui testi delle personalità minori e il confronto con le poetiche dei protagonisti, può infatti dimostrare concretamente la presenza di elementi epigonici, ma può anche portare alla scoperta di modi di pensare e di scrivere alternativi, finora ignorati. Non c'è dubbio che tra i rappresentanti del periodo 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 oltre. Da un altro punto di vista, però, i tratti comuni dell'epoca rischiano di apparire come generalizzazioni in cui vengono trascurate le pratiche che si discostano dall'orientamento artistico principale, oppure vengono minimizzate le loro differenze da esso.

Tra i recenti lavori che contribuiscono a rendere meno piatta l'immagine dell'epoca si deve senz'altro segnalare la ricerca storica di Andrej Krusanov, il quale ha realizzato una cronaca minuziosa e quanto più possibile esaustiva dei fatti legati all'avanguardia, riportando un numero impressionante di dati (progetti editoriali, eventi, giudizi critici...) ricavati da materiali d'archivio e pubblicazioni periodiche.<sup>1</sup> Quest'opera fornisce un quadro composito dello sviluppo dell'avanguardia e della sua

---

книга” da N. Chardžiev (“Poezija i živopis”, in Id., *K istorii russkogo avangarda*, Stokgolm, Hylea Prints, 1976, p. 62) – dati sufficienti per sostenere *en passant* che il futurismo ricercava una sintesi musicale tra sinfonia e coro con la partecipazione delle masse popolari, analogamente alla *sobornost'* di Vjačeslav Ivanov. Non pare tuttavia che la studiosa abbia cercato conferme nella filosofia estetica dei principali esponenti del futurismo.

<sup>1</sup> Cfr. Andrej Krusanov, *Russkij avangard 1907-1932. Istoričeskij obzor v 3 tomach*, di cui sono uscite le prime due parti (t. I, kn. 1 e 2, Moskva, NLO, 2010, nuova edizione ampliata del volume pubblicato nel 1996; t. II, kn. 1 e 2, Moskva, NLO, 2003), relative ai periodi 1907-1917 e 1917-1921. Un lavoro simile ma esteso ai fatti di altri movimenti culturali dopo la rivoluzione è *Literaturnaja žizn' Rossii 1920-ih godov*, opera in più volumi di un collettivo di autori sotto la direzione di Aleksand Galuškin: di essa finora sono usciti nel 2005 il t. 1, č. 1 (*Moskva i Petrograd 1917-1920 gg.*) e il t. 2, č. 2 (*Moskva i Petrograd 1921-1922 gg.*).

ricezione da parte dei contemporanei, permettendoci di comprendere meglio la portata culturale del fenomeno nel suo insieme. Per quanto riguarda le indagini sulla poetica dei cosiddetti “minori”, si può citare la recente tesi di dottorato di Pavel Uspenskij su Benedikt Livšic. Mentre in passato egli era stato ritenuto un autore ai margini dell’avanguardia – con poesie che sembravano tradire un’ispirazione simbolista e acmeista, piuttosto che essere improntate a modelli futuristi – questo lavoro ha dimostrato come l’opera in versi di Livšic negli anni ’10 fosse espressione di un preciso progetto originale, storicamente sfortunato, di sviluppo del cubofuturismo in Russia.<sup>1</sup>

In tale contesto vorrebbe dunque inserirsi il presente lavoro. Oggetto di studio sarà la produzione poetica di un autore ancora poco considerato dalla critica e troppo frettolosamente ricondotto a una poetica assimilabile a quelle dei principali gruppi futuristi russi: Ivan Aleksandrovič Aksenov (1884-1935), ingegnere militare, poeta e critico, erudito in molti campi del sapere (dalle scienze matematiche e fisiche alle diverse arti). Nella sua vita egli ha fatto parte di vari contesti artistici (ad es., il gruppo futurista Centrifuga, il teatro di Mejerchol’d, il costruttivismo letterario) e di alcune istituzioni culturali sovietiche (ha lavorato come redattore al LITO del *Narkompros* e ha presieduto per alcuni anni il *Vserossijskij sojuz poetov*). Si è dedicato in prevalenza alla critica artistica (soprattutto di pittori contemporanei – la sua opera più nota è un saggio su Picasso – e di teatro inglese del Seicento) e alla traduzione (in particolare di testi di teatro), ma ha anche scritto drammi, prose e poesie.

All’epoca i suoi versi passarono praticamente inosservati; tra le rare eccezioni si segnala l’autorevole commento di Brjusov, che giudicò Aksenov il poeta più originale di Centrifuga.<sup>2</sup> Ad ogni modo, l’interesse della critica è stato tardivo, tanto che la sua opera poetica è stata oggetto di pochissimi studi specifici, realizzati soprattutto nell’ultimo lustro; questi sembrano però attenuare l’impressione di originalità avuta da Brjusov, allorché nella sua scrittura individuano aspetti che caratterizzano i gruppi egofuturista, centrifughista, costruttivista e, soprattutto, cubofuturista: i componimenti poetici sarebbero spesso il risultato di una cosciente traduzione verbale di principi del cubismo pittorico. Tale lettura sembra motivata in particolare dalla scarsa intelligibilità dei suoi testi, nei quali è difficile individuare un filo conduttore nella successione dei

---

<sup>1</sup> Si veda P. Uspenskij, *Tvorčestvo Benedikta Livšica 1910-ch godov i russkij futurizm*. Tesi di dottorato discussa all’IMLI RAN (Mosca) nel 2013.

<sup>2</sup> Cfr. V. Brjusov, “Včera, segodnja i zavtra russkoj poezii” (1922), in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. VI, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 521-22.

sintagmi. Da qui l'idea che tali testi 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 cubista 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.

Ad ogni modo, a sostegno delle loro tesi gli studiosi finora hanno fatto riferimento a pochi versi isolati e alla passione di Aksenov per il cubismo; talvolta hanno citato alcune sue dichiarazioni, senza rispetto però per il senso che esse avevano nel contesto in cui si trovavano: spesso infatti si trattava di parole pronunciate con evidente intenzione ironica.

Al contrario, non sono mai state operate analisi integrali di singoli componimenti, alla ricerca dei meccanismi linguistici e retorici che potrebbero essere presenti in essi e guidare alla loro comprensione. Se un simile lavoro riuscisse a portare alla luce con chiarezza il livello semantico dei testi, sarebbe forse possibile proporre interpretazioni più attente ai contenuti e agli aspetti eminentemente letterali 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 – potrà 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).

Il nostro lavoro mira quindi a studiare la poetica di Aksenov attraverso un'adeguata considerazione del suo pensiero e delle sue realizzazioni artistiche, nonché a dare un senso più preciso alla sua esperienza nel contesto delle avanguardie in Russia.

Il metodo di analisi che abbiamo ritenuto adeguato a far emergere le peculiarità dei testi poetici di Aksenov si presenta come una combinazione di diversi approcci allo studio della letteratura. A seconda delle esigenze di indagine ci siamo basati 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, abbiamo talvolta trovato di maggior aiuto l'opportunità di ricostruire i processi cognitivi di produzione e

comprensione dei testi stessi.<sup>1</sup> Inoltre, considerando la grande rilevanza degli aspetti prosodici nella produzione del senso delle poesie di Aksenov, da lui peraltro più volte ribaditi, è stato necessario esaminare le sue forme metriche; a questo scopo un punto di riferimento fondamentale sono state le indagini prodotte in ambito russo dalla cosiddetta “versologia” (*stichovedenie*): i risultati da essa ottenuti nell’illustrare le varietà e l’evoluzione del verso in Russia, soprattutto nel periodo modernista, sono stati confrontati con le nostre osservazioni, basate su rigorosi metodi statistici.

La descrizione dei meccanismi sperimentali messi in atto da Aksenov, e finora poco indagati dalla critica, andrà 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: a tale scopo abbiamo affrontato una lettura attenta di poeti che dovevano essere a lui più noti. L’indagine ha così evidenziato l’esistenza di influenze, in particolare, di autori francesi simbolisti e postsimbolisti, mentre con i russi sembra 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 del tempo, ci è parso lecito istituire dei parallelismi con due poeti a lui vicini (Sergej Bobrov e Boris Pasternak), che serviranno a mettere in evidenza alcuni aspetti che lo legano alla poesia russa del tempo e altri che da essa lo distinguono nettamente.

Per quanto riguarda la delimitazione dell’ambito cronologico di indagine, abbiamo scelto di occuparci del periodo compreso indicativamente tra il 1914 e il 1921. 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 di un saggio su Picasso in cui l’autore ha inserito le sue idee principali sul senso dell’arte. Il 1921 coincide invece con l’inizio della collaborazione con Mejerchol’d, l’uscita dell’articolo in cui Aksenov decretava la fine del movimento futurista (*K likvidacii futurizma*) e l’apertura di un periodo in cui l’autore si è dedicato molto meno alla poesia. Tra le due date appena indicate si concentra infatti circa il 90 % dei suoi componimenti poetici noti. La nostra

---

<sup>1</sup> L’applicazione delle scienze della mente allo studio della letteratura è un campo di ricerca articolato e complesso che però nella presente tesi viene sfiorato marginalmente, per cui non avrebbe senso dedicarvi una trattazione specifica. Si tratta comunque di un argomento che intendiamo affrontare adeguatamente in altra sede. Ai fini della nostra analisi abbiamo soltanto tratto alcuni interessanti suggerimenti da: A. Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011; P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London, Routledge, 2002; J. Gavins e G. Steen (a cura di), *Cognitive Poetics in Practice*, London, Routledge, 2003.

scelta si accorda del resto con la periodizzazione della produzione aksenoviana proposta dalla critica. Ciò non toglie che faremo sovente riferimento a testi critici e artistici che trascendono questi limiti temporali: lo scopo è 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.

Un problema in cui ci siamo imbattuti nelle prime fasi del lavoro, durante la ricognizione bibliografica, riguarda 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 ad alcuni 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 sono state ancora affrontate dalla critica, 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, uno dei compiti imprescindibili della presente tesi era quello di premettere all'analisi delle poesie una soluzione al problema delle mende filologiche e, soprattutto, ai dubbi relativi alla paternità, allo stato di compiutezza e alla datazione dei testi inediti.

Questa tesi offre inoltre un contributo alla ricostruzione della biografica artistica dell'autore. Infatti, sebbene nel recente passato fossero state condotte ricerche documentali che potevano sembrare definitive, abbiamo 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 potessero essere sfuggiti agli studiosi in passato. 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. Abbiamo 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 Salonicco – ma anche in luoghi precedentemente non presi in considerazione: l'Archivio statale della Federazione Russa (GARF), 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 poetov*; il fondo Chardžiev-Čaga allo Stedelijk Museum di Amsterdam. I materiali riportati alla luce integrano significativamente quanto era già noto dell'opera di Aksenov e, in alcuni casi, si sono rivelati determinanti per lo sviluppo della nostra tesi.

Il lavoro si compone così di quattro parti.

Nella prima, dopo aver passato in rassegna la letteratura critica su Aksenov, abbiamo messo in evidenza le questioni testologiche che emergono da un'attenta considerazione del materiale disponibile; tenendo conto anche delle nuove scoperte d'archivio, presentate e discusse in un'apposita sezione, tali questioni sono poi state esaminate singolarmente. 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. Infine si è stabilito quali testi fossero idonei per le nostre analisi.

Nella parte successiva si è tentato di ricostruire la posizione dell'autore relativamente al senso dell'arte e, in particolare, della poesia. L'operazione era finalizzata a individuare gli invarianti della sua filosofia estetica e gli aspetti che negli anni hanno invece subito un'evoluzione. La conoscenza della visione dell'arte espressa dall'autore permette infatti di adottare con i testi poetici una prospettiva ermeneutica che non sia in contrasto con tale visione ma, anzi, che possa rispecchiarla il più possibile. A questo proposito, è stato riservato un capitolo al modo in cui Aksenov intendeva i rapporti tra le varie arti, specie l'accostamento della poesia alla pittura (caposaldo delle interpretazioni “cubiste” dei suoi versi proposte dalla critica). Ci siamo poi interrogati 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 abbiamo 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 desse alla propria scrittura di versi.

La terza parte è dedicata all'analisi testuale, cuore della tesi. Abbiamo preso le mosse dall'esame minuzioso di singoli testi poetici che ci sono sembrati indicativi di una pratica di scrittura abituale per Aksenov. Le prime osservazioni sulle caratteristiche linguistiche e lessicali di questi componimenti sono state 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 abbiamo cercato di definire la strategia semantica usuale da lui adottata. Nei capitoli successivi ci siamo invece concentrati sulla comprensione dei meccanismi di produzione del linguaggio figurato che permettono di penetrare il senso di sintagmi oscuri e sulle implicazioni semantiche dei suoi esperimenti metrico-ritmici: con questo lavoro abbiamo cercato conferme e ulteriori puntualizzazioni relativamente al senso degli esperimenti poetici di Aksenov.

L'ultima parte si proponeva di operare un confronto tra il sistema poetico di Aksenov e quello di letterati a lui vicini. Nel primo capitolo si sono osservati i possibili debiti di Aksenov nei confronti di poeti francesi poco noti in Russia (Tristan Corbière, Lautréamont, Blaise Cendrars e Henri Guilbeaux). Nel secondo capitolo si è tentato invece di capire quali elementi ricollegano la poesia di Aksenov a quella degli autori russi coevi. Considerazioni di natura tecnica e linguistica hanno permesso nella fattispecie un parallelo con la poesia di due colleghi di Centrifuga, Sergej Bobrov e Boris Pasternak.

Nelle conclusioni è stato infine proposto un bilancio degli aspetti salienti della scrittura poetica di Aksenov che abbiamo potuto rilevare e abbiamo aperto una riflessione sul valore dell'esperienza dell'autore in relazione alla letteratura a lui coeva e a quella successiva.

Come si è cercato di mostrare in più occasioni nel corso della tesi, la produzione critica e letteraria di Aksenov rappresenta un'interpretazione 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 puramente estetiche, 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, desideriamo ringraziare Natal'ja Adaskina, curatrice dell'edizione di opere di Aksenov, per aver generosamente condiviso con noi materiali da lei raccolti e rimasti inediti e per aver risposto alle nostre domande concernenti il suo operato. Grazie inoltre ad Aleksandr Parnis per gli utili suggerimenti durante le nostre ricerche d'archivio e a Geurt Imanse per l'invio delle fotocopie dei materiali riguardanti Aksenov conservati nel fondo Chardžiev-Čaga dello Stedelijk Museum di Amsterdam. La nostra 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 averci concesso di riprodurre a titolo gratuito nella presente tesi alcuni schizzi di Ljubov' Popova.



## I. LA LETTERATURA CRITICA E LE QUESTIONI TESTOLOGICHE

Просмотрите французскую орфографию, кажется, [я] наврал, и «èсиует» не так пишется. Да и вообще.  
IVAN AKSENOV<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Lettera a Bobrov del 2 maggio 1916 (*ITN*, I, 79).

## I.1. Gli studi sull'opera di Aksenov

L'attenzione della critica verso la vicenda poetica e, più in generale, culturale di un esponente poliedrico delle avanguardie primonovecentesche, quale fu Ivan Aksenov, è stata scarsa, discontinua e, come si cercherà di mostrare, inadeguata. La prima (e tutt'ora unica) raccolta delle sue opere – incompleta e in un'edizione critica tutt'altro che impeccabile (v. I.2) – ha visto la luce soltanto nel 2008.<sup>1</sup> 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'autore.<sup>2</sup> 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.

Nella fase attuale, insieme ad alcune importanti acquisizioni di natura soprattutto documentale, permangono aspetti rilevanti della poetica aksenoviana che non sono stati presi ancora in considerazione. Senza dubbio, 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, come evidenzieremo nei capitoli successivi, ancora passibili di nuove scoperte); ciò ha permesso alla studiosa di proporre 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.<sup>3</sup> Si deve inoltre riconoscere che in relazione alle caratteristiche della sua prosa critica e della sua pratica di traduzione sono state già prodotte ricerche acute e minuziose, basate

---

<sup>1</sup> I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, sostavitel', avtor vstupitel'noj stat'i i kommentarijev Natal'ja Adaskina, Moskva, RA, 2008. In seguito utilizzeremo l'acronimo *ITN* per riferirci alle opere di Aksenov citate da questa edizione: il numero romano servirà a indicare il volume, quello arabo le pagine. Riguardo al riferimento ai testi di altri autori inclusi nell'edizione, si opterà invece per il sistema di citazione bibliografica da noi solitamente adottato.

<sup>2</sup> L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012.

<sup>3</sup> Nel primo (anni '10) Aksenov sarebbe stato guidato soprattutto da idee sul rinnovamento dell'arte, espresse tanto nella critica, quanto nella pratica poetica; nel secondo (anni '20) egli avrebbe espresso, attraverso la collaborazione con Mejerchol'd e l'adesione al *Literaturnyj centr konstruktivistov* (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 '20) 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. N. Adaskina, "Ivan Aleksandrovič Aksenov", in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo...*, cit., t. I, p. 6).

su un'attenta considerazione del corpus aksenoviano;<sup>1</sup> anche l'unico studio sulla prosa artistica<sup>2</sup> presenta vari spunti per la comprensione della poetica di Aksenov su cui varrà la pena di riflettere. Il teatro, in relazione sia all'attività drammaturgica (una *pièce*, *Korinffane*, uscita nel 1918), sia a quella critica (vari articoli sul teatro inglese del Seicento e recensioni su quello russo a lui contemporaneo) è invece un ambito quasi totalmente trascurato.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda la poesia, che a nostro parere rappresenta la pietra angolare per comprendere il valore dell'esperienza di Aksenov nel *milieu* artistico della Russia del primo Novecento, le indagini sembrano ferme a uno stadio iniziale, nonostante esistano vari studi specifici. Nel complesso, sono state proposte alcune interpretazioni che cercano di dare una giustificazione funzionale ai bizzarri esperimenti poetici di Aksenov, ma ancora non si rileva nessuna analisi testuale. Ci soffermeremo adesso su queste posizioni critiche, mettendo in rilievo non solo le osservazioni interessanti, ma anche i limiti che abbiamo rilevato.

Il principale orientamento critico riconosce nelle scelte linguistico-formali non tradizionali di Aksenov una trasposizione di principî della pittura coeva in poesia.

---

<sup>1</sup> 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: A. Babin, "Aksenov v okrestnostjach Pikasso", *Iskusstvoznanie* 1, 2002, pp. 504-19, rielaborato con aggiunte in A. Babin, "O knige Ivana Aleksandroviča Aksenova «Pikasso i okrestnosti»", in M. Busev (a cura di), *Pikasso i okrestnosti. Sbornik statej*, Moskva, Progress-Tradicija, 2006 pp. 77-100; D. Rizzi, "Ivan Aksënov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia", in G. Pagani-Cesa e O. Obuchova (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, Padova, CLEUP, 2002, pp. 363-83; N. Misler, "Ivan Aksenov, Nikolai Berdiaev, Picasso, and the «Russian Soul»", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 161-72. Sugli aspetti tecnici e psicologici del saggio critico-biografico dedicato a Ejzenštejn (*Portret chudožnika*, 1933) e sul ruolo che ha avuto Aksenov nella formazione della poetica del regista, suo ex-allievo: O. Bulgakova, "Aksenov, Ejzenštejn, ili Kto byl ten'ju otca Gamleta", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 173-93; N. Drubek, "«Zritel'naja muzyka Ejzenštejna». Zametki k Portretu chudožnika I. A. Aksenova", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 195-207; I. Belobrovceva, "Ejzenštejn – Aksenov – Ejzenštejn: kak sozdajutsja biografii", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 209-19. Per analisi metriche, linguistiche e stilistiche delle sue traduzioni, specialmente dei drammaturghi elisabettiani: J. Bailey, "The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922", *International Journal of Slavic Linguistics*, vol. XVI, 1973, pp. 130-35; M. Gasparov, "Bukvalizm slovesnyj protiv bukvalizma ritmičeskogo (neizdannij perevod iz «Pana Tadeuša»)", in M. Šapir (a cura di), *Quinquagenario Alexandri II'ušini oblata*, Moskva, MGU, 1990, pp. 53-62; M. Tarlinskaja, "Ritmiceksij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksenov perevodil Elizavetincev", in M. Gasparov e T. Skulačeva (a cura di), *Slavjanskij stich: stichovedenie, lingvistika i poetika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunja 1995 g.*, Moskva, Nauka, 1996, pp. 147-55; M. Mejlach, "Aksenov – perevodčik elizavetincev", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 83-103.

<sup>2</sup> L. Kleberg, "Ivan Aksenov's Novel *The Pillars of Hercules*", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 105-21.

<sup>3</sup> Oltre ad alcuni commenti di Adaskina negli apparati critici dell'edizione di opere, v. O. Fel'dman, "I. Aksënov o forme i smysle «Velikodušnogo rogonosca». Primečanija", *Teatr* 1, 1994, pp. 172-75; A. Rjabova e D. Žatkin, "Kristofer Marlo v tvorčeskom nasledii I. A. Aksenova", *XXI vek: itogi prošlogo i problemy nastojašego pljus* 11 (15), Penza, 2013, t. 2, pp. 149-54.

Vladimir Markov ha proposto un parallelo tra il libro di versi *Neuvažitel'nye osnovanija* (1916) e la pittura cubista, basato su un'analogia nella modalità di rappresentazione del reale: nelle descrizioni di Aksenov gli elementi urbani sarebbero presentati secondo un ordine alogico e verrebbero resi attraverso parole apparentemente non correlate con essi; altri elementi, invece, sarebbero omessi. Anche l'utilizzo di registri linguistici radicalmente diversi (stile da cronaca giornalistica inframmezzato di termini aulici) andrebbe interpretato come un fatto cubista (equivalente verbale del procedimento pittorico di interpenetrazione dei piani): "In one poem he [Aksenov] obviously tries to achieve an effect similar to that of a multiple-exposure photograph".<sup>1</sup> Markov basa la sua tesi su una propria percezione delle poesie, che però talvolta – come si evince dall'ultima citazione – viene identificata con l'intenzione del poeta. Nell'esposizione del critico si nota la tendenza a un impressionismo critico-valutativo:

*Invalid Foundations* is a brilliant and difficult book, and it is one of the few genuinely avant-garde works published by Centrifuge. It is poetry that is partly based on personal association, but is primarily shaped in the manner of a painting. Words are placed in it like color, in contrast with or in addition to the previously used shade. Applying such a procedure, Aksenov does not neglect word meaning, but he uses semantics also as a color, a line, an element of texture.<sup>2</sup>

Le parole del primo commentatore di Aksenov sono ancora oggi accolte acriticamente dagli studiosi.<sup>3</sup> Di recente Kornelija Ičin le ha ritenute una valida base per tracciare un parallelo tecnico tra *Neuvažitel'nye osnovanija* e la pittura di Aleksandra Ekster: "Холсты художницы, так же как стихи Аксенова, насыщены кубистическим, моментальным изображением города [...]".<sup>4</sup> 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

---

<sup>1</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 272.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>3</sup> Nella voce enciclopedica dedicata ad Aksenov, Ju. Gel'perin – "Aksënov Ivan Aleksandrovič", (voce) in P. Nikolaev (a cura di) *Russkie pisateli. 1800-1917*, t. 1, Moskva, Sovetskaja Enciclopedija, 1989, p. 42 – parla di "попытка применить в поэзии средства кубистич. живописи", rimandando a Markov in bibliografia; N. Adaskina ("Ivan Aleksandrovič Aksenov", cit.), 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 lunghe citazioni.

<sup>4</sup> K. Ičin, "O poezii i živopisi: Ivan Aksenov i Aleksandra Ekster", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, p. 136. Tra l'altro, Ičin crede possibile distinguere Aksenov ed Ekster 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 (cfr. *ivi*, p. 135). Postulare un atteggiamento negativo generalizzato nei confronti della città da parte del futurismo, a eccezione di due esponenti, è quantomeno precipitoso, siccome non ci risulta che si tratti di una posizione comunemente accettata dagli studiosi di avanguardia; un discorso analogo è portato avanti dalla studiosa russa N. Šmidt ("*Gorodskoj tekst*" v poezii russkogo modernizma, Moskva, 2007), la quale però ha il limite di desumere la poetica futurista della città esclusivamente dai testi di Majakovskij e Chlebnikov.

Ekster, specialmente in dipinti del periodo 1913-1914.<sup>1</sup> A parte questa notazione sulla frammentarietà – concetto peraltro piuttosto vago, in quanto applicabile a buona parte della pittura e della poesia d'avanguardia – si fatica però a vedere un effettivo debito artistico di Aksenov verso Ekster.<sup>2</sup>

In questa stessa tendenza critica si inserisce John Bowlt, il quale ha interpretato le stravaganze poetiche di Aksenov come ricerca di un corrispettivo verbale per due specifici procedimenti pittorici cubisti: 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.<sup>3</sup>

La scarsa intellegibilità dei versi sarebbe legata alla resa di un ambiente urbano moderno, colmo di scritte pubblicitarie insensate e distorsioni di specchi. A tal proposito Bowlt cita il verso “Ежедневно включают на куполе непонятные рекламы”,<sup>4</sup> e nelle poesie nota generalmente la presenza di parole che rimandano alla pubblicità (*plakat, mnogofigurnye ščity, reklama, jarlyk*), e alle superfici riflettenti (*zerkalo, zerkal'nye asfal'ty, monokl', kvarcevyj obelisk*). Rispetto a Markov e a Ičin, Bowlt tenta anche di argomentare 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.<sup>5</sup> 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 Picasso.<sup>6</sup> Questo ovviamente non esclude la

---

<sup>1</sup> Cfr. K. Ičin, “O poezii...”, cit., p. 141.

<sup>2</sup> Non sono più convincenti gli altri esempi: alla dichiarazione “Иногда кажется, что стихи Аксенова являются словесным оформлением картин Экстер с городской тематикой” (*ivi*) vengono fatti seguire solo alcuni versi senza una pur breve analisi che dimostri una somiglianza tutt'altro che evidente; oppure, non si capisce perché il verso “И мост отупел” dovrebbe rimandare al quadro *Most* di Ekster (*ivi*, p. 140).

<sup>3</sup> J. Bowlt, “*Vitrina and Afisha*”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, p. 127.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. 128.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 126.

<sup>6</sup> “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

possibilità di leggere i componimenti alla luce delle idee cubiste menzionate da Bowlt, ma si deve riconoscere il fatto che Aksenov non ne parla, per cui l'argomentazione dello studioso non è accettabile.

Al di fuori delle letture pseudo-cubiste merita di essere commentata un'interpretazione avanzata dallo studioso Aleksandr Parfenov e finora pressoché ignorata.<sup>1</sup> Lo studioso riconosce nelle poesie di Aksenov descrizioni urbane, formate da inusitate combinazioni linguistiche, fonetiche e di registri, le quali restituiscono un'immagine indiretta, "spostata", del reale ("футуристическая поэтика «сдвига» изображения и функции слова").<sup>2</sup> In questo caso, però, lo *sdvig* non è ricondotto all'estetica cubista, bensì viene considerato espressione di un ricongiungimento alla tradizione letteraria e, allo stesso tempo, di un'attesa escatologica: 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 su quello che a nostro parere può essere considerato un fraintendimento del pensiero del poeta. Nella fattispecie, Parfenov cita con troppa leggerezza le affermazioni contenute in *Pikasso i okrestnosti* riguardo al barocco come "angelo delle catastrofi"<sup>3</sup> e alla previsione della futura morte dell'arte, senza considerare che il saggio, per il resto, celebra il "Picasso barocco", si conclude con la certezza di nuovi progressi dell'arte,<sup>4</sup> e attacca la critica simbolista – nello specifico, Berdjaev – che, osservando le tele dell'artista spagnolo, aveva vaticinato la fine della pittura (e del mondo).

---

vetrina, appunto) e un piano arretrato rappresentato da un manifesto che fa capolino dietro l'oggetto stesso" (D. Rizzi, "Ivan Aksënov...", cit., p. 376).

<sup>1</sup> A. Parfenov, "Šekspir i russkij avangard", in V. Pronin (a cura di), *Filologičeskij sbornik (pamjati prof. A. T. Parfenova)*, Moskva, Mir knigi, 1998, pp. 5-16. Lo studio non viene mai citato dalla critica su Aksenov presa in esame; nemmeno la curatrice di *Iz tvorčeskogo nasledija* ne era a conoscenza (comunicazione personale di Natal'ja Adaskina del 15 febbraio 2012).

<sup>2</sup> A. Parfenov, *op. cit.*, p. 6.

<sup>3</sup> Cfr. *ITN*, I, 205.

<sup>4</sup> "Создадутся новые художники и в борьбе за жизнь своего искусства найдут новые средства [...]" (*ITN*, I, 236).

Di recente Ičin, in un nuovo studio, ha creduto di individuare in *Neuvažitel'nye osnovanija* e nella successiva raccolta poetica, *Ejfeleja* (1916-18),<sup>1</sup> principî di scrittura che sarebbero poi stati alla base dell'estetica costruttivista.<sup>2</sup> La proposta di leggere l'esperienza artistica di Aksenov degli anni '10 come anticipatrice dell'avanguardia degli anni '20 (cui anche l'autore avrebbe preso parte, v. II.3.2) ci 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 *Literaturnyj centr konstruktivistov* (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 letterario.<sup>3</sup> Del resto, 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 precedenza, aveva parlato di "дадаистское автоматическое письмо".<sup>4</sup>

Le posizioni fin qui esposte, nonostante pervengano a conclusioni talora inconciliabili le une con le altre, convergono nel considerare gli esperimenti di Aksenov come emanazione della composita *Weltanschauung* dell'avanguardia russa. A questo proposito è significativo l'inquadramento storico-artistico proposto da Markov: da un lato, l'orientamento filo-occidentale, l'erudizione e gli studi su metrica e ritmo legano Aksenov al compagno di Centrifuga Sergej Bobrov (e, in parte, a Boris Pasternak); dall'altro, lo scrittore non solo è accostato all'Egofuturismo (per l'urbanismo come

<sup>1</sup> Altrove definita "Ejfelei" (v. I.4.1).

<sup>2</sup> K. Ičin, "Konstruktivistskie principy poezii Ivana Aksenova", in Ž.-F. Žakkar e A. Morar (a cura di), *1913. "Slovo kak takovoe": Jubilejnyj god russkogo futurizma: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Ženeva, 10-12 aprilja 2013 g.)*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 395-409.

<sup>3</sup> Per una panoramica sulle teorie costruttiviste, in arte e in letteratura, v. E. Sidorina, "Konstruktivizm", in Ju. Girin (a cura di), *Avangard v kul'ture XX veka (1900-1930 gg.): Teorija. Istorija. Poetika*, Moskva, IMLI RAN, 2010, pp. 530-98.

<sup>4</sup> K. Ičin, "O poezii...", cit., pp. 134, 139. Vale appena il caso di ricordare che la *écriture automatique* è in realtà 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. Riferita ad Aksenov, fautore – come vedremo – di una concezione razionale dell'arte, questa etichetta appare fuori luogo.

tema lirico) e al Cubofuturismo (per il conseguimento di effetti pittorici in poesia), ma sarebbe perfino riuscito a mettere in atto i propositi artistici di queste due scuole meglio degli stessi esponenti.<sup>1</sup> In altre parole, la sua figura rappresenterebbe un felice compendio delle poetiche dei principali raggruppamenti futuristi (specie se si tiene presente che Markov considerava *Mezonin poezii* come una versione moscovita dell'*Egofuturizm*).

Al di là di questa chiave di lettura prevalente,<sup>2</sup> Aksenov è stato anche visto come un antesignano del postmodernismo. Un timido accenno è presente nel citato studio di John Bowlt, in relazione agli elementi stilistici che la critica ha solitamente associato al cubismo:

High and low, sacred and profane, rational and irrational coexist in what often seems to be a riotous confusion and a centrifuge of splinters. In turn, this ostensibly indiscriminate and simultaneous application of disparate fragments often leads to an eerily post-Modernist flatland devoid of semantic, formal or even moral hierarchies.<sup>3</sup>

Ad ogni modo, lo studioso si affretta 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Più vicina a questo secondo ordine di idee è la posizione di Daniela Rizzi, alla quale appartiene il contributo più significativo sull'interpretazione postmodernista di Aksenov, in relazione però a *Pikasso i okrestnosti*. Al di là della mera provocazione

---

<sup>1</sup> "He represents a curious fulfillment of ego-futurism, which no ego-futurist proper could have accomplished. [...] Like most futurists of the ego variety, Aksenov does not take words apart and does not even stress the «internal form» of the word to excess; but he does play on the semantic color of words in a cubistic way, and he prefers figurative verbal cross sections or inter-crossings, rather than factual ones. In this sense, he still deserves to be called a cubo-futurist more than any of the Hylaeans, who seldom, if ever, really achieved cubistic effects in poetry" (V. Markov, *op. cit.*, p. 273).

<sup>2</sup> Si può dire che esso venga condiviso anche da Aleksej Semenenko, il quale ha cercato di spiegare Aksenov come fenomeno culturale "romantico" (nel senso lotmaniano di periodo di destabilizzazione e sviluppo impetuoso). L'ambizioso scopo del critico è dimostrare le affinità tra romanticismo tedesco e avanguardia russa riguardo a temi come Shakespeare, la musica, la traduzione, la biografia; v. A. Semenenko, "«Romantičeskij diskurs» Ivana Aksenova", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, pp. 231-39.

<sup>3</sup> J. Bowlt, *op. cit.*, p. 123.

<sup>4</sup> "The refusal to cast judgment and pronounce on right and wrong or, rather, the readiness to access, tolerate and manipulate «everything» for artistic effect may have been a key identifying characteristic of the Russian Cubo-Futurists in general and seems to separate them immediately from the often onerous or eschatological postulates of their Realist and Symbolist predecessors" (*ivi*).

<sup>5</sup> Per quanto riguarda le tendenze universalistiche delle poetiche simboliste e dell'avanguardia, v., ad es., M. Marzaduri, "Il futurismo russo...", cit. Sulla contrapposizione tra epoca positivista del realismo ottocentesco ed epoca metafisica e poetica tra 1890 e 1920, v. anche E. Etkind, "Edinstvo «Serebrjanogo veka»", in Id., *Tam, vnutri. O russkoj poezii XX veka. Očerki*, Sankt-Peterburg, Maksima, 1996, pp. 9-24.



connaturata all'avanguardia storica, il testo appare come un “raffinato esercizio di stile”,<sup>1</sup> in cui è possibile riconoscere elementi con i quali si è soliti identificare la scrittura saggistica postmoderna (riferimento al *paracriticism* dello studioso Ihab Hassan):

[...] una forma di discorso “messa in scena”, ispirata al principio del *collage*, non coesa attorno ad un nucleo semantico centralizzato e chiuso. Il testo di Aksënov ha infatti un tessuto eterogeneo, che comprende affabulazione filosofica e invettiva moralistica, polemica artistica [...] e inserti di brani di altre opere, aforismi, divagazioni [...]. Il registro linguistico oscilla tra l'elevato e il prosaico, talvolta sfiorando l'osceno. Frequente è il ricorso alla citazione: più o meno lunga, più o meno letterale, comunque non foriera di quel richiamo ad un'organica unitarietà della cultura in cui il coevo acmeismo soleva coinvolgere un lettore attento e solidale.<sup>2</sup>

Merita una menzione anche Lars Kleberg, il quale – quasi facendo eco a Rizzi – ha parlato di “amazing kaleidoscopic exercise of styles”<sup>3</sup> a proposito del romanzo *Gerkulesovy stolpy* (ca. 1918). Sebbene non si riferisca esplicitamente al postmodernismo, il critico sembra alludervi, allorché individua una commistione di diversi generi (eroicomico, lirico, melodrammatico), frequenti digressioni metatestuali, reminiscenze e allusioni parodiche.<sup>4</sup>

Oltre a teorie interpretative che aspirano a una comprensione globale della produzione in versi di Aksenov, negli studi citati vengono fornite osservazioni di ordine tecnico a cui riteniamo valga la pena prestare attenzione.

La critica si è interrogata sulla possibilità di riconoscere nel tessuto verbale di Aksenov riferimenti a opere pittoriche o letterarie che dovevano essergli state senz'altro note. Abbiamo già citato il tentativo poco convincente di interpretare i versi di Aksenov alla luce delle tele di Ekster; in un altro caso Ičin evidenzia in una poesia alcuni giochi fonetici (allitterazioni, paronomasie) e grafici (parole scomposte in due o tre versi) e ipotizza in modo troppo indeterminato che siano stati ispirati da tele di Picasso.<sup>5</sup>

In precedenza Markov aveva invece avvertito l'influenza di *Urna* di Belyj in *Kadenca iz prošlogo (Kenotaf)*, primo componimento di *Neuvažitel'nye osnovanija*, e considerava l'ultima sottosezione di questo stesso libro – intitolata *La tour Eifel* [sic!] – una variazione poetica su un noto dipinto di Delaunay dedicato alla Torre Eiffel (non

---

<sup>1</sup> D. Rizzi, “Ivan Aksënov...”, cit., p. 383.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 382.

<sup>3</sup> L. Kleberg, *op. cit.*, p. 111.

<sup>4</sup> Come Kleberg stesso evidenzia (*ivi*, pp. 112-113), osservazioni simili a quelle su *Gerkulesovy stolpy* si ritrovano nello studio di Rizzi riguardo al romanzo *Vosstanie mizantropov* di S. Bobrov (cfr. D. Ricci [Rizzi], “K interpretacii romana Sergeja Bobrova *Vosstanie mizantropov*”, *Russian Literature*, XLV, 4, 1999, pp. 472-73). Si tenga presente, tra l'altro, che Michail Gasparov aveva intravisto in questo romanzo di Bobrov i germi del postmodernismo (cfr. M. Gasparov, *Zapisi i vypiski*, Moskva, NLO, 2000, p. 140).

<sup>5</sup> K. Ičin, “O poezii...”, cit., p. 139.

viene specificato quale).<sup>1</sup> Lo studioso non va oltre questi vaghi commenti, tuttavia riteniamo che si tratti di due valide intuizioni e su di esse torneremo nel corso della tesi. John Bowlt ha intravisto una più precisa somiglianza tra la Torre Eiffel descritta in una poesia di Aksenov (*La tour Eifel* [sic!]) e quella rappresentata da Delaunay (*L'équipe de Cardiff*),<sup>2</sup> e anche su questa interessante notazione sarà utile soffermarsi in seguito.

In relazione alla lingua, sempre Markov ha definito Aksenov “West-oriented”,<sup>3</sup> il che si traduce nell’uso di alcuni forestierismi, di citazioni da autori stranieri, e nell’assenza di tematiche folcloriche care – ad esempio – ad Aseev, Petnikov e Chlebnikov. Oltre a queste osservazioni superficiali, le quali generalizzano alcuni casi piuttosto rari, ci preme invece sottolineare un aspetto più profondo della – per così dire – “occidentalità” della lingua di Aksenov, che Markov ha giustamente sentito in quel suo “dry, moderately humorous, conversational idiom”.<sup>4</sup> Questa intuizione, come cercheremo di mostrare più avanti, aiuta a capire il legame della poesia di Aksenov con la letteratura francese e, in modo più velato, inglese.

Dal quadro degli studi sul valore estetico delle prove poetiche aksenoviane che abbiamo tracciato emergono questioni metodologiche ed ermeneutiche su cui proponiamo ora alcune considerazioni. In primo luogo, le interpretazioni sembrano il frutto di un *a priori* applicato ai testi (*l’ut pictura poesis* 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, i critici non hanno tentato di ricollegare la pratica poetica al pensiero artistico dello scrittore, oppure si sono basati su dichiarazioni dell’autore ambigue e parzialmente fraintese: è anche per questo motivo che nella parte II cercheremo finalmente di ricostruire in modo organico e approfondito la posizione di Aksenov riguardo all’arte.

Nella letteratura sull’autore manca inoltre un riscontro concreto nel testo che avvalorino 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 “appariscenti” come se fossero in sé rappresentativi dell’*usus*

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Markov, *op. cit.*, pp. 271-72.

<sup>2</sup> Cfr. J. Bowlt, *op. cit.*, p. 130.

<sup>3</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 272; il concetto è stato ribadito con un’accezione più generale in: Ju. Gel’perin, “Aksënov...”, cit., p. 42; N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 17; K. Ičnin, “O poezii...”, cit., p. 135.

<sup>4</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 273.

*scribendi* di Aksenov. A questo proposito si deve constatare che la critica si è concentrata su *Neuvažitel'nye osnovanija*, credendo possibile desumere da esso caratteristiche stilistiche stabili e una poetica omogenea, senza considerare la possibilità di un'evoluzione; in realtà, come vedremo, la sua poesia è estremamente varia e difficile da classificare. Un simile atteggiamento critico non è peraltro più giustificabile da quando nel 2008 sono state raccolte in volume molte opere di Aksenov, tra le quali l'inedito libro di versi *Ejfeleja*: prima si pensava che la sua produzione poetica fosse composta solo da una raccolta – appunto *Neuvažitel'nye osnovanija* – e versi sparsi su riviste d'epoca (v. I.4.2 e I.5).<sup>1</sup> Si deve dunque riconoscere che la ricezione di Aksenov e l'interpretazione della sua opera è stata a lungo condizionata dalla scarsità di testi conosciuti dagli studiosi.

C'è tuttavia un ultimo e non meno importante aspetto che risulta dalla letteratura critica, anche recente. Manca un'adeguata meditazione sullo stato dei materiali aksenoviani che sono giunti fino a noi: in una serie di casi si è trascurata l'importanza di operare una *constitutio textus* e ne sono state sottovalutate le implicazioni ai fini di una corretta interpretazione dei testi; inoltre, il lavoro di ricerca documentale non pare esser stato condotto con l'attenzione necessaria a distinguere i testi dell'autore da quelli di attribuzione dubbia. Nei prossimi capitoli si cercherà di dare conto dell'entità di questi problemi e della loro rilevanza ai fini di un'adeguata comprensione dell'opera aksenoviana e della sua corretta collocazione all'interno dell'avanguardia russa.

---

<sup>1</sup> Questo discorso vale dunque per i citati lavori pionieristici di V. Markov (1968) e Ju. Gel'perin (1989). Non appare invece scusabile J. Bowlt (cfr. *op. cit.*), che nel 2012, occupandosi della poetica di *Neuvažitel'nye osnovanija*, inframmezza spesso il proprio scritto con versi e sintagmi estrapolati da poesie di anni successivi, senza rispetto per il contesto dal quale essi vengono citati.

## I.2. *Status filologico dei testi*

In un momento in cui si registra un crescente interesse della critica per l'opera di Ivan Aksenov è strano che non abbiano ancora destato la dovuta attenzione alcuni problemi di natura ecdotica, la cui risoluzione è preliminare all'interpretazione dei testi stessi. Non si è riflettuto sulla scarsa qualità editoriale dei materiali dell'autore dei quali disponiamo, specialmente in relazione ai suoi versi: anche nelle edizioni a stampa pubblicate in vita dell'autore è alta la probabilità di incontrare refusi, difficili da individuare in un contesto di poesia d'avanguardia qual è quella di Aksenov, con conseguente rischio di equivocare il senso dei componimenti. Lo stesso vale per gli errori contenuti in testi poetici rimasti inediti. In altre parole, non è ancora stata adeguatamente rilevata la mancanza di testi affidabili dal punto di vista filologico, cui lo studioso possa fare riferimento con sicurezza; nemmeno la recente edizione critica delle opere di Aksenov offre un contributo risolutivo in tal senso, anzi in molti casi induce in ulteriore confusione (v. *infra*). Il presente capitolo si propone anzitutto di mettere in rilievo le mende filologiche delle edizioni esistenti e di individuare poi le difficoltà che si incontrano nel tentativo di risalire a una forma corretta dei testi; verranno dunque esposte le soluzioni che abbiamo ritenuto idonee per affrontare i passaggi dubbi. Particolare attenzione sarà riservata alla poesia, in quanto oggetto principale della nostra trattazione: l'approccio scelto sarà funzionale a un lavoro ermeneutico più consapevole della natura dei materiali presi in esame.

Riteniamo opportuno partire da un breve excursus della vicenda filologica di Aksenov. Il corpus dei suoi testi è straordinariamente vario e riflette la vastità dei suoi interessi: poesie, racconti, *pièces*, 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).<sup>1</sup> Di questi scritti, però, solo una parte esigua è apparsa a stampa quando l'autore era in vita, dopodiché per lungo tempo i materiali pubblicati e il lascito manoscritto sono stati pressoché ignorati; tali sono

---

<sup>1</sup> 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. S. Aksenova (Mar), "Biografija Ivana Aleksandroviča Aksenova", in I. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, p. 4). Di questi possiamo al momento segnalare "Perspektiva kooperativnogo chlebopečenija", allegato al libro: V. Efimov, *Sostojanie chlebopečenija v SSSR*, Moskva, Centrsojuz, 1930.

rimasti – salvo rare eccezioni – anche negli anni di riabilitazione generale degli esponenti del *serebrjanyj vek*.<sup>1</sup> Si è dovuto aspettare il 2008 per la già menzionata uscita dei due volumi di opere di Aksenov – *Iz tvorčeskogo nasledija* – curati da Adaskina: ci soffermeremo ora su questo lavoro, in quanto è necessario spiegare per quali motivi esso non può essere utilizzato come strumento scientifico.

I due volumi sono il frutto di un lavoro pluriennale che ha portato alla luce numerosi materiali inediti, parte dei quali sono stati pubblicati nei due volumi insieme a molte opere mai più ristampate dopo la prima edizione (v. *infra*); sono inoltre presenti numerosi apparati critici.<sup>2</sup> L’iniziativa ha indubbiamente il merito di aver contribuito in larga misura a riscoprire un interprete delle avanguardie ingiustamente dimenticato. Tuttavia, l’edizione, che dovrebbe rappresentare un riferimento per chiunque si accinga a studiare l’operato di Aksenov, presenta sostanziali limiti e difetti.

In primo luogo, 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, la raccolta non comprende testi, talvolta importanti, di difficile reperibilità (documenti di archivio, edizioni d’epoca).

In secondo luogo, nei volumi non è affatto spiegato il principio di inclusione/esclusione dei singoli testi. Interrogata sulla questione, la curatrice ci ha riferito che le esclusioni erano dovute al limitato spazio concessole dall’editore e che la scelta delle opere da includere è stata in larga parte determinata dai propri interessi personali,<sup>3</sup> non da un criterio oggettivo. Adaskina, che è una storica dell’arte e non una specialista di letteratura russa del Novecento, ha preferito dunque inserire nella raccolta tutti gli scritti critici noti sulla pittura, ma non quelli sulla letteratura e sul teatro nella

---

<sup>1</sup> Si segnala la pubblicazione del saggio inedito *Pjat’ let Teatra im. Mejerchol’da* (a cura di O. Fel’dman, *Teatr* 1, 1994, pp. 109-71), della biografia critica *Sergej Ejzenštejn: portret chudožnika* (a cura di N. Klejman, Moskva, Kinocentr, 1991, versione integrale del testo scritto tra il 1933 e il 1935 e pubblicato parzialmente su *Iskusstvo kino* 1, 1968, pp. 88-113) e la riedizione su rivista del saggio *Pikasso i okrestnosti* (a cura di V. Ševeleva, *Iskusstvoznanie* 2, Moskva, 1998, pp. 484-524; nel 1986 era uscita una copia anastatica a Orange, negli USA, presso la casa editrice Antiquary); altri articoli e poesie sono invece apparsi in varie miscellanee dedicate all’avanguardia russa (v. *infra*).

<sup>2</sup> Adaskina ha corredato i testi di una cospicua sezione di note (“Kommentarii”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo...*, cit., t. I, pp. 486-638; t. II, pp. 359-410). La studiosa ha inoltre composto un originale profilo dell’autore in una lunga introduzione (“Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., pp. 5-61), una dettagliata cronologia della sua vita (“Daty i fakty žizni I. A. Aksenova”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo...*, cit., t. II, pp. 320-35) e delle sue opere (“Sočinenija I. A. Aksenova”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo...*, cit., t. II, pp. 338-57), e ha raccolto alcuni testi d’epoca che parlano di Aksenov (“Vospominanija sovremennikov. Stichotvorenija, posvjaščennye I. A. Aksenovu”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo...*, cit., t. II, pp. 293-319).

<sup>3</sup> Lettera personale di Adaskina (2 ottobre 2011).

loro totalità; non ha incluso l'unica *pièce* pervenuta, *Korinfjane*, mai più stampata dopo il 1918.<sup>1</sup> Per quanto riguarda la prosa artistica, dei quattro testi da lei individuati (tre inediti e uno pubblicato), Adaskina ha deciso di includerne solo due;<sup>2</sup> della produzione poetica sono presenti tutti i versi pubblicati, ma solo in parte quelli inediti: di quest'ultimi è presente la raccolta *Ejfeleja* e i singoli componimenti da lei rintracciati in vari archivi; mancano però due testi consistenti, *Pervoe* e *Vtoroe* (v. I.4.1), da lei soltanto segnalati nell'elenco di opere di Aksenov.<sup>3</sup>

Al di là di queste mancanze, che costringono lo studioso dell'attività artistica di Aksenov a ricercare negli archivi e a copiare manualmente il materiale rimasto inedito,<sup>4</sup> i due volumi sono resi praticamente inservibili dalla massiccia presenza di errori. Tralascieremo le inesattezze contenute negli apparati critici, sebbene esse siano di per sé indice di un lavoro poco rigoroso,<sup>5</sup> per concentrarci soprattutto sui numerosi errori dei

---

<sup>1</sup> Di essa è apparso solo un breve estratto in: A. Kobrinskij e O. Lekmanov (a cura di), *Ot simbolistov do oberiutov. Poezija russkogo modernizma. Antologija: v 2 kn.*, kn. 1, Moskva, Ellis Lak 2000, 2001, pp. 521-532.

<sup>2</sup> Il romanzo *Gerkulesovy stolpy*, 1918-1920, (*ITN*, II, 176-285; da RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 21-95) e il racconto *Blagorodnyj metall*, ca. 1927 (*ITN*, II, 160-75; da RGALI, f. 1095, op.1, ed. chr. 29, l. 1-20). Sono stati esclusi i racconti *Pis'ma svetlych ličnostej*, ca. 1927 (RGALI, f. 1095, op.1, ed. chr. 29; OR GMM) e *Neprimirymj* (*Chudožestvennoe slovo* 2, 1920, pp. 33-37).

<sup>3</sup> Per l'esattezza, il primo volume contiene lettere (epistolario completo di Aksenov a Bobrov e a Susanna Mar; altre lettere, tra cui a V. 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. Si noti che quasi tutti i testi di critica riportati erano già stati editi (tuttalpiù sono presenti varianti inedite di articoli apparsi a stampa), alcuni addirittura pubblicati poco prima da Adaskina stessa (cfr. "Iz nasledija I. A. Aksenova", in *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, pod red. E. Toddesa, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 282-83, 288-311); le lettere sono invece tutte pubblicate per la prima volta. In sostanza, del lascito complessivo di Aksenov i due volumi rappresentano una piccola parte (v. anche la bibliografia della presente tesi).

<sup>4</sup> Nel corso della tesi saranno infatti citati molti materiali di Aksenov individuati da Adaskina ma da lei non inseriti in *Iz tvorčeskogo nasledija*. Esprimiamo comunque profonda riconoscenza alla studiosa per aver messo a nostra disposizione le sue copie personali di due testi d'archivio assenti dalla raccolta: l'articolo *Pod zaščitoj fialok* (v. IV.1.1) e il racconto *Pis'ma svetlych ličnostej*.

<sup>5</sup> 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 ("[Recensione a] Kostry. Kniga pervaja. M., 1922", *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1922, p. 358, cfr. N. Adaskina, "Sočinenija...", cit., p. 345); inoltre, l'indice dei nomi è stilato male, in quanto spesso è sbagliata l'indicazione delle pagine in cui risultano citati gli autori. Alcune sviste sono state individuate dalla curatrice stessa e inserite in un elenco da lei inviato (allegato a una lettera personale del 2 ottobre 2011). Si rimane esterrefatti di fronte a una nota ("Kommentarii", cit., t. II, p. 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. *ITN*, II, 26). Talvolta questi errori, specie se riferiti a informazioni poco note, possono disorientare i fruitori: ricordiamo il caso di Ičin ("O poezii...", cit., p. 133), la quale ritiene PAL MAL BAL il titolo di una poesia, così come aveva fatto Adaskina ("Ivan Aleksandrovič Aksenov", cit., p. 15), mentre si tratta in realtà di un semplice verso all'interno della poesia III della prima sezione di *Neuvažitel'nye osnovanija*.

testi, che N. Adaskina dichiara di aver editato nel pieno rispetto degli originali e delle prime edizioni a stampa.<sup>1</sup> Nella maggior parte dei casi si tratta di errori di copiatura e refusi,<sup>2</sup> ma anche di pratiche filologiche poco ortodosse (correzioni opinabili non segnalate in nota).

Da un lato in *Iz tvorčeskogo nasledija* osserviamo quindi varie inesattezze, che si aggiungono ai possibili refusi delle prime edizioni e agli errori degli inediti. Spesso si tratta di piccole ma frequentissime difformità nella punteggiatura, capaci di stravolgere il senso di un testo; a livello lessicale abbiamo potuto constatare molti casi in cui le difformità danno luogo a vocaboli dal significato diverso: ad es., *bašennye nauki* anziché *bašennye pauki*; <sup>3</sup> *predel* anziché *probel*; <sup>4</sup> *obyknovennogo* anziché *otkrovennogo*; <sup>5</sup> *kornej* anziché *korkoj*; <sup>6</sup> *pytan'e* anziché *pylan'e*; <sup>7</sup> *veter* anziché *večer*.<sup>8</sup> Si segnalano inoltre omissioni di parole, o addirittura di interi versi.

Dall'altro lato, sono state apportate correzioni (interpretate dalla curatrice come interventi su errori dei testi su cui ha lavorato), senza avvisare di questo il lettore:<sup>9</sup> ad es., nel verso “А понимать его начинают при первом (при втором забывают) *mage* по стране тезиса: равенство, братство, свобода [il corsivo è nostro]”,<sup>10</sup> Adaskina sostituisce *mage* con *šage*,<sup>11</sup> 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: “Я хочу задремать на том / что заклепанною высотой”<sup>12</sup> diventa “что заклепано высотой [il corsivo è nostro]”;<sup>13</sup> così come nei versi “[...] интрада шалой ночи, / Парод произрастанья фонарей”<sup>14</sup> è opinabile correggere *parod* con *parad*.<sup>1</sup> Si

---

<sup>1</sup> Cfr. nota 3 in N. Adaskina, “Kommentarii”, t. I, p. 486.

<sup>2</sup> A quanto ci ha riferito Adaskina (lettera personale del 2 ottobre 2011), è mancato un vero e proprio lavoro di revisione.

<sup>3</sup> Cfr. *ITN*, II, 104; I. Aksenov, *Neuvažitel'nye osnovanija*, Moskva, Centrifuga, 1916, p. 14. In seguito i riferimenti bibliografici da questa edizione saranno indicati con la sigla *NO*.

<sup>4</sup> Cfr. *ITN*, II, 112; *NO*, p. 39.

<sup>5</sup> Cfr. *ITN*, II, 112; *NO*, p. 40.

<sup>6</sup> Cfr. *ITN*, II, 113; *NO*, p. 41.

<sup>7</sup> Cfr. *ITN*, II, 118; I. Aksenov, *Ejfelei*, Istoričeskaja Biblioteka (Moskva), Otdel redkich knig, p. 3. In seguito ci riferiremo a questo documento con l'abbreviazione *Ejf*.

<sup>8</sup> Cfr. *ITN*, II, 120; *Ejf*, p. 4.

<sup>9</sup> Del fatto che si tratta di correzioni e non di errori di trascrizione abbiamo avuto conferma da parte della curatrice (comunicazione personale di N. Adaskina del 15 febbraio 2012).

<sup>10</sup> I. Aksenov, *Ejf*, p. 11.

<sup>11</sup> *ITN*, II, 126.

<sup>12</sup> *NO*, p. 45.

<sup>13</sup> *ITN*, II, 115.

<sup>14</sup> *Ejf*, p. 16.

consideri inoltre che non sempre vengono indicate 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 dei *sobranija sočinenij*;<sup>2</sup> l'edizione curata da Adaskina disorienta il lettore per il motivo opposto: i versi sono disposti sul foglio in maniera più bizzarra rispetto agli originali e ai testi licenziati dall'autore, dove molto spesso il testo risulta, come da tradizione, allineato a sinistra.

Preso atto di questi problemi, si è deciso di limitare l'utilizzo della raccolta a citazioni di opere critiche e di prosa letteraria. Nei casi in cui sospettavamo refusi o errori di copiatura di Adaskina abbiamo cercato di verificare sui testi da cui ella aveva attinto; quando ciò non è stato possibile, abbiamo discusso con lei i nostri dubbi.<sup>3</sup> Per i testi poetici, sui quali dovevamo condurre analisi approfondite, ci siamo invece basati direttamente sugli autografi e sulle edizioni d'epoca (v. I.5), dal momento che, di fatto, non esistono altre edizioni postume cui poter fare riferimento.<sup>4</sup> Tuttavia, neanche i testi in prima edizione – e men che meno gli originali – possono essere considerati versioni definitive, già pronte per l'interpretazione. È necessario tener conto 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 di quelli ancora inediti.

Nel primo caso si tratta di versi pubblicati in vita negli anni '10-'30, licenziati dall'autore, ma che possono non essere stati da lui verificati.<sup>5</sup> Il rischio di incontrare refusi è abbastanza alto: dal momento che nessuna opera poetica di Aksenov è mai andata oltre la prima edizione, egli non ha mai avuto la possibilità di correggere

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, II, 131. In altri casi, come per il romanzo *Gerkulesovy stolpy*, Adaskina perlomeno informa il lettore in una nota iniziale di aver corretto i refusi più evidenti del testo dattiloscritto, evitando poi di segnalare ogni correzione (cfr. "Kommentarii", cit., t. II, p. 391).

<sup>2</sup> Cfr. N. Chardžiev, "Poezija i...", cit., p. 61.

<sup>3</sup> A ognuno di questi casi sarà dedicata una specifica nota a piè di pagina.

<sup>4</sup> Ad eccezione dei versi nelle antologie: M. Gasparov (a cura di), *Russkaja poezija «serebrjanogo veka» 1890-1917: Antologija*. Moskva, Nauka, 1993, pp. 582-85; V. Sažin (a cura di), *Poezija russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij projekt, 1999, pp. 485-91; V. Terechina, *op. cit.*, pp. 172-73 (due odi dal libro *Ejfeleja* uscite su *Moskovskij Parnas*, v. *infra*). Oltre a essere in numero esiguo, anche queste poesie presentano alcuni errori e difformità grafiche.

<sup>5</sup> Ciò è senz'altro vero per *Neuvažitel'nye osnovanija*, dal momento che l'autore era in guerra e, quindi, aveva pregato Bobrov di seguire l'iter editoriale e a correggere errori che egli stesso poteva aver commesso; si rimanda alla citazione in esergo alla presente parte: "Просмотрите французскую орфографию, кажется, наврал, и «èсуег» не так пишется" (*ITN*, I, 79).



eventuali errori. Se però nella sua prosa critica, scritta in un linguaggio abbastanza chiaro e comprensibile, i refusi sono evidenti, nelle poesie, in cui vengono violate sistematicamente le norme ortografiche e logico-sintattiche, 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* [il corsivo è nostro]”:<sup>1</sup> come intendere l'avverbio predicativo alla fine (alla lettera, “si sporca facilmente”)? 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*, o con il sinonimo *parko*, ma non ci sono dati sufficienti per intervenire.<sup>2</sup>

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 *Ejfeleja*: come vedremo in I.4.2, 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, possiamo dire che i principali problemi ecdotici dei componimenti in versi di Aksenov sono: 1) difficoltà di riconoscere i refusi a causa (a) della natura “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 classica.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda il primo punto, date le circostanze fin qui presentate, la soluzione più corretta è a nostro parere quella di non intervenire preventivamente con

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 21.

<sup>2</sup> Nella raccolta in due volumi, invece, si legge addirittura *verno* (cfr. *ITN*, II, 106), ennesimo refuso, come ci ha confermato Adaskina (comunicazione personale del 15 febbraio 2012).

<sup>3</sup> Si ricorda a tal proposito l'osservazione di Rudol'f Duganov (“*Stolp i utverždenie novogo iskusstva*”, in N. Chardžiev, *Stat'i...*, cit., t. I, p. 11): “Следуя глубокой мысли Розанова о том, что классическое искусство есть «вечно завершающееся», можно сказать, что авангард, в противоположность классике есть искусство вечно начинающееся и потому всегда незавершенное и принципиально незавершенное”.

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 nostra emendatio.

Nei testi poetici citati nella tesi ci limiteremo a suggerire correzioni di quelli che ci sono sembrati errori palesi, senza tuttavia modificare direttamente il testo, bensì tramite aggiunte evidenziate graficamente (tra parentesi quadre). Inoltre, abbiamo provveduto ad aggiornare l'ortografia dei testi prima del 1917, secondo la prassi filologica (lo stesso aveva fatto anche Adaskina). Abbiamo 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 contemporanei.<sup>1</sup>

Per concludere, sarebbe auspicabile in futuro effettuare un lavoro simile anche sugli altri testi in prosa e allestire quindi una nuova edizione critica dell'intero corpus aksenoviano. Una nuova raccolta delle opere dovrebbe inoltre tener conto dei nuovi dati acquisiti, i quali apportano modifiche (talvolta sostanziali) alla biografia artistica dello scrittore. Non meno importante appare redigere una bibliografia degli scritti su di lui (purtroppo assente in *ITN*), 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 a lui.<sup>2</sup> Solo dopo aver dotato gli studi aksenoviani di questi strumenti fondamentali si potrà ritenere costituita la base di adeguate e corrette interpretazioni.

---

<sup>1</sup> Si consideri l'adozione da parte dei cubofuturisti di un'ortografia più moderna, senza segni duri 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 (cfr. *Poetičeskie načala*) 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. G. Janecek, *The Look...*, cit., pp. 14-15.

<sup>2</sup> Un tentativo in tal senso vuole essere la bibliografia riportata in coda alla presente tesi.

### I.3. Nuove acquisizioni documentali

La bibliografia dei testi aksenoviani pubblicati e la ricognizione del materiale archivistico compiuta da Adaskina ha potuto essere integrata con ulteriori rinvenimenti, frutto delle nostre ricerche.<sup>1</sup> Si consideri che mentre il fondo personale di Aksenov (RGALI, f. 1640) è molto esiguo (15 fascicoli), i suoi materiali inediti principali sono disseminati tra le carte di intellettuali a lui coevi e di associazioni culturali in vari archivi russi e stranieri. Di seguito verranno passati in rassegna i dati che riteniamo più rilevanti, ossia quelli che permettono di aggiornare l'elenco delle opere di Aksenov e di conoscere alcuni dettagli finora ignoti della sua vita; alcuni di questi dati saranno peraltro ripresi nelle parti successive ai fini del discorso critico che svilupperemo.

In relazione all'argomento principale del lavoro di tesi l'interesse maggiore è rappresentato dalla scoperta di tre poesie sconosciute, di una redazione ignota di un testo poetico edito e del riferimento a un libro di versi finora ignoto.

- ...*Ty l' ne stradalo, serdce,...*, manoscritto autografo con firma nell'album di Nikolaj Minaev,<sup>2</sup> datato 3/10/1921.<sup>3</sup>
- *Široko*, versione inedita di una poesia apparsa sulla raccolta collettiva *Literaturnyj osobnjak* (1929). Rispetto al testo pubblicato, in questo dattiloscritto (conservato in un fascicolo del fondo di Petr Zajcev<sup>4</sup> all'OR IMLI) è presente una

---

<sup>1</sup> Ulteriori novità sulla biografia e sull'eredità culturale di Aksenov successivamente a *Iz tvorčeskogo nasledija* sono state pubblicate nel citato volume di atti del convegno su Aksenov. Rispetto a quanto aveva affermato in precedenza (N. Adaskina, "Daty i fakty...", cit., p. 321), Adaskina riconosce che la data di nascita 19 novembre (1 dicembre) 1884 è più probabile rispetto a 18 (30) novembre, riportata da Gel'perin ("Aksënov...", cit., p. 41). Infatti, la prima data è dichiarata da Aksenov nell'autobiografia (cfr. *ITN*, II, 336) e confermata dallo stato di servizio militare (*poslužnoj spisok*), cfr. RGVA, f. 409, op. 1, d. 104171, l. 3; v. N. Adaskina, "«Belye» i «temnye» pjatna biografii I. A. Aksenova", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, p. 7. Aleksandr Parnis ha invece pubblicato una trascrizione incompleta del discorso di Aksenov alla serata in memoria di Chlebnikov del 30 maggio 1924. Il testo è in possesso di Parnis stesso, il quale lo ha attribuito all'artista Nina Kogan (1889-1942), cfr. A. Parnis, "Iz istorii chlebnikovedenija: o neizvestnom doklade I. A. Aksenova (1924)", in L. Kleberg, A. Semenenko (a cura di), *op. cit.*, p. 46. Per il testo del documento, v. *ivi*, pp. 55-60.

<sup>2</sup> Il poeta Nikolaj Nikolaevič Minaev (1893-1967) negli anni '20 pubblicò una raccolta di poesie (*Prochlada*, 1926) e altri versi in varie miscellanee collettive; in due di queste (*Novye stichi. Sbornik vtoroj*, Moskva, VSP, 1927 e *Literaturnyj osobnjak*, Moskva, 1929) tra gli autori figura anche Aksenov.

<sup>3</sup> RGALI, f. 1336, op. 1, ed. chr. 36, l. 41ob.

<sup>4</sup> Petr Nikanorovič Zajcev (1889-1970), poeta, editore e memorialista; amico e corrispondente di Andrej Belyj.

dedica a una persona non identificata (A. M. P.) e un'intestazione: “И. А. Аксенов. Из третьей книги стихов «Оды и танцы»”.<sup>1</sup>

- *Merno potom bystro*, dattiloscritto, senza data e senza firma dell'autore, archiviato nello stesso fascicolo in cui si trova *Široko*.<sup>2</sup> Questo caso e quello precedente verranno trattati in modo approfondito in I.4.2.

- *Kratkie dni oseni šelestjaščej...*, acrostico dedicato a Konstantin Bol'sakov; dattiloscritto con firma e indicazione di luogo e data (Mosca, 23 ottobre 1918) autografe.<sup>3</sup>

L'ultimo documento, oltre al suo interesse intrinseco, contiene un'informazione che permette di precisare una circostanza biografica: fino ad ora sapevamo che a settembre e a ottobre 1918 Aksenov aveva soggiornato a Pietrogrado,<sup>4</sup> mentre, a quanto pare, già nella seconda metà di ottobre era tornato a Mosca. A questo punto vale la pena di segnalare *en passant* gli altri nuovi dati che riguardano la biografia dell'autore e i rapporti con i contemporanei, emersi dal nostro lavoro su archivi legati all'autore. La data precisa in cui egli è entrato a far parte del LITO (*Literaturnyj otdel*) del *Narkompros* (*Narodnyj Komissariat Prosveščeniija*) è il 1° febbraio 1920.<sup>5</sup> Tale circostanza potrebbe ricollegarsi a un altro nostro rinvenimento, una lettera datata 7 ottobre 1920 a Brjusov,<sup>6</sup> al tempo capo del LITO: Aksenov dice di essere “благодарен за изданья” (senza specificare a cosa alluda) e chiede chiarimenti sulla sorte di un certo racconto.<sup>7</sup> Abbiamo inoltre trovato un biglietto manoscritto indirizzato a Vjačeslav Ivanov, a cui Aksenov chiede un giudizio su un proprio testo (non si specifica quale).<sup>8</sup>

Proseguendo ora con le opere dell'autore, insieme alle poesie sopra elencate abbiamo individuato alcuni scritti critici precedentemente ignoti.

---

<sup>1</sup> OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8, l. 2.

<sup>2</sup> OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8, l. 3.

<sup>3</sup> OR IMLI, f. 157, op. 1, ed. chr. 270.

<sup>4</sup> Cfr. *ITN*, II, 324; v. anche l'ultima poesia di *Ejfeleja*, in cui si legge “Питер, октябрь 1918 г.” (*Ejff.*, p. 30).

<sup>5</sup> Cfr. GARF, f. 2306, op. 22, d. 27.

<sup>6</sup> NIOR RGB, f. 386, k. 74, ed. chr. 19, l. 3.

<sup>7</sup> Sulla *Pravda* del 20 ottobre 1920 viene annunciato un concorso di racconti organizzato dal LITO, nel quale Aksenov figura tra i membri della giuria. Non sappiamo se ci possa essere un nesso con la lettera di Aksenov (considerando che essa risale ad alcuni giorni prima dell'annuncio sul giornale).

<sup>8</sup> NIOR RGB, f. 109, k. 11, ed. chr. 13. Non è riportata alcuna data, ma è probabile che sia poco dopo la rivoluzione, dal momento che è scritto in un'ortografia moderna, sebbene in una parola venga usata, forse per distrazione, la lettera *jat* al posto della *e*.

- ***Kinematografizacija klassikov i opyt Rošalja***, trascrizione dattiloscritta da stenogramma dell'intervento tenuto da Aksenov al *Gosudarstvennyj institut kinematografii* (GIK) il 14 aprile 1934.<sup>1</sup>
- **Recensione a *Ladimir di V. Chlebnikov***, dattiloscritto con firma autografa, senza data (l'archivista propone il 1921), scritta da Aksenov per conto del LITO del *Narkompros*.<sup>2</sup>
- ***O Dem'jane Bednom***, dattiloscritto senza data.<sup>3</sup> Si tratta di una versione ridotta di *Pevcy revoljucii* (1924), articolo dedicato a un confronto tra la poesia di Majakovskij e quella di Dem'jan Bednyj,<sup>4</sup> rispetto al quale viene eliminato ogni riferimento a Majakovskij. Finora era nota un'altra versione ridotta, *Počti vse o Majakovskom* (*Novaja Rossija*, 1926), nella quale, al contrario, non viene fatto cenno a Dem'jan Bednyj. L'articolo è databile intorno al 1924.
- ***O muzyke***, articolo su rivista.<sup>5</sup> A quanto risulta dalle nostre ricerche, il testo non era mai stato menzionato da nessun biografo, ed esso ci sembra degno di nota già per il fatto che si tratta dell'unico scritto di Aksenov specificamente dedicato alla musica finora rinvenuto.

Le ricognizioni archivistiche hanno poi portato alla luce alcuni testi d'epoca dedicati ad Aksenov. Anzitutto, due recensioni redazionali (firmate A. Z. e S. O.) sulla raccolta di racconti di Aksenov *Ljubov' segodnja*:<sup>6</sup> da esse ricaviamo nuove informazioni sostanziali su questa opera inedita andata perduta (v. anche I.4.2 e II.2.2). Oltre a questo, dalle descrizioni del fondo di Sergej Bobrov allo RGALI apprendiamo che sono presenti: ricordi su Aksenov (manoscritto);<sup>7</sup> un articolo sulla sua opera (manoscritto);<sup>8</sup> una recensione a *Neuvažitel'nye osnovanija* (manoscritto e parte finale

---

<sup>1</sup> RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 1-28. Stiamo preparando la pubblicazione del testo, che sarà preceduto da una nota introduttiva di contestualizzazione.

<sup>2</sup> NIOR RGB, f. 144, k. 3, ed. chr. 10. Il testo, su nostra autorizzazione, è stato pubblicato in: A. Parnis, *op. cit.*, p. 28.

<sup>3</sup> Stedelijk museum (Amsterdam), archivio Chardžiev-Čaga, n. 278.

<sup>4</sup> Rinvenuto da Adaskina nel fondo del LCK (RGALI, f. 1095, op. 1, d. 45, l. 36-50).

<sup>5</sup> Cfr. *Revoljucija i kul'tura* 6, 1929, pp. 30-35.

<sup>6</sup> RGALI, f. 613, op. 7, ed. chr. 258, l. 4-7; RGALI, f. 613, op. 7, ed. chr. 259, l. 95.

<sup>7</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 334, l. 70-71.

<sup>8</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 276, l. 48-54ob.

dattiloscritta).<sup>1</sup> A causa della grafia pressoché illeggibile dell'autore non siamo però in grado di dare ragguagli sui contenuti.<sup>2</sup>

I documenti che abbiamo elencato non rappresentano, come già detto, la totalità di testi prima d'ora ignoti o comunque non segnalati nella letteratura critica. Nell'elenco alfabetico per autori allo RGALI sono indicati altri documenti sconosciuti riguardanti l'autore che però non abbiamo avuto la possibilità di visionare: si tratta comunque di materiali secondari ai fini della nostra tesi.<sup>3</sup> Dobbiamo infine constatare che di recente sono stati scoperti ulteriori materiali di Aksenov,<sup>4</sup> il che dimostra come ancora oggi sia produttivo proseguire nelle ricerche sul suo lascito archivistico.

---

<sup>1</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 105, l. 5-8ob.

<sup>2</sup> Nemmeno gli studiosi russi madrelingua cui abbiamo mostrato i testi sono riusciti a decifrare più di alcune parole. Non stupisce dunque che, stando alle nostre ricerche, i testi siano ancora inediti.

<sup>3</sup> Tra questi ci sembra utile segnalare: registrazione di una conversazione sul teatro di Mejerchol'd del 26 ottobre 1922 (RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 1432, l. 4-5, 15); "Kampanija časti teatral'noj kritiki protiv GOSTiMa v svjazi s postanovkoj «Revizora»", articolo dattiloscritto (RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 514, l. 125-27). Per quanto riguarda la corrispondenza di Aksenov notiamo alcune lettere ricevute dal Gosizdat (RGALI, f. 611, op. 2, ed. chr. 20, l. 42).

<sup>4</sup> Si tratta di quattro manoscritti (prosa, cinema e lettere), ritrovati all'OR IMLI durante operazioni di classificazione (comunicazione personale del responsabile dell'archivio Maksim Fedorov, 29 luglio 2014). Non abbiamo ancora avuto modo di prenderne visione. Uno di questi manoscritti, denominato "Scenarij", potrebbe essere la sceneggiatura del documentario sul teatro di Mejerchol'd a cui Aksenov lavorò nel 1925. L'opera non è mai stata rinvenuta e non sappiamo se fu effettivamente portata a termine da Aksenov: di essa parla Aleksandr Fevral'skij in *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino* (Moskva, Iskusstvo, 1978, p. 78).

## I.4. Considerazioni filologiche sui dati acquisiti

I risultati delle ricerche di Adaskina sollevano questioni testologiche su cui, però, la studiosa non pare essersi soffermata a ragionare in modo adeguato: anzitutto, spesso non vengono esposti i motivi che permettono di attribuire ad Aksenov un dato testo ritrovato o alcune scelte (ad es., il titolo). Quanto alle opere menzionate in vari documenti ma non rinvenute, Adaskina le ha elencate – insieme a testi pubblicati e inediti – sotto la dicitura “Sočinenija I. A. Aksenova” (cfr. I.2), limitandosi a informare che i manoscritti di tali opere non sono stati ritrovati; tuttavia, talvolta non si ha alcuna prova che un’idea annunciata sia stata effettivamente realizzata (nemmeno allo stadio di abbozzo), per cui non è affatto corretto inserirla in un elenco di opere. Simili questioni possono portare, in base alle soluzioni proposte, a un’ampia ridefinizione della bibliografia di Aksenov.

Procederemo quindi affrontando tutti i casi che, a nostro parere, mettono in discussione quanto finora si considerava acquisito circa la composizione dell’opera di Aksenov. Ovviamente, in questa disamina si terrà conto anche delle implicazioni che derivano dalle ultime scoperte, riportate nel capitolo precedente. Come vedremo, tale lavoro permetterà di riconsiderare anche i legami tra testi noti.

### I.4.1. Paternità dei testi inediti

Secondo quanto abbiamo potuto constatare, i problemi principali concernenti l’attribuzione dei materiali riguardano opere poetiche. Si consideri anzitutto *Chor*, poesia conservata nell’archivio di Aksenov<sup>1</sup> e inserita da Adaskina nella raccolta da lei curata.<sup>2</sup> Anche a un esame superficiale si può osservare che lo schema ritmico e la lingua sono lontani dalla maniera aksenoviana, una maniera che si direbbe – a tratti – puškiniana. La curatrice stessa aveva dubitato della paternità del componimento, dattiloscritto, seguito da una scritta a matita rossa in una calligrafia ignota: “Аксенов. Будем в гробу с открытым лицом. Пиши”. Si noterà l’uso del vocativo all’inizio e dell’imperativo alla fine, con il quale il vero autore pare rivolgersi ad Aksenov. Potrebbe dunque trattarsi di una poesia scritta e regalata ad Aksenov: a giudicare dal

---

<sup>1</sup> RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 3.

<sup>2</sup> Cfr. *ITN*, II, 158.

tono da canzonetta militare (“Так пей же пиво полным рогом / И пой пока поется, / Не рассуждая по дорогам, / Когда и кто вернется”) e dai riferimenti alla morte, forse in battaglia (“И впереди нас ожидают / Пути, бои и раны”), si direbbero i versi di un commilitone con il quale magari egli aveva combattuto durante la guerra. È inoltre necessario notare che *Chor* è contenuta in un fascicolo dell’archivio di Aksenov dove è presente anche una copia manoscritta della poesia *Leningrad* di Mandel’shtam:<sup>1</sup> non sarebbe dunque l’unica poesia non di Aksenov conservata in tale unità archivistica.

In questo stesso fascicolo sono conservati altri due fogli dattiloscritti con due poesie edite per la prima volta in *Iz tvorčeskogo nasledija: Ljubov’ li, ukor li, nenavist’ li...*,<sup>2</sup> e *Tvoim želan’jam li obo mne...*<sup>3</sup> Purtroppo la curatrice ha tralasciato di spiegare su cosa si basa l’attribuzione dei due testi ad Aksenov. 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 *Poety našych dnei* (1924); si segnala inoltre una scritta non autografa “И. А. АКСЕНОВ”. Al contrario, sul foglio che contiene la prima poesia non c’è nessun segno che attesti la paternità di Aksenov; 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 Aksenov, possiamo dunque supporre che i quattro componimenti siano più o meno contemporanei; perlomeno, essi sembrano rivelare un’unità di ispirazione. Ciò consente di datare i due testi ritrovati in archivio intorno al 1921 (in quanto si tratta della data di composizione delle due poesie pubblicate riportata su *Poety našich dnei*, v. I.5).

Una riflessione merita anche *Izmenčivo*, dedicata a Bobrov e conservata nel suo archivio.<sup>4</sup> Si tratta di un dattiloscritto senza data e firmato “AX” a macchina. Da una parte, questo componimento risulta in una unità archivistica insieme ai due componenti del libro *Ejfeleja* di cui abbiamo parlato in I.2, e l’attribuzione è confermata dal curatore dell’archivio; dall’altra, Aksenov usava firmarsi con l’iniziale del nome e il cognome in esteso, piuttosto che con l’abbreviazione in caratteri latini. Si dovrà inoltre notare *en passant* che la poesia presenta uno stile (scelte metriche e lessicali) senz’altro riconducibile ad Aksenov, però se ne discosta per l’uso di una strategia di formazione

---

<sup>1</sup> RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 4.

<sup>2</sup> RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 1.

<sup>3</sup> RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 2.

<sup>4</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.



del senso per lui inconsueta (v. IV.2.1). Allo stesso tempo, come ha supposto molto giustamente Adaskina,<sup>1</sup> *Izmenčivo* deve essere legata a una poesia di Bobrov dal titolo simile, *Neizmenno*, datata 19 marzo 1919 e dedicata ad Aksenov:<sup>2</sup> ciò dovrebbe essere sufficiente a confermare la paternità di *Izmenčivo*. La studiosa non sa dire quale dei due componimenti sia una risposta all'altro; si tenga presente, tuttavia, che i primi versi di Bobrov alludono a un certo “послание”, “Каковое Ваша [evidentemente riferito ad Aksenov] любезность / Относит к имени моему”. Se si considera che dopo il 1918 non si conservano lettere di Aksenov a Bobrov, siamo portati a 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.

Si presti infine attenzione al caso di due testi in versi, *Pervoe* e *Vtoroe*, dattiloscritti conservati in un fascicolo del *Literaturnyj centr konstruktivistov* (LCK) insieme ad altre opere in prosa di Aksenov.<sup>3</sup> Sono presenti due scritte di mano ignota, “ИВ. АКСЕНОВ” e “Из поэмы”. L'attribuzione ad Aksenov è confermata dal contenuto: *Vtoroe* riflette gli avvenimenti della I 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'incompiutezza dell'opera. Riprendendo la scritta – forse non autografa – “Из поэмы”, il curatore dell'archivio ha descritto i testi come “Отрывки из поэмы”. 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 ignoriamo il titolo. Non possiamo però fare a meno di notare che i due testi sembrano molto diversi sul piano del contenuto: *Pervoe* è un pezzo lirico-descrittivo che unisce ricordi agresti di infanzia, l'ironia dell'autore, con immagini talvolta macabre; *Vtoroe* si avvicina più all'*agitacionnaja poezija*. Inoltre, i due testi sembrano in sé compiuti dal punto di vista narrativo, per cui, in base ai dati al momento a disposizione, riteniamo più cauto parlare

---

<sup>1</sup> N. Adaskina, “Kommentarii”, cit., t. II, p. 404.

<sup>2</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 2. l. 31-31ob, 40. La poesia è inserita in *Iz tvorčeskogo nasledija*, cfr. N. Adaskina (a cura di), “Vospominanija sovremennikov...”, cit., pp. 298-301.

<sup>3</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 96-109.

vagamente di componenti poetici. Quanto alla datazione, se davvero si tratta di opere scritte durante la militanza nel LCK,<sup>1</sup> esse potrebbero risalire al periodo 1924-1927.

#### **I.4.2. Il problema delle opere non rinvenute**

Nel caso di Aksenov ci sono alcune opere non rinvenute ma senz'altro completate, e altre la cui esistenza è quantomeno dubbia. Le prime, come accennato in precedenza, potranno essere incluse a pieno titolo nella bibliografia dell'autore; i dati disponibili ci permettono peraltro di ricostruire, talvolta con un discreto grado di dettaglio, la loro struttura e i loro contenuti. Le altre, invece, a essere giusti, andrebbero considerate come progetti (forse mai realizzati o realizzati in parte) se non come idee allo stato embrionale: in sostanza, in casi simili non abbiamo sufficienti elementi per parlare di opere dell'autore.

Al gruppo di opere esistenti è riconducibile senza dubbio l'articolo di prosodia *Eksperimental'naja metrika na zapade*. Esso era stato annunciato su *Pikasso i okrestnosti* (1917), dove era dato in uscita sulla terza raccolta di Centrifuga (la quale non avrebbe mai visto la luce). Questo dato è confermato dal carteggio di Aksenov con Bobrov; grazie ad esso apprendiamo inoltre alcune informazioni sui contenuti: l'articolo era stato scritto nel 1916 ed era stato consegnato a Bobrov,<sup>2</sup> sebbene nelle carte d'archivio di quest'ultimo non ne sia stata finora trovata alcuna traccia. Opposto è il caso del saggio dedicato a Robert Delaunay, *Delone i dinamizm*: anch'esso annunciato su *Pikasso i okrestnosti* e addirittura indicato come in stampa, non viene però mai menzionato nelle lettere a Bobrov dell'epoca o in altri documenti: tale circostanza, se si considera che al tempo Aksenov, prestando servizio al fronte, si affidava totalmente a Bobrov per pubblicare le proprie opere, fa ritenere che il saggio su Delaunay sia rimasto allo stadio di progetto.

Chiarita questa distinzione, possiamo adesso affermare che sono almeno altre tre le opere non ritrovate, ma sicuramente completate da Aksenov, opere peraltro consistenti nell'economia della sua produzione artistica. La prima è la tragedia *Prjachi*,

---

<sup>1</sup> Nello stesso documento nell'archivio del LCK è infatti capitata anche l'unica redazione nota del romanzo del 1918 *Gerkulesovy stolpy* (RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 21-95). Le altre prose presenti sono i racconti *Blagorodnyj metall* e *Pis'ma svetlych ličnostej*, scritti invece sicuramente nella seconda metà degli anni '20 e inclusi nella raccolta *Ljubov' segodnja* (v. *infra*).

<sup>2</sup> Cfr. lettere a Bobrov (*ITN*, I, 97; 108). Torneremo sui contenuti dello scritto in III.3.1.

letta interamente in una serata del *Vserossijskij sojuz poetov* (23 dicembre 1922); si veda questo resoconto anonimo apparso sulle *Izvestija*:

Очередная суббота союза поэтов была посвящена докладу и чтению произведений поэта Ивана Аксенова. Была прочитана полностью его четырехактная трагедия “Пряхи”. Пьеса взята из жизни Древней Греции, затрагивает вопросы любви и расцвечена поэтическими образами и аллегориями. Трагическая сущность ее нарушается, однако, вводимыми по временам сравнениями из современной жизни. В связи с Дарданеллами фигурирует даже имя П. Н. Милюкова. Эти анахронизмы отражаются неблагоприятно на трагедии, придавая ей опереточный характер.<sup>1</sup>

Possiamo osservare che il testo presenta analogie con l'altra tragedia di Aksenov, *Korinfjane* (l'azione che si svolge nell'antica Grecia; il ricorso all'anacronismo). Chiunque si accinga ad analizzare *Korinfjane* dovrebbe dunque tener conto del fatto che, pochi anni dopo, Aksenov aveva realizzato un altro dramma di soggetto antico, per cui i due testi potevano addirittura far parte di un progetto artistico unitario: il ritrovamento di *Prjachy* potrebbe in futuro gettare nuova luce sul significato di *Korinfjane*.

La seconda opera è invece la raccolta di racconti *Ljubov' segodnja* (ca. 1930). Grazie alle due recensioni redazionali che abbiamo scoperto allo RGALI (v. I.3) apprendiamo i titoli e le trame dei racconti, il fatto che erano sei e che erano preceduti da una prefazione d'autore in cui veniva esposta l'idea alla base della raccolta. Dal confronto tra il titolo e le trame ci rendiamo conto che due delle quattro prose rinvenute da Adaskina, *Blagorodnyj metall* e *Pis'ma svetlych ličnostej* (v. *supra*), facevano in realtà parte di questa raccolta.<sup>2</sup> Si dovrà certo riconoscere che le redazioni dei due racconti a nostra disposizione potrebbero non essere quelle della raccolta presentata alla casa editrice *Federacija* (senz'altro non lo è *Pis'ma svetlych ličnostej*, che presenta numerosi spazi vuoti lasciati nel dattiloscritto con l'evidente intento di colmarli in seguito). Senza dubbio, uno studio sulla prosa artistica di Aksenov non può fare a meno di dare un'interpretazione unitaria ai due racconti e di ricollegarli a un progetto più ampio, su cui abbiamo ora un numero sufficiente di informazioni.

---

<sup>1</sup> *Izvestija VCIK* del 29 dicembre 1922, p. 6 (cit. in N. Adaskina, “Daty i fakty...”, cit., p. 330). La tragedia era nei piani redazionali del gruppo Molodaja Centrifuga, cfr. A. Krusanov, *op. cit.*, t. II, kn 1, p. 410).

<sup>2</sup> Adaskina, invece, aveva trovato un'altra recensione, dalla quale era riuscita a sapere che esisteva tale raccolta e che *Pis'ma svetlych ličnostej* vi faceva parte (cfr. *ITN*, II, 306; 405). Per un resoconto completo di quanto è al momento noto su questa raccolta perduta v. A. Farsetti, “Novye dannye o sbornike rasskazov I. A. Aksenova «Ljubov' segodnja»”, in L. Novickas, A. Perškina, P. Uspenskij, A. Fedotov (a cura di), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: I Meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej (MGU, 16-17 fevralja 2012 g.)*. *Sbornik statej*, Moskva, Lider, 2013, pp. 158-68.

A queste due opere dobbiamo aggiungere una poesia, *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 sappiamo solo che l'autore la riteneva indegna di essere data alle stampe.<sup>1</sup> La sua effettiva realizzazione non è comunque in discussione, ed è strano che Adaskina abbia inserito nell'elenco di opere di Aksenov il citato progetto su Delaunay e non questa poesia.

In quello stesso elenco si trovano altri casi dubbi, come un articolo sul poeta francese Léon Bloy (1846-1917), annunciato anch'esso come in uscita nella terza raccolta di *Centrifuga* (cfr. *Pikasso i okrestnosti*). A differenza del caso di Delaunay, nelle lettere di Aksenov a Bobrov troviamo alcuni riferimenti al lavoro su questo progetto nell'autunno del 1916, ma nessun indizio sulla possibilità non solo che Aksenov lo avesse terminato, ma nemmeno che lo avesse effettivamente scritto. Al contrario, l'autore stesso fa capire di essersi bloccato al momento della stesura, per cui potrebbe aver solo scritto degli appunti per un articolo mai realizzato.<sup>2</sup> Adaskina inserisce inoltre tra le opere di Aksenov l'articolo *Sovremennoe iskusstvo kak žižditel'naja bor'ba s prirodoy* che sarebbe dovuto uscire su *Internacional iskusstv* (1918),<sup>3</sup> rivista su cui stava lavorando il MChB (*Meždunarodnoe chudožestvennoe bjuro*) dell'IZO (*Otdel izobrazitel'nych iskusstv*) del *Narkompros*: il progetto editoriale non fu però mai portato a termine.<sup>4</sup> Non abbiamo alcuna prova che l'articolo sia stato effettivamente realizzato.

Salendo la scala dell'incertezza, passiamo ora a due opere poetiche. La prima è *Oda Vyborgskomu rajonu*: di essa è stato ritrovato solo lo schizzo della copertina,<sup>5</sup> realizzato da G. Ečeistov.<sup>6</sup> Si consideri che nel 1920 Aksenov aveva pubblicato un

---

<sup>1</sup> “Да каждый раз хочу написать и каждый раз забываю. Есть у Вас мое стихотворение: «Зачитала Стендаля» – оно очень плохо, как я теперь ясно и отчетливо вижу – не печатайте его, а по возможности истребите [...]” (*ITN*, I, 105).

<sup>2</sup> In una lettera dal fronte del 20 ottobre 1916 Aksenov dichiara di voler cominciare l'articolo a giorni, prendendo di impiegarci una settimana (cfr. *ITN*, I, 115), e chiede a Bobrov un parere sulla lunghezza e sui contenuti (v. anche *ITN*, I, 117-118). Tuttavia, il 24 ottobre egli ammette di avere alcune difficoltà a scrivere (cfr. *ITN*, I, 116) e il 30 ottobre confessa a Bobrov: “Вы не можете представить себе, как трудно писать о Блуа. Впечатление, что кто-то прямо вырывает перо из рук” (*ITN*, I, 118). Dopo quest'ultima lettera non si hanno più notizie sull'articolo. Si noti che Adaskina sembra dare invece per scontato che il testo fosse stato effettivamente scritto (cfr. “Kommentarii”, cit., t. I, pp. 528; 582).

<sup>3</sup> Cfr. N. Adaskina, “Sočinenija...”, cit., pp. 325, 341.

<sup>4</sup> Sulle vicende di questa rivista, v. A. Krusanov, *op. cit.*, t. II, kn. 1, pp. 207-09.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> Georgij Ečeistov (1897-1946), pittore, grafico e poeta sovietico, amico di Aksenov.

lungo componimento poetico, *Serenada*, con copertina dello stesso Ečeistov (v. *infra*) e il marchio dell'effimero gruppo poetico *Mastartčuv*, cui Aksenov pare essersi avvicinato appunto in quell'anno:<sup>1</sup> 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 disponiamo di sufficienti dati per considerarla un inedito non rinvenuto, per cui al momento dovremo parlare di progetto.

L'altra opera da prendere in considerazione è la presunta primissima raccolta poetica di Aksenov, *Kenotaf*. Nell'elenco di opere poetiche dell'autore, allegato a *Pikasso i okrestnosti*, prima di *Neuvažitel'nye osnovanija* si legge: “Кенотаф (уничтожен автором)”. Stando a quanto scriveva a Bobrov, Aksenov aveva bruciato tutti i versi del proprio apprendistato poetico, cioè quelli precedenti a *Neuvažitel'nye osnovanija*, ma non parlò mai espressamente di una raccolta.<sup>2</sup> Per quanto ne sappiamo, essa potrebbe non essere nemmeno mai esistita: forse il poeta voleva far intendere al lettore di avere a che fare con un 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.<sup>3</sup> L'inferenza non pare però del tutto lecita: non c'è scritto inequivocabilmente “Из книги стихов Кенотаф”. Possiamo invece notare che il titolo è composto da un termine musicale – *cadenza*, ossia improvvisazione virtuosistica del solista verso la fine di un brano – e dal rimando al passato: potrebbe allora trattarsi di una poesia scritta ex-

---

<sup>1</sup> Il gruppo *Mastartčuv* o *Mastarčuv (Artel' cuvstvujučich i masterskaja čuvstv)* era stato fondato da Ečeistov. Su di esso disponiamo di pochissime informazioni sul programma e sugli aderenti (v. O. Beskin, *Georgij Ečeistov*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1969, pp. 9-12).

<sup>2</sup> Cfr. *ITN*, I, 67. Pare che solo Bobrov, a distanza di molti anni, abbia fatto cenno a *Kenotaf* durante una conversazione con M. Gasparov (anni '60). I ricordi riportati da Gasparov appaiono tuttavia lontani dalla realtà, come lo studioso non manca di notare: “Книгу его «Неуважительные основания» видели? Огромная, роскошная; он принес рукопись в «Центрифугу», сказал: «издайте за мой счет и поставьте свою марку, мне ваши издания нравятся; я написал книгу стихов «Кенотаф», а потом увидел, что у вас стихи интереснее и жгет ее». (Не ошибка ли это? Судя по письмам Аксенова, они в это время были знакомы лишь заочно)” (M. Gasparov, “Vospominanija o S. P. Bobrove”, in *Neizvestnaja kniga Sergeja Bobrova*, pod red. M. Gasparova, Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 1993, p. 81).

<sup>3</sup> Cfr. V. Markov, *op. cit.*, p. 271.

novo, variando motivi usati in precedenza (nell'ignota opera *Kenotaf*). Questa distinzione è importante, poiché la poesia sembra alludere al tema dei caduti in guerra a partire dal 1914, e quindi sembrerebbe essere stata scritta nello stesso periodo delle altre poesie di *Neuvažitel'nye osnovanija*. Si consideri tra l'altro che il testo non è scritto in piccolo come una citazione in epigrafe, bensì ha la stessa grandezza degli altri componimenti della raccolta.<sup>1</sup> Con questo ovviamente non si nega la possibilità di vedere nello stile un'influenza di *Urna* di Belyj, come suggeriva Markov (v. I.1); semplicemente non abbiamo elementi per affermare che tale poesia derivi da *Kenotaf*.<sup>2</sup>

Ci occupiamo ora di un caso più complesso, la raccolta di versi *Ody i tancy*, cui abbiamo accennato in I.3. Si consideri che, per quanto concerne la produzione poetica, Aksenov era conosciuto come autore *unius libri*, *Neuvažitel'nye osnovanija*; negli anni '20 si sapeva dell'esistenza di *Ejfeleja*,<sup>3</sup> di cui però uscirono solo alcuni componimenti in miscellanee dell'epoca (cfr. I.5), tanto che fino alla raccolta di opere del 2008 esso rimase praticamente ignoto.<sup>4</sup> 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, osserviamo dunque 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 "И.А. Аксенов Из третьей книги стихов «Оды и танцы»" (dattiloscritto);

3) poesia *Merno potom bystro* (dattiloscritto).

I tre fogli sono sciolti ma fisicamente contigui, e il loro aspetto grafico risulta omogeneo: non abbiamo motivo di dubitare che essi siano stati raggruppati in un

---

<sup>1</sup> Sotto questo aspetto la redazione di *Neuvažitel'nye osnovanija* curata da Adaskina è fuorviante, in quanto la poesia è riportata con un carattere minore, appunto come un'epigrafe (cfr. *ITN*, II, 98).

<sup>2</sup> Tra l'altro in "Daty i fakty..." (cit., p. 322) Adaskina 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).

<sup>3</sup> Cfr. V. Brjusov, "Včera, segodnja...", cit., pp. 521-22; Anonimo, "Aksenov, Ivan Aleksandrovič", (voce) in O. Šmidt (a cura di), *Bol'saja sovetskaja enciklopedija*, Moskva, t. II, OGIZ RSFSR, 1926, p. 34.

<sup>4</sup> Ne ignorava l'esistenza il riscopritore di Aksenov, Vladimir Markov (cfr. *op. cit.*), l'autore della sua prima biografia, Jurij Gel'perin (v. "Aksënov...", cit.) e Michail Gasparov (v. soprattutto: "Bukvalizm...", cit., p. 55; "Ivan Aksenov", in *Russkaja poezija...*, pod red. M. Gasparova, cit., p. 582). 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: il testo si è conservato nella trascrizione del botanico Igor' Fortunatov (1908-1987), v. RGALI, f. 3204, op. 1, ed. chr. 100, l. 58.

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 ci risulta, i due personaggi non erano legati da rapporti di amicizia,<sup>1</sup> 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).<sup>2</sup> Aksenov non sarebbe stato l'unico scrittore che a inizio 1926 si era rivolto a Zajcev con una proposta editoriale,<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup> È certo che nessuna opera di Aksenov uscì per i tipi di *Uzel* e che qualche anno dopo, nel 1929, Aksenov decise di dare alle stampe una delle due poesie in possesso di Zajcev, *Široko*.

Affrontiamo adesso la questione sul libro *Ody i tancy*: allo stato attuale della ricerca dobbiamo supporre che si trattasse di un progetto non portato a termine. Tuttavia, riteniamo molto probabile che altre singole poesie a noi note, edite e inedite, rientrassero nel piano della raccolta; si ricordi a tal proposito che nei primi anni '20 erano uscite alcune poesie di *Ejfeleja*, dal momento che Aksenov non era riuscito a pubblicare l'intera raccolta (v. 1.5), quindi non sarebbe strano che altri componimenti apparsi a stampa facessero parte di *Ody i tancy*.

La nostra ricostruzione parte dunque da una constatazione: i titoli scelti da Aksenov per le due poesie sono accomunati dalla particolarità di rimandare a indicazioni agogiche in traduzione russa: *Široko* per 'largo', *Merno potom bystro* per 'moderato poi presto'. Si consideri inoltre che anche il titolo della raccolta, seppur

---

<sup>1</sup> Sappiamo solo che entrambi erano membri del *Sojuz poetov*. Il nome di Aksenov non ricorre nemmeno una volta nelle lunghe memorie dell'editore (v. P. Zajcev, *Vospominanija*, Moskva, NLO, 2008), così come Aksenov non ricorda mai l'editore nei documenti a noi noti.

<sup>2</sup> 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 v. N. Gromova, *Chronika poetičeskogo izdatel'stva "Uzel" 1925-1928*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2005.

<sup>3</sup> Ad es. i poeti Nikolaj Tichonov (1896-1979) e Sergej Spasskij (1898-1956), cfr. *ivi*, pp. 19, 21.

<sup>4</sup> Cfr. con la lettera del 3 aprile 1926 scritta da Aleksandr Vvedenskij e Daniil Charms a Boris Pasternak, membro della casa editrice: "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 выслать дополнительный материал" (cit. in *ivi*, p. 34).

vagamente e in modo diverso dai due casi appena citati, rimanda all'idea di musica (musica presupposta nella danza e nell'ode classica). Se l'allusione ai tempi musicali da noi individuata è plausibile, allora è difficile sostenere che non facesse parte della raccolta una poesia uscita sulla raccolta collettiva *Bulan'* (1920) dal titolo *Dovol'no bystro* ('prestissimo'), datata 20 aprile 1920, e la poesia pubblicata nella stessa raccolta collettiva, *Temp val'sa*, datata 30 aprile 1920; questo titolo sembra tra l'altro rimandare direttamente a *Ody i tancy*. Sempre per quanto riguarda i tempi musicali, potrebbe far parte della raccolta anche la già citata poesia inedita *Izmenčivo* (ca. 1919): la somiglianza nella forma grammaticale del titolo con quella di *Široko, Merno potom bystro* e *Dovol'no bystro* ci fa supporre che Aksenov alludesse a un andamento variabile (come di un brano musicale che alterna tempi lenti a tempi veloci). Non è inoltre escluso che facesse parte del libro anche la poesia pubblicata insieme a *Široko* nel 1929, *V vostočnom rode*, magari intendendo con tale titolo una danza o un ritmo alla maniera orientale.

Tale ricostruzione congetturale può apparire basata su coincidenze superficiali; in realtà, come cercheremo di mostrare in III.3.3, l'ipotesi di ricondurre le sei poesie a un unico piano compositivo poggia su considerazioni di ordine formale che riguardano esperimenti di Aksenov nel campo della metrica e della ritmica del verso russo. In sostanza, cinque testi noti (insieme a uno appena rinvenuto) potrebbero essere stati concepiti come parte di un progetto incompiuto. Ciò permette di vedere tali testi sotto una luce nuova: già adesso riteniamo plausibile proporre una loro interpretazione d'insieme, nella speranza di acquisire in futuro ulteriori dati sul progetto.

Se è dunque corretto inserire testi del 1919-1920 nel progetto del libro, possiamo ipotizzare che il momento di ideazione di *Ody i tancy* sia subito successivo alla stesura di *Ejfeleja*, in un periodo molto 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. Ci sembra dunque plausibile restringere il lavoro sul progetto tra il 1919 e i primi anni '20; a metà anni '20, sia che Aksenov avesse compiuto il progetto, sia che lo avesse abbandonato, egli propose invano a Zajcev di stampare alcune poesie.

Un discorso a parte merita la raccolta *Ejfeleja*. 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 *Ejfeleja* (settembre-ottobre 1919).<sup>1</sup> Il progetto grafico era affidato a Ljubov' Popova, come dimostrano gli schizzi della copertina (v. *infra*) e delle singole poesie (v. III.0). Tuttavia, la raccolta, come abbiamo accennato (v. I.2), ci è pervenuta in una sola redazione, conservata all'*Otdel redkich knig* della *Istoričeskaja biblioteka* di Mosca. Questo dattiloscritto apparteneva a Bobrov, a giudicare dall'ex libris impresso in rilievo sul primo foglio; sempre sul primo foglio, insieme alla poesia *Ejfeleja I*, è presente un'iscrizione a matita verde, in stampatello, “И. А. Аксёнов, Эйфелеи, 2 кн. стихов”. In essa non siamo in grado di riconoscere con certezza la grafia di Aksenov. Si pone dunque la prima questione: *Ejfelei* è il titolo scelto dall'autore? Si noti che in una lettera di Bobrov al *Narkompros*, firmata anche da Aksenov, è scritto *Ejfeleja*, così come nella copertina realizzata da Ljubov' Popova; anche due poesie di questa raccolta, pubblicate su *Moskovskij Parnas* (1922), sono precedute dal titolo *Ejfeleja*, e nelle lettere a Bobrov l'autore utilizza *Ejfeleja* per riferirsi sia a un singolo componimento, sia all'intero libro.<sup>2</sup> Solo in un caso due poesie della raccolta, pubblicate su *Chudožestvennoe slovo* (v. I.5), sono indicate come *Ody Ejfelevoj bašne*. Il titolo *Ejfeleja* sembrerebbe in sostanza più vicino alla volontà dell'autore, sebbene anche *Ejfelei* potrebbe essere accettabile, dal momento che nella tesi dovremo necessariamente riferirci al testo dattiloscritto, indicato con questo nome.<sup>3</sup> Possiamo comunque essere certi che si tratta di una versione approvata dall'autore – e dunque degna di analisi – per la presenza di correzioni e aggiunte senz'altro autografe.

La seconda questione riguarda il grado di definitività di questa redazione. Non c'è dubbio che essa sia completa: la copertina del libro realizzata da Popova (conservata alla *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja*) riporta la scritta “30 од”, e di fatto il dattiloscritto comprende trenta componimenti dal titolo *Ejfeleja* e numerati progressivamente. Potrebbe invece non trattarsi dell'ultima versione, ossia di quella su cui aveva iniziato a lavorare Popova: per esempio, nel testo contenuto nel foglio che reca lo schizzo di *Ejfeleja XIII* (cfr. III.0), a differenza della redazione alla *Istoričeskaja biblioteka* e di un'ulteriore versione dattiloscritta conservata allo RGALI,<sup>4</sup> i versi sono

---

<sup>1</sup> Informazioni comunicateci da Adaskina in una lettera personale del 28 giugno 2013.

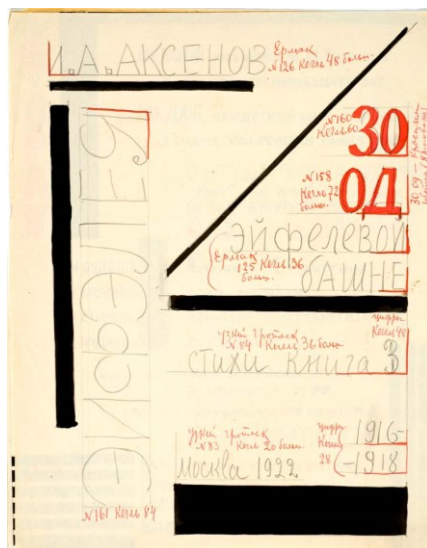
<sup>2</sup> “Боюсь 4 моя Эйфелея превзойдет меру терпимости и дружелюбия Вашего” (*ITN*, I, 93); “Эйфелея стоит на точке замерзания [...]” (*ITN*, I, 148).

<sup>3</sup> Ad esso ci siamo infatti già riferiti in I.2.

<sup>4</sup> Sono tre i componimenti di *Ejfeleja* conservati nel fondo di Bobrov: XII, XIII e XIV (RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 1-2).

suddivisi in strofe, è stato corretto un errore di battitura ed è cambiato qualche segno di interpunzione. Nel complesso, niente che ci impedisca di valutare l'opera corrispondente al titolo *Ejfeleja* attraverso quest'unica redazione completa a noi nota.

Infine, un'altra versione della copertina, conservata nella Collezione Costakis al Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonico, fornisce conferme, nuovi dati, ma solleva anche qualche dubbio. Come possiamo 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 ci era noto grazie alle lettere di Aksenov a Bobrov.<sup>1</sup> Incerta era invece la fine: ottobre 1918 è la data di composizione posta in coda all'ultima poesia (*Ejfeleja XXX*), ma non eravamo sicuri che si trattasse anche della data di completamento della raccolta; una conferma in tal senso deriva dunque da questa copertina, se "1916-1918" corrisponde a un'indicazione effettivamente fornita da Aksenov alla Popova. Apprendiamo 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 "стихи книга 3". Si può pensare che in questa occasione Aksenov avesse voluto includere nel conteggio delle proprie opere l'ignoto libro *Kenotaf*.<sup>2</sup> In seguito, però, come terzo libro Aksenov avrebbe definito *Ody i tancy*, a testimonianza di come egli non avesse stabilito un modo univoco per riferirsi alle proprie opere poetiche.



**Fig. 1:** L. Popova, Copertina dall'abozzo di "Ejfeleja" di I. A. Aksenov, 1922.  
Inchiostro nero e rosso e matita su carta fina.  
© Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonico. Collezione Costakis.

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 81.

<sup>2</sup> Nell'elenco delle edizioni di Centrifuga allegato a *Korinjane* (1918) la raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* viene infatti definita "Вторая книга стихов" (p. 61).

## I.5. Quadro d'insieme della produzione poetica e scelta dei testi da esaminare

Tra le riflessioni presentate nel precedente capitolo, quelle relative alle opere in versi permetteranno ora di fare uno schema riassuntivo dell'attività di Aksenov-poeta: oltre che a fungere da riferimento per il lavoro delle parti successive della tesi, esso dovrebbe servire a fare chiarezza su cosa è stato effettivamente scritto e dato alle stampe e cosa è rimasto invece in stato di abbozzo o, comunque, non può essere definito un'opera compiuta.

Al momento esiste solo una bibliografia generale di Aksenov inclusa in *ITN* (v. I.2 e I.4): in essa opere rinvenute e altre – come si è detto – dall'esistenza incerta sono elencate insieme in ordine cronologico, senza peraltro distinzione in generi e con inspiegabili omissioni.<sup>1</sup> Nella bibliografia sotto riportata, relativa alle sole opere poetiche, si propone dunque di separare ciò che esiste come testo da ciò che è progetto; successivamente si cercherà di stabilire dei confini temporali dell'attività poetica di Aksenov, prevedendo il più possibile una sistematizzazione anche per versi “sparsi” e non datati in base alle osservazioni di I.4.1 e I.4.2. Infine si procederà a determinare l'insieme dei testi poetici sui quali concentreremo il nostro lavoro ermeneutico.

Considerando la natura della vicenda testologica dell'opera di Aksenov si è ritenuta proficua 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) opere non rinvenute (ma senz'altro realizzate, come testimoniano le fonti dell'epoca); 4) progetti (nei quali si possono talvolta includere in via congetturale alcuni testi inseriti nelle categorie precedenti).<sup>2</sup>

### 1) Opere edite:

- *Neuvažitel'nye osnovanija* (Moskva, Centrifuga, 1916). A giudicare dalle poche date presenti, la stesura deve aver coperto un periodo tra 1914 (durante il

---

<sup>1</sup> Adaskina ha pubblicato le poesie inedite *Stakan osveščěn bez blika...* (*ITN*, II, 145), *Izmenčivo* (*ITN*, II, 146-147), *Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...* (*ITN*, II, 157) e *Tvoim želan'jam li obo mne...* (*ITN*, II, 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. Non riuscendo a intravedere una logica in questa scelta, deve evidentemente trattarsi dell'ennesima svista.

<sup>2</sup> Per maggiore chiarezza, tali testi saranno inseriti in coda nelle rispettive categorie.

soggiorno di Aksenov a Parigi) e 1915 (al fronte): a inizio 1916 il libro era già pronto per essere dato alle stampe (cfr. lettere a Bobrov).

- *Serenada* (Moskva, Mastartčuv, 1920). Libro composto di un'unica poesia di 80 versi.<sup>1</sup>

- “Požarom drožavšij prazdnik...”, poesia apparsa in: *Sopo. Pervyj sbornik stichov*, Moskva, VSP, 1921.

- “1. Ne zabud' menja vzjat' v svoju...” e “2. Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli...”, poesie apparse in: *Poety našich dnej. Antologija*, Moskva, VSP, 1924; i testi sono però seguiti dalla data 1921.

- “Valeriju Brjusovu”, in *Valeriju Brjusovu. Sbornik, posvjaščennyj 50-tiletiju so dnja roždenija poeta*, Moskva, KUBS V.L.Ch.I., 1924. Poesia d'occasione, scritta evidentemente nel 1923.

- “Esli v serdce machrovom...”, poesia apparsa in *Moskovskie poety. Sbornik stichov*, Velikij Ustjug, s. e., 1924. Dedicata al poeta B. Lapin e con riportata in calce la data 1924.

- “O, noči purpura, Susanna...”, in *Novye stichi*, 2, Moskva, VSP, 1927.

- “Ody Ejfelevoj bašne”, due poesie, introdotte dai numeri 1 e 2, che corrispondono a *Ejfeleja II* e *Ejfeleja XXIV* del libro inedito *Ejfeleja*; apparse su *Chudožestvennoe slovo* (2, 1920), ma sicuramente scritte tra 1916 e 1918.

- “Ejfeleja”, titolo che precede due poesie, “Oda pervaja” e “Oda vos'maja”, che corrispondono a *Ejfeleja I* ed *Ejfeleja VIII*; apparse su *Moskovskij Parnas* (1922), ma sicuramente scritte tra 1916 e 1918.

- “Temp val'sa”, poesia apparsa su *Bulan'*, Moskva, s. e., 1920 (data di scrittura del testo: 1920).

- “Dovol'no bystro”, poesia apparsa su *Bulan'*, Moskva, s. e., 1920 (data di scrittura del testo: 1920).

---

<sup>1</sup> I critici hanno avuto problemi a classificare quest'opera: Markov l'ha definita “his last book of verse” (V. Markov, *op. cit.*, p. 274), sebbene non specificò che il libro è composto da una sola poesia; Gel'perin (“Aksënov...”, *cit.*, p. 42) ancor più scorrettamente parla di “сб. стихов”, così come S. Krasickij, “Ivan Aksenov (1884-1935)”, in V. Sažin (a cura di), *op. cit.*, p. 485; Adaskina utilizza invece entrambe le espressioni “сборник стихов” (“Daty i fakty...”, *cit.*, p. 327) e “книга стихов” (“Kommentarii”, *cit.*, t. II, p. 404).

- “V vostočnom rode”, poesia da *Literaturnyj osobnjak*, Moskva, s. e., 1929 (forse scritta anni prima).

- “Široko”, poesia da *Literaturnyj osobnjak*, Moskva, s. e., 1929; in una copia inedita della poesia (OR IMLI), databile a prima del 1926, apprendiamo la sua provenienza da un libro di versi ignoto, *Ody i tancy*.

## 2) Opere inedite:

- *Ejfelei*, dattiloscritto della raccolta che sarebbe dovuta uscire per i tipi di Centrifuga, (Istoričeskaja Biblioteka, Otdel redkich knig). Datato in un abbozzo di copertina 1916-1918.

- *Kratkie dni oseni šelestjaščej...* poesia dattiloscritta con firma dell'autore (OR IMLI); data: 23 ottobre 1918.

- *Stakan osveščěn bez blika...* Poesia autografa con firma dell'autore nell'album del critico teatrale Sergej Kara-Murza (1878-1956),<sup>1</sup> (OR GTG, f. 4, ed. chr. 3201, l. 10); data: 29 novembre 1918.

- *...Ty l' ne stradalo, serdce,...* poesia autografa con firma dell'autore nell'album di Nikolaj Minaev (RGALI); data: 3 ottobre 1921.

- *Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...* e *Tvoim želan'jam li obo mne...*, poesie dattiloscritte contenute nell'archivio di Aksenov (RGALI). Databili intorno al 1921.

- *Pervoe e Vtoroe*, due testi dattiloscritti in versi (RGALI); databili tra 1924 e 1927.

- *Izmenčivo*, poesia dattiloscritta firmata “AX”, conservata tra le carte di S. Bobrov (RGALI); databile intorno al 1919.

- *Merno potom bystro*, poesia dattiloscritta (OR IMLI), dichiarata proveniente dal libro ignoto *Ody i tancy*; databile a prima del 1926.

## 3) Opere certamente composte ma non rinvenute:

---

<sup>1</sup> Dal 1918 Aksenov 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 Aksenov (Bol'sakov, Bobrov, Ečeistov), V. Chodasevič, I. Erenburg, Sofija Parnok, Vera Inber, Abram Efros, v. N. Adaskina, “Sodružestvo muz. Literaturno-chudožestvennyj kružok Kara-Murzy”, in L. Iovleva (a cura di), *Tret'jakovskie čtenija 2012. Materialy očetnoj naučnoj konferencii*, Moskva, GTG, 2013 p. 151-76.

- *Začitala Stendalja*, poesia in possesso di S. Bobrov, forse distrutta; databile al 1916.<sup>1</sup>

#### 4) Progetti:

- *Kenotaf*, opera poetica dichiarata come “distrutta dall’autore”; nessun testo rinvenuto.
- *Oda Vyborgskomu rajonu*, opera poetica di cui si conserva il progetto della copertina; nessun testo rinvenuto.
- *Tret’ja kniga stichov “Ody i tancy”*. Intestazione che precede due poesie, *Široko* e *Merno potom bystro* (OR IMLI). Potrebbero far parte del piano dell’opera altri quattro testi editi e inediti (*Dovol’no bystro*, *Temp val’sa*, *Izmenčivo*, *V vostočnom rode*). Databile nei primi anni ’20.
- Poema (senza titolo): *Pervoe* e *Vtoroe* sono individuati nell’archivio, in base a una scritta di mano ignota sul primo foglio del documento, come parte di un poema.

Proponiamo di seguito alcune osservazioni: le poesie edite sono 36: 21 poesie della raccolta *Neuvažitel’nye osnovanija*, 1 pubblicata in volume, e 14 uscite su varie raccolte collettive, delle quali 4 provengono sicuramente dal libro inedito *Ejfeleja*, e altre 4 (1 senz’altro, 3 secondo la nostra ricostruzione congetturale) dal progetto di raccolta *Ody i tancy*. Le opere poetiche inedite sono invece 35: 26 poesie di *Ejfeleja* (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 nostra ricostruzione congetturale) da *Ody i tancy*. Oltre a questo, si segnala 1 opera poetica non rinvenuta e la possibilità che alcuni dei testi precedentemente elencati facessero parte di due progetti: una raccolta di poesie e un poema. In sostanza, la produzione poetica di Aksenov di cui al momento disponiamo (gruppi 1 e 2) 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, notiamo come 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)

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 105.

forse i testi *Pervoe* e *Vtoroe* (scritti dopo l'entrata nel LCK, v. *supra*) e la poesia *O, noči purpura, Susanna...* (pubblicata nel 1927), dedicata quasi di sicuro alla moglie, con la quale si era sposato nel 1925. I testi di *Ody i tancy* e quelli da noi attribuiti a questo libro, come abbiamo supposto in I.4, risalgono invece con tutta probabilità ai primi anni '20 sebbene tre di essi (*Široko, Merno potom bystro, V vostočnom rode*) potrebbero risalire a dopo il 1921 e di *Izmenčivo* non abbiamo la certezza che sia stato scritto intorno al 1919; allo stesso modo, non è sicuro 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 negli anni '20 Aksenov si era progressivamente allontanato dalla poesia e dalla critica letteraria per occuparsi quasi esclusivamente di studi sul teatro e sul cinema.<sup>1</sup> In altre parole, l'attività poetica di Aksenov si concentra nel periodo che Adaskina ha definito "futurista", ossia precedente all'avvicinamento al costruttivismo teatrale (1921) e letterario (1924).

In base a quanto osservato, si procederà adesso alla scelta dei testi poetici che verranno presi in considerazione in questa tesi. Per poter fare un discorso abbastanza coerente sulle caratteristiche della poesia di Aksenov, la quale si presenta come molto varia, riteniamo conveniente prestare maggiore attenzione ai primi due libri di versi, *Neuvažitel'nye osnovanija* e *Ejfeleja*. 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 libri, è inoltre molto più facile trarre conclusioni generali, inserendo i singoli testi di cui essi sono composti in un discorso critico-interpretativo ampio; 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.

Un limite potrebbe invece essere rappresentato dal fatto di avere a che fare con un libro licenziato dall'autore e un altro non ancora autorizzato. Come abbiamo già notato, quest'ultimo risulta essere comunque una redazione completa (senza lacune), tanto che i

---

<sup>1</sup> Stando ai ricordi della moglie, Aksenov avrebbe tuttavia continuato a scrivere poesie per tutta la vita, cfr. S. Aksenova (Mar), *op. cit.*, p. 4. In effetti, lo stesso Aksenov 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 '10-'20 e, in quest'ultimo caso, se fossero versi noti (cfr. *ITN*, I, 171; 183).

quattro componimenti poi dati alle stampe non differiscono notevolmente dalla variante di archivio. Un discorso simile non si potrebbe fare, ad esempio, con *Pervoe* e *Vtoroe*, dei quali non sappiamo né la data di composizione, né se facevano parte del progetto di un'opera più estesa. Ciò non toglie che avremo come orizzonte l'intero corpus poetico di Aksenov, soprattutto del periodo futurista: le nostre congetture su *Ody i tancy* permetteranno, ad esempio, di fare alcune importanti considerazioni sugli esperimenti di metrica dell'autore (v. III.3); altri testi verranno citati incidentalmente per confermare alcuni suoi procedimenti di scrittura tipici.

Riteniamo infatti che esistano elementi di continuità nell'intera esperienza aksenoviana, tanto nel modo di scrivere che nei suoi ragionamenti. Anzi: il periodo 1914-1921 nella produzione critica e artistica è il momento in cui si affermano motivi, tematiche, idee e principî che verranno ripetuti e sviluppati negli anni seguenti. Non è dunque un caso che nella prossima parte, dedicata alla filosofia estetica di Aksenov, troveremo che alcune convinzioni del periodo menzionato vengono riaffermate in scritti degli anni '20-'30, mentre altre sono evidentemente circoscritte a uno stadio evolutivo legato alla temporanea adesione ad alcune scuole di pensiero dell'epoca.



## II. IL PENSIERO DI AKSENOV IN RELAZIONE ALL'ARTE E ALLA POESIA

*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.

I. AKSENOV<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Da *Pikasso i okrestnosti* (ITN, I, 216-17).

## II.0. Considerazioni preliminari

Le affermazioni di Aksenov sono state prese in esame dagli studiosi in rare occasioni e principalmente per due motivi: dare una conferma alle loro ipotesi interpretative sulla poesia dell'autore; esporre il suo punto di vista su questioni inerenti all'arte.

Per quanto riguarda il primo caso, abbiamo già avuto modo di valutare l'eventualità di fraintendimenti da parte della critica (v. I.1), 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: "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".<sup>1</sup> 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!"<sup>2</sup> 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 § 11<sup>3</sup> e in generale in tutto il saggio, cfr. I.1). 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".<sup>4</sup> Tale idea è estrapolata da un dialogo pseudo-socratico di *Pikasso i okrestnosti* con molti spunti ironici (v. 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

---

<sup>1</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 273.

<sup>2</sup> *ITN*, I, 202.

<sup>3</sup> "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" (*ITN*, I, 201).

<sup>4</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 274.

continue sperimentazioni metriche (v. II.1.2 e III.3). 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 [...].<sup>1</sup>

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".<sup>2</sup> Pare piuttosto che Bowlt abbia attribuito ad Aksenov un luogo comune della critica cubista.<sup>3</sup>

Pertanto, è opportuno mettere finalmente in luce l'effettivo pensiero di Aksenov intorno all'arte, mostrandone gli aspetti fondamentali attraverso continui riscontri nei suoi scritti. Sarà così possibile scoprire sia tratti originali, sia inattesi debiti verso altri autori (o, perlomeno, consonanze con le loro idee). Scopo di questo lavoro è confutare la vulgata critica che vuole Aksenov fautore di una pratica di scrittura speculare alla pittura e, allo stesso tempo, individuare un sistema di valori estetici che possa aiutarci nella parte III, quando ci interrogheremo sulle strategie linguistico-semantiche adottate da Aksenov nelle proprie poesie.

È inutile dire che 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 si esclude la possibilità di interpretare alcuni elementi formali della poesia di Aksenov alla luce del cubismo pittorico: riteniamo però che l'analogia cubista non

---

<sup>1</sup> J. Bowlt, *op. cit.*, p. 124. Il corsivo è nostro.

<sup>2</sup> *ITN*, I, 249.

<sup>3</sup> Si pensi soprattutto a *Les peintres cubistes* (1913) di G. Apollinaire; tra l'altro, lo studioso Aleksandr Babin (cfr. "O knige...", cit., pp. 83-84) sostiene che questo lavoro di Apollinaire fosse uno dei vari bersagli polemici del libro di Aksenov.

esaurisca il senso della sua poesia e che non sia nemmeno l'aspetto più rilevante di essa, come avremo modo di rilevare attraverso l'analisi testuale.

In questo lavoro di ricostruzione del pensiero di Aksenov attraverso i documenti di cui disponiamo 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 uno più impreparato.<sup>1</sup> Ne consegue la necessità di considerare il contesto in cui un concetto è stato espresso 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.

Procediamo infine alla difficile delimitazione del corpus dei suoi scritti pertinenti all'argomento. Senza dubbio, i due testi più consistenti sono il saggio *Pikasso i okrestnosti*<sup>2</sup> – che oltre a un profilo del pittore cubista comprende, "nei dintorni" della prima parte, uno zibaldone di pensieri sull'arte in forma aforistica –<sup>3</sup> e l'articolo *K besporjadku dnja*, sottotitolato in modo eloquente "Введение в поэтику".<sup>4</sup> Il primo è stato pubblicato con *Centrifuga* nel 1917, anche se la stesura interesserebbe un periodo compreso tra la primavera del 1914 e, al massimo, la fine del 1915);<sup>5</sup> il secondo è

---

<sup>1</sup> In senso analogo, Michail Gasparov 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 ("Bukvalizm...", cit., p. 56): "Знающий оценит, а незнающий пусть пугается – такова обычная логика Аксенова".

<sup>2</sup> V. *ITN*, I, 198-249.

<sup>3</sup> A inizio 1917, ancora prima che il saggio venisse pubblicato, Aksenov così scriveva a Bobrov: "Книга эта для меня во многом устарела, особенно ее афористическая часть" (*ITN*, I, 130). È opportuno dunque tenere in considerazione solo le idee che vengono ribadite altrove.

<sup>4</sup> Il sottotitolo è presente nella versione d'archivio, riportata nella sua raccolta di opere (*ITN*, II, 35-41), ma non in quella pubblicata all'epoca.

<sup>5</sup> Cfr. la sua lettera a Bobrov del 4 marzo 1916: "На войне же написана и половина «Пикассо»." (*ITN*, I, 67). Secondo Adaskina (cfr. "Ivan Aleksandrovič Aksenov", cit., p. 12), la data "июнь 1914" alla fine del saggio si riferirebbe solo alla seconda parte, il *polemičeskoe priloženie*, scritto con l'intenzione di rispondere all'articolo di Berdjaev su Picasso del 1914.

invece apparso nella raccolta collettiva *Moskovskij Parnas* dell'omonimo gruppo nel 1922.<sup>1</sup> Si noterà tra l'altro che, 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. I.5), 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; essi ci interessano perché, oltre a confermare con coincidenze lessicali e concettuali la posizione di Aksenov nell'arco dell'intera carriera, contribuiscono in modo 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),<sup>2</sup> di articoli e recensioni apparsi sulla rivista *Pečat' i revoljucija* tra il 1921 e il 1924 e delle lettere a Sergej Bobrov (1916-1918). Citeremo 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.

---

<sup>1</sup> Gruppo e casa editrice omonima fondati nel 1922 del poeta Boris Lapin (1905-1941), ispirato all'espressionismo russo 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 *Molnjanin* – con opere di Lapin ed Evgenij Gabrilovič (1899-1993) – e *Moskovskij Parnas*, a cui parteciparono anche Aksenov e Bobrov.

<sup>2</sup> Le recensioni inedite sono conservate nell'archivio di Aksenov (RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1). 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 Aksenov, come abbiamo visto, era diventato redattore del settore editoriale dell'istituzione (cfr. I.3).

## II.1. Gli “universali estetici” 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 (e in parte, come vedremo nella parte III, 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. Le conclusioni cui egli perviene sono da considerarsi le più stabili e rilevanti riguardo ai suoi ragionamenti sull’origine e sui fini dell’arte (a differenza di quelle che presenteremo in II.2 e II.3).

Anzitutto Aksenov manifesta la propria insoddisfazione per le definizioni di arte proposte fino ad allora, citandone alcune. In *Pikasso i okrestnosti* l’autore non ritiene accettabile identificare l’arte con l’estetica, il cui scopo sarebbe in sostanza la manifestazione del bello.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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:

Польза 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 имеет 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.<sup>3</sup>

Le definizioni prese in esame vengono in sostanza rigettate perché ritenute troppo connotate culturalmente, ossia non consentirebbero di rendere conto dell’arte moderna

---

<sup>1</sup> A questo proposito potrebbe esserci un’allusione al filosofo tedesco A. G. Baumgarten, fondatore dell’estetica moderna (disciplina introdotta con la sua opera maggiore, *Aesthetica*, 1750): “Человек, написавший диссертацию «Эстетика», совершенно безнадежен как ценитель искусства” (*ITN*, I, 199).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 199.

<sup>3</sup> *ITN*, II, 35.

(che giudizio si potrebbe dare all'opera di Picasso e del cubismo 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).<sup>1</sup>

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 – potremmo chiamarli "universali estetici" – 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 è stata da lui intravista nella fiducia in una comune costituzione biologica e psichica degli esseri umani.

L'autore espone il suo ragionamento in *K besporjadku dnja*: poiché l'arte esiste da sempre, significa che l'uomo non può farne a meno, che ne ha bisogno; i 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 bisogni,<sup>2</sup> per cui la sua fruizione deve essere in grado di condizionarli indirettamente. L'arte deve

---

<sup>1</sup> *ITN*, II, 40.

<sup>2</sup> Con il suo solito tono beffardo (che in questo caso arriva alla blasfemia) così argomenta Aksenov: "[...] 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)" (*ITN*, II, 36).

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. Scrive Aksenov:

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 управлению 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].<sup>1</sup>

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 da un articolo del 1934 dedicato a *Twelfth Night* (*Dvenadcataja noč'*, pièce messa in scena al МChТ II): “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”.<sup>2</sup> Al posto di un vano tentativo di razionalizzare quanto è stato provato, si cerca una rappresentazione, un'immagine (*obraz*) che lo ricordi: l'arte in *K besporjadku dnja*, è infatti definita come “[...] издавна выработанная человеком способность инстинктивной координации своих чувств путем *изживания их требований* в построении *их условного подобия* [...]”.<sup>3</sup> In sostanza, per eliminare (“sradicare”) i bisogni provocati dai sentimenti sarebbe necessario creare una loro “somialianza convenzionale” (l'*obraz* di cui abbiamo appena parlato).

---

<sup>1</sup> ITN, II, 37-38.

<sup>2</sup> ITN, I, 396.

<sup>3</sup> ITN, II, 38. Il corsivo è nostro.



Per capire meglio cosa si intende per “somiglianza convenzionale” consideriamo le parole di Aksenov in *Pikasso i okrestnosti*: “Искусство – построение устойчивого подобия прочувствованному посредством ритмического расположения избранного на сей предмет материала”.<sup>1</sup> 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*), un aspetto che approfondiremo in II.1.1; 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’organizzazione del secondo: ciò rimanda con tutta evidenza alla “координация чувств” che abbiamo citato dianzi da *K besporjadku dnja*.

Tornando al fine dell’arte, il meccanismo che consente lo “изживание требований чувств” attraverso la rappresentazione artistica dei sentimenti, appare più chiaro nel commento di Aksenov a un articolo scritto dal critico del proletkul’t Aleksandr Bogdanov (1873-1928):<sup>2</sup>

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 [il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

Il discorso riguarda la poesia, ma è evidente che Aksenov qui riformula la definizione da lui già altrove applicata all’arte in generale: 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 ci sembra

<sup>1</sup> *ITN*, I, 200.

<sup>2</sup> Si veda A. Bogdanov, “Prostota ili utončennost’?”, *Proletarskaja kul’tura* 13-14, 1920, pp. 58-67.

<sup>3</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] *Žurnaly. «Proletarskaja kul’tura» №№ 13-14.* – «Kuzneca» №№ 1-3. – «Tvorčestvo» №№ 5-6. – «Moskva» №№ 4-5. «Krasnyj baltiec» № 1. – «Krasnoarmeec» №№ 18, 20-22. «Ranenyj Krasnoarmeec» № 1. «Krasnyj pachar’» № 8. – «Lava» № 2”, *Chudožestvennoe slovo* 2, 1920, p. 66.

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 "dominati" come appaiono nella rielaborazione estetica. La suggestione che porta a identificare il sentimento informe 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 "изживание требований чувств".

Dai testi citati emerge una questione su cui è necessario soffermarsi brevemente. I principî con i quali Aksenov si riferisce all'arte in generale vengono "tradotti" nelle varie forme particolari di arte, come la poesia e il teatro (cfr. *supra*, gli articoli su Shakespeare e Mejerchol'd e la recensione su Bogdanov); lo stesso vale per la pittura e il cinema (v. *infra*). Questo fatto ha due implicazioni. In primo luogo, ci permette di ricondurre a un senso generale le affermazioni fatte da Aksenov in relazione a specifiche forme d'arte. Quando nella prefazione alla propria tragedia *Korinfjane* Aksenov scrive "Начатая в февралe 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",<sup>1</sup> è chiaro che, alla luce delle definizioni che abbiamo già visto, si potrebbe tranquillamente sostituire la parola finale *drama* con *proizvedenie iskusstva*. In secondo luogo, non c'è una forma d'arte che Aksenov considera 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, per la sua componente "materica", ma è ugualmente buona – in base alle caratteristiche del medium stesso – per dare espressione strutturata a un contenuto emozionale.

Riassumendo, per Aksenov sono principalmente due gli "universali estetici", ai quali dedicheremo 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 permette 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;

---

<sup>1</sup> ITN, II, 15.

visive in pittura), responsabile di portare ad armonia un'accozzaglia di elementi (parole, note, colori...) che stanno in luogo dei sentimenti.

### II.1.1. 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 come possa un'opera tramite cui il poeta armonizza l'esperienza vissuta avere effetto sui sentimenti delle altre persone. A quanto ci risulta, Aksenov non si è espresso direttamente su questo punto: probabilmente, confidando sull'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 – perlomeno intersoggettiva. Si consideri questa sua affermazione: “Всякий поэт говорит не только за себя: его голосом выражают свои оформленные чувства многие и многие люди”.<sup>1</sup> In altre parole, i sentimenti sono *comuni* agli uomini, ma l'artista ha la capacità *non comune* di dar loro una rappresentazione che abbia effetto su di sé – in qualità di primo fruitore dell'opera d'arte – ma anche sugli altri.

Il passaggio successivo è capire quale tipo di sentimenti sono considerati da Aksenov materia di arte. Nelle trattazioni generali di *Pikasso i okrestnosti* e *K besporjadku dnja* questo aspetto era rimasto pressoché indefinito, mentre è in testi che si occupano di determinate opere artistiche che possiamo trovare indicazioni più precise. Per esempio in un articolo su Crommelynk 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”.<sup>2</sup> Poiché lo scopo dell'arte è quello di eliminare (*izzit'*) un disagio provocato dai sentimenti, è naturale pensare di avere a che fare con amarezze e afflizioni: l'arte, in questo senso, sarebbe simile a uno sfogo. Nel saggio su Ejzenštejn addirittura Aksenov parla di traumi infantili che il futuro regista cerca istintivamente di superare attraverso l'arte propria e altrui:

---

<sup>1</sup> I. Aksenov, “Predislovie”, in N. Cerukavskij, *Sol' Zemli*, Moskva, VSP, 1924, p. 4. Si tratta del libro di esordio del poeta Nikolaj Cerukavskij (1905-1943).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 323.

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 и изживется. Есть вещи, за которые те, кто прочувствовал их мгновенно, ненавидят годами, а мстят до самой смерти.<sup>1</sup>

Tuttavia, concludere che l'arte trae origine esclusivamente da esperienze negative sarebbe oltremodo semplicistico, né Aksenov pare sostenere un punto di vista così riduttivo. In caso contrario, difficilmente egli avrebbe utilizzato nella sua definizione generale di arte iperonimi come *čuvstva* e *pročuvstvovannoe* per intendere *ogorčeniija* o *vozmuščenie*; un esempio in cui il campo d'azione dell'arte sembra esteso anche a sentimenti positivi potrebbe trovarsi nel già citato articolo su *Twelfth Night*: “Этому творчеству [Шекспира] удалось донести до нас волнения и радости людей [...]”.<sup>2</sup> Resterebbe comunque da capire il motivo di dare una forma artistica a un sentimento di gioia, dal momento che l'arte per Aksenov – lo ripetiamo – è l'attività umana finalizzata allo “изжитие требований чувств”. Aksenov non pare fornire una risposta neanche a questo riguardo. La spiegazione più logica cui possiamo pensare 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” provocato da esso e ripristinare nell'individuo un'armonia interiore.

La questione successiva su cui è necessario soffermarsi riguarda le caratteristiche richieste alla rappresentazione dei sentimenti per essere considerata arte; esse permettono altresì di discriminare tra artista e non artista. La principale, accennata in II.1, è la stabilità. Aksenov spiega con chiarezza la sua idea in *K besporjadku dnja* servendosi di una variante della sua definizione di arte: anziché “подобие прочувствованному” (proposta in *Pikasso i okrestnosti*), “модель чувств”, ponendo l'accento sul fatto che un'opera che riesce a rendere i sentimenti in modo efficace per molte persone diventa esemplare. Per modello di sentimenti stabile 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

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 408. Aksenov si riferisce alle impressioni ricevute dal piccolo Ejzenštejn 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. *ivi*).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 396.

протяжении существования его текста больше такой же суммы воздействия картин Ярошенко, хотя современники обнаружения моделей и были другого мнения.<sup>1</sup>

Aksenov afferma: “Человека, строящего стойкие модели чувств, принято называть по-русски художником или артистом”.<sup>2</sup> Costruire un modello di sentimenti “che stia in piedi” (*stojkij*) o stabile (*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:

Модель может быть стройкой [sic],<sup>3</sup> т.е. стоять, и прочной, т.е. не разваливаться от прикосновения [...]. 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.<sup>4</sup>

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 principî universali per la costruzione di nuove opere d’arte: è così che sarebbero sorti i già citati canoni (v. II.1):

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 воспринимающих данного времени и данной отрасли искусства. Такое инстинктивно отвлеченное наблюдение, если ему придается вид разумного обоснования, называется канонем.<sup>5</sup>

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 “модель чувств” facendosi guidare dall’istinto, e non dalle regole, le quali adagiano il vissuto su un letto di Procuste. Si consideri cosa afferma Aksenov nel citato saggio su Ejzenštejn (1933-1935) in relazione alla caratterizzazione dei personaggi nel film *Bronenosec Potemkin* (1925): “Их

---

<sup>1</sup> ITN, II, 38.

<sup>2</sup> ITN, II, 39. Nel saggio inedito (ca. 1919) sul pittore Aristarch Lentulov (1882-1943) egli definisce gli artisti “люди чувства” (cfr. ITN, I, 252).

<sup>3</sup> Non abbiamo avuto la possibilità di consultare il testo da cui ha attinto Adaskina (ossia la versione di archivio del saggio), ma è evidente che la lezione corretta è *stojkaj*. Questa parola si legge peraltro anche nella versione pubblicata (*Moskovskij Parnas*, p. 7), della quale non ci siamo serviti perché generalmente presenta molti più errori di stampa rispetto al testo riportato da Adaskina.

<sup>4</sup> ITN, II, 38.

<sup>5</sup> ITN, II, 39.

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”.<sup>1</sup>

Ciò permette di introdurre un'altra caratteristica che Aksenov individua nelle opere d'arte: l'obiettività. L'obiettività è ovviamente la garanzia per il riconoscimento da parte di un gran numero di persone di un sentire dell'artista che al contempo è anche – lo ricordiamo – un sentire comune. Come apprendiamo dall'ultima citazione, il punto di partenza è dunque il sentire soggettivo: nello stesso saggio su Ejzenštejn Aksenov aveva affermato che “Настоящее художественное творчество всегда автобиографично: художник рассказывает в образах себя”.<sup>2</sup> 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: “Этот писатель с очень раннего времени обнаружил склонность к широкому обобщению своих личных чувств, проводимому с начала в чисто литературной форме гиперболичности образов и уподоблений [...]”.<sup>3</sup>

Altra caratteristica dell'opera d'arte secondo Aksenov è la compiutezza. Con essa si intende la capacità di dare forma compiuta a un sentimento che altre persone non riuscivano a esprimere se non in modo vago e indistinto. Si veda quello che ha scritto Aksenov sulla recitazione dell'attrice di teatro Marija Babanova (1900-1983): “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* [il corsivo è nostro]”.<sup>4</sup> Abbiamo incontrato lo stesso principio nella citazione all'inizio di questa sezione, che ripetiamo: “Всякий поэт говорит не только за себя: его голосом выражают свои *оформленные* чувства многие и многие люди [il corsivo è nostro]”.<sup>5</sup> i sentimenti delle altre persone nell'opera del poeta assumono una forma compiuta (sono

---

<sup>1</sup> ITN, I, 464

<sup>2</sup> ITN, I, 461.

<sup>3</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] Sto pjat’desjat’ [sic] millionov”, *Pečat’ i revoljucija* 2, Moskva, 1921, p. 205.

<sup>4</sup> ITN, I, 374. Aksenov si riferisce all'interpretazione di Stella nel dramma *Le cocu magnifique* di F. Crommelynck, uno dei più importanti spettacoli di V. Mejerchol'd (1923) su testo tradotto per il regista, tra l'altro, da Aksenov stesso (cfr. F. Krommelink, *Velikodušnyj rogonosec. Fars v 3-ch dejstvijach*, Moskva – Leningrad, GIZ, 1926).

<sup>5</sup> I. Aksenov, “Predislovie”, cit., p. 4.

*oformlennye*). Analogamente, in *Pikasso i okrestnosti*, di colui che guarda una tela si dice che “*ею он формирует свои эмоции*”.<sup>1</sup> In tutti questi casi il riferimento è probabilmente a quella circostanza in cui, di fronte all’opera di un artista, abbiamo l’impressione di aver già provato lo stesso sentimento evocato dall’opera stessa, sebbene non fossimo riusciti a esprimerlo; e, allo stesso tempo, abbiamo l’impressione che l’autore lo abbia espresso come meglio non avremmo potuto.<sup>2</sup>

La compiutezza del risultato artistico dipende dalla già citata 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 различные полноты переживаемых мгновений [...]. Эстетическое творчество не художников мгновенно: возникло в сознании ощущения [sic] полноты мига и погасло. Воспоминание о нем длится, но возвратить 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 “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 [il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

L’uomo cerca di oggettivare (nel senso di ‘far diventare oggetto’, opera d’arte, cfr. nell’ultima citazione *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

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 234.

<sup>2</sup> Si veda anche la recensione al libro di Btjusov *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: “Когда мы теперь оглядываемся на наше близкое прошлое, годы, помечающие стихи этой книги, кажутся насыщенными таким несчетным количеством событий и ощущений, что перед ними невольно преклоняешься. [...] *Мы сознаем себя часто бессильными дать* этому дорогому прошлому *страданию* [...] *стойкую* и достойную *модель*. Поэтому всякая *проба* на этом пути [...] особенно важна и радостна [il corsivo è nostro]” (I. Aksenov, “[Recensione a] *V takie dni*”, *Pečat’ i revoljucija* 6, Moskva, 1922, p. 293). Notare che *proba* è afferente allo stesso campo semantico di *model’*. In modo analogo Aksenov si era 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 [...]” (*ITN*, I, 293).

<sup>3</sup> *ITN*, I, 236-237.

переката, – любимая форма нашего воспоминания о море. Увидав на камне раковину, мы рады нашему морю.<sup>1</sup>

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, esprimere 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:

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.<sup>2</sup>

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 “somialtanze 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 si era espresso in relazione all’arte di Mejerchol’d:

[...] 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 [...].<sup>3</sup>

## II.1.2. Il concetto di ritmo nelle varie arti e il suo fondamento fisiologico

Come accennato in II.1, 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 *kolorističeskij ritm*<sup>4</sup> viene così utilizzata

---

<sup>1</sup> ITN, I, 199-200.

<sup>2</sup> ITN, II, 39.

<sup>3</sup> I. Aksenov, “V. Mejerchol’d”, in AAVV, *V.E. Mejerchol’d. Sbornik k 20-ti letiju rezhisserskoj i 25-ti letiju akterskoj dejatel’nosti*, Tver’, Oktjabr’, 1923, p. 20. Si consideri inoltre che Aksenov ha parlato di effetto psicofisiologico in relazione a un episodio del film *Staroe i novoe* (1929) di S. Ejzenštejn (cfr. ITN, I, 446).

<sup>4</sup> 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 René Wellek e Austin Warren (cfr. *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 174-75), i quali, al contrario, insistono sulla profonda



in relazione a Cézanne, Matisse, Picasso, П'я Машков e Petr Končalovskij per descrivere il loro stile pittorico;<sup>1</sup> il concetto di *ritmičeskij montaž* viene invece introdotto per analizzare la tecnica cinematografica di Ejzenštejn.<sup>2</sup> 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: “[футуристы] замкнуты не только в организационном смысле [...], но и в самых выражениях своих чувств, в самом выборе тех своих тревожений, которые им приходится выразить ритмически [il corsivo è nostro]”;<sup>3</sup> un concetto simile riferito alla poesia si ritrova nella recensione su Bogdanov citata in II.1: “Смысловой элемент стихотворения – такая же неотъемлемая часть формы, как и его ритмический состав”.<sup>4</sup>

Se si dubitasse che queste riflessioni sulla poesia siano effettivamente estendibili 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, ritrovandone la presenza nel funzionamento del corpo umano: “Основанием искусства является не красота (в природе не существующая), а ритм, понятие вполне определенное физиологически, сводящееся в конце концов к деятельности сердечных мускулов и нервных центров, этой деятельностью

---

arbitrarietà della categoria di ritmo applicata alle arti plastiche. In Italia è stato Gillo Dorfles (cfr. *Discorso tecnico delle arti*, Milano, Marinotti, 2003, pp. 19-20) a sostenere, a metà Novecento, che fosse giusto estendere categorie come durata e ritmo a pittura, scultura e architettura.

<sup>1</sup> Si veda l'articolo *K voprosu o sovremennom sostojanii russkoj živopisi* (1913). “Этого художника [И. Машкова] считают вариатором Матисса, может быть он и сам так думает, во всяком случае, в картинах Машкова никто не отыщет следов той расчетливой сдержанности, той геометрической обдуманности ритма окрашенных плоскостей, которые унаследованы Матиссом от автора «Карнавала» [Cézanne]” (*ITN*, I, 195); aggiunge tuttavia Aksenov su Машков: “Линейная зоркость позволяет Машкову сосредоточивать в пределах простейших графических комбинаций восприятия разнообразнейших форм, не нарушая общего характера, силы колористического ритма [il corsivo è nostro]” (*ivi*). Nello stesso articolo, riguardo a *Portret chudožnika G.B. Jakulova* di P. Končalovskij leggiamo: “Полотно это, открывающее русскому портрету ряд совершенно неожиданных возможностей, показывает, что лапидарная ограниченность средств может совмещаться с острой характеристикой и с сильно выявленной колористической ритмикой, ничуть не уменьшая портретного сходства” (*ITN*, I, 196-97). In *Pikasso i okrestnosti* sul cambiamento di stile di Picasso: “Колористический ритм ученика Делакруа [Cézanne] окончательно оставлен, но геометрическое упрощение периодических элементов композиции принято, разрабатывается в сторону наибольшей отчетливости и никогда не уйдет из творчества Пикассо [il corsivo è nostro]” (*ITN*, I, 245).

<sup>2</sup> 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. *ITN*, I, 441-43).

<sup>3</sup> *ITN*, II, 33-34. Si tratta dell'articolo “К ликвидации футуризма” (*Pečat' i revoljucija* 3, Moskva, 1921, pp. 82-98).

<sup>4</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] *Žurnaly. «Proletarskaja kul'tura»...*”, cit., p. 66.

управляющих”.<sup>1</sup> In sostanza, l’esistenza di processi ritmici nel nostro organismo 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 *поручка*<sup>2</sup> диастола сердец человеческих [il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

Aksenov va però oltre la constatazione di un’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. Partiamo dall’influenza dell’arte sull’uomo. Il ritmo di un’opera artistica, percepito dal nostro organismo, sarebbe in grado di regolare il ritmo fisiologico: come notiamo nell’ultima citazione, Aksenov parla infatti del secondo anche come “l’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 “изживание требований чувств”. Si considerino le parole di *Pikasso i okrestnosti*:

Фет героически справедливо полагал высший признак и увенчание художника в том, чтобы усилить бой бестрепетных сердец. Причины же соответственного воздействия внешних явлений на нервные центры,<sup>4</sup> 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. Счастливое человечество будет иметь рецептуру радости, подобную теперешней болезньюизбавляющей фармакопее. Это ничуть не уменьшит славы будущих художников – имена Пастера или Захарьина блещут достаточно ярко, несмотря на то, что знахарями они не были, а Вольта заслуживает не меньшего почета, чем анонимный изобретатель огня.<sup>5</sup>

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 possiamo rilevare

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 201.

<sup>2</sup> Forse non è un caso che la sezione I della prima parte del saggio su Picasso, dedicata alla ricerca della definizione di arte, si intitoli *Poručitel’s tvo*.

<sup>3</sup> *ITN*, I, 236.

<sup>4</sup> Si consideri che molti anni più tardi, nel saggio su Ejzenštejn (1933-1935) Aksenov avrebbe accennato all’effetto del ritmo sui centri nervosi dell’uomo, riferendosi al ritmo prodotto tramite il montaggio dei quadri cinematografici (cfr. *ITN*, I, 437).

<sup>5</sup> *ITN*, I, 201.

che le indagini degli ultimi decenni hanno significativamente fatto avanzare le conoscenze in questo campo e confermano almeno in parte la sua opinione.<sup>1</sup>

Passiamo adesso all'influenza del ritmo interno all'uomo su quello artistico. Aksenov riconosce nel primo la genesi dell'arte, come apprendiamo da una lezione tenuta agli allievi del teatro di Mejerchol'd negli anni '20. Nonostante ci 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.<sup>2</sup> Понятие и предмет. Примеры ритмического воздействия. [...] 4. Приложение ритма и его пути к подсознанию. Внимание. Сознательное внимание и внимание принудительное [il corsivo e la sottolineatura sono nostri].<sup>3</sup>

In primo luogo, possiamo 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*),<sup>4</sup> oltre che a tenere alta l'attenzione del fruitore.<sup>5</sup> In secondo luogo (v. 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 naturale

---

<sup>1</sup> Lamentando la scarsa attenzione della medicina verso gli effetti positivi dell'arte, Aksenov ha in parte previsto 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: R. Lelchuk Staricoff, “Arts in Health: a Review of the Medical Literature”, *Research Report* 36, August 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 (v. ad esempio *Art therapy and clinical neuroscience*, ed. by N. Hass-Cohen and R. Carr, London – Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 2008).

<sup>2</sup> Il fatto che il punto sui fondamenti dell'influenza dell'arte venga seguito da quello sul ritmo ci porta ovviamente a pensare che si tratti di una specificazione: in linea con le altre affermazioni di Aksenov, il ritmo sta alla base dell'azione positiva dell'arte sull'uomo.

<sup>3</sup> *ITN*, II, 87.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Una simile idea sull'attenzione è presente anche in un suo articolo sul nuovo teatro postrivoluzionario, *Teatr v doroge* (1922): “[...] лицейство требует наличия элементов, обрабатывающих чувства аудитории посредством воздействия на коллективное внимание аудитории, напряжение которого поддерживается ритмическим распределением многообразия указанных элементов” (*ITN*, I, 326).

estrinsecazione sonora di tale sconvolgimento (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 (*zaklinatel'nyj*), ossia scacciare o dominare magicamente una forza maligna (che nella teoria 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 perché il concetto di ritmo sia così 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, come vedremo nella seguente sottosezione.

### ***II.1.2.1. Il concetto di ritmo nella poesia***

Nei giudizi critici sui poeti Aksenov ha preso in considerazione non solo la capacità di dare espressione a un vissuto collettivo, come abbiamo già intravisto,<sup>1</sup> ma anche la tecnica di scrittura. Si tratta di mezzi linguistico-retorici di costruzione testuale e, spesso, della prosodia del verso. Su Pasternak da una parte Aksenov afferma: “Характерным свойством его техники является широкое применение глагольной

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo al giudizio su *V takie dni* di V. Brjusov riportato in II.1.1. Un altro esempio: “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?” (RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 6). Quest'ultima è una recensione interna al LITO del *Narkompros*: Aksenov dichiara di recensire cinque quaderni di versi di Ivnev risalenti agli anni 1916-18; purtroppo non abbiamo 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). Spostandoci nell'ambito della prosa, possiamo segnalare la recensione ai racconti di Pavel Muratov (1881-1950), nei quali Aksenov lamenta l'assenza di espressione del vissuto dell'autore: “[...] 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 полемики с новым порядком жизни, окружающей писателя, – вся она состоит в изложении различных красотей, описания драгоценных предметов [...] и заострении утонченностей «душевных переживаний» богатых, благородных и абсолютно праздных эстетов [il corsivo è nostro]” (I. Aksenov, “[Recensione a] Muratov P., Magičeskie rasskazy. M., izd. «Del'fin», 1922”, *Pečat' i revoljucija* 2, 1923, p. 233).

метафоры и эрритических [sic] построений”<sup>1</sup>, dall'altra: “Преобразование метрики и разработка новых возможностей в этой области мало волновали молодого поэта [...]”;<sup>2</sup> riferendosi ai nuovi poeti proletari Aksenov apprezza molto il metaforismo, anche se riconosce la presenza di generali difetti nella forma.<sup>3</sup> In maniera simile, in relazione all'ignoto poeta Diez, Aksenov sostiene che “В стихах есть недочеты технические [...]”<sup>4</sup> e con più precisione segnala errori di stesura nelle pentapodie giambiche di *Poemy odinočestva* di Suchotin:<sup>5</sup> “[...] значительное количество шестистопных и четырехстопных ямбов в пределах его пятистопного целого, легко исправимо”.<sup>6</sup>

Questa continua sottolineatura degli aspetti metrici pare motivata dal fatto che la metrica è considerata il mezzo attraverso cui si manifesta il fondamentale principio ritmico, ed è coerente con il grande interesse di Aksenov per il coevo *stichovedenie*. Tale interesse è testimoniato dalla scrittura di uno studio, oggi perduto (v. I.4) ma di cui si possono intuire le tesi principali grazie soprattutto alle lettere di Aksenov a Bobrov: di questo ci occuperemo approfonditamente in III.3, dove la comprensione della posizione teorica di Aksenov sarà utile per analizzare il suo sistema di composizione metrico-ritmica. Ai fini del discorso generale di questo paragrafo è sufficiente notare che Aksenov condivideva la distinzione esposta da Andrej Belyj (nel noto *Lirika i eksperiment*, 1910) tra metro e ritmo:<sup>7</sup> il metro è la struttura base del verso, formato dalla successione regolare di posizioni forti e deboli; il ritmo è formato dalla

---

<sup>1</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] Boris Pasternak. Sočinenija. T. I”, *Chudožestvennoe slovo* 1, p. 60.

<sup>2</sup> *Ivi*.

<sup>3</sup> Cfr. I. Aksenov, “[Recensione a] N. Ljaško. Vesennyj den’. M., 1921; Michail Volkov. Čudo. M., 1921; Vladimir Kirillov. Parusa. M., 1921; Gr. Sannikov. Lirika. M., 1921; V. Aleksandrovsij. Utro. M., 1921; S. Obradovič. Sdviig. M., 1921; Semen Rodov. Proryv. M. (Stichi. Izdanie VAPrP), 1921; G. Sannikov. Dni. Vjatka, 1921”, *Pečat’ i revoljucija* 1 (4), 1922, pp. 301-302.

<sup>4</sup> I. Aksenov, “[Recensione al manoscritto] Diez. Skazki”, *Chudožestvennoe slovo* 1, p. 61.

<sup>5</sup> Si tratta evidentemente di Pavel Sergeevič Suchotin (1884-1935). Nella recensione redazionale di Aksenov è scritto: “Эпигонство символизма, как и всякое впрочем эпигонство влечет за собой вялость и скуку [...]”, riecheggiando una recensione di Chodasevič a Nikolaj Ašukin 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” (V. Chodasevič, “O novych stichach”, in *Koleblemyj trenožnik. Izbrannoe*, Moskva, Sovetskij pisatel’, 1991, p. 513). Ciò nonostante, Aksenov riteneva possibile la pubblicazione, anche se non ci risulta che un libro di Suchotin dal titolo *Poemy odinočestva* sia mai uscito.

<sup>6</sup> RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 12.

<sup>7</sup> Non c'è dubbio che Aksenov seguisse con interesse i lavori di metrica di Belyj: “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 осемисложная строка с обязательно сильным седьмым слогом? Мне кажется в пределах его норм оно вполне возможно” (*ITN*, I, 110).

disposizione effettiva delle sillabe accentate nel verso, in quanto quasi mai tutte le posizioni forti sono toniche e le posizioni deboli, in rari casi, possono non essere atone.<sup>1</sup> 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: egli credeva infatti che nei poeti tradizionalmente ritenuti maggiori (età puškiniana) si potessero rilevare statisticamente “богатые ритмы”, mentre nei cosiddetti “minori” (seconda metà dell'Ottocento) “бедные ритмы”.<sup>2</sup>

L'equazione “varietà ritmica = maggiore qualità artistica” viene evidentemente ripresa da Aksenov nei suoi giudizi. Si consideri le lettere a Bobrov, dove, per esempio, così si esprime su Majakovskij: “Вещь его (Вы переживающие и т.д.) [sic]<sup>3</sup> – слабая в чисто техническом смысле, не говоря уже о ритме (всегда у него слабом) [...]”.<sup>4</sup> Sempre nelle lettere a Bobrov, in relazione a *Zoloto smerti* (1916) di Rjurik Ivnev, afferma: “Я устал от пятистопного ямба и по-моему он у Ивнева не блещет разнообразием”;<sup>5</sup> lo stesso rileviamo a proposito di *Poverch Bar'ero* (1917) di Pasternak: “ямб у него однообразнейший”.<sup>6</sup> 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”.<sup>7</sup>

Tuttavia Aksenov non sembra concepire la varietà ritmica come un procedimento che ha il solo scopo di evitare la monotonia. Piuttosto la sua concezione appare legata alla ricerca di forme alternative al sistema sillabo-tonico, da lui polemicamente chiamato nell'introduzione alla tragedia *Korinffane* “falso-tonico”<sup>8</sup> (forse in relazione

<sup>1</sup> È interessante notare che Aksenov nel saggio su Ejzenštejn 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]” (*ITN*, I, 443).

<sup>2</sup> Cfr. A. Belyj, “Lirika i eksperiment”, in *Simvolizm*, Moskva, Musaget, 1910, p. 269; M. Gasparov, “Belyj-stichoved i Belyj-stichotvorec”, in *Izbrannye trudy*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1997, t. III, p. 425).

<sup>3</sup> Ovviamente si intende la poesia *Vam!* (1915), la quale inizia con i versi “Вам, проживающим за оргией оргию...”.

<sup>4</sup> *ITN*, I, 72.

<sup>5</sup> *ITN*, I, 112. Sull'identificazione del libro di Ivnev di cui Aksenov parla, cfr. N. Adaskina, “Комментарии”, cit., t. I, pp. 508, 531.

<sup>6</sup> *ITN*, I, 137.

<sup>7</sup> *ITN*, I, 95.

<sup>8</sup> Cfr. *ITN*, II, 12. Similmente, nell'articolo *O fonetičeskom magistrale* (1925) Aksenov definisce il tetrametro giambico russo “Русский псевдо-четырёхстопный лжеямб” (*ITN*, II, 55).

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:

[...] русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами<sup>1</sup> Третьяковским 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 (английское,<sup>2</sup> польское, французское стихосложения) [il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

Aksenov tendeva a sottolineare la “искусственность” e la “извращенность”<sup>4</sup> a cui un sistema metrico imposto aveva portato la poesia russa, contrapponendo la naturalezza (vicinanza alla “живая речь”)<sup>5</sup> che poteva essere raggiunta dall’evoluzione del verso sillabico, così come era successo in altri paesi. 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 noi rimarcata nell’ultima citazione). L’idea di rivolgersi al linguaggio vivo, parlato, per creare nuove forme poetiche riecheggia anche nella già citata scaletta della lezione di Aksenov:

3. Ритм простой и сложный. Восходящий и нисходящий. *Характер природного ритма языка. Его влияние на настроение* [sic]<sup>6</sup> *литературных форм*. Примеры. [...] 5. Ритмика русского языка и русского стихосложения. Отвлеченный ритм ударного стиха. Его разновидности. Формы. Стих и проза [il corsivo è nostro].<sup>7</sup>

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* (vedremo in III.3 il suo contributo pratico al riguardo). Ogni nuovo artista che vuole esprimere un nuovo sentire, dunque, non solo non potrebbe affidarsi a “модели чувств” antecedenti ma nemmeno a ritmi ottenuti con le restrittive forme

---

<sup>1</sup> Con *gelert* si intende ‘scienziato’ (dal tedesco: *Gelehrte*, a sottintendere il luogo di provenienza del sillabo-tonismo russo).

<sup>2</sup> 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. M. Gasparov, “Russkij jamb i anglijskij jamb”, in V. Jarceva (a cura di), *Philologica. Issledovanija po jazyku i literature*, Leningrad, Nauka, 1973, p. 415.

<sup>3</sup> *ITN*, II, 12.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>6</sup> Non abbiamo avuto la possibilità di confrontare l’originale in archivio (RGALI, f. 1476, op. 1, d. 599. l. 11; d. 593, l. 10). Adaskina ci 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).

<sup>7</sup> *ITN*, II, 87.

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 a una poesia di Bobrov, espresso in una sua lettera all'autore: "[...] у меня есть время [...] порадоваться благотворному ритмическому внушению Кисловодского экспресса. Ритм поезда Вами и тогда был передан [как] нельзя лучше. Помните постыдные попытки символистов вообще и Макса Волошина в частности?"<sup>1</sup> 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.

L'importanza delle questioni ritmiche si può notare anche nel campo della traduzione: Aksenov vi ha fatto cenno in rapporto alle proprie versioni dei drammaturchi del Seicento inglese. Ai fini del presente capitolo non interessa capire quanto la qualità delle sue realizzazioni: a questo proposito esistono peraltro alcuni studi critici che definiscono le traduzioni di Aksenov stilizzazioni ritmiche più o meno riuscite.<sup>2</sup> Quello che conta è sottolineare come nelle affermazioni di Aksenov si possa individuare la volontà di non snaturare troppo la metrica russa, pur cercando di riprodurre le particolarità più evidenti dello schema ritmico del testo originale.<sup>3</sup>

Nei ragionamenti di Aksenov il ritmo poetico non è definito però soltanto come un fatto prosodico: la responsabilità di ottenere un'elaborazione ritmica capace di rendere un'esperienza emotiva investe anche altri elementi che ricorrono con una certa regolarità nel verso. Un accenno al riguardo lo troviamo nuovamente nella scaletta della lezione sulla forma letteraria: "7. Конкретный ритм русского стиха. Фонетический

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 75. Il riferimento è alla poesia *Kislovodskij kur'erskij*, la quale non a caso verrà pubblicata su *Lira lir* (1917) con dedica ad Aksenov. Per quanto riguarda Vološin, è probabile che il riferimento sia a *V vagone* (1901), scritto prevalentemente in dattili e anapesti, del primo libro di versi *Stichotvorenija* (1910).

<sup>2</sup> Cfr. J. Bailey, *op. cit.*, p. 135; M. Tarlinskaja, *op. cit.*, p. 148.

<sup>3</sup> Si confronti la lettera a Bobrov del 4 aprile 1916: "Перевод сделан «размерами подлинника» с сохранением числа стихов его по возможности их логического движения (т. е. переносы и пр.). Размер «условный русский 5 строчный [sic! Evidentemente "стопный"] ямба, с подвижной цезурой и переменными окончаниями». Воспроизвести в точности английский белый стих с его паузами и анакрусами не решился, да и трудно за это взяться, потому что вопрос о тогдашнем чтении стиха недостаточно разработан – есть основания предполагать элизии, несуществующие теперь, и стяжения, о которых можно только догадываться. У Тернера, где это *spécialité de la maison*, я сохранил окончание стиха на предлоге «в, у, к...», но дактилических окончаний избегал, впрочем, у названных авторов они реже, чем у Шекспира" (*ITN*, I, 67).



ритм. 8. Синтаксический ритм. Учение о поэтической мелодике. Современное состояние вопроса”.<sup>1</sup>

Per quanto riguarda il ritmo sintattico, Aksenov non pare aver lasciato indicazioni più precise su cosa intendesse, sebbene non sia difficile supporre che si tratti della ripetizione di determinate strutture frastiche. In relazione al ritmo fonetico possiamo rilevare invece un esempio, in cui Aksenov estende alle vocali nella stessa posizione in ogni verso il principio di variazione ritmica incontrato prima per gli accenti:<sup>2</sup> “Мне очень нравится эта вот вещь, хотя ритм однообразен несколько с непрерывным «а» на первой стопе”<sup>3</sup>.

Infine, al di là della mera alternanza ritmica dei suoni, vale la pena di citare l’interesse di Aksenov per la composizione fonologica delle poesie, in cui il concetto di ritmo e ripetizione fonica si unisce a quello di semantica. Nello studio *O fonetičeskom magistrale* (1925) Aksenov affronta un’analisi qualitativa delle consonanti in *Demon* di Lermontov: secondo l’autore le allitterazioni (*lato sensu*) che si creano confrontando le posizioni forti del tetrametro giambico russo, ossia considerando le consonanti che precedono gli accenti metrici del secondo e del quarto piede, si può scoprire il piano compositivo recondito dell’opera. Questi i risultati dell’analisi di Aksenov:

Кроме первого абзаца, вообще не содержащего СЛ и второго, где СЛ является впервые и на сильных временах первого стиха, вытесняя из него Д, мы встречаем или присутствие СЛ в средних стихах абзаца или его накопление в том же месте. В 4, 5, 6 абзацах мы видим СЛ и в последних стихах абзаца. Там оно встречается с Ж. Из этого мы можем вывести следующее: СЛ группируется самостоятельно в середине абзаца, оно может быть, связано с Д, вытесняя его или будучи им вытеснено (1-й абзац), оно является в сочетании с Ж и с ним связано в стихах второго, четвертого, пятого и шестого абзаца. Написанное подтверждает наше право на построение ряда: Д – СЛ – Ж. Или: Демон – слезой – жечь.<sup>4</sup>

Questa è invece l’interpretazione cui Aksenov perviene:

Что такое эти слова: это программа или план всего отрывка. Эти три слова, очевидно явились как кратчайшее выражение задания всего куска и присутствовали в памяти поэта во все время писания отрывка. Каждый раз при начале абзаца он имел в виду своего героя, в середине вспоминал о том, что Демону предстоит уронить СЛЕЗУ и в конце старался не забыть сказать, что эта слеза прожжет.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *ITN*, II, 87.

<sup>2</sup> È interessante notare che l’opposizione varietà/monotonia può investire pure l’aspetto dei sentimenti trasmessi dal poeta. Nella già citata recensione redazionale Ivnev viene infatti criticato per “однообразие чувств” (cfr. *RGALI*, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 60b).

<sup>3</sup> *ITN*, I, 135. Il riferimento è al libro *Almaznye lesa* di Bobrov, più precisamente alla poesia *Na tajnom lice ustalost’...*, cfr. N. Adaskina, “Kommentarii”, cit., t. I, p. 541.

<sup>4</sup> *ITN*, II, 63.

<sup>5</sup> *ITN*, II, 64.

Nel resto dello studio Aksenov estende gli esempi alla poesia modernista e costruttivista (nella fattispecie a Il'ja Sel'vinskij), allo scopo di dimostrare la maggiore padronanza dei mezzi espressivi da parte di quest'ultima scuola poetica.<sup>1</sup>

A prescindere dal fatto che si possa o no considerare plausibile un'interpretazione simile, Gasparov ha sottolineato giustamente in più occasioni come in questo articolo Aksenov (così come Belyj in *Lirika i eksperiment* in rapporto alle frequenti allitterazioni di Blok e altri) avesse autonomamente scoperto un principio compositivo in poesia simile a quelli che Saussure chiamava “anagrammi”.<sup>2</sup>

### II.1.3. Echi e suggestioni estetico-filosofiche

Gli elementi del pensiero di Aksenov sull'arte già messi in luce appaiono senza dubbio inconsueti nel panorama futurista. L'enfasi sull'emozione, piuttosto che sull'oggetto d'arte o sul *priem* – in quanto è l'emozione che determina il *priem* – risulta molto lontana dalla concezione dell'arte come procedimento, e “letterarietà” del coevo formalismo o del Cubofuturismo al quale Aksenov è stato accostato (v. I.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.

Il motivo di questa differenza dai futuristi coevi va presumibilmente ricercato nel fatto che Aksenov è stato un personaggio dal cammino intellettuale pressoché solitario. Egli ha aderito a un gruppo letterario solo nel 1916, quando era ormai un uomo di trentadue anni “fatto e finito”: come abbiamo visto, 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 dalla vulgata futurista. Già Adaskina ha notato un'affinità con Kandinskij, il quale sosteneva che l'artista trasforma

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, II. 73. Si ricorda che Aksenov aveva aderito al *Literaturnyj centr konstruktivistov* nel 1924 e che *O fonetičeskom magistrale* era apparso sull'edizione di scritti del LCK *Gosplan Literaturny* (1925).

<sup>2</sup> Cfr. M. Gasparov, “Bukvalizm...”, cit., p. 53; M. Gasparov, “Ivan Aksenov”, cit., p. 582; M. Gasparov, “Belyj-stichoved...”, cit., p. 428. Per un resoconto dell'intuizione del linguista ginevrino, diventata di dominio pubblico nella seconda metà del Novecento con la pubblicazione dei suoi taccuini, v. J. Starobinski, *Les Mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971; P. Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1972.

il proprio sentire (una “vibrazione dell’animo”) in una forma che dovrebbe poi produrre nello spettatore la stessa sensazione (“vibrazione”):<sup>1</sup>

Правильно найденное художником средство выражения есть материальная форма его душевной вибрации, которую он вынужден во что бы то ни стало материализовать. Если это средство выражения действительно правильно, то оно вызовет почти тождественную вибрацию в душе зрителя. Это неизбежно.<sup>2</sup>

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 del pensiero 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 della proposta di una nuova 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[]).<sup>3</sup>

Il riferimento è chiaramente a *Čto takoe iskusstvo?* (1897): nel noto saggio Tolstoj ritiene infatti 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 sembra che il nostro abbia 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. Riprendiamo il brano citato in I.1:

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 12.

<sup>2</sup> V. Kandinskij, “O sceničeskoj kompozicii”, in Id., *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: v 2-ch t.*, t. I, Moskva, Gileja, 2008, p. 259. Il saggio uscì sull’almanacco *Der Blaue Reiter* (1912) e in una nuova versione su *Izobrazitel’noe iskusstvo* 1, 1919, pp. 39-49. L’estratto citato si basa sulla versione del 1919, ma il testo era presente, con lievissime differenze, già nell’edizione del 1912.

<sup>3</sup> *ITN*, I, 200.

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.<sup>1</sup>

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 nel suo saggio: “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 красоту”.<sup>2</sup>

Quella esposta 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 autori.<sup>3</sup> 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 forse all’utilizzo non dichiarato di una concezione del bello riassunta in questo saggio; ben più sorprendenti sono le somiglianze con la definizione di arte proposta da Tolstoj:

*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 [il corsivo è della fonte].<sup>4</sup>*

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. Ritroviamo nella definizione tolstojana l’idea di arte come mezzo per rappresentare i sentimenti attraverso un certo materiale (gesti, linee, colori...) e la capacità dei fruitori

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 199.

<sup>2</sup> L. Tolstoj, *Čto takoe iskusstvo?* in id., *Sobranie sočinenij. Tom 15: Stat’i ob iskusstve i literature*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1964, p. 69.

<sup>3</sup> Lo stesso Tolstoj (cfr. *ivi*) per la sua sintesi aveva dichiarato in nota di essersi basato su William Knight (*The Philosophy of the Beautiful*, New York, Charles Scribner’s sons, 1891, pp. 81-82).

<sup>4</sup> L. Tolstoj, *op. cit.*, p. 87.

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 передает другому свои мысли, искусством же люди передают друг другу свои чувства”.<sup>1</sup>

Tuttavia, per alcuni aspetti Aksenov si discosta dalla teorizzazione tolstoiana: 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 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 *pereživanie* con l'*izživanie*, la morale con la fisiologia e, come è evidente in *K besporjadku dnja*, con la psicanalisi.

Come è noto, nella Russia del primo Novecento la psicanalisi aveva riscosso un grande successo ben oltre i confini accademici,<sup>2</sup> e le idee di Freud, magari volgarizzate, avevano goduto di una discreta diffusione.<sup>3</sup> Non sorprende dunque che Aksenov le

---

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>2</sup> “С начала 10 и вплоть до 30-х годов психоанализ был одной из важных составляющих русской интеллектуальной жизни. В многоцветной мозаике быстро развивавшейся культуры необычные идеи Зигмунда Фрейда воспринимались быстро и без того ожесточенного сопротивления, которое они встречали на Западе. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, психоанализ был известен в России более, чем во Франции и даже, по некоторым свидетельствам, в Германии. В России, писал Фрейд в 1912 году, «началась, кажется, подлинная эпидемия психоанализа» (А. Еtkind, “*Eros nevozmožno*”. *Istorija psichoanaliza v Rossii*, Moskva, Gnozis – Progress-Kompleks, 1994, p. 9).

<sup>3</sup> Per una rassegna degli aspetti della psicanalisi che hanno influenzato il Cubofuturismo: D. Šukurov, *Russkij literaturnyj avangard i psichoanaliz v kontekste intellektual'noj kul'tury Serebrjanogo veka*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2014.

conoscesse e vi facesse riferimento nella sua opera: si tratta talvolta di accenni ironici,<sup>1</sup> ma si può anche trovare un'applicazione di tali idee a indagini critiche.<sup>2</sup> Nella stessa definizione di arte 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 l'autore 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 [Il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

Il riferimento all'inconscio che emerge attraverso il sogno sembra richiamare il celeberrimo *Die Traumdeutung* (1900), che Aksenov avrebbe potuto tranquillamente leggere in traduzione russa (*Tolkovanie snovidenij*, 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 freudiana.<sup>4</sup> Si noterà tuttavia che, pur condividendo l'idea

---

<sup>1</sup> Ad esempio, nell'articolo *Pevcy revoljucii*, si legge: “Измены нет – любовь одна! – как сказали Гиппиус и Зигмунд Фрейд” (*ITN*, II, 48).

<sup>2</sup> Si veda ad esempio il saggio su Ejzenštejn: “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” (*ITN*, I, 475). Si consideri che tale testo è stato scritto negli anni '30, 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. A. Etkind, *op. cit.*, p. 12 e A. Farsetti, “«Predupreždaju, čto budu pristrasten»: o nekotorych literaturnych strategijach i kul'turnych aspektach v kritiko-biografičeskich očerkach Ivana Aksenova (1930-e gg.)”, in pubblicazione.

<sup>3</sup> *ITN*, II, 38.

<sup>4</sup> Si noti *en passant* che in seguito Aksenov ironizzò sull'abuso della simbologia sessuale di Freud da parte della critica artistica, intervenendo in difesa di Ejzenštejn dall'articolo di Valerian Pletnev sul film *Stačka* (1925): “Исходя из положения Фрейда, что всякий вертикально поставленный предмет, в том числе и шест, в подсознании легко приобретает фаллическое значение, распорядились эпизод с шестом изъять. Спрашивается, насколько хорошо усвоен фрейдизм теми, кто отдавал подобное распоряжение?” (I. Aksenov, “Teatr Proletkul'ta”, *Žizn' iskusstva* 8, 24 febbraio 1925, p. 6). Sulla

fisiologica della felicità come appagamento dei bisogni del proprio organismo (anche sessuali), Aksenov considera positivamente i bisogni istintuali, in quanto la loro soddisfazione procura una disposizione d'animo che fa accettare le regole della società;<sup>1</sup> per Freud, invece, l'istinto è violenza (assassinio, abuso sessuale...) e il suo soddisfacimento è inconciliabile con il vivere comunitario.<sup>2</sup>

Vale infine la pena considerare il concetto di sublimazione (*Sublimierung*).<sup>3</sup> In sostanza, 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 asessuali più alte (scientifiche, filosofiche, artistiche), tramite il meccanismo della “sublimazione”. In un famoso saggio (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, 1910, tradotto in russo nel 1912), Freud scrive: “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”,<sup>4</sup> prendendo Leonardo come esempio di sublimazione pienamente riuscita. A nostro parere, anche per Aksenov si può parlare di *Sublimierung*, seppur *lato sensu*: si ha l'impressione che 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 sia stata ispirata proprio dal meccanismo di difesa ipotizzato da Freud.<sup>5</sup>

Allo stesso tempo, però, si potrebbe scorgere anche un'eco delle teorie di Vjačeslav Ivanov. Da una parte, è certo che il punto di vista di Aksenov, contrario ad

---

polemica tra Ejzenštejn e Pletnev e sull'intervento di Aksenov in essa, v. anche O. Bulgakova, *op. cit.*, pp. 179-180.

<sup>1</sup> Viceversa, se l'istinto non viene soddisfatto, “Такой человек становится тем не менее в тягость себе и другим, опасен для вышеупомянутого общества, не желает действовать в [его] пределах [...]”.

<sup>2</sup> Per questo più tardi, in *Das Unbehagen in der Kultur* (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.

<sup>3</sup> Sebbene Freud non vi abbia dedicato nessun testo specifico, la sublimazione attraversa gran parte della sua opera a partire dal notissimo 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, v. L. Aurigemma, “Il concetto di sublimazione da Freud a Jung”, *Rivista di Psicologia Analitica* 36, 1987, pp. 181-206.

<sup>4</sup> S. Freud, “Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci”, in Id., *Opere 1909-1912*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 224.

<sup>5</sup> A onor del vero, l'analogia con la sublimazione freudiana era stata già notata *en passant* da Adaskina: “[У Аксенова] искусство выступает не просто в роли аккумулятора и репрезентанта эмоциональной жизни человека, как это могло прозвучать у его предшественников, но с добавлением фрейдистских принципов становится сублиматом переживаний, связанных с инстинктом размножения, особенно в варианте несчастливого развития событий” (*ITN*, I, 40).

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.<sup>1</sup>

Dall'altra parte, alcune formulazioni di Aksenov presentano analogie con quelle ivanoviane. Del resto, 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 Aksenov era più orientato verso il simbolismo.<sup>2</sup> Si consideri l'inizio del saggio “O Dionise i kul'ture” (dalla raccolta *Po zvezdam*, 1909):

Дионис, “зажигатель порывов”, равно низводит “правое безумствование”, как говорили древние, и неистовство болезненное. “Правое безумие”, думается нам, тем отличается от неправого и губительного, 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, в обретенных и передаче объективных форм* [il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

Ivanov definisce l'arte come un'oggettivazione di stati interiori finalizzata alla purificazione dell'animo da turbamenti. Come abbiamo visto, 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 psicanaliticamente (arte come bisogno psichico dell'uomo). 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:

---

<sup>1</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 676, l. 5.

<sup>2</sup> Le sue iniziali inclinazioni simboliste sono testimoniate da una breve nota sulla poetessa Renée Vivien scritta nel 1911 (v. IV.2).

<sup>3</sup> V. Ivanov, “O Dionise i kul'ture”, in Id., *Sobranie sočinenij v 4 t.*, Brjussel', Foyer Oriental Chrétien, 1979, t. III, p. 123.



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 экстернизации психической энергии: ее излучению должна, подобно противоположному электричеству, ответствовать встречная струя живых сил. *Психологическая потребность в стройных телодвижениях встречается с физиологическим феноменом ритма; нужда в размерном слове – с тяготением стихии языка к музыке; воля к мифу и культу – с откровениями божественных существей, с волей богов к человеку [il corsivo è nostro].*<sup>1</sup>

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 (v. II.1.2).

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 Aksenov.<sup>2</sup> 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 cosmici.<sup>3</sup> Un’altra disciplina di carattere esoterico che stava iniziando a diffondersi in Europa in quegli anni presso una crescente cerchia di iniziati era quella del mistico

---

<sup>1</sup> V. Ivanov, *op. cit.*, p. 124.

<sup>2</sup> Pur non apprezzando l’opera di Steiner, Aksenov fa intendere di averlo letto (cfr. lettere a Bobrov, *ITN*, I, 78; v. anche II.1.1). Inoltre egli aveva scritto una recensione *Rudolf Steiner i Gete v mirovozzrenii sovremenosti* di Belyj, saggio in cui l’euritmia viene citata incidentalmente.

<sup>3</sup> Sull’euritmia di Steiner, si rimanda all’ampio studio di Monica Cristini (*Rudolf Steiner e il teatro: euritmia, una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008, soprattutto alle pp. 147-188. Recentemente la stessa Cristini (“Euritmia. Quando la spiritualità lascia uno spiraglio all’emozione”, *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, III, 1, 2011, pp. 11-40) 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 (v. *infra*) e Isadora Duncan.

armeno Georges Gurdjieff:<sup>1</sup> 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 coscienza.

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);<sup>2</sup> 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),<sup>3</sup> 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 coinvolgono tutto il corpo in ogni sua funzione (respirazione, equilibrio, controllo della tensione muscolare...)<sup>4</sup>.

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.

---

<sup>1</sup> Sull'insegnamento di Gurdjieff si veda in particolare quanto racconta Petr Uspenskij, che conobbe il maestro nel 1914 (v. P. Ouspensky, *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*, New York, Harcourt Brace, 1949).

<sup>2</sup> 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. E. Casini Ropa, “La cultura del corpo in Germania”, in Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 91-92.

<sup>3</sup> Cfr. É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, 1919.

<sup>4</sup> Cfr. C.-L. Dutoit-Carlier, “La ritmica di Jaques-Dalcroze”, in E. Casini Ropa (a cura di), *op. cit.*, pp. 183-96.

## II.2. Le interrelazioni tra le arti

Nelle sezioni precedenti abbiamo visto che echi della definizione generale di arte proposta da Aksenov sono diffusi nei suoi scritti critici nell'arco di tutta la carriera; abbiamo inoltre sottolineato che tale definizione risulta lontana dagli interessi estetici degli esponenti di *Gileja*, cui egli è stato precipitosamente accostato in virtù della comune passione per la pittura cubista. Noteremo adesso che la divergenza di pensiero con la corrente principale del futurismo russo si osserva perfino nel diverso modo di intendere il rapporto tra le varie arti. Pare infatti che Aksenov non solo nutrisse per la questione un interesse secondario rispetto alla propria concezione generale di arte come espressione ritmica dei sentimenti provati, ma sostenesse anche un punto di vista opposto a quello di molti suoi colleghi futuristi: nelle sue dichiarazioni non si rilevano chiari accenni alla possibilità di estendere i principî della pittura cubista alle altre arti (e, in particolare, alla poesia); al contrario è molto più frequente il ricorso ad analogie con la composizione musicale. La ragione di questa scelta, a nostro parere, risiede in considerazioni di ordine tecnico, le quali mostrano l'accoglimento da parte di Aksenov di una posizione critica che affonda le proprie radici nel razionalismo illuminista, piuttosto che essere un'emanazione dell'atmosfera "unitarista" dell'epoca modernista.

### II.2.1. Arti spaziali vs. arti temporali

Si deve partire dal presupposto che la volontà di fondere le arti travalicando i limiti imposti da un dato medium artistico è stata un'idea che ha accompagnato molte esperienze di ricerca espressiva nell'epoca modernista:<sup>1</sup> per quanto riguarda il futurismo, il *leitmotiv* di poeti e critici è stata la convinzione che in poesia fosse possibile – e, anzi, necessario – produrre effetti propri della pittura cubista. Questo è quanto si ricava dalle dichiarazioni di vari poeti e pittori russi, non solo di quelli vicini al Cubofuturismo;<sup>2</sup> in Occidente si può ricordare Apollinaire, che ha parlato di “un

---

<sup>1</sup> Ci limitiamo a ricordare il noto caso di *Gesamtkunstwerk* da parte di Richard Wagner, ripreso in Russia da Aleksandr Skrjabin e dagli artisti della Secessione viennese, oppure l'ideale di fusione della poesia con la musica nell'epoca simbolista.

<sup>2</sup> Cfr. N. Chardžiev, “Poezija i...”, cit., pp. 52-53. Tra i non cubofuturisti, Sergej Bobrov inserì disegni di Natal'ja Gončarova in una propria raccolta di versi; egli giudicò i disegni un'allegoria dei propri versi e individuò analogie tra procedimenti poetici e pittorici: “Цепь поперечных и продольных линий, введенных в живопись футуристами и развитых лучизмом Ларионова дает подобие лирических движений в поэме. Повторяемость контуров и плоскостей – о том же. И центр нового в том, что

primo tentativo di simultaneità scritta” in riferimento a *Prose du Transsibérien* di Blaise Cendrars,<sup>1</sup> o l’orientamento verso la pittura del primo Ezra Pound e del movimento vorticista inglese.<sup>2</sup> 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 dell’illuminista G.E. Lessing tra arti spaziali (come pittura, scultura, architettura) e arti temporali (come letteratura e musica):<sup>3</sup> secondo questa divisione, 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. In sostanza, 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 (ad esempio, si può pensare ovviamente al dinamismo nella pittura di Boccioni) hanno invece spesso rifiutato più o meno esplicitamente questa suddivisione, reinterpretando il vecchio precetto *ut pictura poesis*.<sup>4</sup>

---

аналогичность устремлений поэмы и рисунка и разъяснение рисунком поэмы достигаются не литературными, а живописными средствами [la sottolineatura a caratteri radi è della fonte]” (S. Bobrov, “O novoj illjustracii”, in Id., *Vertogradari nad lozami*, Moskva, Lirika, 1913, p. 155).

<sup>1</sup> “Blaise Cendrars [sic] et Mme Delaunay Terck [sic] ont fait une première tentative de simultanéité écrite où des contrastes de couleurs habituaient l’œil à lire d’un seul regard l’ensemble d’un poème, comme un chef d’orchestre lit d’un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d’un seul coup les éléments plastiques et imprimés d’une affiche” (G. Apollinaire, “Simultanéisme – Librettisme”, *Les soirées de Paris*, 15 juin 1914, pp. 323-24).

<sup>2</sup> “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 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, of 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 J. A. Isaak, *op. cit.*, p. 11).

<sup>3</sup> Il riferimento è al noto *Laokoon: Oder, über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

<sup>4</sup> 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. J. A. Isaak, *op. cit.*, p. 23).

Nel contesto delle avanguardie Aksenov rappresenta senza dubbio un'interessante eccezione: sebbene egli non nomini mai Lessing, la tacita accettazione della posizione del filosofo illuminista risulta evidente per il ripetuto rimando all'opposizione *spaziale* vs. *temporale* in varie occasioni in cui Aksenov illustra il funzionamento delle diverse arti. È utile sottolineare tale circostanza, poiché, a nostro parere, è proprio questa che permette di capire come mai nei ragionamenti di Aksenov prevalgono gli accostamenti della poesia con la musica rispetto a quelli con la pittura.

Propongo di seguito alcuni esempi significativi. La determinazione di pittura e scultura come arti spaziali si nota in riferimento alla scenografia di spettacoli teatrali. Nel già citato articolo sulla rappresentazione di *Dvenadcataja noč'* allo MChT II (1934) si parla in questi termini dell'ingaggio di Vladimir Favorskij (1886-1964) come pittore di scena:

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.<sup>1</sup>

Non a caso, un articolo in cui vengono descritte le costruzioni plastiche della scenografia dello spettacolo *Velikodušnyj rogonocec (Le cocu magnifique)* di Mejerchol'd porta l'eloquente titolo, *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene* (1926). Se l'aspetto scenografico avvicina il teatro alle arti spaziali, l'azione scenica sottostà evidentemente a leggi temporali: relativamente agli inizi di Ejzenštejn come regista teatrale, Aksenov parla di “[...] ТЕМП, это временное начало спектакля, основа циркового искусства. Его Эйзенштейн чувствовал всегда настолько остро, что не мог никогда сформулировать понятия мизансцены в отвлечении от понятия ее временной длительности”.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Il critico mette in chiaro tale circostanza nello stesso saggio su Ejzenštejn, instaurando un parallelo tra architettura e cinema, ossia tra arti che presentano analogie ma anche discrepanze proprio per l'opposizione temporale vs. spaziale:

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 397.

<sup>2</sup> *ITN*, I, 429.

<sup>3</sup> “В театральной работе Эйзенштейна основой являлся не учет кусков сценического пространства, а сопоставление движущихся образов во времени. Это уже не театральный, а кинопринцип. [...] Его уже тогда подмывало заняться искусством, [...] где любезное его характеру временное начало является не элементом, а самой сущности зрелища” (*ITN*, I, 429-30).

Разбирая особенности композиционных методов Эйзенштейна, их надо искать и в математическом образовании мастера, приучившем его к мнению о спасительности формулы, и его архитектурном обучении, привившем ему привычку замкнутой и стандартизированной детали-приема. Архитектура комбинирует эти детали в пространстве, кино – во времени, но оба искусства построены на игре пропорциями, отношениями основных единиц своего материала.<sup>1</sup>

Una simile caratterizzazione del cinema viene in sostanza giustificata dalla convinzione che gli aspetti ritmici dell'opera si realizzino soltanto nel tempo della proiezione e non nello spazio del fotogramma, in altre parole si tratta di un ritmo sempre temporale e non spaziale:

Кино только по недоразумению считается искусством пространственным. Его пространство фиктивно. Оно ограничено ложностью перспективы апланатов и проекционного стекла, искажено свойствами экранной проекции, только условно трехмерно, и образы, на нем возникающие, неизменно плоски. Они живут только своим движением, движением на ограниченнейшем пространстве кадра-экрана, где первенствующее значение имеет неограниченное протекание времени, в которое эти образы вносят его качество, заставляя его казаться то медленно, то быстро идущим наперекор движению часовой стрелки в карманах или на руках тех посетителей кино, которые вздумают с ней справляться, и то только по окончании сеанса.<sup>2</sup>

Come era facile da supporre, anche la letteratura viene considerata un'arte temporale. Aksenov tiene però a sottolineare 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) nel 1934:<sup>3</sup>

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, которое также извне задано слушателю[.] Оно управляет слушателем, а не слушатель им.<sup>4</sup>

Non rientra nei nostri obiettivi esprimerci sulla qualità delle argomentazioni per giustificare simili discrimini tra le varie arti. Quello che ci 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 sulla classica opposizione lessinghiana. Allo stesso tempo, ribadiamo come tale approccio critico sia fondamentale in contrasto con l'orientamento dominante delle coeve avanguardie.

---

<sup>1</sup> ITN, I, 457-458.

<sup>2</sup> ITN, I, 458.

<sup>3</sup> Ci riferiamo a *Kinematografizacija klassikov i opyt Rošalja*, trascrizione dallo stenogramma dell'intervento di Aksenov, un inedito recentemente riscoperto (cfr. I.3).

<sup>4</sup> RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 19ob-20.

## II.2.2. Le analogie con pittura e musica nel riferimento alle altre arti

La suddivisione di Aksenov in arti temporali e spaziali non appare tuttavia così rigida come lo era stata per Lessing, prova che l'autore russo non si è dimostrato del tutto indifferente al punto di vista delle avanguardie su questo tema. Anzitutto si noti come egli abbia attribuito alle arti spaziali alcuni aspetti comunemente associati alle arti temporali: abbiamo già rimarcato in II.1.2 l'utilizzo generico di *ritmo* – termine più proprio della musica e della poesia – anche nella pittura; nelle arti plastiche contemporanee Aksenov riconosce inoltre la ricerca di effetti dinamici,<sup>1</sup> come nel caso della scenografia di Ljubov' Popova in *Velikodušnyj rogonosec* di Mejerchol'd. Si consideri il già citato articolo *Prostranstvennyj konstruktivizm na scene*:

Эти элементы позволили провести принципы – 1) линейной конструкции в трех измерениях, 2) зрительного ритма, обусловленного не живописными и не объемными эффектами, 3) сохранения в установке только строительно-работающих частей. К этому, в порядке проверки, прибавилась *попытка введения реально-временного элемента*, дающего зрительно-временной аккомпанемент спектаклю, в той же мере, в какой музыка до того давала аккомпанемент временно-слуховой. Различная окраска вращающихся в ходе развития спектакля колес преследовала не декоративные, а делительные цели: она позволяла лучше замечать разнообразие движений кинетического фона [il corsivo è nostro].<sup>2</sup>

Allo stesso modo, se nella pittura di Picasso Aksenov aveva negato ogni riferimento alla quarta dimensione nel senso mistico che ad essa aveva dato Petr Uspenskij,<sup>3</sup> egli la riconosce come tecnica della geometria descrittiva, ossia in qualità di rappresentazione convenzionale del tempo su di un piano. È quanto si ricava dal suo commento ai bozzetti dei movimenti di scena per *An Ideal Husband* di Oscar Wilde, realizzati da Ejzenštejn al tempo dell'apprendistato teatrale presso Mejerchol'd:

То, что он [Эйзенштейн], исполняя классное задание Мейерхольтда, представил не плоскостную запись движений актеров по полу одного из явлений “Идеального мужа”, но использовал фасадную плоскость эпюра для прочерчивания временной схемы движения и, перегнув чертеж по оси проекции, построил проволочную модель мизансцены с введением в нее проекции четвертого измерения – времени [...] свидетельствует не о замашках первого ученика, желающего блеснуть перед товарищами своими познаниями в

---

<sup>1</sup> In *Pikasso i okrestnosti* si legge: “Когда Матиссу пришлось решать задачу изображения волнующегося хора, когда потребовалось внести в живопись динамическое начало, он обратился к графике” (*ITN*, I, 204).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 347.

<sup>3</sup> Riferimento al trattato pseudo-filosofico *Tertium organum* (1912), dedicato alla quarta dimensione come utopia del superamento dello spazio euclideo e accesso a una nuova era spirituale per l'uomo. Lo scritto di Uspenskij ebbe larga diffusione presso i cubofuturisti, soprattutto Kručënych, Malevič e Matjušin, v. M. Marzaduri, “Futurismo mensevico”, in L. Magarotto, M. Marzaduri e G. Pagani Cesa (a cura di), *op. cit.*, pp. 136-137; M. Böhmig, “Viaggio poetico-scenografico nel mondo della quarta dimensione: il secondo atto dell'opera *La vittoria sul sole* di A. Kručënych”, in G. Politi (a cura di), *Testo interartistico e processi di comunicazione. Letteratura, arte, traduzione, comprensione*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2014, pp. 109-25.

начертательной геометрии. Это являлось принципиальной установкой всего режиссерского мировосприятия Эйзенштейна.<sup>1</sup>

Per quanto riguarda il caso inverso, il riferimento ad aspetti spaziali nelle arti cosiddette temporali, possiamo rilevare alcuni cenni ambigui ad elementi visivi in letteratura. Si consideri in primo luogo l'allusione nella più volte citata lezione sulla forma letteraria: “Ритм пространственный и временной. Определение литературы, как искусства временного. Зрительные элементы в литературе. Пространственный ритм в литературе”.<sup>2</sup> Quello che Aksenov intende qui con “ritmo spaziale” in letteratura non appare chiaro, né sembra che altrove egli espliciti 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 alluda a un modo innovativo di considerare la letteratura unita alla pittura: non dimentichiamo che la citazione è tratta dalla scaletta di una lezione rivolta a studenti di teatro ai quali Aksenov doveva illustrare i principi 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 prospetta i risultati che si potrebbero ottenere da un'analisi fonetica comparata di tutte le opere di Puškin:<sup>3</sup> “Может быть окажется, что тот или иной звук преобладал как в прозе, так и в эпических современницах данного лирического произведения, что позволит говорить об «изобразительности» и «звуковой живописи» не совсем так, как до сих пор говорилось”.<sup>4</sup> Anche in questo caso non è chiaro cosa Aksenov intenda: dato l'utilizzo delle virgolette si potrebbe pensare a classici significati metaforici, “изобразительность” come potere evocativo di immagini da parte di certe

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 429.

<sup>2</sup> *ITN*, II, 87.

<sup>3</sup> Si tratta della possibile pubblicazione presso Centrifuga di uno studio su Puškin da parte di V. Brjusov (*Puškinu centrifuga*) che non ha però mai visto la luce (cfr. V. Markov, *op. cit.*, p. 275 e N. Adaskina, “Kommentarii”, cit., t. I, p. 533).

<sup>4</sup> *ITN*, I, 121. Sulla fonetica di Puškin Aksenov si esprimerà in simili termini nella già citata recensione all'articolo di A. Bogdanov: “Равновесие частей формы создает впечатление ее простоты, но это явление нельзя отождествлять с бедностью *изобразительных средств*. Подробный анализ обнаруживает в Пушкинском ямбе такое сложное сочетание аллитераций, перед которым «ухищрения», цитируемые А. Богдановым, кажутся примитивно грубыми [il corsivo è nostro]” (I. Aksenov, “[Recensione a] *Žurnaly. «Proletarskaja kul'tura»...*”, cit., p. 66).



combinazioni sonore, “звуковая живопись” come possibilità di accostare il carattere dei suoni a tonalità di colore cupe o chiare.

In generale, dobbiamo ammettere che questi vaghi accenni non permettono di capire con certezza come Aksenov intendesse il rapporto tra arti verbali e visive: senza dubbio, a livello terminologico, non si può ignorare il fatto che nei suoi scritti critici egli non utilizzi mai *sdvig* o *faktura* per illustrare caratteristiche dei testi poetici propri o altrui, mentre all’inverso – come abbiamo già sottolineato – perlomeno il concetto di ritmo viene esteso all’analisi dei dipinti.

Al contrario, Aksenov ha dichiarato maggiori e meglio definite analogie tra le arti che appaiono più simili secondo la classificazione di Lessing. Non è un caso che come critico Aksenov si sia occupato spesso di letteratura, cinema e teatro e che tutte queste arti temporali siano state da lui accostate alla musica. 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) egli intravedeva delle differenze tecniche tali da non permettere nulla più di vaghe analogie. Si tratta di un ulteriore punto di vista inconsueto nel panorama del futurismo russo, e come tale merita di essere posto in evidenza e spiegato.

In primo luogo, Aksenov non considera la musica come l’arte superiore, così come essa era stata generalmente ritenuta dai simbolisti per la sua capacità di trasmettere un contenuto ineffabile e in quanto riflesso di quella “musica universale” che sarebbe prodotta dai corpi celesti in movimento: egli rivolge piuttosto l’attenzione alla dimensione tecnica della musica, guardando ad essa o 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”. In altre parole, la musica si presenta ad Aksenov come la forma ideale da prendere ad esempio per l’analisi – o per la creazione – di opere in altre arti, un ruolo che di norma nell’epoca delle avanguardie apparteneva invece alla pittura.

Questo orientamento di pensiero non è passato inosservato alla critica, sebbene finora ne sia stata sottovalutata l’entità. Secondo Semenenko, Aksenov avrebbe maturato solo un tardo interesse per le possibili applicazioni di principî musicali in altri campi artistici:<sup>1</sup> essi infatti sono stati inizialmente ravvisati in relazione ai lavori sulla

---

<sup>1</sup> A. Semenenko, *op. cit.*, p. 232. Si deve aggiungere che nell’uso, da parte di Aksenov, della musica come metalingua di analisi (e sintesi) per opere letterarie e montaggio cinematografico Semenenko ha visto un

teoria del cinema (anni '30);<sup>1</sup> successivamente, a un racconto inedito dalla struttura dichiaratamente musicale (*Blagorodnyj metall*, fine anni '20; v. *infra*);<sup>2</sup> infine, all'analisi dei drammi shakespeariani (anni '30).<sup>3</sup> In realtà, l'ipotesi è facilmente smentita dalla lettura attenta dei materiali noti.

Si prenda in considerazione il caso del saggio *Gamlet, princ datskij* (1930), in cui Aksenov afferma che un'opera scenica è una “сложная временная композиция” che non funziona secondo principî narrativi (progressione lineare di eventi),<sup>4</sup> bensì in modo analogo alla composizione di temi in musica (riprese e variazioni di determinati motivi nel corso della rappresentazione), ragion per cui è preferibile un'analisi tematica, rispetto a una formale;<sup>5</sup> a questo proposito vengono individuati tre piani compositivi nei drammi del periodo elisabettiano, i quali coesistono e si intrecciano in una stessa opera per soddisfare i gusti di un pubblico molto vario: “1) лирическая любовная драма (салонная), 2) драма превратностей (приключенческая), 3) интермедийно-шутовская (сильно комическая)”.<sup>6</sup> Tutto ciò è stato notato da Semenenko<sup>7</sup> e Adaskina,<sup>8</sup> i quali però non si sono resi conto che già nel 1921 Aksenov aveva proposto

---

parallelo con i romantici tedeschi, per i quali la musica e la matematica erano intese come fonti di forme pure che facevano da tramite alla lingua “autentica” verso la quale tendevano. In generale lo studio di Semenenko tenta un'interpretazione culturale della figura di Aksenov come romantica, tesi che appare, in definitiva, tanto suggestiva quanto forzata, fondata su coincidenze che ci appaiono francamente superficiali. L'interesse di Aksenov per la musica risulta essenzialmente tecnico e pare privo di significati filosofici anche lontanamente simili a quelli dei romantici.

<sup>1</sup> Cfr. N. Klejman, “O sud'be etoj knigi, ee avtore i geroe”, in I. Aksenov, *Sergej Ejzenštejn...*, cit., p. 124; N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 56.

<sup>2</sup> N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 56.

<sup>3</sup> Ivi; N. Adaskina, “«Belye»...”, cit., pp. 18-19.

<sup>4</sup> “[...] «Гамлет принц датский», – не литературное произведение в нашем понимании, хотя и имеет всю внешность такого, состоя из определенной [sic!] последовательности типографских знаков, слагающихся в слова, образующие предложения, соединяемые в диалоги и речи” (I. Aksenov, “Gamlet, princ datskij”, in Id., *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvie otečestvennoj šekspiologii*, Moskva, Federacija, 1930, p. 79).

<sup>5</sup> “Большая музыкальная композиция (чисто временная), кажется непосвященному состоящий из огромного количества элементов, трудно поддающихся учету. Тематический анализ ее сводит это многообразие к ряду главных и побочных тем, число которых не так уж велико. К тому же часть тем является производной от других или от них зависимой” (ivi, p. 82). Con il termine musicale “tema” applicato per analogia all'analisi teatrale Aksenov intende “[...] словесно выраженное определение сценического задания, устанавливающего последовательный ряд поступков лицедеев на протяжении всей композиции (главная тема) или отдельных ее моментов (производные и побочные темы) [il corsivo è nostro]” (ivi, p. 83).

<sup>6</sup> Ivi, p. 84.

<sup>7</sup> A. Semenenko, *op. cit.*, p. 233.

<sup>8</sup> N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 56.

un'identica tripartizione (pur senza richiamarsi esplicitamente alla musica)<sup>1</sup> e che addirittura prima della rivoluzione aveva scritto in *Pikasso i okrestnosti*:

[...] критики «Гамлета» [...] забывают [...], что драматическая композиция – нечто мало похожее на композицию повествовательную [...] и объявляют, что интермедия: заплаты. [...] Для [елисаветинцев] музыка стала тоже интермедией, видимым отдыхом от логического развития действия.<sup>2</sup>

Come nel caso della definizione di arte, possiamo dunque sostenere che anche le idee sull'estensione dei principî musicali al teatro (e forse anche agli altri campi artistici) erano state maturate da Aksenov già all'inizio della sua carriera di critico ed erano poi rimaste come costanti del suo pensiero. Passando adesso a illustrare le analogie musicali nel cinema e nella letteratura, non è quindi da escludere che, in virtù di un suo "orientamento musicale" di vecchia data, si tratti di idee che Aksenov aveva già maturato all'inizio della propria carriera di critico, anche nel caso in cui le troviamo espresse in documenti tardi.

Per Aksenov il cinema non è semplicemente un'arte temporale (cfr. II.2.1), ma è addirittura così simile alla musica che ogni regista ricaverebbe un grande beneficio dallo studio delle tecniche di composizione musicale, come si evince dal saggio su Ejzenštejn:

*Кино – искусство временное, и еще ближе архитектуры подходит к музыке. Я не любитель вмешиваться в чужие семейные передраги, но и не мне одному приходится жалеть, что родители Эйзенштейна не подождали со своим разрывом года, этак, три, что ли, и наш режиссер не получил доступа к материнскому фортепиано. Он сам чувствует этот пробел в своей вооруженности. И ему, как некогда Сократу, его внутренний голос приговаривает: «Изучай музыку». Он создает ее путем своего архитектурного чувства, архитектурных пропорций, но здесь не может не сказаться неполнота оперирования по аналогии. У музыки есть средства, которыми архитектура не располагает.<sup>3</sup> Впрочем, ее привычка соединять в создаваемых ею образах ряд равноправных мотивов оказала одно из решающих*

---

<sup>1</sup> Questo è quanto si evince dal dettagliato resoconto di anonimo sulla conferenza dedicata a *Misterija-Buff*, tenuta da Aksenov al *Sojuz Poetov* il 22 maggio 1921. Aksenov proponeva un parallelo tra il teatro elisabettiano e *Misterija-Buff* di Majakovskij in base a comuni principî di composizione ("тройная интрига"), motivati da un analogo assetto societario tra l'Inghilterra del XVII secolo e la Russia postrivoluzionaria: "трагедией любви (для придворных и литературных эстетов), трагедией превратностей (для военных, моряков и прочих любителей сильных ощущений) и народно-комическими интермедиями" (Anonimo, "Otčet disputa v Sojuze Poetov o p'ese «Misterija-Buff»", *Vestnik teatra* 91-92, 15 ijunja 1921, p. 15). Stando alle memorie di Ejzenštejn, Aksenov nei primi anni '20, in qualità di professore agli allievi di Mejerchol'd teneva lezioni su questi stessi argomenti: "Можно в тончайших подробностях восстановить в памяти, как блистательно разбирал Аксенов «Венецианского купца», как говорил о «Варфоломеевской ярмарке» и о тройной интриге елисаветинцев" (S. Ejzenštejn, *Memuary*, Moskva, Redakcija gazety "trud", 1997, t. I, p. 354).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 221-222. Aksenov nota inoltre il massiccio utilizzo della musica nella tragedia fin dall'antichità, a conferma della profonda affinità tra le due arti.

<sup>3</sup> Interessante che Aksenov intraveda un'analogia della musica pure con un'arte spaziale come l'architettura, anche se, a giudicare da questa citazione, pare che si tratti di un vago senso delle proporzioni che accomunerebbe le due arti.

влиятель на создание стиля зрительной музыки Эйзенштейна. Я говорю о его полифонии [il corsivo è della fonte].<sup>1</sup>

Secondo Aksenov i principî musicali sono rintracciabili principalmente in due aspetti delle opere cinematografiche: nell'organizzazione generale degli elementi (la natura "polifonica" dei film accennata nell'ultima citazione) e nella tecnica del montaggio. Nel primo caso, si veda il commento alla struttura del film *Staroe i novoe* (1929) di Ejzenštejn:

Эйзенштейн задумал дать в нем киноформулировку тех пяти видов хозяйства, которые, как показал Ленин, сосуществуют в нашей стране. Эти пять видов хозяйства представляют собой пять тем, которые надлежало проводить последовательно, попеременно и одновременно. Композиция, которая это требование удовлетворяет, в музыке называется фугой, в данном случае – пятерной фугой. Но Бах не позволял себе выходить за пределы тройной фуги, Гендель следовал его примеру, и только, кажется, Керубини в своем учебнике контрапункта (книги его у меня под рукой нет, и я не слишком полагаюсь на свою память) дает пример фуги четверной, а о пятерной фуге никто из этих специалистов даже и мечтать не смел, полагая ее в природе музыки вещь немислимой. Эйзенштейн со свойственной ему смелостью взялся за эту задачу [...].<sup>2</sup>

Nella citata relazione al GIK Aksenov propone invece un confronto tra l'organizzazione dei temi nel film *Piterburgskaja noč'* di G. Rošal' e la forma sonata (la cui struttura fondamentale, semplificando, consiste in un'esposizione – in russo *ekspozicija* o *izloženie* – del materiale tematico, seguita dal suo sviluppo – *razrabotka* – anche con l'aggiunta di nuovi motivi, e dalla ripresa – *repriza* – dei temi principali):

Если мы обратим внимание на эту разработку с точки зрения всего зрительного рассказа, т [sic] мы увидим основные мотивы: снежная равнина и на ней верстовой столб [–] этим начинается повесть. Это – первая тема, которая дается в начале изложения. В конце изложения мы видим опять снежную равнину и будку, окрашенную в те же [sic] полосы, что и столб. Очень хорошо, что здесь не просто повторен верстовой столб, а дана будка. Это правильное музыкальное воспроизведение репризы первой темы в конце сонатного аллегро. В музыкальной сонате такой репризе предшествует разработка. [...] Прекрасное изложение темы николаевского режима, его строгого и стройного вида имеется в виде [sic] показа Ленинграда.<sup>3</sup>

Nello stesso testo Aksenov sostiene inoltre che il compito della musica nel cinema sia quello di sottolineare l'analoga struttura compositiva del film, e auspica una stretta collaborazione tra compositori e registi affinché si giunga alla creazione di nuove forme sia cinematografiche, sia musicali.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> ITN, I, 458.

<sup>2</sup> ITN, I, 466.

<sup>3</sup> RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 20-20ob.

<sup>4</sup> “Товарищи режиссеры, не бойтесь не только спрашивать, но и требовать у них [композиторов] композиционного указания или даже руководства в составлении той новой временной формы, которая на равных правах состоит из цветов и звуков. Это поведет несомненно к созданию и новых форм в музыке [...]” (RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 22). La recente scoperta di questo

Per quanto riguarda il secondo caso, i principî dell'armonia musicale sono utilizzati per interpretare alcuni *priemy* del montaggio.<sup>1</sup> In breve, Aksenov parla di *montaž tonal'nyj*, in quanto individua un'analogia tra la tonica – la prima nota di una scala musicale che dà ad essa il nome – e l'elemento più vistoso presente in un quadro cinematografico;<sup>2</sup> *montaž obertonnyj*, dove l'analogia è tra gli armonici naturali – ossia i suoni secondari e meno intensi che accompagnano sempre un suono fondamentale prodotto da un corpo vibrante e ne definiscono il timbro – e diversi oggetti in una sequenza di quadri che presentano una caratteristica in comune;<sup>3</sup> infine il *montaž alikvotnyj*, ossia quadri uniti per un elemento che in essi non è espresso esplicitamente, ma la cui presenza viene colta dalla mente dello spettatore, un montaggio che sarebbe simile al fenomeno definito “terzo suono”<sup>4</sup> (il suono aggiuntivo che l'orecchio percepisce dall'esecuzione contemporanea di due suoni).<sup>5</sup> Nataša Drubek ha tra l'altro sottolineato come negli anni '30 il cinema fosse un'arte ancora molto giovane e come fosse anzitutto necessario sviluppare un metalinguaggio attingendo da sfere culturali ritenute analoghe: la scelta di Aksenov di rivolgersi alla musica per spiegare i principî cinematografici non sarebbe stata affatto scontata, in quanto i primi registi cinematografici erano solitamente legati alla pittura, all'architettura o al teatro.<sup>6</sup>

---

documento smentisce tra l'altro l'affermazione di Drubek (*op. cit.*, p. 199), secondo cui Aksenov avrebbe “preteso” una costruzione musical-polifonica solo da parte di Ejzenštejn.

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 444-48.

<sup>2</sup> “Свойство, наиболее отчетливо выступающее в кадре, образующее его отличительный признак, и явится его тоникой. В приведенных случаях мы имеем уже шесть таких тоник: темнота, светлость, остроугольность, криволинейность, резкость и мягкость. Игра монтажа на противоположении тональной основы склеиваемых кусков и является основой тонального монтажа” (*ITN*, I, 444).

<sup>3</sup> “Примером обертонового монтажа является изложение мотива «жары-жара» в «Старом и новом», где куски, несущие на себе изображения столь разнородных объектов, как люди, овцы и свечи, смонтированы по признаку нагретости, потения и таяния – обертоному комплексу «жарко».” (*ITN*, I, 446). Il discorso di Aksenov presenta invero una discreta complessità, in quanto egli propone esempi di utilizzo degli armonici nella composizione della musica impressionista di Ravel e Debussy e di quella atonale di Albnan Berg e Schönberg, instaurando paralleli con il montaggio cinematografico.

<sup>4</sup> Detto anche “suono risultante” o “di combinazione”, fenomeno – come Aksenov stesso ricorda, cfr. *ITN*, I, 447 – evidenziato per primo dal violinista veneziano Giuseppe Tartini (1692-1770) nel suo *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (Padova, 1754) e in seguito sfruttato dai compositori per ottenere particolari effetti armonici.

<sup>5</sup> “Примером такого монтажа является эпизод «богов» в картине «Октябрь», где в последовательном ряде кадров проводятся перед зрителем неподвижные фигуринки – вне зависимости от их графики или тональности, и вереница их, расположенная в убывающей постепенности человекообразия, завершается бревном, образуя последнюю часть системы равенства, в начале которой стоит «бог». Равенства эти в изображении никак не даны и выводятся реакцией самого зрителя, возникающей из сопоставления интеллектуального опознания каждой из фигуринки как разновидности «бога»” (*ITN*, I, 448).

<sup>6</sup> Cfr. N. Drubek, *op. cit.*, pp. 201-02. Nel saggio su Ejzenštejn (1933-1935) Aksenov non solo ha ripreso la terminologia musicale proposta dal regista stesso nel famoso *Četvertoe izmerenie kino* (1929) ma l'ha “corretta”, evidenziando la scarsa adeguatezza di alcune analogie con principî di armonia (cfr. *ITN*, I,

Passiamo ora alla letteratura. Il caso più palese in cui Aksenov ha sostenuto l'opportunità di applicare principî musicali alla creazione di testi letterari, tra l'altro con riferimento a opere proprie, riguarda la prosa artistica. In una recensione redazionale alla raccolta di racconti perduta *Ljubov' segodnja* (cfr. I.3 e I.4) viene citata la prefazione d'autore, nella quale Aksenov dichiarava di voler dare ai racconti una struttura analoga a quella polifonica in musica; si segnala inoltre un fumoso accenno all'altezza dei suoni (delle note?) come parte integrante della scrittura:

Автора, по его заявлению, интересуют не события и положения, и не характеры, а отношения и только эти отношения – “герои” его шести произведений, объединенных одной темой. Автор полагает, что это новое(?) [sic] для литературы содержание требовало обращения к композиции, свойственной музыке. Он протестует против обвинения в шукарстве и фиглярстве, считает, что именно серьезное и ответственное отношение к работе определило систему изложения, “передаваемую звуками определенной высоты” [il corsivo è nostro].<sup>1</sup>

Tale proposito è in linea con quanto Aksenov stesso aveva dichiarato a proposito di *Blagorodnyj metall* – racconto incluso nella raccolta di prose *Ljubov' segodnja* (cfr. I.4) – secondo il verbale di una riunione del LCK nel 1927: “[...] композиция продумана [...]. Берется тема – проводится в одном голосе, потом другая – в другом тоне и соединяется в конце с третьей. Построение рассказа музыкальное, т.к. это связано с психологией, то она и выплыла”.<sup>2</sup> Si rileva insomma un'affinità con gli esperimenti polifonici in prosa di cui Belyj è stato un iniziatore. Ovviamente, ai fini del nostro discorso non è importante stabilire se Aksenov fosse effettivamente riuscito a conseguire effetti musicali in prosa e con quali procedimenti,<sup>3</sup> bensì segnalare il suo dichiarato interesse per l'accostamento di musica e letteratura, e non – come ci si potrebbe aspettare da un esponente del futurismo russo o dell'avanguardia di primo Novecento in genere – pittura e letteratura. Detto per inciso, le allusioni alle forme

---

444) e proponendone di nuove (*montaž alikvotnyj* è il termine proposto da Aksenov per quello che Ejzenštejn chiamava *montaž intellektual'nyj*, cfr. *ITN*, I, 447). La pedanteria del critico è legata probabilmente al rapporto maestro-allievo con Ejzenštejn, tanto che, considerando l'inadeguata conoscenza musicale del regista, Drubek ha supposto che l'ordine di idee musicali in *Četvertoe izmerenie kino* derivasse in gran parte proprio da Aksenov (*ivi*, p. 206). A onor del vero, O. Bulgakova (*op. cit.*, p. 189-90) ha mostrato come Ejzenštejn 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). Da questa prospettiva, dunque, Aksenov avrebbe tradotto la “«разносистемность» и «полидискурсивность» эйзенштейновской модели в одно измерение” (*ivi*, p. 190), cioè nella dimensione musicale.

<sup>1</sup> RGALI, f. 613, op. 7, ed. chr. 259, l. 95.

<sup>2</sup> Cit. in N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 56.

<sup>3</sup> Stiamo preparando a tal proposito un articolo in cui si presenterà un'analisi dei due racconti della raccolta in questione al fine di mostrare concretamente in cosa può consistere la struttura “musicale” e fare un confronto con altri esperimenti di prosa “polifonica” del periodo.

musicali si riflettono anche nella scelta dei titoli di due racconti della raccolta, citati in una recensione: *Sonata o belom; Koncert dlja odnogo negodjaja s orkestrom*.<sup>1</sup>

Nel rivolgere adesso la nostra attenzione ai legami tra poesia e musica, dobbiamo riconoscere che Aksenov è stato meno esplicito rispetto a quanto visto finora a proposito delle altre arti. Allo stesso tempo, non c'è dubbio che egli intravedesse maggiori affinità della poesia con la musica, piuttosto che con la pittura, a giudicare già dalle sue prime testimonianze scritte.

Nel 1916 Aksenov esponeva a Bobrov una legge da lui stesso postulata sull'evoluzione artistica: tale evoluzione sarebbe in sostanza governata da un principio di rotazione, per cui si alternerebbero i momenti di ascesa e declino creativo di pittura, musica e poesia – qui intese come le tre forme d'arte fondamentali – secondo un ordine fisso. Ai fini del nostro discorso tralascieremo i limiti della teoria aksenoviana,<sup>2</sup> per concentrarci invece sulle sue implicazioni.

Secondo Aksenov l'apogeo della pittura sarebbe sempre seguito dal suo declino e, allo stesso tempo, dall'ascesa della musica, la quale poi, a sua volta, declinerebbe per far emergere la poesia; successivamente, con la decadenza della poesia, il ciclo si ripeterebbe, ripartendo dall'ascesa delle arti figurative. Ne conseguirebbe un legame più diretto tra la musica e la grande poesia, in quanto “конец известного периода, характеризующий подъемом музыки, предвещает начало нового цикла, открываемого поэтическим расцветом”,<sup>3</sup> mentre l'ascesa della pittura coinciderebbe con il declino della poesia. Gli anni '10 sarebbero stati l'epoca di affermazione del cubismo e di declino della poesia, per cui non stupisce che Aksenov abbia scritto a Bobrov: “[...] в годы, непосредственно примыкавшие к войне, я убежал от русской

---

<sup>1</sup> Cfr. RGALI, f. 613, op. 7, ed. chr. 259, l. 95ob.

<sup>2</sup> Essa è ovviamente troppo schematica (vengono considerate solo tre forme d'arte) e non sembra suffragata da validi argomenti: il suo modello può forse applicarsi agli esempi di fine Ottocento da lui riportati (v. *infra*) ma non con quanto avvenuto nel XX secolo o in quelli precedenti. Aksenov stesso riconosceva i propri limiti: “Впрочем, вероятно, это только пристрастие систематика и ошибочно” (*ITN*, I, 68).

<sup>3</sup> *ITN*, I, 68. A questo proposito vengono fatti alcuni esempi dal recente passato: “[...] расцвету современного лиризма XIX в<ека> предшествовала и деятельность пресловутых [sic] музыкантов, что французскому символизму был предпослан апофеоз Вагнера-Листа и, наконец, нашей недавней лирике довелось запеть, когда завершилось дело «беляевцев»” (ivi). L'ultima parola si riferisce a Mitrofan Beljaev (1836-1904), mecenate, il quale negli anni '80-'90 dell'Ottocento riuniva nella sua casa di Pietroburgo importanti musicisti e compositori (tra i quali Rimskij-Korsakov) conosciuti con il nome di *Beljaevskij kružok*. Il gruppo ebbe al tempo un notevole impatto culturale, molto attivo in campo concertistico ed editoriale. Aksenov instaura un legame tra il declino di questo fenomeno e l'ascesa della poesia simbolista russa a fine Ottocento.

литературы [...] во французскую живопись [...]”.<sup>1</sup> Egli è altresì convinto che nel 1916 inizi il momento culminante della musica, per cui negli anni '20 si potrebbe assistere a una nuova fioritura di poeti, così come era stato nell'epoca del simbolismo francese e del primo simbolismo russo.<sup>2</sup>

Senza dubbio, da quanto esposto non c'è modo di evincere il riconoscimento di analogie tecniche con la musica nella scrittura in versi. È anche vero che Aksenov applicava categorie musicali a tutte le arti di cui si era occupato (fa eccezione la pittura). Del resto, la poesia *stricto sensu* è un genere letterario come la prosa (nella quale l'autore aveva dichiarato di ispirarsi alla composizione polifonica), nonché un'arte temporale che condivide con la musica caratteristiche oggettive come il ritmo: in sostanza è molto probabile che Aksenov contemprasse delle influenze musicali anche nella forma poetica.

A onor del vero, non disponiamo di più di vaghi accenni al riguardo. Ad es., la citata scaletta della lezione sulla forma letteraria (v. II.2.1) riporta: “10. Развитие литературных форм. Принцип взаимной поддержки и взаимозаменимости элементов воздействия формы. 11. Построение формы. Ее части. Экспозиция. 12. Изложение. Разработка”.<sup>3</sup> Ancora una volta osserviamo il rifiuto dell'ordine narrativo-cronologico del materiale letterario in favore di esperimenti con forme pseudo-musicali (esposizione e sviluppo di temi); tra l'altro, è significativo che simili principî non convenzionali siano sostenuti da Aksenov in un contesto didattico, sebbene non si riferisca specificamente alla poesia.

A questo proposito può forse essere utile considerare *O fonetičeskom magistrale* (1925), in cui, lo ricordiamo, Aksenov cerca di dimostrare come la reiterazione di determinati suoni consonantici in posizioni marcate del verso possa instaurare delle relazioni semantiche tra parole che, insieme, svelerebbero il piano concettuale alla base dell'opera poetica data (v. II.1.2.1). Aksenov definisce questo procedimento “тема композиции согласных” e aggiunge: “Особенно показательно это будет в стихах чисто лирических, где музыкальное в том числе и фонетическое начало не связаны

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 64.

<sup>2</sup> “Боюсь, однако, что и ему [Делоне] при всей его одаренности не справиться с мировым отливом и скипетр перейдет в руки музыки. Неминуемые последствия войны скажутся только через десять лет: стар буду – вряд ли восприму. Впрочем, гегемония музыки совпадает обычно, с подъемом лирической волны и, быть может, Вам и Вашим близким суждено втащить нашу поэзию на новый перевал” (*ITN*, I, 66).

<sup>3</sup> *ITN*, II, 87.



грамматическими формами повествования [il corsivo è nostro]”.<sup>1</sup> La lirica – evidentemente contrapposta al carattere narrativo dell’epica – non sottostà a un’organizzazione testuale di tipo cronologico,<sup>2</sup> bensì viene strutturata secondo un principio non solo fonetico, ma anche *musicale*. Si noterà che nel commento al proprio racconto *Blagorodnyj metall* (cfr. *supra*, “Построение рассказа музыкальное”) con questo termine Aksenov si riferiva alle regole di composizione del materiale artistico per temi e variazioni, piuttosto che a una vaga melodiosità; la differenza tra prosa e poesia pare risiedere nella maggiore rilevanza in quest’ultima dei legami fonetici tra le parole nello sviluppo dei temi contenuti.<sup>3</sup>

Possiamo già anticipare che, a giudicare dalle nostre analisi, questi principî non sembrano applicabili ai componimenti di Aksenov: essendo l’articolo del 1925, non è escluso che egli sia arrivato a elaborare una simile concezione della poesia lirica dopo la scrittura delle sue principali opere poetiche. Resta quantomeno fuor di dubbio che in tale articolo l’autore ha proposto un accostamento della poesia con la musica con riferimento ad altri autori.

In breve, ci troviamo di fronte a una situazione che può apparire paradossale. Da una parte, Aksenov era molto interessato alle arti figurative contemporanee e aveva dedicato ad esse diversi articoli, mentre, al contrario, non pare essersi occupato quasi mai direttamente di musica;<sup>4</sup> dall’altra, ci appare stupefacente la sua cultura musicale

---

<sup>1</sup> *ITN*, II, 66.

<sup>2</sup> Viene in mente l’osservazione del germanista e musicologo A. Michajlov (cit. in L. Gerver, *op. cit.*, p. 100): “Музыкальность весьма часто сказывается в «странной» форме литературных произведений, над которыми билось не одно поколение литературоведов, и в ней заметный след тенденции «компоновать» материал по закону более высокому, чем закон самого материала, – «лирически» преобразовать материал”.

<sup>3</sup> In *O fonetičeskom magistrale* la poesia lirica *Angel blagogo molčanija* di Fedor Sologub viene sottoposta a critica perché l’autore non sarebbe riuscito a costruire il testo sviluppando il “tema fonetico” suggerito dal titolo, pur non avendo da seguire (a differenza di Lermontov, alle prese con un poema) una struttura narrativa: “Сологуб не был связан повествованием, но выдержать с последовательностью Лермонтова фонетическую композицию он не смог. Маскированное появление группы согласных, так искусно проводимое Лермонтовым, у Сологуба сбило все построение. Надо было всю тематическую силу действительно замечательного заголовка [...], чтоб укрепить основную по заданию группу, но напряжения хватило только на восемь стихов, потом оно стало падать и совсем заглохло [il corsivo è nostro]” (*ITN*, II, 67).

<sup>4</sup> L’unica eccezione pare essere uno scritto del 1929 (v. I.3). Il testo ha più l’aspetto dell’articolo di propaganda che non di critica musicale; esso è senz’altro curioso in quanto testimonianza di come si tentava di costruire la politica musicale nello stato sovietico. Viene inoltre esposta una tesi sociologica sullo sviluppo delle arti che è in contrasto con quella illustrata nelle lettere a Bobrov (cfr. *supra*), ma pur sempre semplicistica: nei paesi “borghesi”, solitamente, un nuovo stile nasce nella pittura, poi penetra nella letteratura, e molto più tardi nella musica e nel teatro, mentre nella Russia comunista il ruolo guida spetta al teatro (l’arte più proletaria), seguono letteratura, pittura e musica (cfr. I. Aksenov, “O muzyke”, cit., pp. 30-31).

(addirittura di principi di armonia e composizione poco noti ai profani),<sup>1</sup> e soprattutto la sua convinzione che siano i procedimenti musicali (non quelli pittorici cubisti) a essere produttivi per sviluppare le altre arti “temporali” (in parte, anche la poesia).

Stando alle nostre ricerche è dunque chiaro che Aksenov non ha manifestato interesse a perseguire effetti pittorici in poesia, a differenza di quanto supposto dalla maggior parte della critica (cfr. I.1); in controtendenza a molti suoi contemporanei, egli cercava di avvalorare la vecchia opposizione arti spaziali vs. temporali, anziché confutarla, sottolineando così la differenza tecnica tra letteratura e pittura. Come già detto, questo non impedisce comunque di postulare delle somiglianze tra gli esiti poetici di Aksenov e la pittura cubista, sebbene la loro rilevanza nella comprensione del messaggio artistico dell'autore appaia minima.

---

<sup>1</sup> S. Krasickij (cfr. *op. cit.*) afferma *en passant* che Aksenov avrebbe studiato con zelo musica antica e contemporanea; si ignora tuttavia da dove abbia ricavato questa conclusione e che cosa intenda di preciso.

### II.3. Ulteriori aspetti della filosofia estetica di Aksenov

Облокотясь рукой на стол,  
Свой труд расхваливал Аksenov  
И в доказательство привел  
Марксистских множество законов.  
Он сразу в сущность дела вник  
(Не так, как Оскар Блюм и Брик).  
Сквозь всеобъемлющую призму  
Диалектических начал  
Он подошел к конструктивизму  
И виновато замолчал...  
VLADIMIR MASS<sup>1</sup>

Nei capitoli precedenti sono stati illustrati gli elementi costanti del pensiero di Aksenov sull'arte, rintracciabili in un gran numero di testi durante tutto il suo periodo di attività. Quelli che presenteremo adesso sono invece elementi legati all'affermazione del comunismo in Russia, e dunque riguardano un periodo sostanzialmente successivo alla scrittura delle due principali raccolte poetiche di Aksenov (1914-1918), oggetto principale della nostra tesi. Tuttavia, si tratta di aspetti che non è possibile ignorare per avere una visione globale del pensiero dell'autore e per chiarire la sua posizione nel contesto storico-culturale. Inoltre essi ci permettono di capire come considerare i temi rivoluzionari presenti nelle poesie scritte dopo il 1917.

Inizialmente si accennerà 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 valuteremo il significato della parentesi costruttivista dell'autore: noteremo come l'appartenenza a un raggruppamento letterario abbia predeterminato in gran parte i suoi giudizi critici e le sue analisi. A tal proposito, la parodia del drammaturgo e poeta Vladimir Mass (1896-1979), riferita al discorso di Aksenov sullo spettacolo *Velikodušnyj rogonosec* di Mejerchol'd,<sup>2</sup> riassume bene il nuovo orientamento critico di Aksenov all'indomani della Rivoluzione: avvicinamento agli ideali costruttivisti e a concezioni artistiche marxiste. Tuttavia, avremo modo di evidenziare come questi aspetti abbiano avuto un peso diverso nello sviluppo del pensiero aksenoviano.

---

<sup>1</sup> *Teatral'naja Moskva* 40, 1922, p. 10, cit. in O. Fel'dman, "I. Aksënov o forme i smysle «Velikodušnogo rogonosca». Primečanija", *Teatr* 1, 1994, p. 175.

<sup>2</sup> Discorso tenuto al *Teatr Aktera* l'8 maggio 1922, cfr. il breve resoconto in Anonimo, "Disput o «Rogonosce». Chronika", *Ermitaž* 1, maj 1922, p. 8, cit. in O. Fel'dman, "I. Aksënov o forme...", cit., pp. 174-175.

### II.3.1. Il complesso rapporto con l'ideologia comunista

Il problema di quale valore dare alle questioni sociologiche che emergono dagli scritti di Aksenov sull'arte non pare di immediata soluzione. Il semplice fatto che l'autore rimandi a tali idee solo dopo il 1917 ci porterebbe a supporre che esse siano legate all'urgenza di sopravvivere nella Russia passata sotto il controllo dei bolscevichi. Tuttavia, dopo un'attenta considerazione dei fatti a noi noti e di alcuni testi significativi, apparirà chiaro che l'inserimento di elementi sociologici nell'approccio critico di Aksenov rappresenta, almeno in parte, una libera scelta dell'autore; si vedrà inoltre che tali elementi possono dirsi coerenti con il suo pensiero prerivoluzionario. L'approfondimento di questo argomento è reso necessario anche perché esso ha generato opinioni controverse da parte degli studiosi.

Anzitutto si deve considerare che Aksenov ha deciso 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.<sup>1</sup> Il suo improvviso interessamento per la politica aveva tra l'altro destato sorpresa e preoccupazione in sua sorella Elizaveta<sup>2</sup> (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).<sup>3</sup> A ciò era seguita la sua militanza nella *Central'naja komissija*

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 143-144; II, 295; II, 307-308.

<sup>2</sup> “[...] он сообщает, что занялся политикой, а потому весь прочий мир для него померк” (Lettera di Elizaveta Aksenova a S. Bobrov del 24 giugno 1917. RGALI, f. 2554, op. 1, ed. chr. 7, l. 19). V. anche: “В 1918 году Е. А. Аксенова, сестра Ивана Александровича, с тревогой и непониманием писала Боброву об увлеченности брата революционной деятельностью и благодарил за попытку «повернуть» его” (N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 59); “[...] 8 декабря 1918 года Е. А. Аксенова писала С. П. Боброву: «Из письма Вашего (частично) и из письма брата я поняла, что у Вас с ним гармония по всем вопросам достигнута, и что Вы даже его ‘уговаривали’. <...> Значит, Ваня Вам не безразличен, если Вы пробовали его повернуть. Но это, конечно, бесполезно, да теперь уже и поздно» (РГАЛИ. Ф. 2554. Оп. 1. Ед. хр. 7. Л. 25 – 26)” (N. Adaskina, “Kommentarii”, cit., t. I, p. 493).

<sup>3</sup> Cfr. il resoconto degli avvenimenti in un necrologio di Aksenov scritto dai suoi commilitoni: “Наш комитет поддерживал связь с революционной румынской социал-демократией; он укрывал Доброджан-Герее и Бужора, людей, головы которых были расцены сигуранцей. Иван Александрович выступал на Румфронте вместе с большевиком Рошалем, присланным партией из Петрограда. Рошаль был убит из-за угла румынскими охранниками, и труп его был найден в поле. Скоро румынская охранка со своим «вождем» Папайтеско [sic: deve trattarsi di Panaitescu, capo della “Siguranța Statului”, la polizia segreta rumena, cfr. V. Vinogradov, *Rumynja v gody pervoj mirovoj vojny*, Moskva, Nauka, 1969, p. 197] отомстила и Аксенову. Когда высшее офицерство во главе с Щербачевым и Головиным предательски изменили новому большевистскому отечеству и содействовали захвату Бессарабии, не успевший эвакуироваться Аксенов, был схвачен, брошен в

*po bor'be s dezertirstvom* (1919), la quale gli aveva procurato la fama di *čekist*,<sup>1</sup> e nel *Narodnyj komissariat po inostrannym delam* (1920-21).<sup>2</sup>

In secondo luogo è necessario osservare che Aksenov faceva ampio uso della sociologia marxista nei suoi studi sull'arte già a partire dalla fine degli anni '10, 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 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,<sup>3</sup> senza necessità di rimandare a Marx o Engels. Non si trattava dunque ancora di una scelta obbligata: 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 “sporcato le mani”.

Queste due circostanze sembrerebbero così mettere in dubbio un comportamento ossequioso da parte di Aksenov verso il nuovo potere. D'altronde, a giudicare dalla sua biografia, non si ricava il ritratto di una persona opportunistica che teme le conseguenze derivanti dall'espressione delle proprie idee.<sup>4</sup>

Tuttavia, non possiamo dimenticare che già nel 1922 Aksenov aveva abbandonato il Partito. Ciò viene menzionato nel necrologio di Aksenov scritto dai suoi commilitoni (cfr. *supra* nelle note a piè di pagina): “В 1922 году, переутомленный и болезненный И. А. механически выбыл из рядов ВКП(б), оставаясь неизменно непартийным большевиком”.<sup>5</sup> L'avvenimento non viene registrato da nessuna altra fonte e se ne ignora la data precisa;<sup>6</sup> soprattutto, è strano che possa essersi verificato in maniera apparentemente indolore, senza che ciò gli abbia precluso una partecipazione attiva alla

---

одиночную румынскую тюрьму и подвергнут пыткам. Четыре месяца провел Иван Александрович в тюрьме до тех пор, пока советское правительство не обменяло его на военнопленных румынских сановников, арестованных в Одессе”, in N. Adaskina (a cura di), “Vospominanija sovremennikov...”, cit., p. 308. V. anche S. Aksenova (Mar), *op. cit.*, p. 4 e l'autobiografia di Aksenov (*ITN*, II, 336).

<sup>1</sup> Cfr. N. Eliseev, “«Kto takoj A.?» (Esse ob esseiste)”, *Postskriptum* 3 (8), Sankt-Peterburg, 1997, p. 281; M. Mejlach, *op. cit.*, p. 89.

<sup>2</sup> Cfr. *ITN*, II, 336.

<sup>3</sup> V. “Tjutčev i Gejne”, *Kniga i revolucija* 4, 1922.

<sup>4</sup> “Аксенов был человеком активным и самостоятельным, смело шел на конфликты. Будучи офицером, он дважды поддерживал взбунтовавшихся солдат, что было опасно, и вышел из победившей компартии, когда это было не менее опасно. Как его любимый Бен Джонсон, Аксенов не избежал судов и тюрем” (N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., pp. 5-6).

<sup>5</sup> N. Adaskina (a cura di), “Vospominanija sovremennikov...”, cit., p. 308.

<sup>6</sup> Come nota Adaskina (“«Belye»...”, cit., p. 16), in una lettera a Mejerchol'd datata 13 agosto 1922 Aksenov dichiara ancora di far parte del Partito Comunista.

vita culturale sovietica:<sup>1</sup> non si dimentichi che proprio nel 1922 Aksenov era stato eletto presidente del *Vserossijskij sojuz poetov* (VSP, riconfermato nel 1923), successivamente aveva collaborato a riviste quali *Pečat' i revoljucija*, 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 esso.<sup>2</sup>

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), per Adaskina lo scrittore doveva sentirsi deluso dalla politica adottata dalla dirigenza del partito; anche la volontà di mantenere i contatti con il mondo borghese prerivoluzionario (amicizia con Nikolaj Berdjaev, visita di salotti come quello dello studioso di teatro Sergej Kara-Murza) avrebbe avuto una certa influenza sulla sua decisione.<sup>3</sup>

In modo più estremo Mejlach<sup>4</sup> 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 anarchico<sup>5</sup> (scambiando per anarchiche anche le idee sostenute da Lenin) e avesse istituito paralleli tra la natura delle organizzazioni rivoluzionarie di cui era appena entrato a far parte e quella di Centrifuga.<sup>6</sup> La ricostruzione di Mejlach è condotta con

---

<sup>1</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>2</sup> Per uscire "meccanicamente" dal Partito Aksenov avrebbe potuto evitare di pagare la quota associativa mensile: "Члены партии и кандидаты, в течение 3 месяцев не уплатившие без уважительных причин членских взносов, считаются выбывшими из партии, о чем доводится до сведения общего собрания", in *Vsesojuznaja Kommunističeskaja partija (b) v rezoljucijach i rešenijach s'ezdov, konferencij i plenumov CK, 1898-1935*, Moskva, Politizdat, 1936, t. II, p. 91. Si tratta di una circostanza che si può incontrare talvolta nelle note biografiche di uomini sovietici e che viene descritta anche in letteratura: [...] согласно Уставу, он механически выбыл из партии как потерявший связь, как злостный неплательщик и даже как тунеядец" (A. Kozlovič, *Sobstvennyj korrespondent: sovremennye dramy*, Minsk, Mastatskaja literatury, 1989, p. 134).

<sup>3</sup> Cfr. N. Adaskina, "Ivan Aleksandrovič Aksenov: eskiz k portretu", *Iskusstvoznanie* 2, 1998, p. 536; N. Adaskina, "Ivan Aleksandrovič Aksenov", cit., pp. 58-59).

<sup>4</sup> *Op. cit.*, pp. 87-89.

<sup>5</sup> 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. *ITN*, I, 152).

<sup>6</sup> "[...] 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" (*ITN*, I, 149). V. anche *ITN*, I, 141-43.

grande attenzione, per cui riteniamo di poter rimandare direttamente ad essa; in questa sede ci limitiamo a riportare la conclusione cui lo studioso è arrivato:

[...] недолгая коммунистическая эпопея Аксенова, как и ряда других авангардистов, совершавших, словами Набокова, ошибку, смешивая левизну в политике и левизну в искусстве, отражала его установки не столько «идейные», сколько, наоборот, совершенно «безыдейные», а именно, нон-конформистские и анархические.<sup>1</sup>

I due studiosi 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.<sup>2</sup> Tuttavia, sarebbe troppo semplicistico ritenere, come propone Mejlach, che la militanza nel Partito comunista fosse stata un mero 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,<sup>3</sup> 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 stereotipati sulla superiorità del nuovo ordine sovietico,<sup>4</sup> 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,<sup>5</sup> la quale però ritiene che nel corso degli anni '20 Aksenov si fosse trasformato progressivamente da attivo partecipante della rivoluzione a osservatore ironico.<sup>6</sup> A nostro parere, invece, ironia e causticità sono elementi pressoché costanti nella sua opera (sulla rivoluzione, lo ricordiamo, ironizzava già dal 1917 nelle lettere a

---

<sup>1</sup> M. Mejlach, *op. cit.*, p. 89.

<sup>2</sup> Cfr. N. Adaskina, "Ivan Aleksandrovič Aksenov", cit., p. 38; N. Adaskina, "Kommentarii", cit., t. II, p. 396.

<sup>3</sup> Cfr. lettera a Bobrov del 12 aprile 1917: "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" (*ITN*, I, 142).

<sup>4</sup> Secondo Adaskina (cfr. "Ivan Aleksandrovič Aksenov", cit., p. 59), talvolta potrebbe trattarsi anche di aggiunte redazionali.

<sup>5</sup> "Этот анализ, несомненно, находится в самом близком родстве с «вульгарной социологией» двадцатых годов, но автор проявляет при этом тонкость наблюдений и честную точность оценок. Отличительной чертой его текстов был абсолютно самостоятельный подход к анализу социальной почвы художественных процессов, неортодоксальные характеристики социальных слоев и групп" (*ivi*, pp. 28-29).

<sup>6</sup> Cfr. *ivi*, p. 59.

Bobrov e nel 1918 nel romanzo *Gerkulesovy stolpy*) e l'uscita dal partito non cambiò sostanzialmente la sua posizione.

Proponiamo di ragionare sulle seguenti circostanze. Nel 1930 il critico Naum Berkovskij, nella recensione alla raccolta di saggi *Gamlet i drugie opyty...* (1930), sostiene che Aksenov avrebbe ironizzato sul metodo marxista.<sup>1</sup> In una recensione agli studi sui drammaturghi elisabettiani (raccolti postumi nel 1938) appare invece l'accusa di formalismo:

Основная тенденция всех статей Аксенова – стремление представить поэтов елизаветинской эпохи в этаким «домашнем» виде. Мы узнаем, как здорово силач Бен-Джонсон угостил пинком в зад одного своего коллегу, как он при этом ругался, как изворачивался от хитросплетений противников и т. п. Как будто живая картина эпохи? – Совершенно ложное впечатление. Эта фамильярная манера Аксенова коренится в формализме. Когда начинаешь воспринимать «литературную среду» елизаветинца в таких мелких деталях (даже если эти детали хорошо проверены по документам), то она начинает вдруг как две капли воды походить на «литературную среду» поэта другой эпохи. Сколько пинков, зависти, козней было во все времена!<sup>2</sup>

L'utilizzo degli attributi *ironico* e *formale* possono ovviamente essere interpretati come la tipica reazione di chiunque non riconosceva negli scritti di Aksenov l'osservanza dell'ortodossia marxista. Come cercheremo ora di mostrare, 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 studio. Si consideri l'articolo *Pevcy revoljucii* (1926):

В разборе современных нам литературных явлений эту беспристрастность вообще трудно сохранять. Попытки выйти из этого затруднения путем ухода в объективный критерий приводят к торжеству теории, положенной в основание этого критерия, но уведут критика в сторону от непосредственного объекта его внимания. Коган и Фриче дают блестящий пример весьма искусного изложения марксова тезиса о базисе и надстройке, независимо от того пишут ли они о Рабле или о Метерлинке. [...] Если все в мире есть стилистический прием, как полагает Шкловский, то чем отличается стилистический прием, именуемый Тэн, от стилистического приема, именуемого Шкловский и который из них рациональней? Если, по мнению профессора Ермакова, всякая поэзия есть результат анальной или уретральной эротики, подкрепленных действием эдиповского комплекса, то почему поэзия Батюшкова имеет один вид и один круг воздействия, а поэзия Пушкина другой? 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

---

<sup>1</sup> Cfr. N. Berkovskij, “[Recensione a] I. A. Aksenov. *Gamlet i drugie opyty...*”, *Zvezda* 3, p. 230 (cit. in M. Mejlach, *op. cit.*, pp. 88-89).

<sup>2</sup> V. Naumov, “«Elizavetincy» (kniga I. Aksenova)”, *Literaturnoe obozrenie. Kritiko-bibliografičeskij dvuchnedel'nik pri žurnale “Literaturnyj kritik”* 13-14, 1938, p. 105.



повторяет свое “помелосподи”, а до повода произнесения нашей формулы ни нам дела нет, да и вам быть не должно.<sup>1</sup>

Dai dati presentati e dalle diverse opinioni espresse ci sembra sensato supporre che Aksenov sia stato attratto dall’ideologia comunista non solo superficialmente, in quanto realizzazione delle proprie aspirazioni anarcoidi (tratto, del resto, comune all’avanguardia),<sup>2</sup> bensì perché in essa trovava principi su cui ragionare per dare una base filosofica alle sue osservazioni formali sull’arte. Allo stesso tempo – come evidenziato nell’ultima citazione – non poteva accogliere acriticamente e in toto il metodo marxista, né quello formalista e psicanalitico, eppure nella sua opera critica Aksenov dimostra 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: forse potrebbe essere stato questo alla base della sua decisione di uscirne.

Ciò non toglie che, sul piano politico, Aksenov avesse potuto sinceramente credere nella giustizia della rivoluzione e nella sua necessità storica:<sup>3</sup> a questo proposito, i rari richiami all’ideologia comunista in alcune poesie di *Ejfeleja* non sono troppo enfatici e sembrano esprimere un sentimento personale, piuttosto che piegarsi ai dettami del nuovo regime.<sup>4</sup> D’altro canto, sul piano critico-filosofico egli non doveva essere disposto a rinunciare al proprio punto di vista, derivante dalla sua enorme

---

<sup>1</sup> *ITN*, II, 44-45. Nel saggio su Končalovskij (1933) Aksenov ribadisce l’illusione di imparzialità nell’affidarsi a un criterio oggettivo di analisi; in questo caso afferma polemicamente: “Беспристрастия ни в одной работе нет, геометрия Эвклида – пристрастна. В нашей стране об этом давно перестали спорить. Предупреждаю, что буду пристрастен” (*ITN*, I, 297). È interessante notare il parallelismo con la posizione di Baudelaire, la quale poteva essere benissimo nota ad Aksenov: “[...] pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons” (C. Baudelaire, “Salon de 1846”, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, p. 418).

<sup>2</sup> Secondo Renato Poggioli, 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” (*Teoria dell’arte d’avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 117). Su anarchia e avanguardia v. anche Z. Folejewski, *op. cit.*, p. 4.

<sup>3</sup> Adaskina (“Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 29) condivide sostanzialmente questo punto di vista: “В искренность его демократизма веришь. Этот барин помещик, терявший в революцию состояние, писал Боброву о своих потерях без гнева и с полным пониманием крестьянской психологии. Он также напоминал Боброву о том, что после векового рабства свободными сразу не становятся. Сам Аksenov сотрудничал с солдатами, с азартом выпускал фронтную большевистскую газету”.

<sup>4</sup> Cfr. la fine di *Ejfeleja XXIV*, in cui Aksenov alza un inno alla libertà dei prigionieri bellici, fondendo rivoluzione francese (riferimento al berretto frigio) e russa: “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” (*Ejf.*, p. 25).

erudizione, per abbracciare un'ideologia limitante. Non desta dunque stupore che, negli anni '30, gli fossero state mosse accuse di formalismo e gli venisse concesso sempre meno spazio dall'editoria sovietica.<sup>1</sup> È altrettanto importante notare, però, che nelle sue testimonianze scritte 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, si potrebbe affermare che la sua posizione è stata talmente anticonformista che dopo la morte, avvenuta per cause naturali,<sup>2</sup> egli è stato pressoché dimenticato tanto dalla cultura ufficiale sovietica, quanto da quella dissidente.<sup>3</sup>

A questo punto possiamo dunque accennare al ruolo della sociologia nel pensiero di Aksenov: in sostanza essa gli ha permesso di sviluppare la sua concezione riguardo alle leggi che regolano la storia dell'arte. Si noti che 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 altri.<sup>4</sup> 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 A. Ekster viene interpretata come la messa in atto di una grande sintesi da parte delle avanguardie.<sup>5</sup> Tuttavia, già in uno

---

<sup>1</sup> Con simili accuse viene rifiutata dalle case editrici in quegli stessi anni la sua raccolta di racconti *Ljubov' segodnja*, cfr. A. Farsetti, "Novye dannye...", cit., pp. 161-63. Si tenga presente che tra l'estate e l'autunno del 1930 Aksenov aveva tenuto lezioni di fisica e geometria descrittiva nel Kičkas (Ucraina meridionale), cfr. *ITN*, I, 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 (cfr. "«Belye»...", cit., p. 19), forse Aksenov temeva che, restando a Mosca, sarebbe potuto cadere vittima di persecuzioni politiche.

<sup>2</sup> 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 I guerra mondiale, come ritiene Adaskina (lettera personale del 2 ottobre 2011).

<sup>3</sup> La sorte di Aksenov è stata riassunta efficacemente da Vadim Gaevskij (*Kniga rasstavanij*, Moskva, RGGU, 2007, p. 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".

<sup>4</sup> Si veda ad esempio: "«Мир искусства» с большой страстностью осуждал передвижников за литературу, универсально заменяющую 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" (*ITN*, I, 194).

<sup>5</sup> Cfr. *ITN*, I, 197-98.

scritto di più ampio respiro scritto prima della Rivoluzione, ossia *Pikasso i okrestnosti*, affiorano le prime osservazioni sull'importanza del contesto sociale per spiegare la differenza tra pittori francesi e russi e la loro diversa evoluzione:

Если же станковая живопись во Франции стоит на высоте, совершенно недостижимой для художников иных государств, то причина тому в единственно французской организации сбыта произведений живописи указанного рода. Существующая в Париже склонность к помещению денег в картины и основанные на том художественные предприятия, имеющие целью монополизировать творчество обещающего художника и следствием – заключение с этим артистом контракта, обеспечивающего ему жизнь и возможность карьеры благодаря картинописанию, – создают живописцу уверенность в необходимости для него всецело посвятить себя избранному делу [...] Русские же художники, если и живут от дел рук своих, то уж ни в коем случае не от станковой живописи, которая является для них приятным отдыхом и забавой после работы над писанием декораций, расчерчиванием заставок и компонованном костюмов. [...] Так что если у Русских коготок славно расшиты подошвы, а на картинных выставках русских художников от стыда сгореть можно, то причина тому не в бездарности наших живописцев или нашей органической неспособности к пластическому творчеству, а исключительно в неорганизованности эксплуатации одаренности русских художников к станковой живописи. Удивительно даже, как она совсем не погибла. Чем был бы Пикассо, живи он в России? Краснодеревщиком, если не акробатом.<sup>1</sup>

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),<sup>2</sup> Aksenov non sembra far altro che accogliere un principio marxista non lontano da quello esposto in *Pikasso i okrestnosti*.

Si deve ammettere che alcune posizioni espone nello scritto su Lentulov possono sembrare frutto di *vul'garnyj sociologizm*. Ad esempio, Aksenov 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.<sup>3</sup> Al contempo, però, l'autore ha il pregio di non fermarsi a un approccio deterministico che collega il contesto sociale alla produzione artistica, prendendo ad esempio in considerazione anche la psicologia dell'artista: egli cerca di vedere relazioni tra fenomeni contemporanei, concause di un risultato o un processo artistico.

Negli articoli di Aksenov degli anni '20 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 l'assetto

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 223-24.

<sup>2</sup> Cfr. *ITN*, I, 253.

<sup>3</sup> Cfr. *ITN*, I, 258.

societario 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 dominante.<sup>1</sup> Questa stessa tesi viene ribadita nel lungo articolo *K likvidacii futurizma* (1921), che coniuga osservazioni sulla tecnica versificatoria a considerazioni sul contesto sociale. L'idea principale dello scritto è: 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). Tuttavia Aksenov 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.<sup>2</sup>

Simili idee rimarranno costanti per tutta la sua vita, anche dopo l'uscita dal Partito, e avranno fortuna soprattutto negli studi degli anni '30 sul teatro elisabettiano,<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> Ad esempio, come abbiamo già accennato in nota in II.2.2, i tre piani tematici con i quali solitamente veniva creato l'intreccio dei drammi shakespeariani (storia d'amore, storia d'avventure, intermezzo comico) sarebbe dovuto, secondo Aksenov, alla necessità di soddisfare i gusti di un pubblico socialmente eterogeneo (in

---

<sup>1</sup> Si capisce dunque che, mentre nel già citato articolo del 1913 (*K voprosu o sovremennom...*) Aksenov aveva visto nel *Bubnovyj valet* l'arte più avanzata del momento, nel 1925 il suo giudizio cambia, in quanto non ravvisa un'evoluzione: “Именно старые члены «Бубнового валета» не только не эволюционировали в сторону современности, но далеко шагнули назад” (*ITN*, I, 294); “На восьмом году революции платонически заявить, что «принимаешь оную революцию» – жест нелепый и нелепый [sic] – геройства здесь никакого нет. Человек, делающий этот жест и продолжающий затем производить те же картинки, какими он радовал органы зрения довоенной буржуазии, свидетельствует только о своем желании повесить над своей старой лавкой новую вывеску” (*ITN*, I, 295).

<sup>2</sup> Cfr. *ITN*, II, 31.

<sup>3</sup> Si tratta di articoli pubblicati verso la fine degli anni '20 e poi raccolti nel volume *Gamlet i drugie opyty...* (1930) e postumi in *Šekspir* (1937) ed *Elizavetincy* (1938).

<sup>4</sup> Si tenga conto del pensiero dell'allievo Ejzenštejn (“Esse ob esseiste”, in I. Aksenov, *Sergej Ejzenštejn...*, cit., p. 3): “Блистательный знаток Шекспира. Не поверхностно социологически. А изнутри – творчески. Конструктивно и методологически”.

quanto si trattava di un periodo di passaggio tra la fine del feudalesimo e l'affermazione della borghesia). Si ricorda infine che Aksenov era interessato alla situazione sociale inglese del XVI secolo anche perché in essa individuava dei parallelismi con quella russa del proprio tempo: nel 1921 egli aveva affermato che la struttura di *Misterija-Buff* di Majakovskij gli ricordava quella dei drammi elisabettiani, in quanto anche Majakovskij avrebbe cercato una forma scenica in grado di intrattenere il pubblico di una società di transizione (in questo caso, da quella borghese a quella proletaria). Così, negli anni '30 Aksenov sosteneva che i nuovi drammaturghi sovietici avrebbero dovuto prendere ad esempio i drammi degli ultimi elisabettiani (Shakespeare e soprattutto Ben Jonson) in quanto espressione dell'ascesa di una classe (la borghesia), anziché quelli del simbolismo (Maeterlinck, Ibsen), espressione della decadenza di quella stessa classe.<sup>1</sup>

Come abbiamo detto all'inizio del capitolo, non è questa la sede per approfondire gli aspetti sociologici della critica di Aksenov. Quanto esposto è comunque sufficiente, secondo noi, a dimostrare che non è opportuno sottovalutare la loro importanza nella ricostruzione del suo pensiero sull'arte.

### II.3.2. Costruttivismo teatrale e poetico

Durante la collaborazione con il teatro di Mejerchol'd (1921-1927)<sup>2</sup> e la militanza nel *Literaturnyj centr konstruktivistov* (1924-1928) Aksenov ha scritto 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 ha rappresentato per lui solo una fase, contraddistinta dalla temporanea "infatuazione" per alcune idee dell'epoca.

Per quanto riguarda l'esperienza con Mejerchol'd, possiamo ricordare anzitutto *Teatr v doroge* (1922). In questo articolo viene sostenuta la necessità di una riforma

---

<sup>1</sup> Cfr. I. Aksenov, "Evoljucija gumanizma elizavetinskoj dramy", in Id., *Šekspir...*, cit., pp. 51-52.

<sup>2</sup> Aksenov ha tenuto corsi di storia e teoria della letteratura e del teatro nella scuola del Teatr imeni Mejerchol'da (TIM), la quale negli anni ha cambiato spesso nome: nel 1921 *Gosudarstvennye vyssšie režisserskie masterskie* (GVYRM), poi *Gosudarstvennye vyssšie teatral'nye masterskie* (GVYTM); nel 1922 il teatro di Mejerchol'd è stato rifondato nell'interno del Gosudarstvennyj institut teatral'nogo iskusstva (GITIS), e qui, appunto, ha insegnato Aksenov; nel 1923 il teatro si è separato dall'istituto e la nuova scuola teatrale è stata chiamata *Gosudarstvennye eksperimental'nye teatral'nye masterskie* (GEKTEMAS). Aksenov ha lasciato il GEKTEMAS nel 1927 (cfr. N. Adaskina, "Daty i fakty...", cit., p. 333). Oltre a ciò, egli ha dedicato articoli al lavoro di Mejerchol'd (v. *infra*), ha tradotto per lui testi teatrali (ad esempio, il già citato *Le cocu magnifique* di Crommelynck) e insieme a lui e a Valerij Bebutov ha pubblicato il saggio *Amplua aktera* (1922).

radicale dello spazio scenico e della recitazione per ottenere una nuova forma artistica espressione del proletariato. Aksenov chiude l'articolo, affermando come il teatro di Mejerchol'd stia andando verso questa direzione:

[...] я не строю утопии: мне пришлось участвовать в первых этапах этой работы и написанное мной является выводом из моих наблюдений над работами ветерана сцены В. Э. Мейерхольда и радикальнейшего реформатора места игры Л. С. Поповой. Первый опыт их совместной Работы над первой же пьесой современного репертуара дал результаты, обобщению которых посвящены настоящие страницы, время их разработает, а жизнь революции протянет их по мосту к тому будущему, надеждой на которое только и живут те, кто теперь могут считаться живыми.<sup>1</sup>

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 scena.<sup>2</sup>

*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'INChUK<sup>3</sup> e dello VChUTEMAS,<sup>4</sup> i quali in teoria rifiutavano l'idea di arte per l'arte in favore del *proizvodstvennoe iskusstvo* (arte che confluisce nella vita),<sup>5</sup> ma

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 327.

<sup>2</sup> Principi di biomeccanica si ravvisavano già in *Teatr v doroge*, in relazione all'ipotesi del lavoro dell'attore del futuro secondo Aksenov: "Ему надо выбросить в трап интимные приемы игры, воркование на полутонах и приучить тело к подчинению простейшим линейным сочетаниям промышленных построек, а голос к звукам и ритму механических установок. Ему (я понимаю, что такая разлука без слез не проходит) придется расстаться с театральным костюмом, с гримом и париком, ему надо будет стараться забыть красоту пластики и заняться изучением трудовых процессов. Актеру нужно орабочиться" (*ITN*, I, 327).

<sup>3</sup> *Institut chudožestvennoj kul'tury*, 1920-24, organizzazione di ricerca artistica promosso dall'*Otdel izobrazitel'nych iskusstv* (IZO) del *Narkompros*. Per uno studio sui principali progetti dell'Inchuk, v. M. Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005.

<sup>4</sup> *Vysšie chudožestvenno-techničeskie masterskie*, 1920-1926, istituto superiore che formava artisti-designer improntati agli ideali del costruttivismo e del produttivismo. Per un resoconto sull'attività di questa scuola, si veda L. Komarova, *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca* (trad. di R. Chiummo), Roma, Kappa, 1996.

<sup>5</sup> Per una panoramica delle teorie e sperimentazioni riconducibili a una concezione utilitaria dell'arte in quel periodo v. M. Zalambani, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Ravenna, Longo, 1998.

in pratica sarebbero riusciti solo a creare una nuova estetica.<sup>1</sup> Secondo Aksenov, il naturale sviluppo del teatro sarebbe stato nell'eliminazione dello spazio scenico e dell'attore professionista per un nuovo teatro libero da convenzioni, fuso con la vita:

[...] в дальнейшем развитии внеатральный спектакль должен был бы, по упразднении сцены, декорации, костюма – привести к упразднению и актера и пьесы. Театральный спектакль должен был уступить место свободной игре отдыхающих рабочих, проводящих часть своего досуга за представлением, импровизируемым, может быть, у места только что прерванной работы, по сценарию, тут же придуманному кем-нибудь из них.<sup>2</sup>

Tuttavia, si tratta dell'ultima volta che Aksenov proclamava simili utopie costruttiviste: finita la collaborazione con Mejerchol'd, nei suoi articoli sul teatro egli si sarebbe limitato ad analizzare gli spettacoli cui assisteva.<sup>3</sup> Così, nel saggio su Ejzenštejn (1933-1935), ripensando ai suoi scritti degli anni '20, l'autore dovette riconoscere di aver sbagliato nella sua previsione:

Это мне казалось настолько очевидным, что в то время я в ней не сомневался и считал всю затею зряшной. Может быть, это происходило оттого, что я в предшествующие годы со слишком большой поспешностью хоронил профессиональный театр и провозглашал время свободного лицедейства в цехах уже наступившим.<sup>4</sup>

Un caso analogo di programma artistico accolto inizialmente con entusiasmo e poi rinnegato è quello del costruttivismo letterario. Entrato nel LCK come teorico nel 1924 (nel 1925 anche la sua firma appare in calce al manifesto apparso su *Gosplan literary*), 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. Principî come massimo sfruttamento del tema, giustificazione funzionale di tutti gli elementi che compongono un'opera letteraria, *lokal'nyj metod/princip* (i tropi, il tema e la lingua delle opere devono riflettere il contesto culturale in cui esse sono ambientate), *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 principî teorici presentati, bensì nell'azione polemica: affermare la superiorità del proprio gruppo rispetto agli altri

---

<sup>1</sup> “Так называемый сценический конструктивизм, начав с весьма ширококвещательной программы полного отказа от эстетических методов работы, попав на сцену, слишком быстро стал проявлять признаки чрезмерной приспособляемости к окружающему и в данное время почти выродился в декоративный прием, правда, нового стиля” (*ITN*, I, 336).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 348.

<sup>3</sup> Cfr. N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov: eskiz...”, cit., p. 533.

<sup>4</sup> *ITN*, I, 430; v. anche N. Adaskina, “Kommentarii”, t. I, p. 614.

(in modo particolare al LEF).<sup>1</sup> A questo proposito, molto spesso il bersaglio è Majakovskij:

Однако наиболее яркий пример силы воздействия конструктивизма на современников дает поэзия В. Маяковского, поэта, казалось бы давно закончившего свой карстовый период. Еще в своей статье “Как писать стихи” Маяковский, объясняя способ создания своей поэмы на смерть Есенина, указывает, что Есенин был поэт, поэтому и определения поэмы, ему посвященной, должно браться из области литературного его окружения. Это буквальное и точнейшее применение все того же локального принципа конструктивистов.<sup>2</sup>

In questo frammento (tratto da *Rasprostranenie konstruktivizma*) Aksenov non solo sminuisce l'originalità di Majakovskij accusandolo in pratica di utilizzare procedimenti ideati dai costruttivisti: in relazione a *Chorošo!* (1927) parla addirittura di “текстуальное заимствование” da *Uljalaeščina* (1924; pubblicato nel 1927) di Sel'vinskij, riportando alcuni esempi.<sup>3</sup> Il confronto Majakovskij-Sel'vinskij viene riproposto in *Pevcy revoljucii* (1924)<sup>4</sup> e alla fine del già citato (v. II.1.2.1 e II.2.2) *O fonetičeskom magistrale*: 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 suoi 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”.<sup>5</sup>

Come ha notato Adaskina, con il tempo i rapporti tra Aksenov e il principale teorico del movimento, K. Zelinskij, si erano fatti più tesi: varie opere di Aksenov non venivano accettate dal gruppo e uno dei casi principali di dissidio fu la recensione a *Zapiski poeta* di Sel'vinskij (1928), nel quale, secondo i verbali delle riunioni del LCK, “[...] прежде всего увидели нарушение корпоративной этики и «неприятный тон чужого человека, рассматривающего сбоку»”.<sup>6</sup> Non sembra strano che dopo la

---

<sup>1</sup> Cfr. il piano per l'articolo *Zaščita i proslavlenie konstruktivizma*: “Литературные системы периода крушения капитализма. Деструктивисты Лефа. Период собирания материалов, соответственный восстановительному периоду хозяйства страны. Конструктивизм как литературная система строительного периода” (*ITN*, II, 83).

<sup>2</sup> *ITN*, II, 76.

<sup>3</sup> Cfr. *ITN*, II, 76-77.

<sup>4</sup> Aksenov contrappone il “беспредметный лиризм” di Majakovskij con l'elemento narrativo di Sel'vinskij, ritenendo quest'ultima tendenza di scrittura poetica molto più attuale negli anni '20 (cfr. *ITN*, II, 49).

<sup>5</sup> *ITN*, II, 73.

<sup>6</sup> N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 47.



rottura con il LCK, avvenuta ufficialmente nel 1929,<sup>1</sup> Aksenov non sia 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 determinati dalla militanza in qualche istituzione culturale o politica.

Possiamo concludere che gli elementi esposti in questo paragrafo non hanno un ruolo determinante nella ricostruzione della posizione di Aksenov in materia d'arte, in quanto l'autore non pare fornire nessun contributo originale all'elaborazione delle teorie costruttiviste. Ad ogni modo, proprio questa constatazione rappresenta una conferma della grande rilevanza dei principî presentati in precedenza. Ricapitolando, il pensiero di Aksenov risulta 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 una volta finita tale esperienza.

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, II, 84-86.

## II.4. La poesia russa dell'epoca nei giudizi di Aksenov

### II.4.1. I giudizi al di là della competizione artistica

In II.3.2 abbiamo potuto notare un altro aspetto che condiziona le opinioni espresse da Aksenov negli articoli, rendendo spesso difficile stabilire cosa egli pensi veramente di un artista: la funzione polemica, rilevabile in quei testi scritti evidentemente per promuovere la propria compagine artistica e discreditarne tutte le altre. La propaganda degli assunti della teoria costruttivista, accolta da Aksenov per un breve periodo, va dunque inquadrata anche in una logica di *bor'ba gruppirovok*, tipica espressione del *literaturnyj byt* di inizio secolo.

A questo proposito è necessario ricordare che 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 a inizio novecento in una lettera al padre:

Среди “декадентов”, как ты видишь отчасти и по “Весам”, идут всевозможные распри. Все четыре фракции декадентов: “скорпионы”, “золоторунцы”, “перевальщики” и “оры” – 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!<sup>1</sup>

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:

[...] 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 вырубать лес, и они вырубали вершинки повыше.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Lettera di Brjusov al padre, 21-24 luglio 1907, cit. in N. Bogomolov, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, Moskva, NLO, 1995, p. 185.

<sup>2</sup> L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj v 3 t.*, Moskva, Vremja, 2007, t. I, p. 227.

Del resto, anche 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.<sup>1</sup>

In una lettera precedente, Aksenov esponeva a Bobrov la sua idea di come si sarebbe dovuto riorganizzare Centrifuga al fine di ottenere maggior successo presso il pubblico:

Вы [Бобров] 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 умещается без всякого насилия над значением предложенных формул) [il corsivo è nostro].<sup>2</sup>

Notiamo dunque che la logica di competizione tra gruppi interessava ad Aksenov da ben prima dell'adesione al costruttivismo. Semplificando la questione, a prescindere da quale potesse essere la vera opinione del critico sull'opera di un poeta, la sua appartenenza a un gruppo "avversario" determinava spesso la pubblica espressione di un giudizio negativo. Si prenda l'esempio di Majakovskij: Aksenov ha cambiato 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. *Gileja*), 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 viene ribaltato poco dopo (metà degli anni '20), e le stesse opere poco prima considerate innovative vengono definite retrograde (nuovo antagonismo letterario tra LEF e LCK, come abbiamo accennato in II.3.2).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> ITN, I, 68. Del resto, la scelta di un poeta di aderire a un gruppo anziché ad un altro poteva non essere legata a seri motivi estetici: "Если кого-то из поэтов не устраивала группа, он переходил в другую. Так, Э. Багрицкий сначала побывал в «Перевале» у А.К. Воронского, затем перешел к Илье Сельвинскому в ЛЦК. Личные симпатии и литературные интересы играли в таких случаях решающую роль" (V. Rakov, *Majakovskij i sovetskaja poezija 20-ch godov*, Moskva, Prosveščenie, 1976, p. 213).

<sup>2</sup> ITN, I, 65-66. 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. ITN, I, 70.

<sup>3</sup> Per maggiori ragguagli, v. A. Farsetti, "Ivan Aksënov o Vladimire Majakovskom: k istorii literaturnogo byta" (in corso di pubblicazione).

In sostanza, non dobbiamo dimenticare che le considerazioni critiche di Aksenov non sempre rivelano la sua reale opinione su un autore, bensì possono essere in parte determinate dal contesto letterario. Per questo motivo, nel cercare di capire quale tipo di poesia egli prediligeva, possiamo riferirci 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 disponiamo di materiale simile negli anni '20), 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.

Si può anzitutto evincere un suo rifiuto pressoché generalizzato dei poeti simbolisti (specie della seconda generazione) e acmeisti. In II.2.2 si è infatti notato che Aksenov considerava i primi anni '10 come un periodo di declino della poesia russa, e a tal proposito parlava di “кишечная флора Вяч. Иванова и т. д.”,<sup>1</sup> e “верминная (Акмэ) кампания”.<sup>2</sup> Ironizzava su Anna Achmatova, immaginando di poter accostare il suo lessico a quello della scrittrice popolare Anastasija Verbickaja (1861-1928);<sup>3</sup> abbiamo inoltre visto in una citazione precedente come Aksenov avesse provocatoriamente accostato David Burljuk a Mandel'stam. Aksenov non ha dato spiegazioni più specifiche per giustificare questa sua avversione: in un caso, invece, ha definito Bal'mont, Severjanin e Viktor Gofman “малосильные стихотворцы” riferendosi al loro modo di usare la cesura;<sup>4</sup> si può inoltre segnalare una critica alle edizioni di queste due scuole letterarie in relazione all'idiosincrasia di Aksenov per l'eccessivo estetismo.<sup>5</sup> Sulla poesia di Brjusov non si è espresso 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<sup>6</sup> e la recensione a *V takie dni* di cui abbiamo già parlato (v. II.1.1), nella quale Brjusov viene definito il miglior maestro del simbolismo russo.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 64.

<sup>2</sup> *ITN*, I, 112.

<sup>3</sup> “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»” (*ITN*, I, 77). V. anche *ITN*, I, 65.

<sup>4</sup> Cfr. *ITN*, I, 99.

<sup>5</sup> “[...] чувствую органическое отвращение к эстетству – в наше время нераздельно принадлежащему хамам вроде Аполлона или издательства Кожебаткина [riferimento ad *Al'ciona e Musaget*]” (*ITN*, I, 71-72). Sull'esotismo, v. anche *ITN*, I, 109; 116.

<sup>6</sup> Cfr. NIOR RGB, f. 386, k. 74, ed. chr. 19; v. anche IV.2.

<sup>7</sup> Cfr. I. Aksenov, “[Recensione a] *V takie...*”, cit., p. 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 apprezzava le qualità letterarie (e nonostante egli rilevasse in Chlebnikov uno stile arcaizzante):<sup>1</sup> “отношусь к нему [Хлебников] с почтением, но ему Вяч. Ив<анов> посвятил стихи и Городецкий фельетон. Наконец он пленил Гумилева. Тяжкие преступления, по-моему – лечит[ь]ся надо: он не прирожденный преступник”.<sup>2</sup> Si consideri anche il caso di Rjurik Ivnev: Aksenov lo apprezzava,<sup>3</sup> al punto da acconsentire a finanziare la pubblicazione dei suoi versi;<sup>4</sup> rimasto però deluso dal libro *Zoloto smerti* (1916), egli lo ha paragonato, in senso dispregiativo, ai poeti acmeisti.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> Come ha sostenuto Aksenov, “он [Лившиц] в дни нашего знакомства прилагал все свои усилия, чтобы нагадить мне, где только мог, и всячески распинал мое доброе имя за моей спиной”, e considerava i suoi versi scadenti.<sup>7</sup>

Sempre in relazione al Cubofuturismo, dobbiamo notare che Aksenov si era espresso molto sfavorevolmente nei confronti della *zaum*, da lui considerata un difetto di Chlebnikov che i cosiddetti poeti *zaumniki* avrebbero poi assunto a canone. Si confronti con quanto diceva a proposito di un componimento di Chlebnikov: “К счастью, процесс здесь не доведен до любимых пределов Хлебникова, образ не

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 72. Il “tecnologico” Aksenov aveva infatti un'idiosincrasia per gli arcaismi: “Вообще архаизм на меня действует угнетающе и я искренне радуюсь, что ни я, ни Вы [Бобров] в нем не повинны” (*ITN*, I, 131).

<sup>2</sup> *ITN*, I, 70. Sui rapporti tra Aksenov e Chlebnikov, v. A. Parnis, *op. cit.*

<sup>3</sup> Cfr. *ITN*, I, 70.

<sup>4</sup> Cfr. *ITN*, I, 74.

<sup>5</sup> “Он (Ивнев) одной ногой у Гумилева – Лазино-Дубинского [sic], Ахматовой и проч. верминная (Акмэ) кампания [...]” (*ITN*, I, 112). Evidentemente Aksenov intende il poeta A. K. Lozina-Lozinskij (1886-1916).

<sup>6</sup> Cfr. *ITN*, I, 102. Il riferimento è a *Moskovskie мастера*, raccolta collettiva che sarebbe poi uscita nel 1916 senza la collaborazione di Bobrov e Aksenov, ma con opere di Livšic e D. Burljuk. V. anche: “Но лично я считаю недопустимым для себя давать свои вещи на цензуру Вермелю или Бурлюкам – его вдохновителям, помните наши условия? [Aksenov si riferisce a Samuil Vermel' (ca. 1892-1972), verseggiatore, tra i finanziatori di Centrifuga]” (*ITN*, I, 119-20). Sempre sul rifiuto di pubblicare con Burljuk: “[...] это имя само дискредитирует книгу, на которой напечатано [...]” (*ITN*, I, 120).

<sup>7</sup> *ITN*, I, 107. Aksenov e Livšic si erano conosciuti a Kiev a inizio degli anni '10 tramite Aleksandra Ekster ed avevano collaborato insieme all'effimera rivista *Lukomor'e* (1911), v. IV.2.

распался на слова, а слова на части слова, которые и подлежали бы дальнейшей вертячке, к вящей славе заумничанья”.<sup>1</sup> E poco più avanti aggiungeva:

[...] 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 или Терентьева с графоманом Зданевичем, возвели в принцип то, что являлось только патологическим аффектом дегенеративной природы крупного поэта [il corsivo è nostro].<sup>2</sup>

Di questo tema egli parlava non nelle lettere a Bobrov, bensì in una recensione pubblica a un’edizione postuma di Chlebnikov (1923). Tuttavia, non abbiamo 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 dà 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).

Possiamo infine focalizzare la nostra attenzione sui poeti russi contemporanei considerati favorevolmente da Aksenov nelle lettere a Bobrov. Non è un caso che egli abbia riservato i giudizi più lusinghieri ai compagni di Centrifuga Bobrov, Pasternak e Aseev (v. II.4.2); si tenga presente che erano abbastanza positivi anche i giudizi sui citati Ivnev, Chlebnikov e Brjusov, tutti poeti che avevano collaborato con Centrifuga.<sup>3</sup> Lo stesso si può dire per Konstantin Bol’šakov (1895-1938), che dal 1916 si era avvicinato a Centrifuga: dopo la freddezza con la quale Aksenov aveva accolto i versi apparsi su *Vtoroj sbornik Centrifugi* (1916),<sup>4</sup> egli aveva definito meraviglioso il libro *Poema sobytii* (1916)<sup>5</sup> e si era offerto di finanziare *Solnce na izlete* (1916).<sup>6</sup> Il caso di Bol’šakov è interessante perché Aksenov, sebbene lo considerasse un poeta inferiore a Bobrov e ad Aseev,<sup>7</sup> intorno al 1918 gli avrebbe dedicato due poesie, *Ejfeleja XXVIII* e

---

<sup>1</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] Velimir Chlebnikov. Otryvok iz dosok sud’by. M. 1923. Str. 16 + 4 nen.”, *Pečat’ i revoljucija* 5, 1923, p. 278.

<sup>2</sup> *Ivi*.

<sup>3</sup> Come già detto (cfr. II.2.2), Brjusov avrebbe dovuto curare per i tipi della casa editrice una raccolta di opere di Puškin, ma il progetto non andò in porto.

<sup>4</sup> Cfr. *ITN*, I, 70.

<sup>5</sup> “Спасибо большое за «Поэму событий» – это прекрасная вещь, кроме посвящения II, которое впоору пошлаку Кузьмину. Поэма заставила меня пересмотреть свое отношение к ее автору, определившееся после неприятных вещей Петы, я перечитал Ц. Ф. Г. и вижу, что весна, лето (очень) и зима хороши, и за них можно простить автопортрет, осень и не читать самоубийцу с проклятым проглоченным аршином неподвижной женской цезуры (постылой памяти В. Гофмана): «это искупление это неизбежно».” (*ITN*, I, 71)

<sup>6</sup> Cfr. *ITN*, I, 74.

<sup>7</sup> Cfr. *ITN*, I, 77; 98.

un acrostico (cfr. I.3).<sup>1</sup> Questo fatto è di per sé significativo, dal momento che le uniche altre due poesie con dedica scritte da Aksenov – *Ejfeleja XVIII* e *Izmenčivo* – erano indirizzate a Bobrov (mentre la raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* era dedicata ad Aleksandra Ekster).

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, ci sono apparsi più determinanti alcuni poeti francesi simbolisti e postsimbolisti (v. IV.1). I dati qui raccolti servono dunque a darci 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 uscirne dopo qualche anno, passato praticamente inosservato. A tal riguardo, cercheremo adesso di capire quale valore Aksenov desse ai propri versi.

#### II.4.2. 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.*<sup>2</sup>

Oltre al malumore al pensiero del proprio destino letterario, non è escluso che in questo silenzio di Aksenov si possa leggere anche l'amarezza 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, un decennio prima, lo aveva accostato proprio a Bobrov per questi stessi motivi:

---

<sup>1</sup> Sui rapporti tra i due poeti sappiamo solo che nel 1918 entrambi frequentavano il già citato salotto di Kara-Murza (cfr. I.5).

<sup>2</sup> Appunto di Nikolaj Chardžiev su una conversazione con Ivan Aksenov all'inizio degli anni '30, Stedelijk Museum (Amsterdam), archivio Chardžiev-Čaga, n. 75, p. 4.

[...] 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 [...].<sup>1</sup>

Non c'è dubbio che Aksenov avesse l'abitudine di ricercare i difetti tecnici dei poeti: lo abbiamo già sottolineato in II.1.2.1, soprattutto in relazione a questioni di metrica e di ritmo; lo si può notare anche nelle sue recensioni ad alcune traduzioni poetiche.<sup>2</sup> Si tratta in sostanza di una tendenza da "maestro" che corregge gli errori, la stessa vista con chiarezza in II.2.2 relativamente al saggio su Ejzenštejn. 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: "Асеев страшно одарен как материал (il a un bloc de talant [sic]), но делает он из него не всегда то, что хотелось бы мне";<sup>3</sup> "[...] я не ожидал от П<астернака> такой сильной вещи (если бы только [...] средняя часть была бы быстрее... [...])".<sup>4</sup> 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, su cui vorremmo appunto soffermarci nel presente paragrafo. Questo aspetto ci sembra, tra l'altro, utile per affrontare più consapevolmente l'analisi testuale nella parte III.

Negli anni '10 Bobrov credeva fermamente nelle proprie doti poetiche,<sup>5</sup> 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 pratica comune a molti poeti del

---

<sup>1</sup> G. Ivanov, "[Recensione a] SOPO. I-j Sbornik stichov. Izdanie moskovskogo sojuza poetov R.S.F.S.R. 4-j god I-go veka", *Al'manach Cecha poetov* kn. 2, Petrograd, 1921, pp. 77-78.

<sup>2</sup> Si veda l'articolo inedito sulla traduzione di François Villon a opera di Il'ja Erenburg (1916, cfr. *ITN*, I, 123): Aksenov aveva calcolato la percentuale di versi tradotti in cui si potesse riconoscere il testo originale, cfr. OR GMM, 31176 (171). Possiamo inoltre ricordare una recensione alla traduzione di *Christabel* di Coleridge a opera di G. Ivanov. Aksenov si dilunga 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. I. Aksenov, "[Recensione a] Kol'ridž. Kristabel'. Per[evod] Georgija Ivanova. P[etro]g[rad], izd. "Petropolis". 1923", *Pečat' i revoljucija* 2, 1924, pp. 276-77). Michail Lozinskij, che invece aveva apprezzato molto la traduzione di Ivanov, è oggetto di un articolo di Aksenov (*Literaturnaja gazeta*, 8 febbraio 1934): pur ripetendo più volte che Lozinskij ha realizzato la prima vera traduzione russa di *Hamlet*, Aksenov non rinuncia a criticarlo per sottigliezze tecniche; d'altro canto, Mejlach (*op. cit.*, pp. 93-97) ha efficacemente mostrato come le traduzioni degli elisabettiani di Aksenov non fossero affatto immuni da sviste clamorose.

<sup>3</sup> *ITN*, I, 130. Il riferimento è alla raccolta di versi *Oksana* (Moskva, Centrifuga, 1916).

<sup>4</sup> *ITN*, I, 75. Aksenov si riferisce alla poesia *Poljarnaja šveja* (1916).

<sup>5</sup> 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.



periodo modernista a teorizzare sulla propria opera: addirittura Kamenskij, che pur non è stato un teorico, a un certo momento ha sentito l'esigenza di dare alcune indicazioni sul proprio metodo.<sup>1</sup> La situazione di Aksenov appare invece paradossale: egli ha scritto 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* (v. III.3.1) e per l'approccio alla traduzione dei drammaturghi elisabettiani (v. II.1.2.1).

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 поглотать и полизать [стар становлюсь, как видите]”;<sup>2</sup> “[бумага] будет раскарячиваться как блядь на осмотре, под моими стихами”;<sup>3</sup> “Вы много пишете [sic!], благо Вам есть – я пишу много только глупости – переписку”;<sup>4</sup> “Côté sentimental развивается нормально, недавно забавлялся сонетами и, так как они совершенно неприличны, то считаю себя в норме”;<sup>5</sup> “Форш написала мне[,] что Неув<ажительные> Осн<ования> ей нравятся больше Е<лизаветинце>в и она об обоих думает (ох-оханьки, эта русская качка) писать в Дне. Я ей ответил, что надо читать и писать о Пастернаке”.<sup>6</sup>

Questa maniera di esprimersi risulta ben diversa dalla *vilificatio sui* delle performance cubofuturiste: quando Kručenyh in un'esibizione pubblica pretendeva di essere fischiato,<sup>7</sup> 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 gruppo, per il quale, del resto, non provava soggezione, come cercheremo adesso di illustrare con un esempio. Quando nel 1916 aveva avviato la corrispondenza con Bobrov, Aksenov era un perfetto sconosciuto sia come poeta (nessun verso ancora pubblicato a 31 anni), sia come studioso del verso (non avendo addirittura scritto ancora nulla), mentre Bobrov poteva essere già considerato un'autorità in entrambi i campi.

---

<sup>1</sup> Si veda, ad es., V. Kamenskij, *Ego-moja biografija velikogo futurista*, Moskva, Kitovras, 1918, pp. 123-25.

<sup>2</sup> *ITN*, I, 79-80. La parentesi quadra è della fonte.

<sup>3</sup> *ITN*, I, 71.

<sup>4</sup> *ITN*, I, 142.

<sup>5</sup> *ITN*, I, 148.

<sup>6</sup> *ITN*, I, 140.

<sup>7</sup> Cfr. V. Markov, *op. cit.*, p. 133.

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 si può leggere: “[...] быть может, Вам и Вашим близким суждено втащить нашу поэзию на новый перевал”,<sup>1</sup> in pratica senza includere 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 (approfondiremo in III.3) o nell’indicare alcune inesattezze contenute in *Zapiski stichotvorca* (1916).<sup>2</sup> Al contempo, mentre nel riferirsi ai propri versi faceva uso di autoironia, Aksenov appariva prendere molto più sul serio i propri lavori di critica.<sup>3</sup>

Nel complesso, potremmo 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 sue attività intellettuali: critico, studioso di prosodia del verso e di teatro shakespeariano, traduttore. Si potrebbe trovare un riflesso di questo atteggiamento nella sua produzione poetica, più precisamente nell’io lirico di *Pervoe* (ca. 1925), testo tendenzialmente autobiografico (v. I.4.2): “А я уже, еще тогда / Был поэтом / И писал не хуже теперешнего, / А, может быть, и лучше”;<sup>4</sup> “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”;<sup>5</sup> “В сознании, что он имеет дело с очень плохим поэтом”;<sup>6</sup> “Но ведь я и тогда и теперь одного свойства поэт / И уже не научусь говорить красиво”;<sup>7</sup> “[...] я был, все таки поэтом, / Как никак

<sup>1</sup> ITN, I, 66.

<sup>2</sup> Possiamo proporre questo esempio: “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, Катулла и Вергилия – говорю по Honet. *Traité et 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 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 parentesi quadra e la sottolineatura sono della fonte]” (ITN, I, 85).

<sup>3</sup> Si consideri ad esempio il suo atteggiamento verso l’articolo *Ekspierimental’naja metrika na zapade* (v. I.4.2): “Намереваюсь включить в нее и «Н<овое> о ст<ихосложении> П<ушкин>а» и «Р<аспевочное> Ед<инство>», Vergier тоже устанавливает триоли [в двудольнике], но это я <так в тексте> и для этого надо проштудировать Р<аспевочное> Е<динство> подробнее, чем мне удавалось это до сих пор сделать” (ITN, I, 92). Le parentesi quadre sono della fonte.

<sup>4</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 96.

<sup>5</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 98.

<sup>6</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 99.

<sup>7</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 99.

[...]”<sup>1</sup> Evidentemente, Aksenov credeva maggiormente nelle proprie capacità analitiche (aiutate dalla sua vertiginosa cultura), tanto che la sua attività critica in vari campi artistici è stata molto più prolifica e continuativa rispetto all’esperienza poetica, che, come sottolineato in I.5, si è concentrata in poco più di un lustro (1914-1921, se escludiamo possibili versi giovanili, a noi ignoti, ed episodici versi successivi): in sostanza, essa è stata una breve parentesi.

Da quanto esposto, si potrebbe affermare che la scrittura di versi rappresentava per Aksenov la volontà di sperimentare con il linguaggio, senza la pretesa di acquistare grande fama come poeta. Come vedremo, le sue poesie appaiono spesso come esercizi intellettualistici, finalizzati all’elaborazione di procedimenti artistici innovativi. Riteniamo infatti che con i suoi versi, al di là di alcune provocazioni futuriste e componimenti dal carattere scherzoso e parodico, Aksenov fosse 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 poteva non ambire a raggiungere quell’oggettività e capacità di agire sui sentimenti dei fruitori che egli intravedeva nei grandi artisti (v. II.1.1).

La poesia di Aksenov è stata ignorata dai contemporanei: a quanto pare, l’unica raccolta pubblicata, *Neuvažitel’nye osnovanija* non ricevette alcuna recensione;<sup>2</sup> altri suoi versi apparvero in rivista senza suscitare commenti, 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, a nostro parere, attendono di essere comprese in pieno dalla critica. Nella prossima parte effettueremo dunque una prima indagine della sua poesia sufficientemente estesa ed organica.

---

<sup>1</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 100.

<sup>2</sup> Si noti che 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. *B. L. Pasternak: pro et contra. B. L. Pasternak v sovetskoj, emigrantskoj, rossijskoj literaturnoj kritike: antologija*, t. I, sost.: El. Pasternak, M. Raškovskaja e A. Sergeeva-Kljatis, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, 2012, pp. 54-55). Come si è detto (v. I.3), siamo riusciti a ritrovare solo un abbozzo di recensione alla raccolta di Aksenov da parte di Bobrov, conservata allo RGALI.

### III. INTERPRETAZIONE E ANALISI DEI TESTI POETICI

Аксенов пишет и стихи. Но мне кажется, что  
для этого он чересчур умен...  
VERA INBER<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Nas semero...”, *Izvestija LCK*, avgust 1925, p. 3.

### III.0. Premessa

In I.1 abbiamo evidenziato come la produzione poetica di Aksenov finora sia stata oggetto di studi poco approfonditi: le interpretazioni proposte sono solitamente basate su alcuni versi estrapolati dal loro contesto, senza tentare di attribuire un senso complessivo ai singoli componimenti, data la loro cripticità. Infatti, 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 in base al valore linguistico del lessico e della sintassi si rivelerebbe una pratica esegetica sostanzialmente inutile.

Si dovrà tuttavia notare che 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. Il fatto è che gli studiosi non hanno mai cercato di capire se un singolo testo “parla” effettivamente di qualcosa e, in tal caso, di cosa parla; tutt'al più si sono limitati a riportare l'impressione ricevuta dalla lettura, trascurando di fornire un vero e proprio riscontro testuale. Ad esempio, Adaskina, 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 S. Bobrov (cui la poesia è dedicata).<sup>1</sup> In realtà, abbiamo evidenziato attraverso un'analisi integrale 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 prima (v. anche IV.2.1).

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 – sostenuto a più riprese da Aksenov (v. II.1) – come espressione dei sentimenti del poeta. Sebbene sia difficile negare la ripercussione delle innovazioni estetiche della pittura (la *leading art* del tempo) in un autore che ricercava evidentemente la novità in poesia (specie se delle avanguardie pittoriche si era dimostrato un fine intenditore), riteniamo

---

<sup>1</sup> Cfr. N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 36.

che a questo aspetto sia stata data troppa enfasi nei contributi critici. Dobbiamo inoltre constatare una certa confusione nel modo di intendere il rapporto tra poesia e pittura: come vedremo, da un lato il cubismo può essere chiamato in causa per contribuire a spiegare alcuni principi di costruzione dei testi di Aksenov, senza con questo esaurirne il significato; dall'altro, è possibile riconoscere nei testi la descrizione di alcuni dipinti d'avanguardia, la qual cosa ci permette di illuminare la semantica specifica di alcuni 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-semantica in favore di quella formale-materica; l'ecfrasi di un dipinto, anche cubista, può invece essere realizzata benissimo attraverso un uso tradizionale della lingua.<sup>1</sup>

In sostanza, riteniamo che la scrittura di Aksenov non sia "indecifrabile" da un punto di vista strettamente linguistico, per cui i parallelismi tra essa e il cubismo andrebbero 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

---

<sup>1</sup> Si tratta, a nostro parere, di un errore di approccio le cui radici sono da ricercare in alcune indagini "classiche" che mettono in relazione l'avanguardia poetica con quella pittorica. N. Chardžiev in "Poezija i živopis" (cit.) mette sullo stesso piano testi che descrivono un quadro o sono ispirati da esso, testi in cui gli elementi (tipo)grafici della scrittura assumono valore espressivo, testi che propongono tecniche di scrittura analoghe a quelle della pittura cubista. V. anche le parole di Marzio Marzaduri ("Futurismo mensevico", cit., p. 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". Riteniamo invece che il metodo di analisi corretto fosse stato delineato in precedenza da Mojmír Grygar ("Kubizm i poezija ruskogo i češkogo avangarda", in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, ed. by J. Van Der Eng and M. Grygar, The Hague – Paris, Mouton, 1973, p. 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".

contesto dell'avanguardia russa; sono invece rare le poesie che sembrano rispondere a criteri di scrittura più tradizionali.

Infine, salvo eccezioni, abbiamo deciso di non occuparci 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 infatti 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 fraintendimento: 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 ha dichiarato *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (nella versione del 1914) di Mallarmé come la propria diretta fonte di ispirazione.<sup>1</sup>

Più legato alle avanguardie pittoriche doveva senz'altro apparire il libro di versi *Ejfeleja*, la cui realizzazione grafica era stata affidata all'artista Ljubov' Popova. L'iniziativa editoriale non fu portata a compimento (v. I.4.2), e possiamo avere solo un'idea di come sarebbe dovuto apparire il libro grazie ad alcuni schizzi di Popova (v., ad es., figg. 2 e 3).<sup>2</sup> Ad ogni modo, ricordiamo che nei primi anni '20 Aksenov aveva dato alle stampe alcuni componimenti di *Ejfeleja* senza stravaganze tipografiche, proprio come nell'unica copia completa (dattiloscritta) dell'opera: questo dimostra, perlomeno, che l'aspetto grafico su cui stava lavorando Popova non era ritenuto fondamentale per trasmettere il messaggio dei testi poetici, bensì poteva assolvere una funzione secondaria.<sup>3</sup> Del resto, si consideri che in una lettera a Bobrov, datata 16 gennaio 1917, Aksenov 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:

---

<sup>1</sup> Cfr. *ITN*, I, 97.

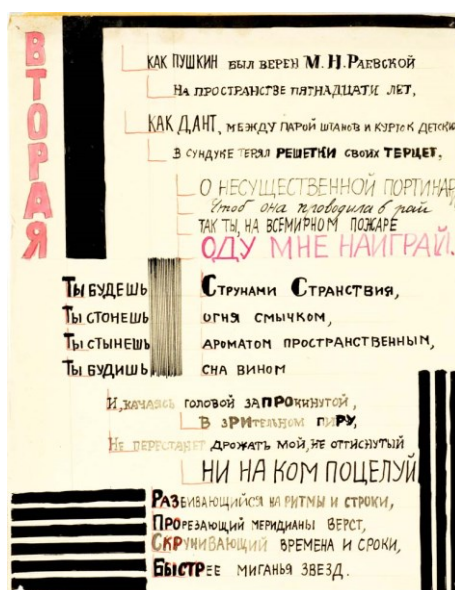
<sup>2</sup> La copertina è conservata alla *Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja* (GTG); l'abbozzo di 10 pagine della raccolta, comprendente un'altra versione della copertina, fa invece parte della Collezione Costakis al Museo Statale d'Arte Contemporanea di Salonicco (cfr. N. Adaskina, "Sočinenija...", cit., p. 344; v. anche I.4.2).

<sup>3</sup> Esiste infatti anche il problema di capire fino a che punto il progetto grafico rifletteva una qualche intenzione estetica: in un abbozzo di *Ejfeleja VII* (Collezione Costakis), 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 allineato sia a sinistra che a destra. Notare che si tratta di una poesia dalla metrica classica (pentapodie giambiche), quindi la scelta grafica poteva semplicemente servire a sottolineare graficamente tale regolarità: nell'appunto dell'abbozzo si legge "с тем расчетом, чтобы каждая строка кончилась ровно".

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) радуется.<sup>1</sup>



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



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

<sup>1</sup> ITN, I, 130.



### III.1. Organizzazione del materiale verbale e strategia semantica

Per prima cosa proponiamo l'interpretazione di due componimenti nella loro interezza, al fine di mettere in evidenza la loro dimensione semantica e i meccanismi logico-inferenziali che permettono la trasmissione di un senso plausibile. Si tratta di testi abbastanza caratteristici della poetica aksenoviana e, allo stesso tempo, non presentano particolari difficoltà di interpretazione. Essi ci consentiranno di trarre le prime conclusioni generali sul significato della poesia di Aksenov e sulle peculiarità del suo stile.

#### III.1.1. *Preдрассудки брошены, ими не пугаюсь'...*

Предрассудки брошены, ими не пугаюсь:  
Подчиниться им возможна стала роскошь.  
Через улицу, стаканы, стойкой  
Перебегают зайчики, –  
Не застрянут, не застынут, в джин –  
Это ли охота?  
Где обещан сбор?  
Только около стального сота  
Пара, как один,  
Горят и говорят о том, что день был сыт –  
Вовсе выжат  
Вовсе выжит  
И –  
Если бы не заставлять, то не взошел бы на востоке в кровь  
Опять. – Опять  
И не найти конца  
Глазастой гусенице злой вокруг сосны.  
А удержи дыханье – перестанешь быть  
И это все почти что на вине.  
Но не про это жук  
Жует из Жювизи:  
«Можно удержать и без ужимки нить:  
Жарко жаловаться».  
Все равно – рассчитывать  
Или еще налить,  
Пренебрегая возрастом за салфетками бархата  
И полтора пера.  
Заклеиваться марками  
До другого дня.<sup>1</sup>

La poesia è inserita nella prima raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* (1916) e, in sede critica, non è stata oggetto di tentativi di interpretazione a noi noti.

---

<sup>1</sup> *NO*, pp. 24-25.

A una prima lettura del testo possiamo constatare la difficoltà di cogliere un senso generale: si riesce invece abbastanza agevolmente a comprendere il significato dei singoli sintagmi, i quali apparentemente non sembrano correlati tra loro. Il discorso parte da una riflessione su “pregiudizi abbandonati”, prosegue alludendo a riflessi di luce che si spostano dalla strada a un bicchiere, per passare poi a parlare di caccia, di una coppia che discorre di un giorno “sazio” e “spremuta”; compaiono un bruco, un coleottero, francobolli da incollare. Dal punto di vista sintattico le unità verbali sono giustapposte, con pochi connettivi e molte pause create dalla punteggiatura. Tuttavia, i legami logici tra i sintagmi possono essere dedotti, specialmente se si pone attenzione a come il senso (o, perlomeno, un senso plausibile) si forma gradualmente attraverso una lettura sequenziale, parola per parola, del testo e grazie al confronto con altre opere dell'autore, piuttosto che ricercando in esso parallelismi e opposizioni (sul piano lessicale, sintattico...).

Nella prima frase apprendiamo che l'io lirico non teme i pregiudizi (quali?), che i pregiudizi sono stati abbandonati (dall'io lirico o anche da altri?) e che il lusso di sottomettersi ad essi è “diventato possibile” (vuol forse dire che prima era un privilegio riservato a pochi?); il senso generale, al momento, non è chiaro a causa di troppe incognite. Nella seconda frase il discorso verte sui giochi di riflessi della luce solare (*zajčiki*) sulle superfici specchianti: i riflessi si spostano dalle strade, ai bicchieri, al gin. In sostanza, si passa da un non chiaro ragionamento dell'io lirico a un'osservazione descrittiva dell'ambiente in cui si trova: per ora, gli elementi citati possono far pensare a un caffè. La seconda frase procede in modo non troppo chiaro, con riferimenti alla caccia (o alla voglia) e a un raduno (o raccolta). In questo caso la logica di costruzione del senso sembra di facile soluzione: il termine *zajčik* significa anche ‘leprotto’, e questa ambiguità sta alla base di una metafora che propone di vedere una somiglianza visiva tra due omonimi: i riflessi di luce (*zajčiki*), muovendosi attraverso le superfici specchianti, fanno pensare a delle lepri (*zajčiki*) che corrono senza mai fermarsi, appunto come se qualcuno desse loro la caccia, ed è da questo che derivano le domande scherzose “это ли охота?” (‘ma cos'è, una caccia?’) e “где обещан сбор?” (‘dov'è previsto il raduno?’), evidentemente riferendosi al raduno dei cacciatori. Dal punto di vista cognitivo, il lettore attiva inizialmente il significato ‘riflesso di luce’: il successivo *perebegat'* viene dunque inteso in senso figurato, in virtù del fatto che il sintagma seguente (“не застынут в джин”) si lega a “riflessi di luce” in senso proprio; invece, i

riferimenti alla caccia segnalano il passaggio ad associazioni di idee relative solo a 'leprotti', significato che viene così applicato retroattivamente anche a *perebegat*' (cui si lega in senso proprio) e, in generale, a tutta la frase, dando vita alla metafora di cui abbiamo parlato.

Nonostante tra le due frasi non ci siano legami logico-sintattici espliciti, se supponiamo che l'io lirico sia accostabile ad Aksenov abbiamo la possibilità di avanzare un'ipotesi che illumini il significato dell'incipit. Si può infatti notare che il fenomeno della riflessione della luce viene trattato in modo leggero, scherzoso, laddove altri (scrittori simbolisti mistici?), in quella dinamica della luce avrebbero forse potuto vedere la premonizione di qualche misterioso avvenimento. Al contrario, l'io lirico ha abbandonato i pregiudizi, le superstizioni e dunque non si inquieta per tali fenomeni, vedendo in essi delle leggi scientifiche; al contempo, egli nota che sottomettersi a questi pregiudizi è oggi una cosa accessibile a tutti, forse alludendo al proliferare della letteratura mistica a inizio Novecento e, in particolare, della teosofia e dell'antroposofia, per cui queste – secondo Aksenov – superstizioni erano all'ordine del giorno.<sup>1</sup> Ricordiamo inoltre che, non a caso, proprio in quegli anni (metà degli anni '10), Aksenov stava scrivendo il saggio su Picasso, nel quale egli sosteneva che il ricorso al misticismo e alla superstizione fosse un mezzo per rinunciare a capire – scientificamente – le opere d'arte, e per questo ridicolizzava, con sarcasmo, i critici che

---

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito in una lettera a Bobrov datata 1 maggio 1916 l'ironia di Aksenov 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 человеком покажется" (*ITN*, I, 78). In quello stesso anno Aksenov avrebbe appunto deriso l'antroposofia di Steiner in un articolo rimasto inedito, *Istorija odnogo uvlečenija* l'articolo è una mistificazione di Aksenov, che deride il libro di Andrej Belyj *Rudol'f Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti* attraverso il racconto di un lettore superstizioso e interessato di misticismo. Si consideri, a titolo esemplificativo, il tono di questo estratto: "И все-таки, несмотря на все, книга Андрея Белого не дает мне покою. Говорю – «несмотря на все», ибо за это время я успел сломать ногу, потерять близкую женщину и вообще пережить множество несчастий. Думаю, отчасти книга виновата: извините, господа, голова не теми винтами заработала. Точно понесся куда-то и несусь, несусь, несусь! Что делать! Особый вкус у меня с детства был ко всему таинственному и вообще потустороннему. Я всегда, признаюсь Вам, думал, что в мире есть нечто, так сказать, загадочное [...]" (RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 676, l. 2). Possiamo inoltre segnalare come Aksenov si lamentasse dell'influenza di Steiner, da lui intravista nel libro *Vigilemus* (1914) del simbolista Ellis e in *Ozim'* (1915) di B. Sadovskij: "Славенькую книжку написал Элис [sic]. Это почти «Озимь» в мистике, но только почему к Штейнеру такое благоволение?" (*ITN*, I, 88).

vedevano nei quadri di Picasso il segno della fine dei tempi.<sup>1</sup> La conoscenza di questo punto di vista ci permette dunque di dare un senso plausibile all'inizio della poesia: l'io lirico ironizza sul modo trascendente di vedere il mondo, per cui il fenomeno ottico che sta osservando viene da lui descritto con giocosità, e non con la gravità di un poeta mistico-simbolista (come vedremo in III.2, Aksenov nelle sue opere alludeva spesso ai giochi di luce e alle scoperte scientifiche).

La poesia prosegue con un'altra osservazione relativa al mondo esterno: una coppia che si trova “около стального сота”. Questo elemento va evidentemente indentificato con la Torre Eiffel, in quanto *sot* è una delle metafore con cui Aksenov allude a tale struttura nella prima poesia di *Ejfeleja* (v. III.2.2). L'azione descritta dall'io lirico pare svolgersi dunque nel centro di Parigi, in cui l'io lirico vede una coppia “как один” che “горят” (si noti l'anacoluto nell'uso del plurale), a intendere che si tratta di due innamorati, ma anche, forse, che è caldo: l'io lirico li sente infatti fare considerazioni sulla giornata, la quale è stata “сыт” (‘sazia’, ‘piena’), “выжат” (‘spremuta fino in fondo’) e, per paronomasia, “выжит” (‘sopravvissuta’, nonostante provata dal gran caldo).

Questa conversazione sulla giornata sembra stimolare i pensieri dell'io lirico: “И – / Если бы не заставлять, то не взошел бы на востоке в кровь / Опять”. 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*): l'io lirico pensa che probabilmente il sole è così stanco, “spremutato”, che, se non fosse costretto, non sorgerebbe l'indomani a est; *v krov'* attiva sia il sema ‘rosso’ relativo al colore del sole all'alba, sia il sema di ‘effetto di una ferita’, per cui l'alba ci viene mostrata come la sofferenza di un mondo stanco, sofferenza che si ripete tutti i giorni, senza fine.<sup>2</sup> Il v. 16, “И не найти конца”, che a senso si legherebbe a quanto appena detto, grammaticalmente fa parte della frase successiva, e si riferisce più precisamente a “глазастой гусенице злой вокруг сосны” (v. 17). È probabile che Aksenov intenda il bruco della processionaria del pino, insetto straordinariamente

---

<sup>1</sup> “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!” (*ITN*, I, 212).

<sup>2</sup> Il fatto che l'avverbio *opjat'* sia scritto due volte al v. 15 potrebbe non essere un errore: ciò sembra infatti assolvere una funzione enfatica.

infestante: il nome deriva dal fatto che gli esemplari, quando si spostano, formano lunghissime file indiane, e questo spiega l'espressione *i ne najti konca*); inoltre la capacità di questo insetto "cattivo" ("злой") di distruggere intere pinete si lega per associazione semantica all'idea precedente del giorno "spremuta", sfruttato, morente.<sup>1</sup>

I pensieri dell'io lirico sembrano dunque 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 "И это все почти что на вине". Anzitutto, non è chiaro se l'ultimo termine vada inteso come 'vino' o 'colpa', ma le associazioni più probabili sembrano istaurarsi con il primo: si potrebbe pensare a un'allusione all'espressione *in vino veritas*, anche se sarebbe stato più corretto utilizzare la preposizione *v*, anziché *na*. 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 (v. 20), dopo una serie di congiunzioni coordinative (vv. 13, 16, 18, 19) che sembrano indicare il procedere di un ragionamento, ci imbattiamo in un'avversativa: "Но не про это жук / Жует из ЖЬЮВИЗИ: / «Можно удержать и без ужимки нить: / Жарко жаловаться». Viene introdotto un nuovo personaggio, un coleottero (*žuk*), la cui azione (*ževat'*) e il luogo in cui avviene (*Ž'juvizi*, probabile riferimento alla località Juvisy-sur-Orge, cittadina a 19 km a sud-est di Parigi) sembrano esclusivamente motivati da un gioco paronomastico. Al di là del gioco, una possibile interpretazione è che la percezione del ronzio di un insetto (evocato dall'allitterazione di *ž*, tra l'altro alla base dell'onomatopeico *žužžat'*, che pare 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 dalla Parche,<sup>2</sup> e dall'altra

---

<sup>1</sup> 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 è ambientata a Parigi, la presenza di un pino sarebbe quantomeno strana.

<sup>2</sup> Infatti il motivo delle Parche ricorre nell'opera di Aksenov, v. ad esempio *Ejfeleja XIV*: "И время [...] / Неуклоняемым дыханьем дует / На пряжу трех присноблаженных прях?" (*Ejf.*, p. 15). Si noti incidentalmente l'utilizzo dissacrante dell'attributo religioso *prisnoblažennye* ('sempre beate'),

l'espressione *uderžat' nit' razgovora*: in altre parole, è come se il ronzio del coleottero ricordasse al poeta che egli si è distratto e che mantenere l'attenzione non richiede un grandissimo sforzo (*bez užimki*, ossia 'senza movimenti innaturali').

L'idea del gran caldo della giornata ritorna nell'affermazione *žarko žalovat'sja* (viene riproposta l'allitterazione che richiama il ronzio): l'io lirico torna in sé, si rende conto della calura e di quanto lo avessero portato lontano i suoi pensieri. Non a caso, tornato alla realtà, ai vv. 24-25 egli pone a se stesso una domanda molto concreta: pagare il conto (del caffè dove si trova) o versare ancora da bere (il gin del v. 5)? La seconda opzione implicherebbe non badare all'aumento (del prezzo?) per dei tovaglioli di velluto e piuma (v. 26), un dettaglio che potrebbe sottintendere il lusso del locale. Senza dare una risposta, nell'ultima frase l'io lirico presenta una terza opzione o, forse più giustamente, indica l'attività a cui potrebbe dedicarsi se decidesse di restare: incollare francobolli, ossia, per metonimia, scrivere lettere (o cartoline?) fino a notte fonda (iperbolicamente, fino al giorno successivo).

Ricapitolando, la poesia sembra procedere secondo una serie di associazioni (semantiche, fonetiche, contestuali...) che riproducono il lavoro mentale dell'io lirico in una determinata circostanza: la sosta al tavolo di un caffè parigino sul calare di un giorno afoso, durante la quale egli osserva ciò che accade intorno a sé e si distrae per alcuni suoi pensieri (la superstizione 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 dal ronzio di un coleottero, l'io lirico si chiede se pagare il conto e andarsene oppure restare, versarsi ancora da bere e scrivere lettere/cartoline. Si tratta a nostro parere di una ricostruzione della situazione lirica del tutto plausibile, in quanto basata sulla messa in evidenza di processi cognitivi che sono comuni agli uomini e attraverso i quali Aksenov sembra proporre in modo inedito un episodio altrimenti insignificante, forse ispirato alla sua esperienza personale.<sup>1</sup>

### III.1.2. *Snova slavitsja večer vlastnyj...*

Снова славится вечер властный  
Неукоснительный амулет

---

normalmente riferito alla Vergine Maria (cfr. la preghiera ortodossa *Dostojno est*). Sulla derisione del culto cristiano, v. anche III.3.2.

<sup>1</sup> L'autore era infatti stato a Parigi nel 1914 e molte sue poesie evidenziano legami tematici con questa città; v. anche III.1.4.

На разочарованный и атласный  
 Небу индукционный след.  
 А я непредусмотрительными видами  
 Те, воображающие, не осуществля, вину. –  
 Пыльно водам,  
 Пробежавшему огню в саду  
 Через пепельницу.  
 Уходящие ко взрывам птицы.  
 На застывшем  
 Устарелый знак последних откровений –  
 Голова готова спрятаться под снег-крыло,  
 Да еще она видна от брызгог.  
 Перепряжа.  
 О увядшем шуме и вольтаже ламп,  
 Умершем до жизни  
 И неизлечимом дне:  
 Коротко замкнулся и прославился книжно, –  
 Совместно  
 Заплетенный, замоленный свет.  
 Причина неизвестна.<sup>1</sup>

Come la poesia appena analizzata, anche *Snova slavitsja večer vlastnyj...* è contenuta in *Neuvažitel'nye osnovanija*. Di essa si può dire che in passato era stata presa ad esempio da V. Markov per dimostrare come la poetica di Aksenov si riducesse alla raffigurazione cubista di vedute urbane tramite mezzi verbali: “Within this poem, one sees a landscape, or rather a cityscape, a view from a window, but its elements are shifted, rearranged, certain things omitted – and, above all, the entire picture is painted with words that are apparently unrelated to it”.<sup>2</sup> Secondo Markov la poesia sarebbe la descrizione “indiretta” di una città, resa irriconoscibile a causa di alcuni *sdvigi*, omissioni, e parole fuori contesto: osserviamo che, se così fosse, si potrebbero trovare delle analogie con la poetica di Mallarmé, relativamente ai componimenti costruiti a enigma.<sup>3</sup> Il problema è che Markov non entra nel merito del testo, forse perché ritenuto imperscrutabile, e si ferma a osservazioni in sostanza superficiali e deduzioni talvolta poco pertinenti: si parla ad esempio di “vista da una finestra”, ma il testo è talmente vago che non permette di capire se l’io lirico si trovi in un interno o all’aperto. Si tenga inoltre presente che il commento di Markov si riferisce a una traduzione inglese del componimento, la quale – per quanto letterale – presenta un testo molto più astruso

<sup>1</sup> *NO*, p. 27.

<sup>2</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 271.

<sup>3</sup> “Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c’est le but de la littérature, – il n’y en a pas d’autres – d’évoquer les objets [il corsivo è della fonte]”. (S. Mallarmé, “Sur l’évolution littéraire [Enquête de Jules Huret]”, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, vol. II, p. 700. Cfr. il ricordo di Degas: “[...] Mallarmé ayant lu un sonnet devant quelques disciples, et ceux-ci, dans leur admiration, voulant paraphraser le poème, l’expliquaient chacun à sa façon: les uns y voyant un coucher de soleil, les autres le triomphe de l’aurore; Mallarmé leur dit: «Mais pas du tout... C’est ma commode»” (P. Valéry, “Degas danse dessin”, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1984, p. 1183).

rispetto all'originale, anche a causa di alcune inesattezze nella resa. Si consideri ad esempio il primo periodo della poesia:

Снова славится вечер властный	Impervious evening is glorified again
Неукоснительный амулет	Absolute amulet
На разочарованный и атласный	Onto the disillusioned and satiny
Небу индукционный след.	Trace inductive to the sky.
А я непредусмотрительными видами	And, by improvident prospects,
Те, воображающие, не осуществля, вину. –	Those imagining guilt, without realizing it. <sup>1</sup>

Già a un primo, rapido confronto risaltano alcuni errori di traduzione (*neukosnitel'nyj*, ossia 'che non ammette deroghe', diventa *absolute*; casomai: *rigorous*) e refusi ("vlastnyj" tradotto come *impervious*, anziché *imperious*; al v. 5 viene omesso il pronome di prima persona singolare). Se si considera anche la resa arbitraria di casi e preposizioni (al v. 5 lo strumentale viene tradotto come complemento di agente; al v. 3 *na* diventa *onto*) ci rendiamo conto di come la versione inglese limiti molto le possibilità interpretative della poesia. In realtà in questo estratto, a prima vista oscuro, è possibile risalire a una struttura logico-sintattica corretta, se si ha modo di ragionare sui legami grammaticali impliciti nell'originale. È dunque necessario fare continue supposizioni con il procedere della lettura, alla ricerca di un senso intellegibile e verificabile.

A partire dalla prima frase (vv. 1-4) le capacità inferenziali del lettore vengono messe a dura prova. Il soggetto *večer* è accompagnato da un attributo (*vlastnyj*) e seguito da un predicato (*slavitsja*) per esso insoliti, cosicché potrebbe trattarsi, come vedremo, di un uso metaforico. Inoltre si consideri che il verbo *slavit'sja* può reggere la congiunzione *kak* o 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*: si potrebbe dunque ipotizzare che tra il v. 1 e il v. 2 sia stato omesso *kak* e in tal modo otteniamo una proposizione grammaticalmente corretta, sebbene il significato sia ancora oscuro. La frase continua, sempre senza segni di interpunzione, con un complemento introdotto dalla preposizione *na*, seguita dall'accusativo: dal punto di vista grammaticale, potrebbe trattarsi di un complemento di scopo relativo alla parola *amulet* (*amulet na ščast'e/udaču*, 'portafortuna'), mentre a livello contenutistico otteniamo una nuova combinazione oscura, *amulet na indukcionnyj sled*. Tuttavia, proprio il riferimento all'induzione e l'uso di un altro termine tecnico per intendere la luce elettrica (*vol'taž lamp* al v. 16) ci permettono di

---

<sup>1</sup> V. Markov, *op. cit.*, p. 271.



costruire un'ipotesi interpretativa: l'inizio del testo allude all'illuminarsi della città sull'imbrunire. Si parla di una serata che è di nuovo (*sнова*, ossia, come tutte le sere) rinomata (si fa riconoscere) come amuleto portatore di luce (anziché di fortuna); il termine *amulet* è forse usato metaforicamente nella sua accezione di '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*, ossia irrinunciabile, ma anche inderogabile, in quanto le luci si accendono e spengono immancabilmente tutte le sere agli stessi orari. Al contempo, l'aggettivo *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. Sofferamoci adesso sull'espressione con la quale viene introdotta l'idea di luce, "разочарованный и атласный / Небу индукционный след": si può supporre che l'illuminazione venga metonimicamente definita come traccia, in altre parole, come effetto dell'induzione elettrica. Tale "traccia" presenta l'attributo *atlasnyj*, di raso, ossia un tessuto dall'intreccio minimo di fili e dall'aspetto lucente, per cui potrebbe trattarsi di una complessa metafora dei cavi elettrici (cfr. *infra*, la parola *pereprjaža* al v. 15). Il termine *nebo* al dativo potrebbe sottintendere, di nuovo con ellissi grammaticale, che il cielo è il destinatario di questo "effetto dell'induzione": l'illuminazione pubblica conferisce *al cielo* un aspetto come il raso, da una parte perché lo rende lucente, dall'altra in quanto esso appare intessuto da una trama di cavi elettrici. Per quanto riguarda l'aggettivo *razočarovannyj*, esso 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'elettricità con cui è illuminata la sera può essere descritta scientificamente (questo fa Aksenov riferendosi all'induzione e al voltaggio), lasciando forse delusi molti romantici sognatori.<sup>1</sup>

Procediamo con la seconda frase (vv. 5-6). A prima vista sembrerebbe mancare il verbo principale; tuttavia, la congiunzione avversativa *a* e l'uso dello strumentale dopo il soggetto può far pensare a uno zeugma, ossia alla mancata ripetizione del verbo della frase precedente nella forma corretta: "властный вечер снова славится [как] неукоснительный амулет, а я [славлюсь] непредусмотрительными видами". L'io lirico è noto per i suoi 'piani imprevedenti/sconsiderati', ossia – come specifica – per 'quei piani che immaginano la colpa senza realizzarla' (che si riferisca a qualche

---

<sup>1</sup> Nella poesia *Ejfeleja I* Aksenov nota come nel mondo moderno l'aria non sia più popolata di fate ed entità misteriose, bensì di fenomeni elettromagnetici scoperti dalla scienza (v. *infra*, III.3.3).

monelleria?). Siamo dunque riusciti finalmente a ricostruire la sintassi di questo primo estratto, nel quale, in pratica, viene presentato un parallelismo tra due proposizioni: mentre vede nella sera qualcosa di forte, *vlastnyj*, per l'improvviso accendersi di tantissime luci (e dunque potrebbe alludere alla Ville Lumière anche in questa poesia), l'io lirico vede in sé stesso l'incapacità (come egli stesso constata scherzosamente) di realizzare i propri progetti, ossia di passare una notte brava.

Nei versi successivi l'attenzione si sposta nuovamente verso l'esterno: l'avverbio predicativo *pyl'no* rimanda a un'immediata percezione ottica. L'io lirico nota la polvere in relazione a *vody* (*voda* al plurale, ossia intendendo l'acqua in qualche "contenitore": lago, mare, oceano...) e a *ogon'*, *probežavšij v sadu*, forse interpretabile come 'luce': è infatti possibile che Aksenov si riferisca al fenomeno del pulviscolo atmosferico, il quale diventa visibile con l'illuminazione. Se immaginiamo l'io lirico di notte in un giardino pubblico, egli potrebbe alludere al vapore acqueo che esala dalle fontane illuminate dai lampioni, mischiato alla polvere dell'aria.<sup>1</sup> La "пепельница" attraverso la quale passa la luce "polverosa" potrebbe essere dunque una metafora della conca di una fontana: l'immagine che ricaviamo è quella del pulviscolo atmosferico che sembra gettarsi sulla fontana come se fosse la cenere di una sigaretta che viene fatta cadere su un portacenere (questa lettura sembra rafforzata dal fatto che *pyl'* richiama il paronimo *pepel'*). Tuttavia, se *pepel'nica* andasse inteso in senso proprio, l'io lirico potrebbe aver associato il pulviscolo atmosferico, da lui notato, con la cenere della sigaretta che sta fumando, fondendoli in un'unica immagine nella stessa proposizione. Questa alternativa sarebbe peraltro l'unico indizio per avvalorare l'idea di Markov di un io lirico che si trova in un interno a osservare dalla finestra.

Il testo prosegue con una frase nominale che fa pensare di nuovo alla percezione di un elemento del mondo esterno: lo sguardo dell'io lirico sembra spostarsi verso l'alto, su volatili che "si allontanano verso gli scoppi". Il verso potrebbe essere inteso in senso metaforico, dal momento che, preso alla lettera, esso appare quantomeno strano: di norma gli uccelli scappano lontano quando sentono uno sparo. Una lettura che ci sembra plausibile è che qui si intendano le persone che si allontanano (quasi volando)

---

<sup>1</sup> Un caso analogo sugli effetti della luce in un luogo oscuro è contenuta nel romanzo *Gerkuļesovy stolpy*: "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 [il corsivo è nostro]" (*ITN*, II, 203). I fari di un'auto illuminano il pietrisco del vialetto, che appare "vivo" (come le farfalle) in quanto le particelle di cui è formato brillano baluginando.

dall'io lirico, attrirate forse da qualche locale molto rumoroso. Tuttavia, nella frase successiva l'argomento sembra cambiare, per cui non c'è la possibilità di una verifica del senso.

La frase successiva appare indubbiamente vaga ed enigmatica (vv. 11-14): “На застывшем / Устарелый знак последних откровений – / Голова готова спрятаться под снег-крыло, / Да еще она видна от брызг”. Se tuttavia consideriamo che nei versi precedenti erano state presentate immagini dinamiche (*probežavšee ogon'* del v. 8, *uchodjaščie pticy* del verso precedente), *zastyvšee* potrebbe rappresentare il riferimento alla percezione di qualcosa di immobile, forse una luce puntata su un oggetto non specchiante, specialmente se si pensa agli “зайчики” in *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'*..., i quali “не застынут в джин” e, nei versi successivi della presente poesia, alla testa “видна от брызг [sic]”, dove *bryzgi* è inteso nella sua accezione di ‘raggi sparsi di luce’. Il passaggio potrebbe essere così interpretato: dove la luce elettrica si è posata, l'io lirico di notte riesce a vedere ciò che c'era anche in passato, ma che era nascosto dal buio, perciò quanto vede è il ‘segno vecchio/obsoleto’ (“устарелый знак”) delle ‘ultime rivelazioni/scoperte’ (ossia, l'elettricità). Oppure, se *zastyvšee* si ricollega a *sneg* di due versi dopo, l'io lirico potrebbe notare sulla neve ghiacciata alcune impronte o altri segni “vecchi”, ma visibili di notte grazie all'elettricità. Subito dopo, come accennato, si parla di una testa (di chi?) che si nasconde ma che è ancora visibile per i ‘raggi sparsi di luce’ (“брызги”): la situazione è forse quella di una persona che si ripara gli occhi da una luce accecante? Resterebbe tuttavia da capire cosa sia lo “снег-крыло” sotto il quale la testa si ripara. Se *krylo* è utilizzato nel senso di ‘parafango’, *sneg-krylo* potrebbe indicare che il parafango, nel caso specifico, protegge dagli schizzi di neve, anziché di fango (*bryzgi* del verso successivo, che insieme al predicato *vidna* allude al significato di ‘raggi di luce’, andrebbe allora inteso anche in senso proprio come ‘schizzi’). Se dunque supponiamo che il termine *golova* sia utilizzato in senso metaforico, come ‘ruota’ (mediante il sema della rotondità), si ottiene la seguente immagine: la ruota di un'auto posta sotto al parafango viene percepita come una testa pronta a nascondersi, ma che ancora rimane visibile attraverso l'illuminazione urbana.

Non a caso, la frase seguente, composta da un solo sostantivo, sembra rimandare nuovamente alla luce: *pereprjaža*, da *prjaža*, ‘filato’, con prefisso che indica ripetizione, da ricondurre ad *atlasnyj indukcionnyj sled* dei vv. 3-4 e a *zapletennyj svet* del v. 21 in quanto modi per alludere ai cavi della corrente elettrica con i quali è, in pratica,

intessuta la città.<sup>1</sup> Successivamente troviamo un'espressione al prepositivo: “О увядшем шуме и вольтаже ламп, / [О] Умершем до жизни / И неизлечимом дне:” (vv. 16-18). L'argomento sembra essere il 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 un complemento di argomento apparentemente senza soggetto e predicato: in realtà, come vediamo, 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: ‘per quanto riguarda il fatto che tutto si stava spegnendo: ...’.

La proposizione che segue è: “Коротко замкнулся и прославился книжно, – / Совместно / Заплетенный, замоленный свет”. Il soggetto sembrerebbe posposto (*svet*), ma esso è separato dal predicato *proslavilsja* tramite una virgola e un *tiret*; il soggetto sottinteso dal predicato maschile potrebbe dunque essere anche l'io lirico. Riprendendo la frase precedente, in un caso abbiamo: “per quanto riguarda il 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: “per quanto riguarda il fatto che tutto si stava spegnendo: sono tornato a casa («замкнулся [в доме]», ‘mi sono chiuso [in casa]’) e ho acquistato fama letteraria (forse, poiché mi sono messo a scrivere questa poesia)”. Il successivo sintagma *sovmestno zapletennyj, zamolennyj svet* potrebbe essere un'altra frase nominale: *sovmestno zapletennyj*, come abbiamo già detto, deve essere un'allusione ai cavi elettrici, mentre *zamolennyj* (‘perdonato grazie alle preghiere’, participio solitamente in combinazione con *grechi*) rimane oscuro (a meno che non si tratti di un semplice gioco fonetico: la sostituzione di *svet* con *grech* in combinazione con *zamolennyj* sarebbe motivata dalla vocale *e* in comune e dalla stessa successione consonanti-vocali). Notiamo inoltre che il verbo *proslavit'sja* crea una sorta di parallelismo con l'incipit del componimento: se all'inizio l'eroe era famoso per la sua incapacità di realizzare i propri piani, adesso egli è diventato noto – si potrebbe dire – per la sua capacità di trasferire quanto vissuto in poesia.

L'ultima frase potrebbe alludere all'incapacità di vedere una relazione casuale tra i fenomeni presentati, concludendo così questa serie disordinata di immagini/eventi. La

---

<sup>1</sup> Cfr. anche un'immagine simile in *Ejfeleja V*, v. 24: “Вечер зашился телефонными проводами [...]” (*Ejf.*, p. 5).

poesia appare dunque come un insieme di impressioni dell'io lirico relative alla città notturna illuminata, e da lui riportate in forma artistica al suo ritorno a casa.

### III.1.3. Considerazioni sulle anomalie grammaticali

Nel lavoro di ricostruzione del senso delle due poesie analizzate abbiamo avuto modo di osservare la tendenza all'utilizzo di un lessico altamente tecnico-specialistico (il quale si riflette anche nella creazione delle metafore) e 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. A nostro parere, proprio nelle evidenti infrazioni alle norme logico-grammaticali risiede la chiave interpretativa dell'esperienza poetica di Aksenov, per cui ci concentreremo anzitutto sull'analisi di esse; successivamente sarà più facile comprendere il significato delle sue scelte lessicali (III.2) e prosodiche (III.3).

Ai fini della nostra analisi, riteniamo utile collegare le osservazioni sulle anomalie grammaticali di Aksenov al concetto di *neopredelennost'* (o *nepol'naja opredelennost'*), introdotto da Irina Kovtunova<sup>1</sup> 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 poetica.<sup>2</sup> La tesi principale della studiosa è che la preferenza di certi tipi di indeterminatezza, così come i mezzi linguistici scelti per esprimerla, contribuisca a far emergere lo stile dell'autore, come ella ha cercato di dimostrare con esempi da Annenskij, Blok, Pasternak e Cvetaeva. Basandoci sulla classificazione proposta da Kovtunova,<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> I. Kovtunova, "Vvedenie. Princip nepolnoj opredelennosti i formy ego grammatičeskogo vyraženiya v poetičeskom jazyke XX veka", in E. Krasil'nikova (a cura di), *Očerki istorii jazyka russkoj poezii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Moskva, Nauka, pp. 101-154.

<sup>2</sup> Ciò è assimilabile al tropo che M. Gasparov ("Poetika «serebrjanogo veka»", in *Russkaja poezija...*, pod red. M. Gasparova, cit., p. 16) individua a partire dalla poesia simbolista e che chiama *antiemfaza*: "расширение значения, размывание ero". In sostanza, 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.

<sup>3</sup> Kovtunova (*op. cit.*, p. 113) propone una classificazione dei 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 размывты), [...] логико-синтаксических отношений, [...]"

possiamo notare che l'organizzazione del materiale verbale nella poesia di Aksenov genera i seguenti tipi di indeterminatezza: 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 rivolgeremo adesso la nostra attenzione.

### III.1.3.1. Indeterminatezza del soggetto

Nelle poesie precedentemente prese in esame abbiamo notato la presenza di una serie di espressioni in cui il soggetto (o l'agente) della frase non viene esplicitato e rimane ambiguo: *predrassudki brošeny; esli by ne zastavljat', to ne vzošel by na vostoke v vrov'*; *Korotko zamknulsja i proslavilsja knižno*. Un'esagerazione di questa pratica la 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) *перекрещивала*  
Льжи  
Разговор искренно-лживый –  
От роду *ему* лет восемь с перерывами...  
*Вашими молитвами!* [il corsivo è nostro]<sup>1</sup>

Si rilevano varie proposizioni slegate in cui vengono introdotti soggetti sempre diversi. Nella prima frase (vv. 1-3) il soggetto è *likery*; la seconda è una frase impersonale (v. 4); successivamente troviamo 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 – il quale non favorisce questa lettura – ci costringe a chiederci 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; torneremo comunque su questa poesia in III.2.2.

---

предмета речи (темы); в плане поэтической коммуникации – неопределенность говорящего и адресата”.

<sup>1</sup> *NO*, p. 7.

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 omesso la *liričeskaja heroinja*.<sup>1</sup> Del resto, al contrario di Blok, la varietà dei casi in relazione ad Aksenov non ci 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:<sup>2</sup> 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”:<sup>3</sup> 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 *Ejfeleja XIV* (“Вся эта даль еще святей о злом, / Какое мог когда-нибудь представить”)<sup>4</sup> potrebbe trattarsi dell'io lirico, sebbene esso venga espresso solo all'inizio della poesia. In *Ejfeleja XXIII* (“Взял. Был и сплыл: сумасшедшей мыши / Зарылся в первый зарешеченный магазин”)<sup>5</sup> il soggetto maschile rimane (volutamente?) ambiguo tra *večer*, che nella poesia viene antropomorfizzato, e, ancora, l'io lirico; altrove, però (“«Радовался же / Горизонту над тополем?»”),<sup>6</sup> 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!”),<sup>7</sup> 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”:<sup>8</sup> in questi versi, posti a chiusura della poesia, 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, e non è escluso che *sdelaëš'* sia usato con valore impersonale, mentre le terze

<sup>1</sup> Cfr. I. Kovtunova, *op. cit.*, 134.

<sup>2</sup> *Ivi*, pp. 137, 147.

<sup>3</sup> *NO*, p. 9.

<sup>4</sup> *Ejf.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 24.

<sup>6</sup> *NO*, p. 22.

<sup>7</sup> *NO*, p. 10.

<sup>8</sup> *NO*, p. 23.

persone singolari maschili più prossime (*gnev e potop*), non creano combinazioni molto sensate con il verbo *popast'sja*.

Uno dei mezzi preferiti con cui Aksenov pare distogliere l'attenzione dal soggetto – lo abbiamo visto soprattutto in *Predrassudki 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” (cfr. III.1.1); “Закат за спиной колдовать”;<sup>1</sup> “Мало ли дразнить обломками состояний?”;<sup>2</sup> “Флаг бело-сине-красный / Поднебесье ласкать”.<sup>3</sup> Oppure di un soggetto non definito: “И видать каркас”;<sup>4</sup> “Не квартировать в чем построили”;<sup>5</sup> 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?”;<sup>6</sup> “Из благоустроенной пасеки трут навсегда изгоняется”;<sup>7</sup> “В поход трубили о вторнике”;<sup>8</sup> “Не подставили ему [день] корзины”;<sup>9</sup> “И еще не зажигали газ”;<sup>10</sup> “Дневная продается даром вайя”;<sup>11</sup> “Топали и гудели ради праздника”.<sup>12</sup>

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! [il corsivo è nostro]”,<sup>13</sup> 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 definisce “местоименная поэтика” (uso di pronomi,

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 35.

<sup>2</sup> *NO*, p. 42.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 7.

<sup>4</sup> *Ejf.*, p. 4.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 15.

<sup>6</sup> *NO*, p. 23.

<sup>7</sup> *NO*, p. 35.

<sup>8</sup> *NO*, p. 35.

<sup>9</sup> *NO*, p. 41.

<sup>10</sup> *NO*, p. 41.

<sup>11</sup> *Ejf.*, p. 8.

<sup>12</sup> *Ejf.*, p. 25.

<sup>13</sup> *NO*, p. 22.



soprattutto indefiniti e dimostrativi, compresi gli avverbi di luogo *zdes'* e *tam*):<sup>1</sup> 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 *Ejfeleja XXVI* (“Где-то, у Porte d’Orlean [sic] / Что[-]то рвало отвесным ветром / Парижский мартовый туман”),<sup>2</sup> dal contesto non pare che i pronomi indefiniti possano alludere a qualcosa di trascendentale, bensì, più prosaicamente, sembrano dovuti alla presenza della nebbia che non permette all’io lirico di precisare quello che percepisce. È dunque interessante notare che alcuni stilemi della tradizione simbolista sono impiegati da Aksenov scarsamente e con una funzione 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 *Ejfeleja* 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 *Ejfeleja 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 [il corsivo è nostro].<sup>3</sup>

Il primo *ty*, posto non a principio del verso, ha l’iniziale minuscola, circostanza che ci fa sospettare che non si tratti dalla torre: infatti, seguendo la logica del discorso, ci sembra di essere di fronte alla richiesta di un’ode da parte della Torre-amata (più

<sup>1</sup> Cfr. I. Kovtunova, *op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 26.

<sup>3</sup> I. Aksenov, “Ody Ejfelevoj bašni”, *Chudožestvennoe slovo* 2, 1920, p. 9.

strano, altrimenti, che il poeta-cantore si faccia latore di una simile richiesta).<sup>1</sup> 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 prima 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 *Ejfeleja 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”.<sup>2</sup>

Il cambiamento improvviso di prospettiva comunicativa, pur senza mutare l'io lirico del poeta, si può rilevare, ad esempio, in *Ejfeleja 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 звездящие тыл,  
Окопанный верками литер?  
  
Все прозрачные или непромокаемые зонты вер  
Ветру Твоему общелкнутый кливер [il corsivo è nostro]<sup>3</sup>

Più complessa la dinamica di *Ejfeleja 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

---

<sup>1</sup> Nel dattiloscritto completo di *Ejfeleja*, invece, era riportata l'iniziale maiuscola, il che ci fa pensare a un refuso, se la nostra ipotesi è esatta. Per questo abbiamo citato la poesia da *Chudožestvennoe slovo*, in cui si trova la lezione che abbiamo ritenuto giusta.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 3.

<sup>3</sup> *Ejf.*, pp. 9-10.

И если напишу я снова: «Ты» [башня],  
 Не вздумая и воображать поклон  
 Себе: одна, одна любима мной –  
 [...] Сердце *оборвись*.  
 Да, ты пойдешь по каждому желанью  
 Ударишь по всему, что наслаждающимся [...]  
 Ты – всех сердец пурпуровый прибор [il corsivo è nostro].<sup>1</sup>

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 componimenti in immagini (o micro-eventi) in buona parte distinti, 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 sottolineeremo nella prossima sezione.

### III.1.3.2. Indeterminatezza dei rapporti logico-sintattici

Nella poesia *Snova slavitsja večer vlastnyj...* abbiamo 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 parlerebbe di “последовательность образов”),<sup>2</sup> mentre una serie di frasi in cui il verbo principale viene espresso, ma tra le quali sfuggono i nessi logici, potrebbero esprimere eventi contemporanei.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Ejff.*, pp. 16-17.

<sup>2</sup> “Fet Bezglagol'nyj. Kompozicija prostranstva, čuvstva i slova”, in *Izbrannye trudy*, cit., t. II, p. 21.

<sup>3</sup> Nell'ottimo studio di Artem Šelja (“Ešče raz o «bezglagol'nom» Fete”, in *Russkaja filologija*. 24, pod red. T. Guzairova, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, pp. 24-32), 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. Sulla *bezglagol'nost'* di Fet, oltre a Gasparov (“Fet bezglagol'nyj...”, cit., pp. 21-32) precedentemente era intervenuto anche Ju. Dolin nell'articolo “«Bezglagol'nyj» li Fet? (K voprosu o grammatičeskoj forme nominativnych predloženij)” (*Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* 6, 2002, pp. 77-78), proponendo l'idea delle frasi nominali russe come una variante della frase minima con verbo al grado zero. Michail Lotman, in *Mandel'stam i Pasternak (popytka kontrastivnoj poetiki)*, Tallinn, Aleksandra, 1996, p. 29, aveva distinto nell'*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'inerzia verbale, e il predicato c'è anche se nella superficie sintattica non è espresso, c'è

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

- |     |   |     |   |
|-----|---|-----|---|
| (a) | Этот путь иззелена[-]черный<br>Над незнающею дна рекой,<br>Сердцем вырезанный лист упорный,<br>Стебель свернутого цветка тугой,<br>Поворотом ограниченная перспектива<br>Под налетом косой луны,<br>Издавна обессилевшая ива,<br>Плачущая на теней вьюны – <sup>1</sup> | (b) | Этот путь иззелена[-]черный<br><i>Находится</i> над незнающею дна рекой,<br><i>Сердце вырезывает</i> лист упорный,<br><i>Стоит</i> стебель свернутого цветка тугой,<br>Поворотом ограниченная перспектива<br><i>Находится</i> под налетом косой луны,<br>Издавна обессилевшая ива<br><i>Плачет</i> на теней вьюны – |
|-----|---|-----|---|

Come vediamo, 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 *Ejfeleja XXV*: in questo caso possiamo fare una trasformazione contraria a quella dell'esempio precedente, eliminando i verbi principali senza mutare tuttavia 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:

- |     |  |     |   |
|-----|--|-----|---|
| (a) | Вертелось Колесо.<br>Топали и гудели ради праздника.<br>Весна хихикала пестро,<br>Рубинами загорался[sic] метро,<br>Волокли в участок безобразника.<br>И закат вылетал раскаленной полосой<br>Из[-]под вальца прокатного.<br>Мятой лаской распученных камер<br>Двойственностью аллегро сонатного<br>День звякнул и замер. <sup>2</sup> | (b) | <i>Вертящееся</i> Колесо.<br><i>Топот</i> и <i>гудки</i> праздника.<br><i>Пестрое хихиканье</i> весны,<br>Рубинами <i>горящее</i> метро,<br><i>Волоченный</i> в участок безобразник.<br><i>Закат вылетающий</i> раскаленной полосой<br>Из[-]под вальца прокатного.<br>Мятой лаской распученных камер<br>Двойственностью аллегро сонатного<br><i>Звякающий</i> и <i>замирающий</i> день. |
|-----|--|-----|---|

---

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 nostra indagine queste osservazioni ci 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 ci 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).

<sup>1</sup> OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8, l. 3.

<sup>2</sup> *Ejff.*, p. 25.

Si può osservare come la trasformazione appaia abbastanza pertinente anche per il verbo perfettivo del v. 4, mentre all'ultimo verso la sostituzione del verbo perfettivo puntuale *zvjaknut'* con un participio presente imperfettivo si percepisce come più forzata, e si potrebbe dunque supporre che la proposizione sia cronologicamente successiva alle altre: in altre parole, la contemporaneità delle percezioni dovrebbe interrompersi al v. 7. A questo proposito, se prendiamo di nuovo in considerazione la poesia *Snova slavitsja večer vlastnyj...*, possiamo 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 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: “независимые инфинитивы [...] способны не столько обозначать процесс действия, сколько называть самые действия, состояния [...]”.<sup>1</sup> È il caso dei vv. 35-37 di *Izmenčivo*: “Растрепать ибисом ирисы, / Магнолии щекотать бархатом шмелиным / И непроходимые запалить папирусы”.<sup>2</sup> Anche in questo caso ai fini dell'interpretazione della poesia non sembra importante l'ordine in cui le frasi-immagine vengono presentate: non riusciamo a individuare una logica secondo la quale il v. 35 debba 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* simultanei.<sup>3</sup>

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

---

<sup>1</sup> O. Pančenko, “Nominativnye i infinitivnye rjady v stroe stichotvorenija”, in E. Krasil'nikova (a cura di), *op. cit.*, p. 84.

<sup>2</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.

<sup>3</sup> Le seguenti parole di J. Bowlt (*op. cit.*, p. 125) sullo stile di Aksenov rendono molto efficacemente la circostanza che abbiamo 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, a nostro parere, alquanto infelice: il breve componimento presenta un carattere più speculativo che descrittivo e pare retto da una ferrea struttura logico-sintattica che non conosce uguali nella produzione poetica aksenoviana (*ne nado...; nado...*)

serie), possiamo citare alcune catene paronomastiche (associazioni fonetiche) in *Neuvažitel'nye osnovanija*: “Телефона нити сини, иней / Сити, сети, / Цимбальный / Склон. / Сом / (Скользкий, коричневый). / Сон (лиловый, безлиственный)”;<sup>1</sup> “Тростники залетные, / Проволочная корма, [...] / Мольбища огненные, бесследные, пасочные, / Восковые...”<sup>2</sup> In *Ejfeleja*, invece, i sostantivi (con o senza attributo) giustapposti rivestono la funzione di epitetto della Torre Eiffel, e la loro presenza è incoraggiata dal carattere encomiastico della raccolta: “Действительнейшая страна. / Хирургическая роскошь”;<sup>3</sup> “Выспрь. Выспрь. Махинация / Сортового ковья / Вечная иллюминация / И дворец без жилья”.<sup>4</sup>

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 *Ejfeleja XX*. Esso si risolve in un lungo elenco di immagini che sembrano richiamare metaforicamente la creazione artistica (la poesia è difatti sottotitolata *Poetika*). 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?), chiocciole che si richiudono e una talpa che si mette a scavare (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 [il corsivo è nostro]”.<sup>5</sup>

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 perlopiù di evidenziare un’interruzione nel discorso (ad es., in *Izmenčivo*, a causa dell’impossibilità

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 11.

<sup>2</sup> *NO*, p. 22.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 4.

<sup>4</sup> *Ejf.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 21.

di concludere un elenco: “Ах! Эти парами в небе чувства / И каменное солнце лета, / И грусть голубого пунша распетая / Гортанными изогнутыми густо... / Все видеть, [...]”) e non, come in Annenskij, di sottintendere una talvolta inesprimibile *nedoskazannost'*.<sup>1</sup> Essi 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!”:<sup>2</sup> 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 con la preposizione *s* del verso precedente. I puntini possono semplicemente indicare la brusca interruzione del discorso: “Забодаю но –.... / Готово – дверь не заперта”;<sup>3</sup> “Расплющенными / Выхлестами... / Еще и еще страниц бы мне!.. / Алло?”.<sup>4</sup> O, ancora, stabilire una forte cesura tra il prima e il dopo: “Не довольно ли одной рекламы – / . . . . . – / Ведь мог бы открыть со своей высоты”.<sup>5</sup>

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;<sup>6</sup> Aksenov può invece omettere un sostantivo facilmente intuibile: “Окна не удавлены *шелковыми* [il corsivo è nostro]”,<sup>7</sup> dove si avverte la mancanza di *zapaneskami*. Di più difficile lettura, invece, i seguenti casi (il corsivo è nostro): “Не переставая громоздили дни, / *Выкормленных, выпоенных*, считая / По неокаемляемому говоруну, свет, мигни”;<sup>8</sup> “*кровавый* золотой фиалковой радугой”;<sup>9</sup> “*Родной* верещит, безысходней / Семидесятипятилетнего франта”.<sup>10</sup> 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'*.

<sup>1</sup> Cfr. I. Kovtunova, *op. cit.*, pp. 121-24.

<sup>2</sup> *NO*, p. 7.

<sup>3</sup> *NO*, p. 12.

<sup>4</sup> *NO*, p. 10.

<sup>5</sup> *NO*, p. 9.

<sup>6</sup> Cfr. I. Kovtunova, *op. cit.*, p. 135.

<sup>7</sup> *NO*, p. 12.

<sup>8</sup> *NO*, p. 41.

<sup>9</sup> *Ejf.*, p. 21.

<sup>10</sup> *NO*, p. 11.

Presentiamo 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*: “Не в иглу, колдовать по канве, [...] Не в порхание мотылька, [...] Только в тот ветровой апаш”;<sup>1</sup> 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 *Ejfeleja V*: “Это ведь не вы эстетические постройки [...] Истинно говорю, не вам войти сквозь оранжевый экразит / Да и пахнут не безмятежностью свеже вывернутын [sic] кишки и иные, священные брашна”;<sup>2</sup> da un lato il contesto interviene a chiarire “non voi, ma la Torre Eiffel”; dall’altro, il contesto non chiarisce l’ultimo antecedente, “пахнут не”, cosicché non ci viene detto “di cosa odorano” gli intestini della macabra immagine (dove è tra l’altro presente una doppia negazione, *ne bezmjatežnost’ju*). Oppure, nella stessa poesia, “[...] и придумывает не на розах тумпаковоцветный, спектро-пернатый ацтек”;<sup>3</sup> ma non si sa su cosa; “Милости не по адресу”.<sup>4</sup> Si possono notare simili esempi di *B* rimasto ignoto, in quanto non direttamente espresso nel prosieguo del discorso, in due poesie che abbiamo ricondotto al progetto di *Ody i tancy*: “То была не улыбка, не лесть, / Не любовь, не стыд, не жалость, / Не предупрежденья фольга, не состраданья жесть, / Не разочарованная усталость”;<sup>5</sup> “Но не слова, не зова, не ласки, / Не полупризнанья, не лжи / Мы ждали [...]”.<sup>6</sup>

Altrove la sintassi ambigua rende dubbi i legami logici: “Но слушай, разве тут / Душиста не морская даль – / Акации цветут”;<sup>7</sup> 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 perlomeno dubbia; “Но ведь это, все же, не та / Окончательная бесполезность – / Сна расклепанная высота, – / Иль-де-Франсовая окрестность”.<sup>8</sup> 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

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 9.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 6.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 5.

<sup>4</sup> *NO*, p. 11.

<sup>5</sup> I. Aksenov, “V vostočnom rode”, in AAVV, *Literaturnyj osobnjak*, Moskva, 1929, p. 7.

<sup>6</sup> I. Aksenov, “Temp val’sa”, in AAVV, *Bulan’*, Moskva, 1920, p. 3.

<sup>7</sup> *Ejf.*, p. 3.

<sup>8</sup> *NO*, p. 46.



contesto non aiuta, rimane l'indeterminatezza di una sintassi scardinata. Anche il seguente caso (*Ejfeleja XXI*), potrebbe rimanere ambiguo:

Но *не* потому прямо на выстрелы  
Царственно клубящейся новизны  
Еду. *Не* потому что пути немислимей  
Нет. *Не* потому, что грязны  
Стали все патентованные краски,  
Протух анилин,  
Пафос в могилу уволок Херасков,  
А Роллина – Сплин:  
*Исполняю* Твое приказание [il corsivo è nostro]<sup>1</sup>

In questo estratto abbiamo una serie di motivi negati, seguiti da un'affermazione (l'esecuzione dell'ordine dato dalla II persona, cioè della Torre Eiffel) che potrebbe fungere da conseguente *B*; ancora una volta, tuttavia, in un modo inconsueto, ossia che disattende l'aspettativa sintattica del lettore.

### III.1.4. Verso una chiave interpretativa di insieme

In base ai dati raccolti e alle osservazioni fin qui presentate siamo in grado di tentare un'interpretazione abbastanza unitaria dell'esperienza poetica di Aksenov. Come già accennato, per spiegare le particolarità nella struttura linguistica delle poesie può essere utile riferirci ad alcuni principi del coevo cubismo, sebbene riteniamo che non sia possibile vedere più di un "parallelismo funzionale": le innovazioni del cubismo al linguaggio pittorico e alle sue convenzioni possono essere paragonate 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 (v. III.1.3.1), possono ricordare la rinuncia alla prospettiva rinascimentale e quindi al punto di vista unico, da parte del cubismo analitico in pittura.<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> *Ejf.*, pp. 22-23.

<sup>2</sup> Si noterà tuttavia che Aksenov spiegava altrimenti questa tecnica cubista come la scelta da parte del pittore di un punto di vista molto ravvicinato, anziché di una prospettiva plurima: "Пикассо смотрит в упор на свои предметы так близко, как смотрят на лицо любовницы. Чтобы увидеть два предмета, ему надо повернуть голову и на своем холсте он ширину композиции переносит в глубину. Перспектива (если уж говорить это слово) его преувеличена, как в снимке короткофокусным аппаратом, преследующим те же задачи: широкого растворения при минимальной удаленности объекта" (*ITN*, I, 211-12).

oggetti, può essere accomunato 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 III.1.3.2). 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 riteneva un cosciente sforzo degli scrittori moderni per l'introduzione della 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 dalle relazioni di tempo, bensì di spazio.<sup>1</sup> Da questo punto di vista, le opere di Aksenov sarebbero dei casi di applicazione parziale di tale principio, poiché in un componimento nella sua interezza si può solitamente rilevare una, seppur 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 produrre un effetto simile a quello dei quadri cubisti in cui non si osserva una chiara distinzione tra primo piano e sfondo.

Quelle che abbiamo riassunto brevemente non sono altro che considerazioni tecniche sul mezzo espressivo. L'accostamento alla tecnica cubista, o pittorica in genere, può forse farci 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 abbiamo 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 dal rilievo che egli dava alla irriducibilità della discrepanza tra spaziale e temporale (v. II.1.2.1). Un'interpretazione più corretta dell'opera di Aksenov dovrebbe dunque partire dal chiedersi se la particolare strutturazione dei testi che abbiamo appena posto in evidenza possa rispondere a

---

<sup>1</sup> Cfr. J. Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review* 53, 1945, pp. 221-40.

principî da lui stesso enunciati e se questi permettono di spiegare con maggiore completezza la sua poesia.

Ricordiamo che Aksenov ha sempre definito l'arte come la resa dei sentimenti del poeta. Se torniamo alle due poesie prese interamente in esame in III.1.1 e III.1.2, 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, Skol'ko b ja ne okrestil zulusov, La tour Eiffel [sic!] I e II)* e interamente nella raccolta *Ejfeleja*. All'esperienza bellica di Aksenov sono invece riconducibili due poesie della prima raccolta (*Kadenca iz prošlogo. Kenotaf e Merkaba*) ed *Ejfeleja VI* (v. III.2.3). 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 (v. *Ne nado ni boksirovat', ni fechtovat', ni plavat'...*) o relativi all'amore, attraverso l'inserimento del *tu* (v. ad es., *Diagnoz*, o, in chiave parodica, *Dialog* ed *Ejfeleja III*).

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, come sappiamo, gli studiosi hanno ritenuto corretto parlare di cubismo poetico; si può però proporre un'interpretazione più vicina all'ordine di idee aksenoviano.

Partiamo dal constatare che la trasmissione del significato è "disturbata" da alcune anomalie grammaticali: in precedenza abbiamo cercato di stabilire per esse delle funzioni precise all'interno del contesto dei componimenti; più in generale, adesso, potremmo valutarle come indice di una scrittura *deliberatamente* negligente. È normale 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 (come nel caso di III.1.1 e III.1.2), ma che acquistano rilievo proprio perché restituiti in modo originale, attraverso le impressioni prodotte nella mente dell'io lirico.

In altre parole, siamo convinti che il poeta mirasse a riprodurre l'effetto di un'esperienza così come appariva 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 “подобие прочувствованному” molto realistico. Si tratta di una percezione ovviamente condizionata dal bagaglio di conoscenze del poeta (v. III.2 e sottosezioni), ma che in ogni caso mira a non dare 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 sappiamo, 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. Vedremo, infatti, che 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 (v. III.3 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 тамошней 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.<sup>1</sup>

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 e si assiste a repentini cambi di argomento:

Забодаю но –... / Готово – дверь не заперта. / Глубина. / Окна не удавлены шелковыми, / Да, на улице электричество отморозило себе головы. / Брысь, стук, стула! / Выплонь, лампы, расцветку, гаже / Горе то горе – / Чем самого непозволительного Якулова / Обложка. / Все 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?<sup>2</sup>

Tornando alla prosa, si consideri il flusso di pensieri di Boltarzin (inframmezzato dalle parole del narratore), il quale, 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. Станный 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.<sup>3</sup>

Il risultato di tale rappresentazione frammentaria, incerta – seppur ritmicamente organizzata – è quello che potremmo 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? Diaphane, adiaphane. 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].<sup>4</sup>

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;

<sup>1</sup> *ITN*, II, 245.

<sup>2</sup> *NO*, p. 12.

<sup>3</sup> *ITN*, II, 240.

<sup>4</sup> J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin, 2000, p. 45.

si potrebbe eventualmente ipotizzare che Aksenov, abbastanza attento alla letteratura straniera contemporanea,<sup>1</sup> fosse a conoscenza dei primi esperimenti sul flusso di coscienza in *Dubliners* (1906),<sup>2</sup> ma al momento non ci risulta che Joyce lo abbia mai interessato. In questa sede per noi è sufficiente notare soltanto come gli esperimenti dell'autore russo – così come nel caso del parallelo con il cubismo (v. *supra*) – fossero attuali e possano essere accostati alle più innovative pratiche artistiche del tempo.

Si dovrà 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 “spregiudicato” 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 *Ejfeleja XX*, v. III.1.3.2), 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 *Ejfeleja XX* – che, come abbiamo visto, presentava molti voli pindarici – si conclude con questi versi: “встречными взлетами Твоими Башня / протянуть руку полярной звезде”.<sup>3</sup> 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: come vedremo in IV.1.2, l'esaltazione del progresso viene espressa da Aksenov con un tono leggero, talvolta ironico.

Una menzione particolare merita infine la poesia *Serenada* (1920): anch'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

---

<sup>1</sup> Per quanto riguarda la letteratura inglese sappiamo solo 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. *ITN*, I, 141-142).

<sup>2</sup> 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. E. Genieva, (a cura di), “*Russkaja Odisseja*” *Džejsa Džojsa*, Moskva, Rudomino, 2005, pp. 139-258.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 22.

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 abbiamo 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 (v. IV.1.1).

## III.2. Semantica delle scelte lessicali

In III.1.1 e III.1.2 il lavoro ermeneutico su due 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 (III.1.3); 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...*). Rivolgeremo adesso la nostra 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. Accennando alle controversie, non pretendiamo ovviamente di mettere fine a un dibattito secolare e comunque impossibile da riassumere e affrontare adeguatamente in questa sede: ci limiteremo a individuare quei concetti che staranno alla base del nostro *modus operandi*. Del resto, in III.1.1 e III.1.2, al fine di cogliere il significato delle unità verbali, abbiamo già seguito alcuni dei principî che esporremo: dedicando adesso una riflessione approfondita sulla lingua di Aksenov, non possiamo, a differenza di prima, esimerci dall'esplicitare la nostra posizione sulla tropologia.

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. Come vedremo, 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.



### III.2.1. 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 espressività.<sup>1</sup> 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 più sofisticate rispetto al passato, non contemplate dalle retoriche classiche.<sup>2</sup> Questo fatto è stato già messo in evidenza con efficacia. Da una parte Jurij Lotman, definendo il tropo un meccanismo che genera ambiguità semantica,<sup>3</sup> sostiene che esistano epoche culturali maggiormente orientate sulla figuratività, come il romanticismo, il simbolismo e l'avanguardia,<sup>4</sup> 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 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.<sup>5</sup> Lo studioso ha dovuto dunque riconoscere che “[...] сложна авангардистская стилистика, – не обилием тропов, а их немотивированностью (или очень скрытой мотивированностью)”.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Genette, “Figure”, in Id., *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 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. *ivi*, p. 192).

<sup>2</sup> Non prendiamo 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. *ivi*, p. 192; 202).

<sup>3</sup> Cfr. Ju. Lotman, “Ritorika – mehanizm smysloporozhdenija”, in Id., *Semiosfera*, Sankt-Peterbug, Iskusstvo-SPB, 2000, p. 185.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, p. 182.

<sup>5</sup> “Так же неожиданны оказываются сравнительно скромные показатели тропичности у авангардистов XX в., от которых, казалось бы, можно было ожидать предельной усложненности. У имажиниста Шершеневича, который проповедал, что стихи должны быть до предела насыщены «образами» (т.е. метафорами и метонимиями), показатель «образности» в любовном поэме «Крематорий» оказывается практически таким же, как у Блока, а в «Флейте-позвоночнике» Маяковского – ниже, чем в Пушкинском «К морю». Чтобы найти у этих и других авторов действительно насыщенные тропами стихи, нужно нарочно выискивать тексты, напоминающие загадки” (M. Gasparov, “Тропы в стиче: попытка измерения”, in M. Gasparov e T. Skulačeva, *Stat'i o lingvistike sticha*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, p. 261).

<sup>6</sup> *Ivi*.

Torneremo in seguito su questa peculiarità della poesia d'avanguardia. Nel frattempo possiamo osservare che l'analisi quantitativa non rappresenta un approccio utile per le nostre indagini. Del resto, riteniamo una simile tipologia di analisi poco adeguata per la poesia in generale, poiché esistono oggettive difficoltà di calcolo, le quali possono portare a risultati molto imprecisi,<sup>1</sup> e il principio stesso di misurazione non sembra attagliarsi all'oggetto di indagine: 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. Ne consegue dunque l'utilità di indirizzare l'analisi sulla struttura delle figure e sul loro contributo alla trasmissione del messaggio del testo.

La possibilità di spiegare i principi del linguaggio figurato usato dalle avanguardie dipende anzitutto dalla prospettiva tropologica che intendiamo adottare nelle nostre interpretazioni. Come abbiamo accennato, nell'ultimo secolo sono stati prodotti innumerevoli studi sui tropi (soprattutto sulla metafora),<sup>2</sup> i quali possono essere comunque riassunti in una tendenza generale al restringimento dell'ambito di interesse della retorica.<sup>3</sup> 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

---

<sup>1</sup> Lo stesso Gasparov 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: "Для литературоведа критерий – отношение слова к действительности: если предмет «Везувий» не имеет места в описываемом «реальном мире произведения» (окрестностях Измаила), а упомянуть лишь для прибавления выразительности, то его название – такой же троп, как, скажем, «блеск славы», сравнение есть лишь развернутая метафора. Для лингвиста критерий – отношение слова к набору его зарегистрированных ходовых значений. Если слово «Везувий» означает итальянский вулкан, то оно никакой не троп, а что оно попало в сравнение, лингвисту нет дела" (*ivi*, p. 264). L'esempio del Vesuvio è tratto da *Na vzjatie Izmaila* di Deržavin: si consideri che con il primo approccio la percentuale di tropi nell'ode raggiunge il 63 %, con l'altro si ferma al 36 % (cfr. *ivi*, p. 265).

<sup>2</sup> La bibliografia più completa sulla metafora, comprendente studi dei secoli scorsi, è quella di W. Shibles (*Metaphor. An Annotated Bibliography and History*, Whitewater, Language Press, 1971). Un database continuamente aggiornato su tutte le figure retoriche è S. De Knop, R. Dirven, N. Yu e B. Smieja, *Bibliography of Metaphor and Metonymy*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, consultabile online all'indirizzo <https://benjamins.com/online/met/>

<sup>3</sup> Queste osservazioni sono state proposte sia da Genette ("La retorica ristretta", in Id., *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 17-18) che da Paul Ricoeur (*La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981).

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 R. Jakobson in *Ranbemerkingen zur Prosa des Dichters Pasternak* (1935) e ha avuto un'enorme fortuna in Occidente.<sup>1</sup> 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 meccanismo linguistico: 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 sono materialmente contigui nel testo.<sup>2</sup> La dicotomia metafora/metonimia, basata sull'opposizione somiglianza/contiguità, veniva poi applicata ad altri sistemi culturali contrapposti, come poesia/prosa e romanticismo/realismo.<sup>3</sup>

Se da un lato gli studi più recenti hanno ridimensionato la validità dell'estensione di questa coppia tropologica ad altri sistemi semiotici,<sup>4</sup> oppure hanno dato

---

<sup>1</sup> Tra gli studi recenti si veda soprattutto R. Dirven e R. Pörings (a cura di), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 2003; l'opposizione metafora/metonimia è stata ripresa anche dalle ricerche della linguistica cognitiva, cfr.: A. Barcelona (a cura di), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2003.

<sup>2</sup> Cfr. R. Jakobson, "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia", in Id., *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 45.

<sup>3</sup> 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. R. Jakobson, "Note marginali sulla prosa del poeta Pasternak", in Id., *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 56-74).

<sup>4</sup> "Вспомним характерную для Пастернака *Лодка колотится в сонной груди...*, которая значит просто «я еду в лодке, и одновременно «у меня колотится сердце». Именно такие специфически пастернаковские метонимии заставили в свое время Р. Якобсона поверить пастернаковским декларациям во славу метонимии (в «Вассермановой реакции») и объявить Пастернака поэтом

all'opposizione binaria una nuova interpretazione,<sup>1</sup> dall'altro una simile generalizzazione non pare comunque confarsi ai nostri scopi, 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 sottospecie 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";<sup>2</sup> per non parlare di altre figure classiche, come l'iperbole e la litote, che hanno forma e funzioni ben distinte da metafora e metonimia.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda l'ulteriore restringimento della tropologia, è interessante fare riferimento alle ricerche del gruppo di studiosi belga conosciuto come "groupe  $\mu$ ",<sup>4</sup> che basa la propria teoria 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*

---

метонимии в противоположность Маяковскому – поэту метафоры, – хотя количественно у Пастернака, как и у всех, гораздо больше метафор, чем метонимий (хотя и не настолько больше, насколько у Маяковского)" (M. Gasparov, "Тропы...", cit., p. 262).

<sup>1</sup> Ispirandosi alle osservazioni di Tynjanov (*Problema stichotvornogo jazyka*, 1924) sul legame stretto che intercorre tra i componenti di un'unità-verso, secondo Gasparov 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" (M. Gasparov, "«Теснота стихового ряда». Семантика и синтаксис", in *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von L. Fleishman, C. Götz und A. Hansen-Löve, Hamburg, Hamburg University Press, 2004, pp. 94-95).

<sup>2</sup> G. Genette, "La retorica ristretta", cit., p. 24. Pur accogliendo la dicotomia di Jakobson, Michel Le Guern (*Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973) ammette che la distinzione tra metonimia e sineddoche mantiene 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 ("Metafora e semiosi", in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 141-98).

<sup>3</sup> Si noti che anche nelle citate analisi quantitative di Gasparov ("Тропы...", cit., p. 264) si incorre in simili generalizzazioni: "[...] сравнение есть лишь развернутая метафора". Lo studioso ha tuttavia il merito di operare la distinzione tra metonimia e sineddoche e considerare altri tropi (iperbole, enfasi...).

<sup>4</sup> Cfr. *Rhétorique générale*, Paris, Éditions Larousse, 1970.

(*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 particolarizzante (dal genere *flessibile* alla specie *ragazza*). Per usare le parole di Eco, la metafora sarebbe così il risultato di un "calcolo semantico che presuppone altre operazioni semiotiche preliminari".<sup>1</sup> Ciò non significa che nel tropo metafora sia inclusa la sineddoche: lo studio del gruppo  $\mu$  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 avanguardie,<sup>2</sup> a differenza della metonimia, per la quale tale analisi rende l'interpretazione più macchinosa.<sup>3</sup> Per il resto, essendo il nostro un lavoro sostanzialmente di critica letteraria, sarà più proficuo attenersi a una classificazione tradizionale; non cerchiamo un principio semantico o un processo mentale che permetta di ricondurre più tropi a una sola regola, né siamo mossi da intenti tassonomici: per i nostri fini 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 quanto nel secondo caso viene esplicitato il motivo dell'analogia tra *fiamma* e *amore* (il calore), mentre nel primo possono attivarsi anche altri semi (luce, leggerezza...)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> U. Eco, *op. cit.*, pp. 141-42.

<sup>2</sup> Abbiamo infatti già fatto riferimento alla composizione semica delle espressioni figurate nell'interpretazione di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus*'... (v. III.1.1).

<sup>3</sup> 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  $\mu$ , *op. cit.*, p. 118). Ci sembra tuttavia molto più intuitivo e immediato interpretare l'esempio come una sostituzione metonimica del prodotto (il libro) con il produttore (lo scrittore), vedendo un rapporto di causalità.

<sup>4</sup> Cfr. G. Genette, "La retorica ristretta", cit., p. 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.: J. Sojcher, "La métaphore généralisée", *Revue Internationale de Philosophie* 23, 1969, pp. 58-68; M. Deguy, "Vers une théorie de la figure généralisée", *Critique* 25, 269, 1969, pp. 841-61). 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" (U. Eco,

Torniamo infine sull'avanguardia. Come abbiamo 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 “Доитель изнуренных жаб”) 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, 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 dizionario come fraseologismo.<sup>1</sup> Lotman suppone dunque che caratteristico delle avanguardie sia un *princip sopoloženija* (‘principio di giustapposizione’): la formazione dei tropi avverrebbe giustapponendo parole teoricamente non giustapponibili, cosicché essi potrebbero parimenti essere letti come metafore e come metonimie.<sup>2</sup> Riteniamo questa definizione giusta, 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, come vedremo, 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 chiameremo in causa la terminologia tradizionale con una dose di approssimazione: ci premerà maggiormente l'apporto semantico dato dalle figure alla trasmissione del messaggio di Aksenov, cercando di capire come esse sono costruite.<sup>3</sup>

---

*op. cit.*, pp. 163-64) e quindi ha un importante valore conoscitivo. Per approfondire la discussione sulla funzione della metafora, v. W. Weststejin (*Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam, Rodopi, 1983, pp. 89-137) e U. Eco (*op. cit.*).

<sup>1</sup> Cfr. Ju. Lotman, “Ritorika...”, cit., p. 182.

<sup>2</sup> Cfr. *ivi*, p. 185.

<sup>3</sup> Del resto, anche Aksenov utilizzava 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. *ITN*, II, 46-49); per il resto, Aksenov non parla spesso dei tropi, ma mostra di saperli ben distinguere. Egli parla, ad esempio, di un'antonomasia in un verso di Lermontov (cfr. *ITN*, II, 60).

### III.2.2. Caratteristiche del linguaggio figurato

Proponiamo anzitutto un esempio in cui i tropi sono pochi e ben riconoscibili. In III.1.3.1 avevamo mostrato come l'incipit della prima poesia di *Neuvažitel'nye osnovanija* (*Po nesmjatoj skaterti...*) fosse contraddistinto da costruzioni sintattiche estremamente alogiche, le quali non permettevano di attingere con certezza a un senso generale; tuttavia, nello stesso componimento possiamo 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 мужья, 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...<sup>1</sup>

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?”,<sup>2</sup> 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 desunta 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 даром почему столько добра пропадает?”: 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*

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 8.

<sup>2</sup> *Mc* 13,4.

anziché di *miro* ('olio santo'). Si registra in seguito 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 полевою травою”, “Spine e cardi produrrà [la terra] per te e mangerai l'erba dei campi”.<sup>1</sup> 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 otterremmo una percentuale di tropi molto bassa, ma non avremmo 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. Consideriamo nuovamente l'inizio di questa stessa poesia: “По несмятой скатерти / Раскатывались / Мятные ликеры месяца”. Supponiamo che *mesjac* denoti 'luna', intesa in senso proprio; i *likery* potrebbero essere una metafora per i raggi della luna;<sup>2</sup> il contesto attiverrebbe non il sema cromatico di *mjatnye* ('verde'),<sup>3</sup> 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). Riassumendo, sul cielo sereno si propagavano i freddi raggi della luna. Dal momento

---

<sup>1</sup> Gen 3,18.

<sup>2</sup> L'identificazione dei raggi con un liquido è presente anche nella poesia della stessa raccolta *22 mars 1914. Paris* (v. *infra*, III.2.3).

<sup>3</sup> 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.



che però nei versi immediatamente successivi si fa cenno agli sci e al ghiaccio, 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 “мятные ликеры” 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. Se la nostra ipotesi è plausibile, l'estratto può essere così interpretato: sulla pista scendevano in picchiata gli sciatori, lasciando tracce illuminate dalla luna.<sup>1</sup>

Come vediamo, 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 nostre 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 un caso analogo ma meno complesso di quello appena analizzato: “Сохни, / Единственный стеной урожай – / Гуттаперчевый / Боб обойного

---

<sup>1</sup> Si tenga presente che anche il romanzo *Gerkuļesovy stolpy* 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 [...]” (*ITN*, II, 177).

огорода!” (vv. 3-6).<sup>1</sup> 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 ‘mare’). Nella nostra situazione possiamo volgere al genitivo gli *otnositel’nye prilagatel’nye*: *stennoj urožaj* diventa *urožaj steny*; *guttaperčevyj bob obojnogo ogoroda* diventa *bob guttaperči ogoroda oboev*. Ci troviamo, in sostanza, davanti a una specie di enigma da risolvere: “il raccolto del muro” potrebbe essere la carta da parati disegnata (dopo si parla infatti di “обойный огород”);<sup>2</sup> “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).<sup>3</sup> 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: “Séccati,<sup>4</sup> 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 islandese.<sup>5</sup> Una specie di *kenning* poteva essere considerato anche il precedente *mjatnye likery mesjaca*, nel significato di “raggi”. Un

<sup>1</sup> *NO*, p. 9.

<sup>2</sup> Condividiamo l’osservazione di Ičin (cfr. “O poezii...”, cit., p. 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. Aggiungiamo che nella poesia non mancano riferimenti all’atto di scrivere: “До последней запятой не брошу / И ни скобки!” (vv. 1-2); “Верниссирую восклицательными блоками” (v. 11); “Еще и еще страниц бы мне!” (v. 23).

<sup>3</sup> Nella stessa poesia più avanti si parla di “телефона нити” che sono disposti al di sopra delle case.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> Pavel Uspenskij (cfr. “Vladimir Majakovskij i Benedikt Livšic”, articolo in corso di stampa, per gentile concessione dell’autore) mostra 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 intorno al 1911: “Особо интересны[,] на мой взгляд[,] зачатки лирики наций, вся сила которых ушла в эпос (Исланд<ская> лирика)” (OR RGB, f. 386, k. 110, ed. chr. 1, l. 1ob., cit. in P. Uspenskij, “Mechanizmy russkogo futurizma: «Тепло» Benedikta Livšica”, *Voprosy literatury* 3, 2012, p. 189). Aksenov aveva conosciuto El’sner durante il “periodo kieviano”. Nel 1910 avevano partecipato al matrimonio di Achmatova e Gumilev (v. anche IV.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: “[...] если же хотите услышать все самое скверное, что про меня можно сказать (и это знать не мешает) – обращайтесь к «поэту Эльснеру»” (*ITN*, I, 69); “Что Вы [Bobrov] собой недовольны, меня не удивляет, кто же собой доволен, если он не Эльснер?” (*ITN*, I, 87).

altro esempio di difficile lettura è “зияющий подсолнух ветра”,<sup>1</sup> alla lettera ‘girasole del vento che si apre’:<sup>2</sup> i versi adiacenti non aiutano a capire di cosa si tratti, ma considerando che la poesia in questione sembra raccogliere impressioni sulla città di Parigi, proponiamo di decifrare la locuzione come ‘paracadute’, oggetto che negli anni prebellici era stato al centro di esperimenti e invenzioni che dovevano aver attirato l’attenzione di Aksenov.<sup>3</sup> O ancora: “Звезды подземные”,<sup>4</sup> ossia le luci della metropolitana.<sup>5</sup> Infine: “Папирус очень сомнительной пустыни Египта”, verso iniziale di una poesia di *Neuvažitel’nye osnovanija* intitolata *kuril’ščik*, si può decifrare – in maniera scherzosa – come ‘sigaretta’: in pratica, il lettore deve inferire che il “*papyrus* non dell’Egitto” è la *papirosa* (tropo 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. Nell’analisi di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus’...* (III.1.2) abbiamo, 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 моноколь”.<sup>6</sup> Adaskina ha parlato a questo proposito di “снобистская рисовка” dell’eroe lirico,<sup>7</sup> senza però notare che l’aspetto

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 41.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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. Nel 1912 Franz Reichelt morì lanciandosi dalla Torre per testare un paracadute portatile.

<sup>4</sup> *NO*, p. 47.

<sup>5</sup> Notiamo che, forse per una coincidenza, questa figura retorica è costruita in modo analogo a “за солнцами улиц” = “lampioni”, di *Adišče goroda* (1913), citata da Pavel Uspenskij (“Vladimir Majakovskij...”, cit.) come esempio di *kenning* in Majakovskij.

<sup>6</sup> *NO*, p. 28.

<sup>7</sup> “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., p. 15. Si veda anche: “В марте 1916 г. Иван Александрович еще привычно ощущает себя офицером-барином: «(вещи Вам понесет один из неограниченного числа

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*”. Ad essere precisi, da una parte *živu* si lega logicamente a *smert'* del verso precedente “Знаю только: ничего не имею против своей смерти”, mentre la metatesi si attiva nella coscienza del lettore all'ultima parola *monokl'*. L'uso ludico del linguaggio è ancora più marcato in *Ejfeleja 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.<sup>1</sup>

L'io lirico sta raggiungendo (in traghetto) St. Louis (isoletta sulla Senna) e viene sorpreso da un controllore, metaforicamente definito *doezžačij*, termine del lessico venatorio per denotare il cacciatore che addestra e comanda i cani 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 vogliamo 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 *Ejfeleja* Aksenov spesso si riferisce alla torre senza nominarla: essa viene definita “мировая антенна [sic]” (*Ejfeleja I*) (iperbole + sineddoche); per la sua struttura essa viene indicata metaforicamente con i

---

солдат, толкущихся на станции) [...]. Меня на станции узнаете по шифру на погонах и моноклю в глазу» [*ITN*, I, 65]” (N. Adaskina, “«Белые...”, cit., p. 14).

<sup>1</sup> *NO*, p. 17.

termini *set'*, *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'*. Ricordiamo inoltre *stal'nyj sot* ('favo di metallo') in *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'...*, immagine che ritorna in *Ejfeleja I* all'interno di un paragone: “Собирая в себя, как в ороенный<sup>1</sup> сот, / Мед веселья и стона / Эхоически примет, что ей принесет / С Торонто до Сайгона”.<sup>2</sup> La torre capta le onde radio come un favo accoglie il miele delle api.<sup>3</sup> In *Ejfeleja IV* (vv. 3-8): “Умывается в облаках / Твоя железная легкость. / А подержанный антука / Раскосого полушарья / Сильно побился по швам / И видать каркас”.<sup>4</sup> 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 “каркас”, ‘la struttura’ (cioè la torre stessa). Si consideri infine: “[...] Разве не стрелкой буссоли / Оды мои устремляются к решетчатой Твоей консоли?”.<sup>5</sup> 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).

### III.2.3. Riflesso delle novità scientifiche e tecnologiche

Finora abbiamo presentato alcuni esempi di uso inconsueto del linguaggio che ci sono sembrate particolarmente indicative del complicato stile di Aksenov. Abbiamo visto enigmi costruiti in modo simile ai *kenningar* islandesi, giochi linguistici, espressioni che rievocano simultaneamente più d'uno dei tropi classici. Il nostro 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. In questa sottosezione ci concentreremo invece su un aspetto che meglio di ogni altro sembra caratterizzare la lingua di Aksenov nel contesto del suo tempo, ossia il riferimento a *realia* tecnologici.

<sup>1</sup> L'attributo sembra costruito su *roj*, ‘sciame d'api’.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 1.

<sup>3</sup> Sull'immagine della torre-favo, cfr. III.1.1.

<sup>4</sup> *Ejf.*, p. 4.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 11.

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, possiamo trovare alcuni cenni nei suoi scritti. In *Pikasso i okrestnosti* Aksenov 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).<sup>1</sup>

Una simile apertura della pittura verso i *realia* moderni doveva valere anche per l'arte in generale, compresa, dunque, la poesia. Si consideri che nei versi di Aksenov di quegli stessi anni trovano spazio automobili e telefoni, mentre in *Ejfeleja XX* egli ha dotato di piena dignità poetica addirittura il convertitore Bessemer (forno usato per la produzione industriale dell'acciaio), cui Aksenov ha fatto 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*, un saggio del periodo costruttivista (ca. 1924):

Под именем Локального Метода<sup>2</sup> разумеют применение к образованию тропов – элементов речевого материала, образующего словесную среду субъекта 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).<sup>3</sup>

Trascurando il fatto che si tratta di uno scritto relativo a un periodo successivo alle prime due raccolte di Aksenov (e forse anche al progetto della terza), e che lo scopo

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 207.

<sup>2</sup> Il *lokal'nyj metod* (ovvero *princip, priem*) è uno dei procedimenti formali tipici del costruttivismo letterario, propagato 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. R. Grübel, "Il costruttivismo", in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1990, vol. III.2, p. 871; v. anche II.3.2.

<sup>3</sup> *ITN*, II, 79-80.

principale era fare propaganda di un procedimento letterario del LCK, l'uso da parte di Chesterton di tropi legati ai tempi moderni e di sfumature umoristiche sembrano due aspetti ascrivibili allo scrittore russo. Si consideri questo esempio da *Ejfeleja XXV* (vv. 6-7): “И закат вылетал раскаленной полосой / На под вальца прокатного”.<sup>1</sup> *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 nota in *Ejfeleja X* (vv. 9-10): “Если на меду настоенные [sic; настоянные?] и давно отпрессованные [sic] страсти / Вырвались вверх броском и притягивают на себя микрокосм, точно он нижний блок в полиспасте”.<sup>2</sup> A parte l'uso metaforico degli aggettivi participiali (“infuse” e “pressate/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 (fig. 4). 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:



Fig. 4: Polispasto

Un altro esempio (*Ejfeleja XXVI*, vv. 23-29): “Твои движенья выросли / Столбом толкучей мошкары<sup>3</sup> / И вертелась вокруг Тебя столица, / Вернее. Ты вертела ей, / А каждая улица была спицей / Строчащей Зингерки Твоей. / Так Ты со мной играла в швейку”.<sup>4</sup> Il termine ambiguo *spicy*, identificato con *ulicy* (oltre a una vaga somiglianza fonica) può ricondurre ai raggi della ruota in una vista aerea (dove il mozzo sarebbe la torre): la macchina da cucire Singer, in voga in Russia a

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 25.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 10.

<sup>3</sup> In questo verso pare di cogliere anche un riferimento al ronzio della torre, dovuto sia all'illuminazione elettrica che alla ricezione radiotelegrafica. Cfr. la fine di *Ejfeleja XXVII* (vv. 28-29): “У-у! Как шлепает дождь, сквозь антену [sic] в крышу: / Трещишь, Милая, Тебя слышу” (*Ejf.*, p. 27).

<sup>4</sup> *Ejf.*, p. 26.

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 veda *Ejfeleja XXIX* (vv. 10-14): “[...] Ты, неутомимейшая и непреклоннейшая / Не перестаешь строить себя / Вязать миру снующему плащ, / Роняя на Сенские берега / Пламени своего бьющийся мяч”.<sup>1</sup> 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 un testo più vicino al periodo di attività poetica di Aksenov, il più volte citato *K likvidacii futurizma* (1921):

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] характер навязчивой потребности обосновать собственную теорию совпадения 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 значимостей.<sup>2</sup>

In altre parole, Aksenov sostiene 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 quello che Aksenov dice sui contemporanei valga in generale anche per sé stesso: considerando la preparazione scientifica di Aksenov (era ingegnere militare ed ha

---

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 28.

<sup>2</sup> *ITN*, II, 21-22. Sull’interesse di Chlebnikov per Einstein, cfr. M. Gasparov (“Vospominanija...”, cit., p. 80): “Входила в моду эйнштейновская теория относительности, Хлебников попросил Боброва ему ее объяснить. Бобров с энтузиазмом начал и вдруг заметил, что Хлебников смотрит бесприсветно-скучно. «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?»”. Aksenov è stato tra i primi a collegare Chlebnikov alla teoria della relatività: “Тут есть, конечно, о чем поговорить: хотя бы о том, что архаизм – это и есть “футуризм” и что Хлебникова можно связать с теорией относительности (такие попытки уже делались – Иваном Аксеновым в начале двадцатых годов)” (B. Paramonov, *Konec stilja*, Sankt-Peterburg – Moskva, Agraf – Aletejja, 1997, p. 245, cit. in N. Adaskina, “Kommentarii”, cit., t. I, p. 490).



lavorato come insegnante di matematica), si può anche pensare che le ultime scoperte abbiano avuto su di lui un'influenza diretta, senza passare attraverso filtri divulgativi.

Uno degli ambiti di ricerca scientifica che più di ogni altro ha condizionato 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 ha 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 ha notato acutamente come l'idea di "vedere" nell'arte di avanguardia sia un problema di conoscenza: ad esempio, per Malevič il *videnie* è prima di tutto "filosofico" e poi "visuale", e il dipinto è l'illustrazione, il commento a un complesso sistema filosofico che l'artista ha esposto nei suoi scritti.<sup>1</sup> In modo analogo, per Aksenov la conoscenza dei fenomeni elettromagnetici sembra determinare un modo analitico di vedere il mondo, che poi egli riproduce 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: "И из каждого креста крестовины Твоей, пригвожденной над асфальтовым морем призм / Освещается достояние Твое – благорастворенная жизнь".<sup>2</sup> 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 (cfr. "На зеркальных асфальтах"<sup>3</sup> nell'ultima poesia di *Neuvažitel'nye osnovanija*, dedicata alla Torre, e gli "зайчики" di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'*... che si riflettono non solo sul bicchiere, ma anche sulla

---

<sup>1</sup> Cfr. Ž.-F. Žakkar, "«Optičeskij obman» v russkom avangarde. O rasširennom smotrenii", *Russian Literature*, XLIII, 2, 1998, p. 247.

<sup>2</sup> *Ejf*, p. 6.

<sup>3</sup> *NO*, p. 45. L'immagine si presenta anche nella prosa coeva (*Gerkulesovy stolpy*): "[...] ажурная башня Эйфеля и сквозное колесо вертятся вокруг любой головы пловца, полированного резиной асфальтового озера, живого моря [...]" (*ITN*, II, 225).

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”,<sup>1</sup> in cui *ocean* è metafora dell'aria, luogo in cui appunto si propagano le onde elettromagnetiche (nello specifico: onde radio). Le metafore marine applicate a questi fenomeni ondulatori sono presenti anche in *Ejfeleja XI*: “[...] строгой / Мачтою мечты пловца / Светоносною острогой / И эфирного гонца / Пристанью [...]”.<sup>2</sup> 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”<sup>3</sup> (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 *Ejfeleja I*: “Этот воздух, пронизанный в пенье и треск / Тайной старого Герца”.<sup>4</sup>

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. III.0). L'unione matematica-poesia viene realizzata artisticamente attraverso l'immagine dell'aritmometro, strumento meccanico di calcolo del tempo (antenato 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 [...]” (vv. 14-16).<sup>5</sup> L'attributo *mногоокий*<sup>6</sup> è motivato dall'aspetto esteriore dello strumento calcolatore (cfr. le

<sup>1</sup> *Ejff.*, p. 10.

<sup>2</sup> *Ejff.*, p. 13.

<sup>3</sup> 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 dobbiamo notare che 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.

<sup>4</sup> *Ejff.*, p. 1.

<sup>5</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.

<sup>6</sup> È interessante notare che questo slavismo proviene dalla liturgia ortodossa, dove è associato ai cherubini, “многоокие херувимы”. 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’), che è il titolo di una poesia di Aksenov in *Neuvažitel'nye osnovanija*.

finestrelle in basso, 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 a solnca; 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).



**Fig. 5:** Un aritmometro costruito da W. T. Odhner a San Pietroburgo prima del 1900.  
Fonte: [http://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/79/Odhner\\_made\\_before\\_1900.jpg](http://dic.academic.ru/pictures/wiki/files/79/Odhner_made_before_1900.jpg).

All'esperienza bellica di Aksenov è invece da ricondurre il riferimento agli esplosivi nelle figure retoriche: “Истинно говорю, не вам войти сквозь оранжевый экразит”.<sup>1</sup> *Ekrazit* è l'acido picrico, sostanza esplosiva di colore giallo (non si capisce, dunque, perché Aksenov dica arancione),<sup>2</sup> 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 (ad es., *vojti skvoz' dver'* mediante l'esplosivo). Nell'ultimo verso della stessa poesia troviamo un altro richiamo, unito a un'immagine sulla dispersione ottica: “Чтобы она антэной [sic] цвела,<sup>3</sup> чтобы ее каждый волосной интервал разбить мог, как вот эту, геть, – по небу за аэроплан раскупоренную

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 6.

<sup>2</sup> Sui colori degli esplosivi, cfr. una sua lettera a Bobrov: “Я велю вытащить для Вас пироксилин и покажу, что он белый, как картал, но Вы правы в том, что лиддит, которым работали повиди<мо>му бельгийцы – действительно черного цвета” (*ITN*, I, 70). Come ha sottolineato Adaskina (“Комментарии”, cit., t. I, p. 503), Bobrov aveva pubblicato in *Vtoroj sbornik Centrifugi* la poesia *Černye dni*, in cui è scritto “черный пироксилин”; in *Lira lir*, grazie anche alla correzione di Aksenov, la stessa poesia viene ripubblicata con “беленький пироксилин”. Quanto all'altra sostanza esplosiva, lyddite (ossia acido picrico o trinitofenolo) in questo caso viene addirittura dichiarata nera, anziché arancione o – come sarebbe giusto – gialla.

<sup>3</sup> Il paragone allo strumentale potrebbe semplicemente alludere al successo della torre in qualità di stazione radiotelegrafica (il verbo *cvesti* dunque inteso in senso metaforico).

шрапнель”.<sup>1</sup> La granata shrapnel<sup>2</sup> è un proietto contenente pallette e una piccola carica che esplode 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 *Ejfeleja XXVI* (vv. 7-8): “Давит злей, чем Андов горы, / Чем детонующий пикрит”.<sup>3</sup> 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 detonazione.<sup>4</sup> L’unica supposizione che si può fare è che la seconda proposizione attivi un altro significato di *davit’* (rafforzato dall’aggettivo *zloj*), ossia ‘strozzare’, e, più in generale, ‘uccidere’: a sostegno di tale lettura rileviamo una caratterizzazione negativa della torre a inizio del componimento. “Я не знал какая Ты страшная / Пока не стих у ног Твоих, / Все таки спрашивая, / Что может убивать мой стих. [...] / Не мог ввериться Тебе я”.<sup>5</sup>

Proponiamo altri casi esemplari di immagini basate su conoscenze specialistiche. In *Ejfeleja 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

---

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 6.

<sup>2</sup> Le figure sono evidentemente ricavate dalla quotidiana esperienza bellica di Aksenov, come si evince dal racconto a Bobrov, in cui è come di consueto presente un tono umoristico: “[...] мешают австронемцы – и то, и другое и третье очень занято, но трудно совмещается во времени. А шрапнель у них отличная вообще или меня особенно любит, но наша бы от меня и друзей моих здешних вчера оставила бы поэзу Лившица и только” (*ITN*, I, 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 fasciano la terra con le loro linee di battaglia, fantastica via latte di stelle-shrapnels esplose [...]” (in *Manifesti del futurismo*, a c. di V. Birolli, Milano, Abscondita, 2008, p. 183).

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 26.

<sup>4</sup> In parallelo cfr. Bobrov, in una poesia urbana, datata 10 maggio 1920 e apparsa sulla raccolta collettiva *Sopo. Pervyj sbornik stichov* promossa dal *Sojuz Poetov* (p. 9), che pare evocare gli orrori della guerra civile e presenta uno stile simile a quello di Aksenov. V. ad es. l’inizio: “Когда детонирующий город / Рассыпается на куски”.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 26.

минируешь визг, / Дрожа от фарфоровой почки изолятора”.<sup>1</sup> Nei primi versi si sviluppa in maniera molto tecnica il concetto del v. 1 (“Я, собственно, не слагал песни”), 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*, 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 cogliamo un riferimento agli isolatori in porcellana usati per i cavi elettrici, una conferma che la nostra lettura del v. 8 è plausibile; anche in questo caso è presente il riferimento a un ronzio, stavolta relativo all’elettricità.

Si noti adesso come la comprensione del linguaggio “tecnologico” possa essere determinante per l’interpretazione dei testi poetici nella loro globalità. Prendiamo anzitutto in considerazione *Ejfeleja VI*, in cui è frequente il riferimento a fenomeni di radiazione elettromagnetica:

Если кругом завивается  
Метель Кружковых 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  
Похваливая месиво  
Для вольной головы:  
Сделайте ваше одолжение –  
(Сконапель истуар)  
Душа наша с умилением

---

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 19.

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 мост.<sup>1</sup>

Ci concentreremo sull'esame delle espressioni tecnico-scientifiche, senza pretendere di dare un'analisi esaustiva dei vari livelli semantici del componimento. In linea di massima possiamo dire che la complessa poesia pare 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* da *Mertvye duši* 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 guerra<sup>2</sup> (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 “А. Секки”, ossia Angelo Secchi (1818-1878), gesuita astronomo, noto per la sua classificazione delle stelle in base al loro spettro. Ignoriamo da quale libro Aksenov possa aver attinto la citazione: nelle

<sup>1</sup> *Ejff.*, pp. 6-8.

<sup>2</sup> Cfr. Adaskina (“Ivan Aleksandrovič Aksenov”, cit., t. I, p. 26): “Бобров даже использовал стихотворные строки Аксенова в полемической статье, направленной против литераторов «эсдеков», боровшихся за прекращение войны, противопоставляя им божественных футуристов”. Per il compagno di Centrifuga, il quale cita gli ultimi versi della poesia (vv. 29-36) doveva evidentemente trattarsi di un componimento a favore del conflitto bellico.

edizioni russe dell'epoca che abbiamo avuto modo di consultare nella Biblioteca statale russa di Mosca non siamo stati in grado di trovarla.<sup>1</sup> Ad ogni modo, 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 serene.<sup>2</sup> 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 (cfr. fig. 6). In “Если кругом завивается / метель кружковых 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 anche l'epigrafe di Secchi, il mulinare di una tormenta di neve viene assimilato a una tempesta magnetica; allo stesso tempo, la circostanza di scrittura permette di intuire un riferimento alla I 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 nefaste.<sup>3</sup> In pratica, il cervelotico giro di parole della prima subordinata ipotetica può essere riassunta letteralmente con “se c'è la guerra”, pur rinunciando così alle accezioni 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,

---

<sup>1</sup> Potrebbe anche trattarsi di una citazione fittizia, una pratica molto frequente nella poesia di Bobrov (v. ad es. le epigrafi di *Lira lir*); comunque sia, il procedimento delle citazioni “scientifiche”, rare e preziose, si incontra anche nella prosa di Bobrov (v. *Vosstanie mizantropov*, 1922), cfr. IV.2.1.

<sup>2</sup> Cfr. con una frase dal romanzo *Gerkulesovy stolpy*: “Был тот час, когда солнце, без видимой причины, вспыхивает ракетой, на высшей точке восходящей ветви своей кривой” (*ITN*, II, 177).

<sup>3</sup> Ad es., a seguito di un simile evento, nel 1859 si verificarono rilevanti interruzioni delle comunicazioni telegrafiche e numerosi incendi.

che fanno appunto pensare alla rifrazione della luce:<sup>1</sup> infatti si afferma di disseminarli allegramente sul “pilone a traliccio” – ovviamente la Torre Eiffel – con probabile richiamo agli effetti dell’illuminazione (naturale o elettrica) sulla superficie della torre; si confronti in una poesia successiva (*Ejfeleja X*), “Вся в излучениях мировой грозы, красуется железная дева”<sup>2</sup> – 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 dunque 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 iperbole<sup>3</sup>.



Fig. 6: Radiometro di Crookes.

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 ha avuto luogo la situazione descritta (del resto, non è nemmeno escluso che i due eventi siano avvenuti 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

<sup>1</sup> Un’immagine simile, con inoltre un riferimento all’angolo di rifrazione, è in *Ejfeleja XXV*: “Все[,] что было умно, хитро или неумело, / Лопнуло, растворилось и брызнуло / В единственно-свободный угол – / В небесную призму, / На плафон сутулый [il corsivo è nostro]” (*Ejf.*, p. 25).

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 11.

<sup>3</sup> Si noti che anche S. Bobrov nella poesia *L’Art Poetique*, datata 1915, introduce questo stesso tecnicismo, seppur in un altro senso: “Все усилия творцов – кипенье потерн / И изгиболетающий троп. // Заклучись, заклучись! о звенящий свист! / Пронизая метафорную фотосферу” (*Lira lir*, Moskva, Centrifuga, 1917, p. 42); la fotosfera è intesa come superficie che la poesia – anche per mezzo dei tropi – deve penetrare per arrivare all’essenza delle cose.



Муниципальный велосипедист;  
 Машина всяческого значения и смысла,  
 Вертится день между крыш.  
 Размешивает, но не рассмешит  
 Необутое ветки лип  
 Необузданный ветер липкий:  
 Неопознанная вещей лепкой  
 Статуя просто грязь.  
 Нами же создан свет.  
 Не нам только мост разведет  
 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 дилемм.<sup>1</sup>

Anzitutto è interessante notare la presenza di alcuni *realia* del tempo. La poesia inizia con un riferimento a una “муниципальная машина” che “вертится” e “размешивает грязь” 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 a cavallo di Ottocento e Novecento. Ai vv. 8 incontriamo 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’Italie.<sup>2</sup> 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 luogo di abitazione e ritrovo della *bohème* parigina, e quella di Grenelle (oggi Bir-Hakeim), in prossimità della Torre Eiffel. Vediamo dunque che le tre parole del v. 8 acquistano 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 Parigi.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *NO*, p. 40.

<sup>2</sup> Oggi le due stazioni comprendono un tratto della linea 6, i capolinea della quale sono Nation e Charles de Gaulle-Étoile.

<sup>3</sup> Aksenov si riferisce molto spesso alla metro di Parigi, talvolta anche in modo ellittico: la locuzione *forforovaja truba*, che appare molto vaga in un caso con poco contesto (“Среди фарфоровых труб и слов”, *NO*, p. 46), è più precisa in “И стук метро не казался мне быстр, / Пока огнистою игрою /

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 (“нами же создан свет”, con evidente riferimento alla luce elettrica). Al verso successivo si nota la domanda “Cosa è più audace dell’impetuoso rubinetto del sole?”, nel quale di nuovo troviamo l’identificazione dei raggi con un liquido e il sole, come metafora di fonte di questo liquido, viene definito appunto *kran*. Ma la metafora acquatica, come abbiamo già detto, è legata anche alla stessa forma ad onde tramite cui avviene la radiazione della luce: non a caso al v. 23 si legge “Свет! Свет! Свет! – бесконечно делимый”, 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 “Свет не разведет своего клина” probabilmente riferendosi alla mancata rifrazione dei raggi luminosi, in quanto non sono caduti su una superficie idonea.

Tra l’altro è possibile comprendere meglio questa poesia e la descrizione degli effetti luminosi proponendo nuovamente un parallelo con la 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 редела и трещала от взрыва бензина и зеркальный асфальт игрался горячей ночью, как мячиком, игрался змеиной толкотней тротуаров, как телеграфной лентой, как бесконечной бумагой ротационной машины, газеты Temps с ее голубыми ананасами.<sup>1</sup>

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 funzione,<sup>2</sup> ben nota a un ingegnere qual era Aksenov. Nel dare una spiegazione a questo referente inconsueto, non disponendo di indizi precisi, eviteremo di entrare troppo nel merito dei principî matematici. Anzitutto, non è difficile assimilare una serie a un elenco. Nei versi precedenti ne troviamo uno molto eterogeneo: richiami alla

---

Большой фарфоровой трубы” (*Ejf.*, p. 26) e viene riproposta con indiscutibile chiarezza in un passaggio di *Gerkulesovy stolpy*: “После чего, опускаясь в фарфоровую трубу метро, он встретил бывшую Корневу” (*ITN*, II, 223). È dunque evidente 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*: “Не было ни севера ни юга под землей и единственный метрополитен еще не одевался в изразцы”, *ITN*, II, 195).

<sup>1</sup> *ITN*, II, 235-236.

<sup>2</sup> Si tratta di una serie di potenze, sviluppata dal matematico inglese Brook Taylor nel 1715, importante nella risoluzione di problemi di analisi matematica.

spettroscopia, ai *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’intera poesia. 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, ha cercato 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 in I.1, e in generale l’aspirazione, tipica dell’epoca, a razionalizzare l’arte).

Ovviamente, 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 *limonnyj sous* e *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 positivisticci, ad es.: “Кто меня «любит не любит», / Кого разлюбил – равно / Замерзнут и ресницы и слюни / На М ( $m - n + 2$ ) оборот!”<sup>1</sup> 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 ( $e_1, e_2, e_3...$ ), заранее воображаемых в зависимости от SCT. Так что мы имеем  $SCT = Ee_1 + e_2 + e_3+$ . Но так как

---

<sup>1</sup> NO, p. 44.

Сэт выбирает элементы е не наобум, а группируя их, согласно своему господствующему содержанию, то продифференцировав настоящее уравнение (по придании ему конкретной формы) и проведя производную через  $O$  [sic],<sup>1</sup> будем иметь возможность установить максимум искомого 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 благоразумна.<sup>2</sup>

In sostanza, è chiaro che per apprezzare il carico semantico delle poesie di Aksenov è necessario possedere conoscenze altamente specialistiche. 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 tecniche.<sup>3</sup> 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 principi delle scienze fisiche e matematiche, sdoganate dai loro campi specialistici e introdotte nella poesia. La nostra opinione è che per Aksenov l'evoluzione della poesia russa dovesse 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 compiacimento intellettualistico e cervelotico, 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 abbia 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).

---

<sup>1</sup> Probabilmente si tratta di un refuso o un errore di copiatura di Adaskina: non la lettera  $O$ , ma il numero  $0$  (per trovare il valore massimo di una funzione si deve infatti eguagliare la derivata a  $0$ ).

<sup>2</sup> *ITN*, II, 222. Il ricorso al calcolo infinitesimale nell'illustrazione di un fatto si ritrova anche in *Pikasso i okrestnosti*: "Критический процесс в этом виде уподобится дифференцированию, где «у» являются индивидуальные особенности критиков. Постоянные величины формулы исчезают в производной [...]" (*ITN*, I, 202).

<sup>3</sup> Tra questi, senza dubbio, il collega di Centrifuga S. Bobrov, il quale, come abbiamo in parte già visto, aveva un lato "tecnologico" nella sua poesia e nella sua prosa (v. anche IV.2.1).

### III.2.4. Influenza delle rappresentazioni pittoriche dell'avanguardia

In III.1 abbiamo visto che i testi di Aksenov sono 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 capitolo rappresenta una conferma dell'orientamento descrittivo delle poesie: se finora abbiamo interpretato molte locuzioni originali proposte da Aksenov come immagini motivate da nuove conoscenze tecnico-scientifiche, adesso mostreremo che alcune frasi 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 pittore;<sup>1</sup> magari 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 monografico,<sup>2</sup> 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, Ejzenštejn, l'attrice Marija Babanova). Perciò è molto probabile che nel periodo parigino Aksenov avesse visitato perlomeno il *Salon des Indépendants* (1 marzo – 30 aprile 1914), in cui erano esposte soprattutto opere di Robert e Sonia Delaunay.<sup>3</sup> Si consideri infatti quello che egli scriveva a Bobrov in una lettera del 25 marzo 1916: “Я очень люблю Делоне и те стихи Лир, о которых писал Вам,<sup>4</sup> до странности тематически напоминают его *Homage á Bleriot* [sic]”.<sup>5</sup> Aksenov si riferiva a uno dei quadri più noti di R. 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:

---

<sup>1</sup> Delaunay, tramite Aksenov, aveva chiesto ad Aleksandra Ekster l'indirizzo di Nikolaj Kul'bin per scrivergli una lettera relativamente al dibattito sul futurismo. Cfr. N. Adaskina, “«Belye»...”, cit., p. 11 e N. Adaskina, “Vesna 1914 goda. Russkie avangardisty v Pariže”, *Iskusstvoznanie* 1-2, 2013, pp. 449-50. Non dimentichiamo 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. E. Pontiggia, “Robert Delaunay: i contrasti e la visione”, in R. Delaunay, *Scritti sull'arte*, Maser, Amadeus, 1986, pp. 18-19.

<sup>2</sup> Intento che poi forse non si realizzò, dal momento che non è stato rinvenuto nessuno scritto (v. I.4.2).

<sup>3</sup> In *Pikasso i okrestnosti* Aksenov ribattezza il *Salon des Indépendants* del 1914 “Салон Делоне” (*ITN*, I, 234), dando a intendere di esserci stato o perlomeno di essere informato sulle opere esposte.

<sup>4</sup> “Дуги их, как барабаны динамо”, cfr. *ITN*, I, 64. Il riferimento è alla poesia I di *Lira lir. Oratorija* di Bobrov, contenuta in *Rukonog* (1914). Aksenov ricorda erroneamente i versi, che in realtà sono “Радуги возносятся, как дуги, / Круги их – как барабаны динамо”.

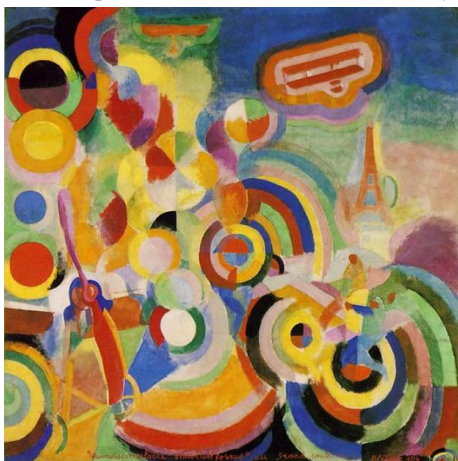
<sup>5</sup> *ITN*, I, 66.

questo elemento non fa che rafforzare la nostra convinzione che sia pertinente e produttivo cercare nei dipinti una fonte di ispirazione dei versi di Aksenov.

La tecnica elaborata in quegli anni da Delaunay, riconoscibile nel citato *Hommage à Blériot*, 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 cromatici,<sup>1</sup> 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. Rood.<sup>2</sup>

**Fig. 7:** R. Delaunay, *Hommage à Blériot*, 1913-14.

Fonte: [http://artchive.com/artchive/D/delaunay/hommage\\_to\\_bleriot.jpg.html](http://artchive.com/artchive/D/delaunay/hommage_to_bleriot.jpg.html)



**Fig. 8:** S. Delaunay-Terk, *Prismes électriques*, 1914.

Fonte: [http://www.fam1500.uqam.ca/fresque/1914\\_delaunay\\_01.htm](http://www.fam1500.uqam.ca/fresque/1914_delaunay_01.htm)

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 (cfr. *supra*), entrando a far parte delle sue immagini poetiche. I lavori di

---

<sup>1</sup> In "La luce" (1912-13) scriveva Delaunay: "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" (R. Delaunay, *op. cit.*, p. 29).

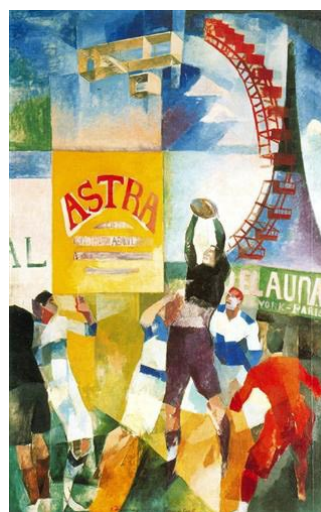
<sup>2</sup> Si veda "Note sulla costruzione della realtà della pittura pura" (1912): "Dalla luce Seurat (lui solo) ha tratto il contrasto dei complementari. [...] «Il contrasto simultaneo» (cfr. Rood) [...] assicura il dinamismo e la costruttività dei colori ed è il mezzo più efficace per esprimere la Realtà" (R. Delaunay, *op. cit.*, p. 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.

Delaunay e della moglie con spirali vorticanti e dischi colorati esposti al *Salon* del 1914 (cfr. ad es.: figg. 7 e 8) potevano essere infatti il modello per le immagini urbane di Aksenov in *Ejfeleja*: “Прожектора прозрачный луч / В неопалимом дне / Всецветен, ласков и колюч / Тобою обо мне”;<sup>1</sup> “дисковые маяки аптек”;<sup>2</sup> “Дискоблещущие каштаны”;<sup>3</sup> “соцветье спектра”.<sup>4</sup>

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:<sup>5</sup> “Париж завивался и разбивался в хрустальных ресторанах, в камнях кокоток, в разноцветных жидкостях полных стаканов”.<sup>6</sup> Le descrizioni di Mosca appaiono debitrice dei quadri di Lentulov – come già aveva proposto Adaskina –<sup>7</sup> (cfr. fig. 9), dove la suddivisione prismatica del colore richiama anche Delaunay. Ci 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”.<sup>8</sup>

**Fig. 9:** A. Lentulov, *Moskva*, 1913.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/aristarkh-lentulov/moscow-1913>



**Fig. 10:** R. Delaunay, *L'équipe de Cardiff*, 1913.

Fonte: <http://www.wikiart.org/en/robert-delaunay/the-cardiff-team#close>

<sup>1</sup> *Ejff.*, p. 3.

<sup>2</sup> *Ejff.*, p. 5.

<sup>3</sup> *Ejff.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ejff.*, p. 17.

<sup>5</sup> “Elements of ekphrasis are certainly to be found in Aksenov’s Parisian digressions. Here again, a painter more colorful than the analytical cubists seems to be of importance: Robert Delaunay, about whose work Aksenov was planning to write a monograph” (L. Kleberg, *op. cit.*, p. 118).

<sup>6</sup> *ITN*, II, 235.

<sup>7</sup> Cfr. “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, *cit.*, p. 38.

<sup>8</sup> *ITN*, II, 250.

Tornando ai testi poetici, un altro interessante parallelismo tra Aksenov e Delaunay riguarda la Torre Eiffel. Bowlt aveva proposto un parallelo tra *L'équipe de Cardiff* (fig. 10) 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”:<sup>1</sup> si potrebbe al limite supporre che l'immagine slavata della torre nella tela di Delaunay ricordi un *son* (un sogno, un miraggio). A nostro parere, 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, голубей / [...] Разведет метель *конфетти* / И зашелестит *бумажной радугой* [il corsivo è nostro]”.<sup>2</sup>

Tuttavia, anche in questo caso ci sembra più forte il parallelismo con le descrizioni della Torre Eiffel nella raccolta *Ejfeleja*. 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 perlomeno appariva sullo sfondo. Questa circostanza era evidentemente nota ad Aksenov, e non a caso il primo verso di *Ejfeleja XVI* recita: “Тебя одну живописал Делонэ”.<sup>3</sup> Notiamo dunque che in tale raccolta la torre viene descritta spesso con queste parole: “И крашенный металомет<sup>4</sup> / Над гарью водрузить”;<sup>5</sup> “Что скользит не глядя спиралью”;<sup>6</sup> “[...] дым / Вытянулся железометом, многокрестно перевитым”;<sup>7</sup> “Железная и пламенная дева / [...] Гори, гортанным грохотом огромность / Раскрашенного изгарью гиганта”.<sup>8</sup> 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. figg. 11 e 12). Ci sembra infatti plausibile affermare che Aksenov abbia scritto i versi citati avendo in mente tali quadri.

<sup>1</sup> Cfr. J. Bowlt, *op. cit.*, p. 130.

<sup>2</sup> *NO*, p. 45.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 17.

<sup>4</sup> Proponiamo 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.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 3.

<sup>6</sup> *Ejf.*, p. 9.

<sup>7</sup> *Ejf.*, p. 10.

<sup>8</sup> *Ejf.*, p. 16.



**Fig. 11:** R. Delaunay, *La tour Eiffel*, 1911.  
Fonte: <http://www.wikiart.org/en/robert-delaunay/eiffel-tower-1>



**Fig. 12:** *Champs de Mars, La Tour rouge*, 1911.  
Fonte: <http://www.wikiart.org/en/robert-delaunay/eiffel-tower-1914#close>

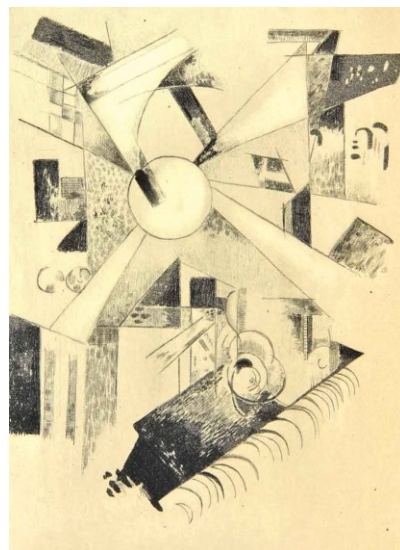
Infine consideriamo il rapporto tra i versi di Aksenov e i dipinti di Aleksandra Ekster. In I.4 abbiamo già sottolineato come sia difficile vedere un vero e proprio debito verso la pittrice. Tuttavia, rimane aperta la questione sul significato delle due acqueforti di Ekster allegate a *Neuvazitel'nye osnovanija*, libro peraltro dedicato all'artista amica di Aksenov. Secondo Ičin entrambi i disegni sarebbero legati alla poesia *Merkaba*: in tali disegni la studiosa ha creduto di vedere “мотивы кубистически разбитой колесницы, колес, движения, света солнца и звезды”.<sup>1</sup> È vero che nel componimento viene citata una stella, però, francamente, non riusciamo a vedere in uno dei due disegni (fig. 13) 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* in nota, III.2.3).<sup>2</sup> Soprattutto, Ičin decide arbitrariamente che le due acqueforti si riferiscono a questa poesia, senza tener conto tuttavia di alcune circostanze legate alla preparazione del libro.

<sup>1</sup> K. Ičin, “O poezii...”, cit., p. 143.

<sup>2</sup> Non sembra più convincente J. Bowlt (*op. cit.*, p. 129), il quale, sostenendo una discutibile influenza dei Delaunay su A. Ekster, scrive: “[...] it is the “Simultanist” etchings of Ekster, with their flashing lights and whirling discs, which illustrate *Neuvazhitel'nye osnovaniia* (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.

Di certo sappiamo che i disegni risalgono almeno al 1914,<sup>1</sup> quindi quando ancora il libro doveva essere alla fase iniziale di composizione,<sup>2</sup> e che Aksenov aveva dato precise indicazioni a Bobrov su dove collocarli: “Офорты: со звездой [fig. 13] – против «Предрассудки брошены», а с кругом [fig. 14] – против «На улице муниципальная машина»”.<sup>3</sup> Il fatto che, rispetto al testo, il disegno doveva essere messo “против” – ossia faccia a faccia – significa evidentemente che nella pagina di sinistra andava posta la poesia e in quella di destra l’acquaforte di Ekster: una sorta di “testo a fronte”, per cui il lettore, leggendo la poesia, dovrebbe poter cogliere simultaneamente un legame con il disegno accanto. Si deve notare che, purtroppo, l’impaginazione finale non corrisponde a quanto richiesto da Aksenov; tuttavia, se proviamo a mettere poesie e disegni le une accanto agli altri secondo la volontà del poeta, possiamo provare a vedere una somiglianza tematica.

**Fig. 13:** A. Ekster, [acquaforte con stella]  
in I. Aksenov, *Neuvažitel'nye osnovanija*, Moskva, Centrifuga, 1916, [tra p. 40 e p. 41].



**Fig. 14:** A. Ekster, [acquaforte con cerchio]  
in I. Aksenov, *Neuvažitel'nye osnovanija*, Moskva, Centrifuga, 1916, [tra p. 32 e p. 33].

<sup>1</sup> *ITN*, I, 71.

<sup>2</sup> Come detto (cfr. I.5), molti componenti 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.

<sup>3</sup> *ITN*, I, 75. In una lettera successiva Aksenov scrive: “Вот эпитафии к «Неув<ажительным> основ<аниям>» и указание о местоположении офортов” (*ITN*, I, 79). Non ci è noto se si tratta della stessa indicazione già trasmessa in precedenza o di una diversa: Aksenov non lo specifica e l’indicazione non ci è pervenuta. Sulla paura che in tipografia potessero fare pasticci, come capovolgere le acqueforti, cfr. *ITN*, I, 102.

Si tratta tra l'altro di due poesie che abbiamo precedentemente analizzato. Per quanto riguarda la prima acquaforte (fig. 13), legata a *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'*..., possiamo 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* di cui si parla nella poesia. La seconda acquaforte (fig. 14), 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 (v. III.2.3.2). 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 –"). A nostro parere, non si tratta dunque di una puntuale traduzione verbale dei disegni di Ekster, 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 Ekster.

### III.3. Sperimentazioni metrico-ritmiche

In II.1 abbiamo sottolineato la centralità che Aksenov assegnava all'organizzazione ritmica del materiale verbale in poesia:

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.<sup>1</sup>

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, “изживание требований чувств”) viene assicurata dai rapporti ritmici, in base ai quali il poeta ha organizzato il materiale verbale. Tali rapporti ritmici sono individuabili soprattutto a livello prosodico.<sup>2</sup> Questa ultima affermazione potrebbe apparire in contrasto con il fatto che l'autore è ricorso frequentemente a forme metriche libere, dalle quali a prima vista non si riesce a definire la presenza di una costante ritmica e, quindi, di un principio organizzativo. In realtà, mostreremo che le scelte prosodiche di Aksenov rispondono a regole sofisticate, elaborate dall'autore per i propri fini espressivi e per sperimentare una nuova via di sviluppo del verso russo; ciò si inserisce peraltro nella polemica del poeta contro il sistema sillabo-tonico, come abbiamo accennato in II.1.2.1.

Allo scopo di comprendere meglio le innovazioni di Aksenov in questo campo, sarà utile fare anzitutto riferimento alla sua posizione teorica, la quale si è formata in accordo o, più spesso, in contrasto con gli studi sul verso del primo Novecento (in II.1.2.1 abbiamo ad esempio visto che l'opposizione metro vs. ritmo era stata mutuata da Belyj). Dopo aver messo in evidenza i principî che, a nostro modo di vedere, sono alla base dei suoi esperimenti metrico-ritmici, passeremo all'analisi dei testi e alla definizione del significato dei suoi procedimenti artistici.

---

<sup>1</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] Žurnaly. «Proletarskaja kul'tura»...”, cit., p. 66.

<sup>2</sup> L'organizzazione ritmica avviene inoltre attraverso ripetizioni fonetiche (allitterazioni, rime, assonanze...): v. anche *infra*, III.3.1.

### III.3.1. Quadro di riferimento teorico

Дело в том, что всякое научное направление в метрике у нас нож острый для многих и многих сcribes, зарабатывающих себе на пальто писанием явно бессмысленных тирад, которые потому и могут существовать в печатном аспекте, что никто и ничего не понимает в редакциях. А уж когда дело дошло до кармана, то инстинкт подскажет и Варлааму образ действий, и ко всякой даже мнимой неточности рады будут присосаться, а к действительной теме паче.  
I. AKSENOV<sup>1</sup>

Fin dagli anni '10 Aksenov seguiva con grande interesse le ricerche della nascente “versologia” (*stichovedenie*), mostrando di conoscere il lavoro non solo degli studiosi russi, ma anche di quelli occidentali: oltre a Belyj, sappiamo soprattutto della sua attenzione verso la cosiddetta “metrica acustica”<sup>2</sup> di Eugène Landry e Paul Verrier, sui quali Aksenov si esprime però con parole pressoché negative (v. *infra*); egli sottopose a critica anche il commento di Bobrov, contenuto nella pubblicazione postuma di *Raspevočnoe edinstvo* di Božidar (1916).<sup>3</sup> Come già detto, Aksenov provò a dare al suo pensiero un'esposizione organica in *Ekspperimental'naja metrika na zapade*, un articolo inedito e, purtroppo, andato perduto (v. I.4.2).<sup>4</sup> Ad ogni modo, i dati di cui disponiamo

---

<sup>1</sup> Lettera a Bobrov dell'8 luglio 1916 (*ITN*, I, 94).

<sup>2</sup> 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 apprendiamo che Aksenov aveva senz'altro compulsato i primi due (cfr. *ITN*, I, 66), tanto da consigliarne la lettura: “[...] поглощайте Веррье, он полезный пищевой продукт и весело читается. Ландри много хуже, но и он любопытен, хотя в большой части отрицательно: ne faites pas” (*ITN*, I, 111). Non è escluso invece che degli altri due, citati incidentalmente nella prefazione a *Korinfjane* (cfr. *ITN*, II, 12), egli avesse solo una conoscenza mediata.

<sup>3</sup> Cfr. *ITN*, I, 93-95.

<sup>4</sup> Era previsto che l'articolo uscisse sulla terza raccolta di Centrifuga (la quale non vide mai la luce), almeno da quanto annunciato in *Pikasso i okrestnosti*. Le uniche informazioni in nostro possesso derivano dalle lettere di Aksenov a Bobrov: il 25 maggio Aksenov confida all'amico l'intenzione di scrivere un saggio sugli studi di metrica sperimentale in occidente (cfr. *ITN*, I, 81), e non a caso nelle lettere di giugno egli affronta varie questioni prosodiche; nella lettera del 2 luglio 1916 l'autore dichiara di voler parlare nel proprio articolo anche di *Novoe o stichosloženii A. S. Puškina* di Bobrov e di *Raspevočnoe edinstvo* di Božidar (cfr. *ITN*, I, 92); nella lettera del 23 luglio 1916 si comunica che l'articolo verrà concluso a giorni (cfr. *ITN*, I, 97); il 27 luglio: “Отвечать подробно на письмо о Р[аспевочном] ед[инстве] не могу, т.к. многое из этой области уже вошло в статью, кот<орую> Вы получите на днях” (*ITN*, I, 98); il 9 settembre: “Куда Вы думаете поставить статью мою о Вернье [sic] et consorts? В Ц<ентрифугу> 3 или в «Стиховед»? Во всяком случае, вычеркните в ней всю философию о Пушкине-Лермонтове – если она и не слишком глупа (в чем сомневаюсь) то, во всяком случае, неуместна” (*ITN*, I, 108). Oltre ad alcuni particolari sul contenuto, da quest'ultima citazione si evince dunque che Bobrov possedeva senz'altro una copia dell'articolo.

(soprattutto le osservazioni contenute nelle lettere scritte a Bobrov al momento della stesura dell'articolo) ci permettono di ricostruire il suo punto di vista con sufficiente coerenza.

Partiamo dunque con la polemica di Aksenov contro gli studi di metrica acustica. 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. È importante notare che un punto di vista simile era stato espresso da Belyj, Bobrov e Božidar, i quali non credevano che i versi russi classici potessero essere formati da piedi eterogenei:<sup>1</sup> nel rappresentare gli schemi metrici delle poesie che prendevano in esame, essi normalizzavano dunque le infrazioni al metro, supponendo accelerazioni o pause nella lettura. Ad esempio, nel caso di Tjutčev, “О, как на склоне наших лет / Нежней мы любим и суеверней... / Сияй, сияй, прощальный свет / Любви последней, зари вечерней!”, il secondo e il quarto verso deviano dal tetrametro giambico con due piedi anapestici (v. 2: U — | U — | UU | UU — | U ; v. 4: U — | U — | UU — | U — | U): per ristabilire il ritmo giambico del verso, Božidar suppone che il poeta avesse previsto una pausa, cosicché lo schema del v. 2 sarebbe U — | U — | UU | U Λ | U — | U,<sup>2</sup> mentre del v. 4 U — | U — | U Λ | U — | U — | U,<sup>3</sup> dove il simbolo Λ indica pausa. Prendendo un esempio da Fet (“Измучен жизнью, коварством надежды”), invece, Božidar sostiene che il tetrametro giambico viene ristabilito velocizzando la lettura: al posto dello schema U — | U — | UU — | U U — | U

---

<sup>1</sup> Bobrov sosteneva che l'uguaglianza ritmica di tutti i metri russi fosse appurata (cfr. “Predislovie”, in Božidar, *Raspevočnoe edinstvo*, Moskva, Centrifuga, 1916, p. 5); 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. *ivi*, p. 7).

<sup>2</sup> Si consideri che già Belyj si era occupato di questi versi, rappresentando il secondo con delle note musicali di valore diverso: “[...] отступление от принятой метрики имеем [sic!] живой ритмический смысл, если изобразить строку Тютчева в музыкальных делениях [...]” (A. Belyj, “Lirika...”, *op. cit.*, p. 258). Successivamente i metricisti russi hanno preferito parlare di deviazioni occasionali rispetto al sistema sillabo-tonico, v., ad es., B. Unbegaun, *Russian versification*, Oxford, Clarendon Press, 1956, pp. 89-92.

<sup>3</sup> Cfr. Božidar, *op. cit.*, pp. 21-23.

viene proposto U — | U — | UU — 3 | UU — 3 | U , dove 3 sta a indicare che le tre sillabe devono essere lette al tempo di due, come se si trattasse di una terzina musicale.<sup>1</sup>

Negli scritti di Aksenov tali posizioni vengono sottoposte a critica, accusando anzitutto gli studi di Verrier e Landry di superficialità e di esclusiva attenzione all'aspetto acustico del verso;<sup>2</sup> per quanto riguarda la negazione del pirrichio da parte degli studiosi occidentali, Aksenov ne mostra l'irrazionalità, prendendo un comune tetrametro giambico, “Письмо Онегина к Татьяне” (U — | U — | UU | U — | U) e leggendolo secondo il macchinoso sistema di Verrier, U | — U | — UU 3 || U — U, nel quale notiamo due anacrusi (una all'inizio e una dopo la cesura) e una terzina nella seconda “battuta” (cfr. *ITN*, I, 93-94). Allo stesso tempo Aksenov si pone in contrasto con i tentativi degli studiosi connazionali di normalizzare le infrazioni metriche che si trovano in poesie scritte secondo il sistema sillabo-tonico: egli sottolinea il carattere accentuativo del verso russo, e non ritiene possibile modificare la durata delle sillabe.<sup>3</sup>

[...] 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.<sup>4</sup>

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 квартоль на первой стопе?”

---

<sup>1</sup> La coincidenza nella terminologia musicale tra gli studiosi di metrica acustica e Božidar era stata sottolineata da Aksenov stesso (cfr. *ITN*, I, 92). A tal proposito si veda: “Les pieds trissyllabiques correspondent en pareil cas aux triolets de la musique, ou à peu près. On peut les noter de la même manière” (P. Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Paris, Librairie universitaire H. Welter, 1909, p. 164). Landry parlava invece anche di quartine: “Ou bien le sujet cherche à maintenir l'isochronisme des groupes, en variant la forme, par exemple en créant un groupe de trois impressions qui a la même durée que le groupe de deux précédent, comme le triolet en musique” (E. Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1911, p. 85); “Il y a enfin des subdivisions de contractions, parmi lesquelles l'auteur fait entrer les triolets, quartolets, etc..” (*ivi*, p. 119).

<sup>2</sup> “[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)” (*ITN*, I, 66). Una posizione simile a quella di R. Wellek e A. Warren (cfr. *op. cit.*, p. 226); nel loro libro è presente inoltre un breve resoconto degli studi di metrica musicale e acustica (cfr. *ivi*, pp. 221-26).

<sup>3</sup> 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. *ITN*, I, 98).

<sup>4</sup> *Ivi*.

Напишите”.<sup>1</sup> Una simile frecciata si nota nel commento di Aksenov alla propria traduzione dei drammaturghi elisabettiani: “Надоела мне силлабическая канитель, и перевел просто на слух. Если Вы [Бобров] скажите [sic] что это т<p>ехдольный паузник,<sup>2</sup> я буду также обрадован, как мг. Jaurdain, когда он узнал, что всю жизнь говорил прозой”.<sup>3</sup>

In altre parole, Aksenov sosteneva un punto di vista tradizionale in relazione ai metri sillabo-tonici, ammettendo la presenza di pirricchi e prendendo atto di possibili infrazioni (sporadica aggiunta o sottrazione di sillabe atone). Per quanto riguarda i casi di metri non sillabo-tonici (che possiamo genericamente definire “versi liberi”),<sup>4</sup> invece, Aksenov accordava grande importanza all’accento intensivo, per cui proponeva una suddivisione convenzionale in piedi con un ictus e un numero variabile di sillabe non accentate, senza pause o accelerazioni che ripristinassero, durante la lettura, una distanza isocronica tra gli accenti; questa convenzione escludeva piedi atoni, dal momento che non era possibile risalire ad accenti metrici omessi, come nel sistema sillabo-tonico:

Вы [Bobrov, A. F.] различали «свободный стих» от трехдольного паузника и полагали основание «свободы» в том, что стих подпевает тому или иному размеру. [Они, стало быть,

---

<sup>1</sup> ITN, I, 94. “Насколько я могу понять, квартолью подлинной Вы называете У Л УУ — , УУ Л У — , УУУ Л, а ложной: УУУ — . Так ли я Вас понимаю?” (ivi). Il riferimento è al commento di Bobrov in postfazione a *Raspevočnoe edinstvo*, nel quale vengono apportate delle correzioni agli schemi di Božidar: in un caso (cfr. “Kommentarii”, in Božidar, *op. cit.*, p. 74) Bobrov parla di una distinzione tra *ložnaja* e *istinnaja kvartol’* effettivamente fumosa e che Aksenov doveva in sostanza percepire come una sottigliezza.

<sup>2</sup> 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 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 (cfr. *Novoe o stichosloženii A. S. Puškina*, pp. 8-9). 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. M. Gasparov, “Russkij narodnyj stich i ego literaturnye imitacii”, in Id., *Izbrannye trudy*, cit., t. III, p. 116).

<sup>3</sup> ITN, I, 85. 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: “Вы [Бобров] и без меня знаете, что книг такого уклона у нас только одна – «Символизм», да и то в нем слишком много теософии наболтано” (ivi). V. anche ITN, I, 87.

<sup>4</sup> Ai fini del nostro lavoro intendiamo questa espressione *lato sensu*, come qualsiasi metro che non sia riconducibile a forme sillabo-toniche o sillabiche più o meno trasgredite, in un modo simile a *svobodnyj stich* o *verlibr* nei manuali di metrica di Vladimir Pjast (*Sovremennoe stichovedenie. Ritmika*, Leningrad, Izdatel’stvo pisatelej v Leningrade, 1931, pp. 294-314) e di Georgij Šengeli (*Technika sticha*, Moskva, Sovetskij pisatel’, 1940, pp. 93-110), non come termine tecnico per indicare uno specifico tipo di componimento composto da versi senza rima e senza numero di accenti e sillabe costante (cfr. Ju. Orlickij *Stich i proza v russkoj literature*, Moskva, RGGU, 2002, p. 322). Anche Aksenov, del resto, utilizzava questa espressione in senso generico.



мыслились как некие константы]. [...] Признаюсь Вам, что в существование трехдольного паузника я не верю. 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 анакруссы – после цезуры [il corsivo è nostro].<sup>1</sup>

In sostanza, Aksenov interpretava i versi con intervalli tra sillabe accentate formati da un numero incostante di sillabe atone come il risultato della combinazione delle due misure fondamentali – binarie e ternarie – e delle loro episodiche variazioni (n. di sillabe atone > 2); egli rifiutava, invece, come abbiamo accennato, la teoria bobroviana del *паузник*, cioè del ripristino dell'isocronia dei piedi introducendo una pausa della durata di una sillaba.<sup>2</sup> Queste ultime osservazioni saranno molto utili per interpretare la struttura delle forme metriche libere proposte da Aksenov: egli non ammetteva rallentamenti, accelerazioni o pause nello schema dei versi, per cui il ritmo era dato dalla varia combinazione di sillabe atone e accentate. Tra l'altro, l'enfasi sulla componente accentuativa del testo ci permetterà in alcuni casi di definire più precisamente i suoi versi liberi come *udarnye o akcentnye stichi*.<sup>3</sup>

A questo punto cerchiamo di capire meglio quali requisiti doveva avere secondo Aksenov una forma metrica “nuova”, alternativa al sistema sillabo-tonico. Anzitutto, suddividere graficamente una poesia in versi di varia lunghezza, pur mantenendo foneticamente un'inerzia ritmica sillabo-tonica, non è sufficiente, in quanto si creerebbe soltanto una parvenza di novità. È il caso del cosiddetto *stolbik* di Majakovskij,<sup>4</sup> sottoposto a severa critica da Aksenov, poiché in esso egli non vedeva nessuna evoluzione nella forme metriche russe, bensì soltanto una poesia sillabo-tonica più difficile da leggere:

<sup>1</sup> *ITN*, I, 91.

<sup>2</sup> Aksenov ironizza su di essa anche nel romanzo *Gerkulesovy stolpy*: “Разговоры, разводимые в вагонной качке, отличаются избытком паузных форм, ожидающих еще своего С. Боброва” (*ITN*, II, 210).

<sup>3</sup> Usiamo questi termini nell'accezione di M. Gasparov (*Russkie stichi 1890-ch–1925-go godov v kommentarijach*, Moskva, Vysšaja škola, 1993, pp. 142-43) e B. Unbegaun (*accentual verse*, cfr. *op. cit.*, p. 109) 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 N. Bogomolov (cfr. *Stichotvornaja reč'*, Moskva, Interpraks, 1995, p. 77) o di A. Kvjatkovskij (*udarnik*, cfr. *Poetičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1966, p. 314), i quali consideravano 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, ad es., la già citata scaletta della lezione *Literaturnaja forma*: “Ритмика русского языка и русского стихосложения. Отвлеченный ритм ударного стиха. Его разновидности. Формы. Стих и проза” (*ITN*, II, 87).

<sup>4</sup> Cfr. G. Janeczek, *The Look...*, cit., pp. 219-221.

Mне 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 метрическую правильность большинства строчек, разорванных теперешней версткой для образования узора, сходного с так называемым свободным стихом.<sup>1</sup>

Allo stesso tempo, suddividere un testo prosastico in righe con un numero costante di accenti non è sufficiente per ricondurre tale opera al fenomeno del verso: secondo Aksenov, la percezione di un verso in quanto tale necessita la presenza di costanti ritmiche non solo sul piano prosodico, ma anche fonetico (rima e assonanze) o perlomeno sintattico (corrispondenza tra fine della proposizione e fine del verso).<sup>2</sup> Tale pensiero viene spiegato con chiarezza nella recensione a *Zapiski poeta* di I. Sel'vinskij:

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 происхождение, и любой прозаический отрывок может быть напечатан в форме его «пятиударного стиха».<sup>3</sup>

Ovviamente, la differenza nella composizione fonetica e sintattica del testo risulterà ancor più decisiva per non confondere il verso libero con la prosa, dal momento che, in questo caso, la disposizione degli accenti non presenta alcun ruolo distintivo. A nostro modo di vedere, tuttavia, esiste anche un motivo storico-culturale per cui Aksenov riteneva giusto marcare la differenza tra verso libero e prosa. Come abbiamo mostrato in II.1.2.1, Aksenov auspicava il superamento del sistema sillabotnico in Russia, sentito come troppo coercitivo e innaturale, in favore di un ritmo più flessibile e vicino al parlato; egli credeva inoltre che l'adozione di forme metrico-

---

<sup>1</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] Sto pjat’desjat’ [sic]...”, cit., pp. 205-06. Aksenov riteneva infatti giusto che la resa tipografica mettesse in risalto lo schema ritmico del componimento, agevolando così la lettura. Questo stesso principio è alla base della critica alla prosa ritmica di Belyj, che Aksenov 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” (I. Aksenov, “[Recensione a] Andrej Belyj. Ofejra. M. 1922”, *Pečat’ i revoljucija* 7, 1922, p. 320).

<sup>2</sup> 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, v. M. Gasparov e T. Skulačeva, “Ritm i sintaksis v svobodnom stiche”, in E. Krasil’nikova (a cura di), *op. cit.*, pp. 20-43. L’esperimento è stato condotto attraverso il confronto tra *Aleksandrijskie pesni* di Michail Kuzmin, poesia russa classica e frammenti di prosa.

<sup>3</sup> I. Aksenov, “[Recensione a] Il’ja Sel’vinskij, «Zapiski poeta» GIZ. M., 1928”, *Krasnaja nov’* 4, aprile 1928, pp. 242-43.

ritmiche libere in Russia sarebbe stata più problematica rispetto a quanto avvenuto negli altri paesi europei. Si considerino di nuovo (cfr. II.1.2.1) le parole tratte dalla prefazione a *Korinfjane*:

[...] русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертами Третьяковским 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 (английское, польское, французское стихосложения).<sup>1</sup>

L'idea che il verso libero rappresentasse una diretta evoluzione di quello sillabico e non di quello sillabo-tonico può essere giustificata attraverso il seguente ragionamento: il passaggio dal sistema sillabico a quello libero presuppone soltanto la rinuncia a una costante ritmica, ossia alla lunghezza regolare dei versi; il passaggio da sillabo-tonico a libero, invece, implica la rinuncia anche alla disposizione regolare degli accenti metrici.<sup>2</sup> In altre parole, nel primo caso si tratta di superare un solo vincolo, mentre, nel secondo caso, i vincoli sono due. 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,<sup>3</sup> se fosse venuta a mancare una netta distinzione a livello fonetico e sintattico: non a caso, Aksenov non ha rinunciato quasi mai nelle sue forme libere alla rima come costante fonica per segnalare la fine del verso, l'uso dell'allitterazione è abbondante, mentre sono rari gli *enjambement*. I suoi sforzi artistici non erano invece tesi a un'anacronistica evoluzione del vecchio sistema sillabico russo,<sup>4</sup> se non in rare ed interessanti eccezioni (cfr. *infra*, III.3.4).

---

<sup>1</sup> ITN, II, 12.

<sup>2</sup> Questo ragionamento non tiene ovviamente conto delle forme più libere, come *vol'nyj jamb*, *vol'nyj chorej*, in quanto sono casi particolari con un utilizzo limitato nella tradizione letteraria russa (si pensi alle *basni* di Krylov).

<sup>3</sup> Tale principio sarebbe conforme alle idee di Jurij Lotman sullo sviluppo della letteratura (cfr. "Analiz poetičeskogo teksta", in Id., *O poetach i poezii*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2011, p. 38). In breve, 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", ma "non complesso", un prodotto secondario sullo sfondo di testi con vari vincoli: per dirla con Lotman, "«текст + «минус-приемы»". 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.

<sup>4</sup> Cfr. le parole di Aksenov a Bobrov: "силлабический стих умирал естественной смертью, а Третьяковский был только единственным грамотным из всех достоверных свидетелей и подписал

In tutte le osservazioni fin qui presentate Aksenov non si riferisce mai direttamente al proprio metodo di scrittura. L'unica eccezione riguarda l'introduzione alla tragedia *Korinfjane*, anche se il poeta fa intendere chiaramente (utilizzando la congiunzione *i*) di alludere a principi validi per tutta la sua produzione in versi: “Что касается до порядка, установленного мной при смысловой обработке всей словесной структуры, то должен сказать, что метод, приложенный мной к выполнению композиции ритма, применялся *и* здесь в полном своем объеме [il corsivo è nostro]”.<sup>1</sup> Ricaviamo dunque da questo scritto tale definizione del procedimento di organizzazione ritmica: “[...] строить метрику отдельных пассажей по сочетанию с некоторыми обиходными фразами, чья ритмическая структура задана повседневностью пользования”,<sup>2</sup> una formulazione che conferma l'intenzione di Aksenov (cui abbiamo accennato precedentemente) di ricercare una scansione ritmica che mimi la lingua parlata.<sup>3</sup> La circostanza strana è che questa definizione sembra

---

протокол. Но поэт он был, несомненно, выше одаренностью, чем Ломоносов, и оценка запоздала” (*ITN*, I. 64). Si consideri inoltre l'osservazione di M. Gasparov (“Oppozicija «stich – proza»”, in Id., *Izbrannye trudy*, cit., t. III, p. 53): “Пolemичность понятна: Аксенов писал в ту пору, когда потребность в более четком стихе сменилась в русской поэзии потребностью в более гибком стихе и модернисты стали искать выхода из закостенелой силлаботоники. Французское, польское, английское, даже немецкое стихосложение вызывали зависть, потому что в них было больше простора для «органических» сдвигов ударения, если не в середине, то в начале стиха. Видимо, идеальным путем развития русского стиха Аксенову казался Кантемир. Однако сам Аксенов и его современники, разрушая силлаботонику, не пытались вернуться к силлабике – они предпочитали экспериментировать с чистой тоникой”. Tuttavia, mentre Aksenov temeva che non fosse facile sviluppare un verso libero in Russia che continuasse a sembrare verso, dopo due secoli di rigido sillabotonismo, 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 folklore (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. Ju. Orlickij, *op. cit.*, pp. 342-87).

<sup>1</sup> *ITN*, II, 15.

<sup>2</sup> *ITN*, II, 12.

<sup>3</sup> 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. V. Šklovskij, “L'arte come procedimento”, in *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 92-93); nella fattispecie, “il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico” (*ivi*, p. 94). Ricordando che senza violenza (violenza al normale uso della lingua) non c'è poesia, Jakobson 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 против насилий над русским языком силлабического стиха – вполне основательны как протокол насилий, но как обвинительный акт имеют лишь релятивную

applicabile a tutta l'opera in versi di Aksenov,<sup>1</sup> ma non al testo cui in primo luogo essa era riferita: nonostante si registrino sporadiche deroghe al metro, in *Korinffane* resta dominante il *blank verse*<sup>2</sup> (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 (ammettiamo che si tratta di accenti non convenzionali: su un bisillabo, anziché su un monosillabo).<sup>3</sup> 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. Osserviamo invece la produzione poetica di Aksenov: nonostante nelle prime raccolte *Neuvažitel'nye osnovanija* ed *Ejfeleja* 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 sillabotonismo, tanto che nelle opere successive (*Ody i tancy*, i due frammenti di poema e altre poesie sparse) sono presenti soltanto casi di verso libero.

Tenendo in considerazione i principî dedotti, siamo adesso in grado di 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. Il nostro lavoro mirerà, da un lato, a individuare le regole compositive che stanno alla base dei suoi esperimenti e, dall'altro, a stabilire in che misura la forma metrica ha contribuito ad orientare il significato del messaggio poetico. Le complesse scelte metriche non sono infatti autoreferenziali, bensì possono

---

ценность. Это декларации отдельных вновь возникающих стихотворных школ, отмечающих насилия предыдущей школ, чтобы противопоставить им свои, инородные.”(*O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, Berlin, “Opojaz” – MLK, 1923, p. 101). Jakobson si riferisce evidentemente all'introduzione di Aksenov a *Korinffane*: “[...] естественные попытки живой речи добиться звуковой выразительности естественности разрушают механизм стиха, не имеющего ничего общего законами языка, действию этой схемы подверженного” (*ITN*, II, 12).

<sup>1</sup> Come già M. Gasparov (“Ivan Aksenov”, cit., p. 582) aveva proposto.

<sup>2</sup> Nella stessa introduzione a *Korinffane*, in effetti, Aksenov aveva ammesso di aver optato per degli “*udarnye jamby*” in quanto metro “flessibile” (cfr. *ITN*, II,12). Sulla predilezione per il giambo si veda anche la corrispondenza con Bobrov: “Неужели и Вы все еще пылаете страстью (увы, взаимной, потому что он у Вас хорош, подлец, хотя и подлец) к «ямбу»?” (*ITN*, I, 140). Tra l'altro, se, per dirla con Jurij Tynjanov (cfr. “Literaturnyj fakt”, in Id., *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929, pp. 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 *Korinffane* (p. 19) si presenta come “У — У — У Думаешь оставлю”.

<sup>3</sup> Cfr. M. Gasparov, *Russkie stichi...*, cit., p. 67: “В русских двусложных размерах – ямбе и хорее – сильные места и слабые места чередуются через слог: (У)хУхУ...У ` . Слабые места (У) преимущественно безударны (если и ударны, то лишь за счет коротких односложных слов) [...]”.

anche adempiere un determinato compito semantico; a quest'ultimo proposito noteremo come per Aksenov sia importante il citazionismo metrico, ossia l'utilizzo di forme prosodiche che ricordano determinate poesie o determinati generi poetici.<sup>1</sup>

### III.3.2. Tra verso popolare e religioso

Nel libro *Ejfeleja* tre odi su trenta – 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 liberi rimati straordinariamente lunghi (fino a più di 60 sillabe, per una media di circa 25). Possiamo 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*”).<sup>2</sup> In questi componimenti inconsueti la rima alternata (frequente nella produzione di Aksenov) si presenta generalmente quando i versi sono più brevi; ai fini del nostro discorso faremo riferimento alle parti con rima baciata (in V: 40 versi su 53; in X: 50 su 74; in XXX: 40 su 54).

La forma poetica più simile all'effetto ritmico ottenuto da Aksenov è indubbiamente il cosiddetto *raěšnyj stich*, metro del folclore orale composto da sequenze di distici rimati anisosillabici, usato tuttavia da molti scrittori colti in funzione di imitazione popolare, come *Skazka o pope i rabotnike ego Balde* di Puškin, la poesia satirica di Dem'jan Bednyj, quella di propaganda politica di Majakovskij e gli esperimenti di Chlebnikov;<sup>3</sup> con il *raěšnyj stich* le tre odi di Aksenov condividono l'assenza di vincoli sillabici e accentuativi e la rima baciata – mantenendo anche la consueta alternanza di rime maschili (tronche) e femminili (piane) – ma in generale

---

<sup>1</sup> 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 M. Gasparov chiamava “экспрессивный/семантический ореол стихотворного размера” (*Metr i mysl'*, Moskva, RGGU, 1999, p. 13). Secondo la posizione dello studioso: “Для впечатления от стихотворного текста ритм оказывается важнее, чем словесное наполнение” (*ivi*, p. 12); egli nota altresì: “Мы часто употребляем метафорические выражения «память слова», «память жанра» и пр. – с таким же правом мы можем говорить и о «памяти метра», которая тоже есть частица «памяти культуры»” (*ivi*, p. 16).

<sup>2</sup> La scelta appare ancora più rilevante se si considera le seguenti parole di Aksenov: “Не люблю я рифму, как явление постоянное, не люблю ее как выпирание из текста незначащего речения, особенно если она надоедлива, особенно если она однообразна, а всем этим качествам отвечают «сложные рифмы» [...]” (*ITN*, I, 72).

<sup>3</sup> Cfr. A. Kvjatkovskij, *op. cit.*, pp. 235-237 e N. Bogomolov, *Stichotvornaja reč'*, cit., pp. 80-82.

sembra una forma svuotata del suo contenuto popolaresco, una forma tra l'altro esasperata e portata all'assurdo. Della "memoria metrica" di questa forma il verso di Aksenov mantiene invece il carattere burlesco e satirico a cui essa viene solitamente associata, sottolineato dall'uso di parole insolite nella rima in funzione comica. Si osservi i vv. 13-14 da *Ejfeleja V*:

Видел Ты меня в бане, видел меня пьяным, видел меня во всех видах и даже  
Не под смоковницей, а в гостинице Эрмитаже<sup>1</sup>

E i vv. 11-12 da *Ejfeleja X*:

Пока не вывернется из него, как выдергивают из непробудной земли, добросовестно  
[укоренившуюся морковь  
Чувство, чище даже чем ненависть и славнейшее без сравнения, чем самая хваленая  
[любовь?<sup>2</sup>

A volte la giocosità arriva alla blasfemia e alla scurrilità, elementi tutt'altro che ignoti all'(anti)cultura popolare.<sup>3</sup> Sempre in *Ejfeleja V* (vv. 48-49):

Да ведь это, собственно то говоря, еще не известно, кто сопутствует Христу при втором  
[пришествии, а когда был приход первый  
Записано единогласно, что любимым обществом Его были портовые моряки, земские  
[стражники и святые стервы<sup>4</sup>

La questione dei riferimenti religiosi apre una nuova prospettiva nelle "citazioni metriche": il *raěšnyj stich* non pare infatti l'unica forma cui Aksenov allude per veicolare un messaggio che pare buffonesco e parodico, forse con funzione di *épatage*; ad esso si sovrappone chiaramente (quasi vi si fonde, nel colto eclettismo aksenoviano) quello che Kirill Taranovskij definiva *molitvoslovnij stich*,<sup>5</sup> un verso non rimato (a differenza del caso di Aksenov), molto connotato sintatticamente per l'uso di parallelismi, spesso in forma anaforica, e la ripetizione di formule particolari; la sua origine va fatta risalire all'imitazione delle traduzioni dei salmi biblici (sotto questi aspetti non è forse improprio un parallelo, nella tradizione italiana, con il *Laudes Creaturarum*); a cavallo tra Ottocento e Novecento questa forma è stata cara ad

---

<sup>1</sup> *Ejff.*, p. 5.

<sup>2</sup> *Ejff.*, pp. 10-11.

<sup>3</sup> Si veda a tal proposito l'ottimo saggio di Boris Uspenskij ("Le fiabe proibite di Aleksandr N. Afanas'ev", in A. Afanas'ev, *Fiabe russe proibite*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 11-12) sul turpiloquio e lo sbeffeggiamento del culto cristiano come manifestazione dell'"anticomportamento" del popolo, il quale – non avendo mai totalmente rinunciato a usi e costumi dei tempi pagani – si oppone ai valori della cultura alta.

<sup>4</sup> *Ejff.*, p. 6.

<sup>5</sup> Cfr. K. Taranovskij, "Formy obščeslavjanskogo i cerkovnoslavjanskogo sticha v drevnerusskoj literature XI-XIII vv.", in H. Kučera (a cura di), *American Contributions to the VI International Congress of Slavists. Prague, 1968, August 7-13 Volume I: Linguistic Contributions*, The Hague – Paris, Mouton, 1968, pp. 377-394. Si veda anche M. Gasparov, *Russkie stichi...*, cit., pp. 143-44.

Aleksandr Dobroljubov: in particolare, nella nota raccolta *Iz knigi nevidimoj* (1905) trovano posto poesie con versi liberi lunghissimi, analoghi a quelli di Aksenov:

Господи, благослови меня ходить спокойно, делать благо неторопясь, чтоб я не делал его  
[только по видимости, чтоб не забывать мне душу блага.  
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 [...].<sup>1</sup>

Riprendiamo una citazione da *Ejfeleja V* (vv. 12-14): anche qui l'io lirico si rivolge 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.<sup>2</sup>

Beninteso, non abbiamo sufficienti dati per affermare che Aksenov alludesse direttamente a Dobroljubov. Il parallelo non è tuttavia da escludere, soprattutto se si pensa all'uso simile di versi così lunghi: difficilmente a un attento cultore di forme metriche come Aksenov sarà sfuggito il precedente di Dobroljubov, nel qual caso il richiamo non poteva che essere voluto. Oltre a Dobroljubov, Aksenov potrebbe essere stato ispirato dalla raccolta poetica di Paul Claudel *Corona benignitatis anni Dei* (1915), a lui molto probabilmente nota,<sup>3</sup> un saggio di poesia cristiana dove i versi liberi sono meno lunghi, rispetto a quanto abbiamo visto in *Iz knigi nevidimoj*, ma che è comunque formata da distici con rima baciata. Si consideri l'incipit da *Chant de l'Épiphanie*:

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,

---

<sup>1</sup> A. Dobroljubov, *Sočinenija. T. II: Iz knigi nevidimoj*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1983, p. 144.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 5.

<sup>3</sup> Aksenov chiede a Bobrov che il frontespizio di *Neuvažitel'nye osnovanija* sia eseguito su modello di un libro di Claudel (cfr. *ITN*, I, 71; 74): un confronto tra i frontespizi ci ha permesso di risalire alla raccolta di poesie che abbiamo citato; Adaskina ("Kommentarii", cit., t. I, p. 508), invece, crede erroneamente che il riferimento possa essere al trattato *L'art poétique* (1907). Purtroppo non ci è noto il giudizio di Aksenov su un poeta così diverso da lui; siamo riusciti a trovare solo un vago commento in una lettera a Bobrov datata 17 aprile 1916: "Мне очень любопытно Ваше суждение о вещах Клоделя (не люблю третьей)" (*ITN*, I, 72); 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 Coufontaine* (*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.



Se manifeste, qui commence, dans le rayonnement de l'Épiphanie.<sup>1</sup>

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'epoca.<sup>2</sup> 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 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...<sup>3</sup>

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:

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  
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<sup>4</sup>

Che si tratti di coincidenze o che Aksenov avesse effettivamente in mente tali testi mentre scriveva, rimane fuor di dubbio l'intenzione di mimare, in chiave polemica, un verso che contenesse delle reminiscenze di generi ecclesiastici sia nel tono, che nella forma. Riportiamo di seguito alcuni casi in cui il parallelo religioso appare più evidente

---

<sup>1</sup> P. Claudel, *Corona Benignitatis anni Dei*, Paris, NRF, 1915, p. 16.

<sup>2</sup> 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. S. Cigada, “Blaise Cendrars”, in M. Colesanti e L. De Nardis (a cura di), *Letteratura francese. I contemporanei*, Roma, Lucarini, 1986, vol. I, pp. 520-21.

<sup>3</sup> B. Cendrars, *Du monde entier: poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 23, 25-26.

<sup>4</sup> G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965, p. 39.

per il lessico impiegato, da *Ejfeleja V* (v. 47), *Ejfeleja X* (vv. 33-34) ed *Ejfeleja 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  
[башня].<sup>1</sup>

Нет мне иного палладиума, кроме Тебя – публичная,  
Нет мне иного откровения, кроме чести Твоей открытости<sup>2</sup>

И нет мне дела до тех, кто теперь не знал Тебя, кто не молится Тебе, кто не верит в Тебя, –  
[кто меня бедней].<sup>3</sup>

Il primo esempio, come abbiamo già avuto modo di notare,<sup>4</sup> è senz'altro riconducibile a un acatisto, nota forma poetica dell'innografia ortodossa intercalata da acclamazioni (“gioisci... gioisci...”)<sup>5</sup> e rivolto alla Vergine Maria (con conseguente parallelo Torre Eiffel-Madonna, cfr. *infra*); 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: “И из каждого креста крестовины Твоей, пригвожденной над асфальтовым морем призм / Освещается достояние Твое – благорастворенная жизнь” (*Ejfeleja V*, vv. 50-51);<sup>6</sup> “[...] сколько на башне совершено распятий. / Распятий энергии связывающей и тайно образующей металла молекулы, / Херувимы звенящие системы неразрывной крепости” (*Ejfeleja X*, vv. 28-30),<sup>7</sup> oppure la rete della “pesca miracolosa” con la struttura reticolare della torre “Сетью закинута на / Город, что не найти острее, / Как на тот, незадачливый борт / Ловли, в полночь, Генисарета... / И по прежнему этот жест простерт / Над злобой всякого поэта [il corsivo è nostro]” (*Ejfeleja VIII*, vv. 23-28);<sup>8</sup> oppure, ancora, nei modi con cui viene connotata: “Бедный [Вечер]

---

<sup>1</sup> *Ejff.*, p. 6.

<sup>2</sup> *Ejff.*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ejff.*, p. 30.

<sup>4</sup> A. Farsetti, “Avangardnyj obraz Pariža: «Ejfelei» I. A. Aksenova (vzgljad iz Rossii)”, in D. Moskovskaja (a cura di), *N. P. Anciferov. Filologija prošlogo i budušego. Sbornik statej*, Moskva, IMLI RAN, 2012, p. 256.

<sup>5</sup> Notiamo *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, *Ejfeleja VI*, già citata nel cap. 2; si tratta anche dell'altro titolo con cui è conosciuto il racconto *Pis'ma svetlych ličnostej*, inserito nella raccolta perduta *Ljubov' segodnja*).

<sup>6</sup> *Ejff.*, p. 6.

<sup>7</sup> *Ejff.*, p. 11.

<sup>8</sup> *Ejff.*, p. 9. Cfr. il corsivo nostro 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»”

верил в трапедию / И в *душеспасительную* сеть [il corsivo è nostro]” (*Ejfeleja XXIII*, vv. 9-10),<sup>1</sup> attributo solitamente presente nella locuzione *dušespasitel'nye knigi* (ossia la Bibbia), o “[...] железная дева” (*Ejfeleja X*, v. 32),<sup>2</sup> “Железная и пламенная дева” (*Ejfeleja XV*, v. 21).<sup>3</sup> L’allusione alla Vergine Maria si ritrova nell’utilizzo dell’epiteto *lilija* riferito alla Torre in *Ejfeleja XIII*.<sup>4</sup> Inoltre, la Torre, oggetto di venerazione, viene spesso nominata tramite il pronome di seconda o terza persona con iniziale maiuscola (cfr. *supra*, III.1.3). A questo proposito, in *Ejfeleja V* (vv. 7-9; 12; 15; 36) troviamo un caso interessante, legato alla dinamica dei punti di vista di cui abbiamo parlato in III.1.3:

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  
 М-А<sup>5</sup> и да  
 [прославится *Твоя высота*  
 [...]  
 И Тебя, неоглядную [...]<sup>6</sup>

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);<sup>7</sup> la terza, invece, è apertamente ambigua, e nel successivo riferimento alla seconda persona con la lettera maiuscola la concordanza grammaticale 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.

---

(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 senso pensare a una censura della Chiesa dopo il 1917).

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 24.

<sup>2</sup> *Ejf.*, p. 11.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 16.

<sup>4</sup> Come notato anche da Kornelija Ičin (“Konstruktivistskie...”, cit.).

<sup>5</sup> Probabile che si tratti di un refuso: il monogramma dovrebbe essere “И-А”, le iniziali dell’autore.

<sup>6</sup> *Ejf.*, pp. 4-5.

<sup>7</sup> Si noti come Aksenov riunisca nella figura di Dio i gradi della gerarchia degli angeli – dalla prima sfera: *Prestoly* (‘troni’); dalla seconda: *Gospodstva* (‘dominazioni’), *Sily* (‘virtù’/‘forze’), *Vlasti* (‘potestà’) – con gli attributi che Gli sono propri (cfr. la nota dossologia: “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 possiamo 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.

Possiamo 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 abbiamo 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 *Ejfeleja* 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 forme metriche in aperta antitesi.

### **III.3.3. Forme metriche di passaggio: dalla trasgressione dei metri classici al verso tonico “regolato”**

Nella sottosezione precedente abbiamo mostrato l'enorme libertà compositiva che può raggiungere il verso libero di Aksenov. Tuttavia, è necessario constatare che simili casi di affrancamento da regolarità sillabiche o toniche sono rari: si possono citare *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*, *podsvėčnik*<sup>1</sup> (accenti/verso: 2-10; numero di sillabe: 6-35) o, al limite, *Diagnoz*<sup>2</sup> (2-8; 5-23), *Ejfeleja XII*<sup>3</sup> (1-7; 4-21) e *Ejfeleja XXIV*<sup>4</sup> (1-7; 3-21). Alla prova dei fatti molti componimenti di Aksenov che potrebbero essere ritenuti “liberi”, cioè svincolati da costanti ritmiche, risultano in realtà sottoposti a determinate limitazioni, tanto che è possibile interpretarli come prodotto di un sillabotonismo 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

---

<sup>1</sup> Cfr. *NO*, p. 21.

<sup>2</sup> Cfr. *NO*, p. 35.

<sup>3</sup> Cfr. *Ejf.*, p. 14.

<sup>4</sup> Cfr. *Ejf.*, p. 25.

sull'imitazione di modelli antichi) di logaedi e polimetria, fino al *dol'nik*, al *taktovik*<sup>1</sup> e, quindi, al tonismo puro. In tale contesto assume un indubbio interesse l'esperienza di Aksenov, i cui risultati possono essere annoverati, a nostro parere, tra i sistemi ibridi di passaggio da sillabo-tonismo a tonismo e verso libero a cui la "versologia" non è ancora riuscita a dare una definizione tecnica soddisfacente.<sup>2</sup> A conferma di come Aksenov prenda le mosse proprio dal classico sistema sillabo-tonico nelle sue ricerche ritmiche, illustreremo subito il caso di *Ejfeleja XXVI*: l'ode 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 liberi<sup>3</sup> (a eccezione di una tetrapodia trocaica); si noti che 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 peraltro seguire una particolare regola di reiterazione. Esistono poi casi in cui si realizza una più evidente deviazione dal sistema classico:

Сколько б я не окрестил зулусов,  
 На пари – они меня съедят  
 В утверждение трансцендентальных вкусов  
 Той страны, где зреет кокотаж.  
 Право! – Отслужившего билета  
 Легче, отвалился день  
 Не подставили ему корзины,  
 Полируя регулярный стаж,  
 Прочерчиваюсь без перспективы.  
 Даже свистать – загадится [...] <sup>4</sup>

<sup>1</sup> 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. M. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha*, Moskva, Fortuna Limited, 2000, pp. 198, 228; N. Bogomolov, *Stichotvornaja reč'*, cit., pp. 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 (cfr. "Russkij narodnyj...", cit.). N. Bogomolov (*Stichotvornaja reč'*, cit., pp. 76-77) ritiene invece possibile far arrivare l'intervallo di sillabe atone fino a 4, casi che invece Gasparov definisce forme di passaggio tra *taktovik* e verso libero (v. nota successiva).

<sup>2</sup> M. Gasparov ha ravvisato l'esistenza di una forma che potremmo assimilare a quella di Aksenov in due poesie di Šeršenevič del 1914, riguardo alle quali ha affermato: "Размер стихотворений колеблется между тактовиком и акцентным стихом" (*Russkie stichi...*, cit., p. 55). Gasparov definisce allo stesso modo le forme folcloriche di *bylinnyj stich* più libere rispetto al *taktovik*: "[...] «расшатанный стих», переходная ступень от тактовика к акцентному стиху" ("Russkij narodnyj...", cit., p. 82). L'impressione è che Aksenov, il quale – come egli stesso affermava – cercava di combinare piedi binari, ternari o talvolta più grandi, mirasse soprattutto a "sconquassare" il sistema sillabo-tonico, "bypassando" categorie metriche come *taktovik* e *dol'nik*, cosicché la coincidenza con quest'ultime (cfr. *infra*) può apparire casuale.

<sup>3</sup> 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 0 \_ 0 | 0 \_ 00 || 00 \_), fanno apparire tali definizioni una forzatura.

<sup>4</sup> *NO*, p. 41, vv. 1-10.

In questa poesia di *Neuvažitel'nye osnovanija* è facile individuare un'inerzia trocaica (potremmo parlare di *vol'nyj chorej*), che si mantiene regolare per i primi otto versi. Il v. 9, 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 говоруну, свет, мигни" (v. 19) e "В этом неперпендукулярном воздухе" (v. 23). Una simile scansione trocaica con sporadiche deroghe si nota anche in una poesia successiva (*La tour Eifel* [sic!] I).<sup>1</sup>

A un livello superiore di complessità si può osservare l'ultima poesia della raccolta (*La tour Eifel* [sic!] II).

Я хочу задремать на том,	У У _   У У _   У _
Что заклепанною высотой	У У _   У У _   У У _   У
Покрывааемые и дол и дом	У У _   У У _   У _   У _
Отбуксовывают холостую,	У У _   У У _   У У _   У
Что до слабых вершин Монсо	У У _   У У _   У _
Котелков распустили четки,	У У _   У У _   У _   У
Что ловлю на лету серсо	У У _   У У _   У _
Радиотелеграфной трещетки,	У У _   У У _   У У _   У
Что, холодный обведа валер,	
Обозначающий помост <sup>2</sup>	У   У У _   У У _   У
Я на тебя накину флёр –	
Чужих и собственная подлость.	
[...]	
Окончательная бесполезность –	У У _   У У _   У У _   У
Сна расклепанная высота, –	У У _   У У _   У У _
Иль-де-Франсовая окрестность. <sup>3</sup>	У У _   У У _   У _   У

L'inizio della poesia può far pensare al noto *dol'nik* (per quanto si tratti di una forma esecrata da Aksenov).<sup>4</sup> Per la precisione, come evidenziato dagli schemi riportati, il metro originario sembrerebbe una tripodia anapestica variamente trasgredita (ad es. i

<sup>1</sup> Cfr. *NO*, pp. 44-45.

<sup>2</sup> Corretto sarebbe l'accento sulla seconda sillaba, tuttavia la rima imperfetta con *podlost'* e la regolarità metrica fanno pensare a una licenza poetica.

<sup>3</sup> *NO*, pp. 45-46, vv. 1-12; 39-41.

<sup>4</sup> "О модернистах-то, что Вы [Бобров] 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" (*ITN*, I, 95). Notare come già ad Aksenov era nota la provenienza tedesca del *dol'nik* e la sua fortuna presso i simbolisti.

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;<sup>1</sup> 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 ricorrere 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 *Ejfeleja VIII*.

Un procedimento simile viene utilizzato anche in *Ejfeleja I*. All'inizio assistiamo a un'alternanza di tetrapodie (versi dispari) e dipodie (versi pari) anapestiche (vv. 1-6, 8, 10). Nella parte centrale (vv. 7-25) notiamo 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 trovare anche versi che coincidono con ritmi sillabo-tonici (v. 19: "Белая пена – согласие их помела", 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, "Опалён | ные го | ды вдали́ | клубя́", il secondo più libero "Стáлью се | кúндной | шпáги").

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 verso una lettura "automatizzata"; successivamente questo schema viene deformato<sup>2</sup> – 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

<sup>1</sup> Cfr. M. Gasparov, *Očerki istorii...*, cit., p. 244.

<sup>2</sup> Al contrario, in *Ejfeleja 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".

sottolineare che lo schema metrico elementare è sempre stato presente nell'orizzonte compositivo del poeta. Da un punto di vista eminentemente prosodico, in base alle precedenti citazioni, si potrebbe pensare che Aksenov stesse sperimentando le possibilità di creare versi con accenti più vicini a quelli della lingua quotidiana basandosi su una trasgressione dei metri classici molto più avanzata e imprevedibile rispetto, ad es., a un *dol'nik* (sebbene si tratti di una rarità, sono presenti intervalli anche di 5 sillabe atone); in aggiunta, riprendendo la citazione relativa alla traduzione dei drammaturchi elisabettiani, possiamo pensare che la trasgressione del metro sia in parte dovuta alla volontà di sfuggire alla noiosa *kanitel'* del verso sillabo-tonico: Aksenov sarebbe partito da un metro regolare e poi avrebbe continuato a comporre i versi affidandosi al proprio orecchio, ossia senza la preoccupazione di rispettare pedissequamente la disposizione e il regolare numero di accenti. In sostanza, se non siamo in grado di riscontrare una regola ritmica coerente, è molto probabile che non ci sia; o forse dovremmo dire, più precisamente, che l'intenzione era trasgredire una regola, non istituirne una nuova.

Il passo successivo – non tanto da una prospettiva cronologica, quanto metodologica – verso l'abbandono degli schemi sillabo-tonici è una poesia composta esclusivamente di metri meno rigorosi rispetto a *dol'niki* e *taktoviki*, ma non così irregolari da dover ricorrere a una definizione vaga come *akcentnyj stich*. In altre parole, da un lato il lettore non riesce più a individuare una forma classica che Aksenov abbia trasgredito: a differenza degli esempi esposti in precedenza, gli effetti ritmici regolari – rintracciabili solo in alcuni sintagmi – sono perlopiù avvertiti come una coincidenza, poiché nell'insieme la disposizione degli accenti non permette di risalire a una norma; dall'altro lato, il lettore percepisce una certa regolarità nel numero degli ictus e delle sillabe. Per questo metro di passaggio tra il sillabo-tonismo e il tonismo puro Gasparov parlerebbe senz'altro di *rasšatannyj taktovik*,<sup>1</sup> intendendo con ciò comprendere tutti i versi con un intervallo di sillabe atone che può superare anche le 3 unità (quindi più “sconquassato” di un *taktovik*), ma non con la libertà di un *akcentnyj stich*. Crediamo tuttavia che sarebbe terminologicamente più appropriato parlare di verso tonico “regolato”: dopo aver sperimentato gli eccessi di libertà del verso libero (v. le tre odi di *Ejfeleja* in III.3.2), Aksenov era forse alla ricerca di una forma più “addomesticata”, che

---

<sup>1</sup> Cfr. “Russkij narodnyj...”, cit., p. 130.



gli consentisse al contempo di non ritornare ai versi sillabo-tonici o alle loro episodiche infrazioni, avvertite dal poeta come monotone e innaturali.

Si tratta della forma metrico-ritmica che caratterizza i componimenti da noi ascritti alla raccolta *Ody i tancy*. 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)<sup>1</sup> 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:

	<i>Široko</i>	<i>Merno p. bystro</i>	<i>Temp val'sa</i>	<i>V vostoč. rode</i>	<i>Dovol'no bystro</i>	<i>Izmenčivo</i>	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 (ne illustreremo il motivo in seguito), in tutte le poesie prevalgono i versi con 3 ictus e la percentuale di versi composti dalle 7 alle 11 sillabe è sensibilmente alta.

L'esempio di *Ody i tancy* non è peraltro l'unico nella produzione aksenoviana (tuttalpiù esso può essere considerato quello perseguito con maggior coerenza): una scansione ritmica simile era stata proposta in precedenza in due poesie di *Neuvážitel'nye osnovanija* (*Kuril'sčik*, p. 23; *22 mars 1914. Paris*, p. 40) e di *Ejfeleja* (*Ejfeleja IX*; *Ejfeleja 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) 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 notiamo invece *Ejfeleja IV*, *Ejfeleja XIII* e *Ejfeleja XXIX* con soprattutto 2 o 3 ictus (rispettivamente: 37 % + 44 %; 37 % + 54 %; 23 % + 57 %) e con una media di sillabe tra 8 e 9.

<sup>1</sup> Per determinare quali accenti considerare nello schema metrico del verso libero ci siamo basati sulle regole proposte da M. Gasparov e T. Skulačeva ("Ritm i sintaksis...", cit., p. 32).

Per quanto riguarda le possibilità semantiche delle forme presentate, perlomeno nel caso di *Ejfeleja I* siamo 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 ней [sic? “в нем”?] серебро / Щекота Лорелеи) 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 parla della Torre Eiffel, presentata con una metonimia (v. 26, “мировая антенна”) 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). 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 possiamo 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 *Ejfeleja XXIII*: l’immagine iniziale (“Плыл дым и тлели тихие афиши”, v. 1) ripetuta a metà circa (v. 17) e variata al penultimo verso (“Пал первый час и кисли мертвые афиши”, 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 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 “regolato” di *Ody i tancy*. In precedenza abbiamo 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. Ricordiamo 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.<sup>1</sup> Così, ad esempio, la poesia *Široko* (corrispondente all’indicazione agogica *largo*) ha un numero di sillabe/verso

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Gasparov, *Russkie stichi...*, cit., p. 85.

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 assistiamo a 3 accenti consecutivi non separati 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). *V vostočnom rode* è invece la poesia dal ritmo più uniforme:<sup>1</sup> i versi hanno una lunghezza pressoché simile e i rapporti accenti/sillabe più frequenti, 3/9 e 3/8, si presentano rispettivamente 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</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)

<sup>1</sup> Si potrebbe pensare che tale uniformità sia intesa come un tratto della musica “orientale” (per cui *rod* andrebbe tradotto come ‘tipo’, ‘genere’), perlomeno secondo una prospettiva eurocentrica di origine illuminista, la quale contrappone la musica occidentale (che al nostro orecchio presenta un ritmo più vario ed elaborato) a quella orientale (con una cadenza più monotona e regolare), cfr. S. Leoni, “Orecchie occidentali per cerimonie musicali orientali tra Settecento e Ottocento: Fonton, Villoteau, Badia i Lebllich”, 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, Milano, Giuffrè, 2008, pp. 279-94.

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 ci ha senz'altro permesso di renderle più evidenti (e ad ogni modo, i titoli-tempi sembrano assolvere proprio la funzione di confermare al lettore la particolarità ritmica). Si tratta della prima conferma, a livello formale, dell'esistenza di un unico progetto per un libro di versi di cui ancora sappiamo troppo poco. Si consideri inoltre che le tendenze ritmiche trovano corrispondenza nei temi e nelle scelte lessicali: ad esempio, in *Široko* si registrano parole connotate da lentezza e declino (“День свернулся”; “гаснущие проволоки”; “бесшумный крот”; “Всею грудью тянет упасть”; “праздное поджиданье”);<sup>1</sup> mentre in *Dovol'no bystro* si trasmettono sensazioni di rumore ed espansione (“В дни горячего гама”; “отлет голов”; “расклеивался глаже / предо мной горизонтов путь”; “пышной расцвеств”; “заводит бесконечный рассказ”; “весной распускающейся зелени”).<sup>2</sup> Infine, quanto a *Izmenčivo*, l'idea di variabilità non riguarda solo la struttura metrico-ritmica, ma anche il piano concettuale del testo, che propone una contrapposizione tra il concetto di stabilità e quello di mutevolezza. Come è stato accennato (III.0) e come si vedrà meglio più avanti (IV.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 не испугать”), 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*” [il corsivo è nostro]).<sup>3</sup> In questo modo, la scansione ritmica ha anche l'effetto di rafforzare una delle due idee principali del componimento.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> “Široko”, in AAVV, *Literurnyj osobnjak*, Moskva, 1929, pp. 5-6.

<sup>2</sup> “Dovol'no bystro”, in AAVV, *Bulan'*, Moskva, s. e., 1920, pp. 5-6.

<sup>3</sup> RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.

<sup>4</sup> Si veda anche A. Farsetti, “К интерпретации стихотворения «Изменчиво» I. A. Aksenova”, in T. Guzairov (a cura di), *Russkaja filologija*. 24, cit., pp. 130-39, e A. Farsetti, “Mesto muzyki v tvorčestve poeta-futurista I. A. Aksenova”, in T. Guzairov (a cura di), *Russkaja filologija* 25, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2014, pp. 234-42.

### III.3.4. 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.<sup>1</sup>

Questo componimento, *Ejfeleja XXII*, rappresenta un unicum nella produzione poetica aksenoviana e probabilmente uno dei rarissimi casi di poesia sillabica russa di inizio Novecento.<sup>2</sup> 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 abbiamo 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

<sup>1</sup> *Ejf.*, p. 23.

<sup>2</sup> Gasparov (*Russkie stichi...*, cit., pp. 145-148) cita solo i casi, altrettanto rari, di V. Žabotinskij (traduzione da H. N. Bialik), S. Šervinstkij (*Stichi ob Italii*), e N. Gumilev (traduzione da T. Gautier); N. Bogomolov (*Stichotvornaja reč'*, cit., p. 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.

costante ritmica dell'accento è su una sillaba dispari (sulla quinta di ogni emistichio), favorendo un'inerzia ritmica trocaica, la cui frequente trasgressione allontana tuttavia ogni sospetto di sillabo-tonismo.

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).<sup>1</sup> 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, usato tra l'altro nelle sue note satire.<sup>2</sup> 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.

Tali considerazioni ci aiutano a capire che, anche in questo caso, l'autore probabilmente 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 fraposizione di molte sillabe atone tra gli accenti, vediamo 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,

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Gasparov, *Očerki istorii...*, cit., pp. 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.

<sup>2</sup> “[...] на 2610 стихов Кантемира, написанных после 1742 г., имеется всего один двенадцатисложный стих, остальные – все тринадцатисложны”, L. Timofeev, “Sillabičeskij stich”, in M. Petrovskij e B. Jarcho (a cura di), *Ars poetica. Sbornik statej*, vyp. II, *Stich i proza*, Moskva, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk, 1928, p. 45.

come ricorda M. Gasparov,<sup>1</sup> 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.

A seguito di queste osservazioni, 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 ci sembra di osservare sul piano del contenuto. Ai fini del nostro discorso prenderemo in considerazione soltanto una linea di sviluppo narrativo del testo, senza pretendere di esaurirne le valenze semantiche. Nella prima quartina è possibile riconoscere la Parigi di inizio Novecento (con allusioni alla tecnologia radiofonica ed elettrica), nella seconda e nella terza quella del Settecento (“снѣвъ со счѣт лѣтъ двѣсти”) – 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 nella sesta assistiamo 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. In chiusura viene citato, stavolta in modo esplicito, Kantemir. Proprio il riconoscimento della forma metrica ci fa ritenere che egli venga chiamato in causa principalmente per la sua attività di teorico del verso: potrebbe, anzi, essere assunto a emblema di tutta la poesia sillabica, poiché si esprime a nome di un “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 tedesco,<sup>2</sup> e che secondo la teoria di Aksenov – da noi ricostruita – l'evoluzione naturale del sillabismo sarebbe sfociata nel verso libero.

---

<sup>1</sup> “Stich i grammatika. Vvedenie”, in E. Krasil'nikova (a cura di), *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup> 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. S. Garzonio, “La metrica russa”, in M. Colucci e R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, Torino, UTET, pp. 626-27. Si noti invece che 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. *ITN*, II, 53).

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 in *Ejfeleja* lo sviluppo tecnologico, celebrato nel contenuto, trovi un riflesso nello sviluppo del sistema versificatorio.

Infine, vale la pena di segnalare in *Neuvažitel'nye osnovanija* altri due casi di testi brevi (due quartine) in cui si sospetta l'orientamento sulla versificazione sillabica:

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.<sup>1</sup>

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...<sup>2</sup>

Il primo esempio 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 sdrucciola 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, invece ci sono 3 versi di 15 sillabe (se si considera il primo, con clausola sdrucciola, ipermetro) e uno di 13; una regola per la cesura è invece più difficile da individuare.

Come dicevamo, è difficile dire se sia pertinente ricondurre gli ultimi due testi al sistema sillabico; sta di fatto che, rispetto a *Ejfeleja XXII*, non riusciamo a stabilire una correlazione tra la scelta metrica e il contenuto, ragion per cui possiamo al limite considerarli come altre sperimentazioni ritmiche, in questo caso con la tendenza a una regolarità sillabica, anziché tonica (cfr. *supra*, III.3.3): in sostanza, ibridi a metà strada tra uno schema sillabo-tonico difficile da ricostruire e uno sillabico *sui generis*.

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 26.

<sup>2</sup> *NO*, p. 42.



#### IV. L'ESPERIENZA POETICA DELL'AUTORE NEL CONTESTO ARTISTICO DELL'EPOCA

У Аксенова много счастливых элементов.  
Степень счастливости их подчас – первой  
руки. Но в восхищенье все это меня не  
приводит.

BORIS PASTERNAK<sup>1</sup>

Он был своеобразен, необычен и неуютен.

[...]

Он оставался несвойственным. Юмор –  
непонятным. Сам Аксенов – непонимаемым.

SERGEJ EJZENŠTEJN<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Lettera a S. Bobrov del 3-4 febbraio 1917 (*Polnoe sobranie sočinenij v 11 t.*, t. VII, *Pis'ma 1905-1926*, p. 318).

<sup>2</sup> “Esse ob esseiste”, cit., p. 3

## IV.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.  
I. AKSENOV<sup>1</sup>

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 Paul Claudel, Cendrars e Apollinaire, e in un caso – per ammissione stessa dell'autore – le sperimentazioni tipografiche di Mallarmé. Concentrando adesso la nostra attenzione sulle influenze letterarie, dobbiamo rilevare come la poetica dell'autore appaia debitrice soprattutto verso l'opera dei *poètes maudit* Tristan Corbière e Lautréamont e verso i postsimbolisti Cendrars e Henri Guilbeaux. Si tratta di autori che non hanno 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. I.1).

### IV.1.1. Corbière e Lautréamont

Ragioneremo 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 (a differenza della seconda generazione, generalmente di orientamento tedesco). Si ricorda infatti che a partire dagli anni '90 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

---

<sup>1</sup> Da *Pikasso i okrestnosti* (ITN, I, 229-30).

cominciarono a essere discussi e tradotti:<sup>1</sup> nel 1894 Brjusov scriveva: “[...] предпринято издание корифеев французского символизма в русском переводе, чтобы сделать более доступным знакомство с образцами”,<sup>2</sup> e iniziava a comporre versi imitativi.<sup>3</sup> A giudicare dagli studi sul rapporto dei simbolisti russi con i colleghi francesi<sup>4</sup> emerge tuttavia un dato importante ai fini del nostro 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 verso,<sup>5</sup> non senza stravolgere talvolta il senso dei modelli poetici dei corifei francesi.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Si veda a tal proposito: G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague, Mouton & Co, 1958. Cfr. inoltre le memorie di A. Belyj (*Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, p. 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 – собрание 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 [...]”.

<sup>2</sup> Cit. in “Brjusov – teoretik simvolizma”, publikacija K. Loksa, in P. Lebedev-Poljanskij (a cura di), *Literaturnoe nasledstvo*, Moskva, žurnal’no-gazetnoe ob’edinenie, 1937, t. 27-28, p. 268.

<sup>3</sup> Cfr. G. Donchin, *op. cit.*, p. 23.

<sup>4</sup> Oltre al già citato studio di Donchin, si veda: V. Bagno, “Fedor Sologub – perevodčik francuzskich simvolistov”, in Ju. Levin (a cura di), *Na rubeže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnyh svyazej russkoj literatury*, Leningrad, Nauka, 1991, pp. 129-214; A. Wanner, *Baudelaire in Russia*, Gainesville, University Press of Florida, 1996; R. Dubrovkin, *Stefan Mallarme i Rossija*, Bern, Peter Lang, 1998. Si segnalano inoltre alcune tesi di dottorato: A. Grinštejn, *Lirika P. Verlana i ee interpretacija v russkich perevodach*, Moskva, 1987; S. Fajn, *Pol’ Verlen i poezija russkogo simvolizma (Annenskij, Brjusov, Sologub)*, Moskva, 1994; E. Ostrovskaja, *Innokentij Annenskij i francuzskaja poezija XIX veka*, Moskva, 1998.

<sup>5</sup> 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, v. G. Donchin, *op. cit.*, p. 76 e segg.

<sup>6</sup> È quanto viene sostenuto nel recente studio di Anastasia Vinogradova de La Fortelle (*Les aventures du sujet poétique: le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition?*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 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

Dello stesso favore non pare invece aver goduto Tristan Corbière:<sup>1</sup> il poeta venne menzionato raramente dai simbolisti russi e solo Annenskij tradusse e pubblicò due sue poesie (v. *infra*); in seguito i suoi versi trovarono saltuariamente spazio solo in antologie di poesia simbolista francese, mentre l'unica edizione russa di un volume di suoi versi risale al 1986.<sup>2</sup> Per quanto riguarda Lautréamont,<sup>3</sup> si tratta di un poeta che era poco noto perfino in Francia prima della rivalutazione da parte dei surrealisti verso la fine degli anni '10, 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 Sovietica.<sup>4</sup>

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 (v. III.2.4): 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 racconta del suo incontro con la musa di Corbière, Armida-Josefina Cuchiani:

---

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.

<sup>1</sup> 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 (*Tristan Corbière: Thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 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: H. Laroche, *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997; P. Rannou, *De Corbière à Tristan: Les Amours jaunes, une quête de l'identité*, Honoré Champion, 2006.

<sup>2</sup> *Stichi* (trad. di M. Kudinov), Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986.

<sup>3</sup> Comte de Lautréamont, pseudonimo di Isidore Lucien Ducasse (1846-1870). Per una presentazione dell'autore e una bibliografia dettagliata di e su Lautréamont, v. P.-O. Walzer, “Introduction” e “Bibliographie. Lautréamont”, in Lautréamont e G. Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 13-40 e 1351-1407; per una bibliografia più aggiornata, sebbene meno ricca, v. J.-L. Steinmetz, “Bibliographie”, in Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 759-782. Si segnalano infine tre interessanti studi degli ultimi anni, assenti dall'edizione citata: R. Calasso, “Elucubrazioni di un serial killer”, in Id., *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 71-88; F. Meyronnis, “Un hibou sérieux jusqu'à l'éternité”, *L'Axe du Néant*, Paris, Gallimard, 2003; Y. Haenel, “Lautréamont, en avant”, *Nouvelle Revue Française* 588, febbraio 2009, pp. 177-189.

<sup>4</sup> Cfr. G. Kosikov (a cura di), *Poezija francuzskogo simvolizma, Lotremon. Pesni Mal'dorora*, Moskva, MGU, 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.

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 сделает.<sup>1</sup>

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 dagli *Chants de Maldoror* nell'antologia, curata da Rémy de Gourmont, *Le livre des masques* (1896),<sup>2</sup> 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 «Лирической темы»”.<sup>3</sup> All'epoca ciò sarebbe potuto avvenire solo a Parigi, dove il libro era una rarità bibliografica ma non impossibile da trovare.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 69.

<sup>2</sup> Cfr. *Kniga masok* (trad. di E. Blinova e M. Kuzmin), Sankt-Peterburg, Grjaduščij den', 1913.

<sup>3</sup> *ITN*, I, 73. Riferimento al saggio di S. Bobrov *Liričeskaja tema. XVIII ekskursov v ee oblasti*, Moskva, Centrifuga, 1914 (uscito su rivista nel 1913 con il titolo *O liričeskoj teme*, cfr. II.4.2).

<sup>4</sup> Lars Kleberg (*op cit.*, p. 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 degli *Chants*. In realtà questa circostanza appare superflua: se già Aksenov sapeva chi era Lautréamont grazie al libro di Gourmont, poteva 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 gli *Chants* 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, ricordiamo 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 B. Goriély, *op. cit.*, p. 168).

<sup>5</sup> Cfr. *ITN*, II, 181.

tra i primi a studiarli;<sup>1</sup> aveva inoltre tradotto la poetessa tardo simbolista Renée Vivien (1877-1909), sottolineando in una nota introduttiva come si trattasse di un'artista ingiustamente ignorata.<sup>2</sup> Nel caso di Corbière e Lautréamont l'interessamento di Aksenov non si è invece espresso 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, accenneremo alla ricezione di questo poeta francese in Russia in quegli stessi anni. Nelle due traduzioni di Annenskij (v. *supra*)<sup>3</sup> si può notare la citata tendenza dei simbolisti russi a dare una libera interpretazione dei simbolisti francesi. Se prendiamo 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",<sup>4</sup> 'La nostra sostanza è la nostra scorta di fiele, / in fede mia, io amo questo come se fossi nel miele') e li confrontiamo con la traduzione russa ("И желчью мы живем, пока нас в яму кинут"), 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 straniera.<sup>5</sup> 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"<sup>6</sup> diventa "Зловонное болото, где глотает / Больших червей голодная луна",<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Mejlach, *op. cit.*, p. 84

<sup>2</sup> Cfr. I. Aksenov, "Pod zaščitoj fialok", *Letopis'* 11, Kiev, 1911, pp. 12-13.

<sup>3</sup> 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 nel 1904, ora raccolte in I. Annenskij, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1988, pp. 237-238.

<sup>4</sup> T. Corbière, *Les Amours jaunes; suivis de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p. 243.

<sup>5</sup> Egli si definiva allievo di Corbière e Rimbaud. Cfr. B. Livšic, *Polutoraglazyj strelec*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1991, p. 29

<sup>6</sup> T. Corbière, *op. cit.*, p. 133.

<sup>7</sup> T. Korb'er, "Skvernij pejzaž", in B. Livšic, *Francuzskie liriki XIX i XX vekov*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1937, p. 105.

<sup>8</sup> Cfr. K. Tver'janovič, "Francuzskaja lirika v perevodach Benedikta Livšica: Metrika, strofika, ritmika, rifma", in N. Kazanskij (a cura di), *Indoevropskoe jazykoznanie i klassičeskaja filologija. IX. Materialy čtenij, posvyščennyh pamjati professora I.M. Tronskogo*, Sankt-Peterburg, Nauka, 2005, p. 218.

A quanto pare, Livšić fu attratto da Corbière per le associazioni sgradevoli prodotte dai suoi versi: forse non è un caso che in *Volč'e solnce* ricorrano 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. Possiamo 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., notiamo 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]”.<sup>1</sup>

Si può osservare che questa caratteristica si ritrova nella poesia di Aksenov. Il gusto per il paradosso è già evidente nel titolo della raccolta “*Neuvažitel'nye osnovanija*” (come dire *osnovanija* che non sono *osnovatel'nye*); si possono poi notare espressioni come “Разговор искренно-лживый”,<sup>2</sup> “косая птиц стая / как шприц прямая / Через верхнюю яму”,<sup>3</sup> “Смертоносное благо”,<sup>4</sup> “Земленебесный князь”.<sup>5</sup> Si veda soprattutto *Ejfeleja XXX*: “Все наши силы – бессилие; вся наша честь – позор” [...], “Глубина ввысь”.<sup>6</sup> Tuttavia, se nel caso di Corbière i paradossi, al di là dell'umorismo, solitamente sono tesi a smascherare i luoghi comuni della lingua e svelare l'essenza delle cose, in Aksenov sembrano più che altro una provocazione artistica.

In un caso l'influenza di Corbière, in relazione 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*),<sup>7</sup> così come nella

---

<sup>1</sup> T. Corbière, *op. cit.*, pp. 29-30.

<sup>2</sup> *NO*, p. 7.

<sup>3</sup> *NO*, p. 9.

<sup>4</sup> *NO*, p. 10.

<sup>5</sup> *NO*, p. 34.

<sup>6</sup> *Ejf.*, pp. 29-30.

<sup>7</sup> Si consideri ad es. l'ultima strofa di *L'Andalouse* di de Musset (*Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1986, p. 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”, e confrontiamola con l'ultima strofa di

poesia di Aksenov è presente un'irrisione dell'esotismo e della lingua eufonica di Bal'mont.<sup>1</sup> 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*; si noti peraltro che le quartine di Corbière e Aksenov di cui proponiamo il confronto presentano 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?<sup>2</sup>

Поток помой в мои объятия  
Ты пролила,  
Но помни, что, помимо платья,  
Ты всем гола<sup>3</sup>

Consideriamo 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. Si consideri un 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 [...].<sup>4</sup>

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 брашна”.<sup>5</sup> Si osservi un esempio più esteso in *Ejfeleja XXX*:

Каждое заколоченное из 19 000 000 – в сердце, сердце стучает в каждом морцовом [sic]  
[“точка-тире”]  
И каждый барьерный камень, уводящий шоссе, в разъедаемые теперь кнутом места  
Каждый из них подмена березового беженеческого креста  
Пыль, запряженная ветром, пыль, колония бактерий, пыль слепящая заставляющая чихать и  
[отплеиваться, благополучно загаживающих тротуар людей –  
Пепел мне, в урне сафировой, прах дедов, отцов, женщин и детей, детей, без конца детей.

---

*Portes et fenêtres* di Corbière (*op. cit.*, p. 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!”.

<sup>1</sup> La questione è stata trattata più estesamente nel nostro articolo “«Serenada» I. A. Aksenova: k ponimaniju teksta i konteksta”, *Kul'turologičeskij žurnal* 4, 2014 (in pubblicazione).

<sup>2</sup> T. Corbière, *op. cit.*, p. 88.

<sup>3</sup> I. Aksenov, *Serenada*, cit. (vv. 13-16).

<sup>4</sup> Lautréamont, *op. cit.*, pp. 169-170.

<sup>5</sup> *Ejf.*, p. 6. Notare l'utilizzo del termine aulico slavo *brašna*, al posto di *piščī*.



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.<sup>1</sup>

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 [...]"<sup>2</sup>, anche se non è escluso un rimando al famoso incipit di *Neskol'ko slov obo mne samom* di Majakovskij ("Я люблю смотреть, как умирают дети"). Tuttavia, considerando la conoscenza dell'opera di Lautréamont da parte di Aksenov, e allo stesso tempo, la valutazione negativa data dall'autore sull'opera di Majakovskij, appare decisamente più probabile che le immagini di *Ejfelja XXX* siano una reminiscenza delle atrocità descritte dal poeta francese.<sup>3</sup>

Notiamo infine che immagini scioccanti – che non esiteremmo oggi a definire *splatter* – sono abbastanza diffuse nella sua prosa<sup>4</sup> e si ripresentano nella sua poesia anche a metà degli anni Venti, in *Pervoe*:

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<sup>5</sup>

#### IV.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 Cendrars<sup>1</sup> fu notato negli anni '10 per aver collaborato con la moglie russa di Delaunay – Sonia Terk – alla creazione della cosiddetta prima "poesia simultanea",

---

<sup>1</sup> *Ejff.*, p. 29.

<sup>2</sup> Lautréamont, *op. cit.*, p. 47.

<sup>3</sup> Chardžiev ("Majakovskij i Lotreamon", in Id., *Stat'i...*, cit., t. II, p. 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* del II atto di *Vladimir Majakovskij* all'*océan grand célibataire* del canto I degli *Chants*.

<sup>4</sup> Ad es., si veda la descrizione di un cavallo scuoiato nel racconto "Nepirimimyj" (*Chudožestvennoe slovo* 2, 1920, p. 37): "Почти у середины ее лежала гнедая раньше, а теперь красная лошадь. Туша ее была освежена, 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"; Questa invece la descrizione del 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" (*ITN*, II, 221). Kleberg (*op. cit.*, p. 110), ritiene comunque che *Les chants de Maldoror* non abbiano esercitato una grande influenza sullo stile di scrittura del romanzo di Aksenov.

<sup>5</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 101.

*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 quadro.<sup>2</sup> È Livšić a informarci che a Pietroburgo nel 1913 lo studioso Aleksandr Smirnov (1883-1962), di ritorno da Parigi, “[...] привез писанную от руки Делоне и его женою, Соне́й Терк, на длинных полосах бумаги сандраровскую «Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France»”.<sup>3</sup> Non risulta tuttavia che questo esperimento francese abbia destato una particolare impressione sugli avanguardisti russi: Livšić ricorda soltanto l’irritazione del pittore Jakulov, il quale sosteneva che Delaunay gli avesse rubato l’idea della tecnica simultanista.<sup>4</sup> Le poesie di Cendrars furono tradotte in russo solo nel 1974;<sup>5</sup> in Russia ancora oggi egli è noto più che altro come scrittore di romanzi di avventura e come popolarizzatore della cultura e della letteratura russa in Occidente,<sup>6</sup> piuttosto che per le sue performance in versi del primo Novecento.<sup>7</sup>

Henri Guilbeaux (1885-1938), invece, dopo aver esordito come poeta urbanista intorno agli anni '10, 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,<sup>8</sup> mentre Guilbeaux

---

<sup>1</sup> Nome d’arte di Frédéric Sauser-Hall (1887-1961). Per un’introduzione alla poesia dell’autore, v. B. Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars: édition critique et commentée par Jean-Pierre Goldenstein*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986. Per indagini recenti sulla poesia di Cendrars e i suoi rapporti con le esperienze delle avanguardie sul piano internazionale, v. soprattutto i volumi di atti di due convegni: M.T. de Freitas, C. Leroy ed E. Nogacki (a cura di), *Blaise Cendrars et les arts: actes du colloque organisé à l’université de Valenciennes*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2002; C. Leroy e A. Vassileva (a cura di), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Nanterre, Université Paris X, 2002.

<sup>2</sup> Per un recente studio sulla semantica del poema e della relazione testo-pittura, si veda K. Shingler, “Visual-verbal encounters in Cendrars and Delaunay’s *La Prose du Transsibérien*”, *eFrance 3*, 2012, pp. 1-28.

<sup>3</sup> B. Livšić, *Polutoraglazyj strelec*, cit., p. 160.

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>5</sup> Cfr. B. Sandrar, *Po vsemu miru i vglub’ mira*, Moskva, Nauka, 1974. 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.

<sup>6</sup> Nel 1904, a 17 anni, Cendrars si era trasferito a Pietroburgo, dove lavorava come apprendista di un orologiaio svizzero.

<sup>7</sup> Livšić (cfr. *Polutoraglazyj strelec*, cit., p. 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 editate in Russia. V. la tesi di dottorato: I. Pankova, *Blez Sandrar i russkaja literatura: puti stanovlenija tvorčeskoj individual’nosti pisatelja*, Tambov, 2004.

<sup>8</sup> Cfr. A. Gil’bo, *Socializm i sindikalizm vo Francii vo vremja vojny*, Piterburg [sic], Izdatel’stvo kommunističeskogo internacionala, 1920.

stesso scrisse un libro su di lui.<sup>1</sup> Ad ogni modo, sia per la sua poesia d'avanguardia che per quella rivoluzionaria, oggi Guilbeaux è praticamente dimenticato, tanto in Francia, quanto in Russia.<sup>2</sup>

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* cercavano solitamente una "via russa" all'arte, e tra le altre compagini si può al limite notare un'attenzione verso il marinettismo (nell'ambito dell'*Egofuturizm* e del *Mezonin poezii*), 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 russi,<sup>3</sup> ma è difficile ipotizzare una diretta influenza degli uni sugli altri. Nemmeno sull'opera di un amante della poesia francese, come Livšic, 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 Ekster, negli anni '10 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. Riportiamo le sue parole nella prima lettera a Bobrov (29 febbraio 1916):

---

<sup>1</sup> Cfr. H. Guilbeaux, *Lenin*, Berlin, Verlag Die Schmiede, 1923.

<sup>2</sup> Non ci risulta che alle sue opere artistiche siano mai stati dedicati studi specifici. Si segnala all'epoca in E. Florian-Parmentier (*Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*), Paris, Eugène Figuière, [1915], pp. 317-324) un capitolo dedicato al "Dynamisme", scuola poetica fondata da Guilbeaux (v. *infra*).

<sup>3</sup> Ad es., sugli esperimenti di accostamento tra pittura e poesia cubista, v. N. Chardžiev, "Poezija i...", cit.

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.<sup>1</sup>

In Francia Aksenov entrò in contatto con artisti che dovevano essere a lui più congeniali:<sup>2</sup> grazie alla Ekster, sua amica, aveva conosciuto perlomeno Ardengo Soffici,<sup>3</sup> 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 (v. III.2.4), Aksenov sognava di fare mostre simili in Russia, e a tal proposito aveva nominato una serie di pittori che sarebbero stati disposti a venire in quanto è probabile che egli li avesse conosciuti di persona:

Это давняя моя мечта организовывать индивидуальные выставки художников. Что Вы скажете на это? Салон Центрифуги... это звучит великолепно. Мною пока намечены: Экстер, Архипенко, Леже [...], Шагал, Л. Попова, Р. Делоне, К. Бранкуши. С Экстер заключено уже условие [...].<sup>4</sup>

Per quanto riguarda i poeti, sappiamo che Aksenov aveva stretto amicizia con Max Jacob;<sup>5</sup> 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 russo:<sup>6</sup> l'epigrafe pare piuttosto un omaggio all'amico. Al contrario, riteniamo che nelle poesie di Aksenov si possa osservare un riflesso dell'urbanismo ironico di Cendrars e il principio di arte come resa delle scoperte

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 63.

<sup>2</sup> Cfr. N. Adaskina, ««Belye»...», cit., pp. 10-11 e N. Adaskina, «Vesna 1914...», cit.

<sup>3</sup> Sul complesso rapporto con il futurista italiano, v. D. Rizzi «Ivan Aksënov...», cit.; D. Rizzi, «Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici», in D. Rizzi e A. Shishkin (a cura di), *Archivio Italo-Russo II*, Salerno, 2002, pp. 309-22.

<sup>4</sup> *ITN*, I, 126.

<sup>5</sup> Cfr. A. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. IV, *Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 388-92. Soffici parla di una serata nell'atelier di Archipenko, a cui partecipò anche Apollinaire, la Ekster e Jacob. Nel suo resoconto il futurista italiano insinua tra l'altro che Jacob e Aksenov avessero una relazione omosessuale.

<sup>6</sup> Secondo Markov (*op cit.*, p. 272): «One important source of Aksenov's poetry is French cubism. The quotation from Max Jacob in *Invalid Foundations* is certainly not accidental». A dire il vero, Jacob non ha nulla del «cubismo», nel senso che intende Markov: l'amicizia con Picasso e altri cubisti si traduce nell'illustrazione di alcuni libri, ma non rileviamo intenzioni cubiste comuni ad altri esponenti dell'*esprit nouveau*. La colta scrittura di Jacob contempla una mescolanza di *humour* e fede religiosa (cfr. A. Bedeschi, «Poetica di Max Jacob», *Lingua e letteratura* 26, 1996, pp. 175-82), e la scelta degli accostamenti di parole e immagini segue una coerenza estetica, anziché narrativa. Ciò evince Sergio Cigada – «Max Jacob», in M. Colesanti e L. De Nardis (a cura di), *op. cit.*, pp. 469-70 – 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.

moderne proposto da Guilbeaux. Non disponiamo 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.

Ci occuperemo per prima cosa dei 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,<sup>1</sup> 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”.<sup>2</sup> A dimostrazione del sodalizio artistico tra poeta e pittore, Delaunay considerava *Les Pâques à New York* di Cendrars il primo poema simultaneo,<sup>3</sup> ancor prima della *Prose du Transsibérien* che la moglie di Delaunay, come abbiamo 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 ci 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 '10, 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, possiamo notare alcune somiglianze sul piano dell'espressione tra le poesie di *Ejfeleja* e *Tour* di Cendrars (datata agosto 1913 e apparsa in *Der Sturm* 184-185 a Berlino già nel novembre 1913), della quale riportiamo un estratto:

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Robertson, “Painting Windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity”, *The Modern Language Review* 90, 4, October 1995, p. 884.

<sup>2</sup> B. Cendrars, *Du monde entier...*, cit., p. 74.

<sup>3</sup> Cfr. B. Eruli, *op. cit.*, p. 25.

Ce n'était pas l'éruption du Vésuve  
Ce n'était pas le nuage de sauterelles, une des dix plaies d'Egypte  
[...]  
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 mouvement.<sup>1</sup>

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: oltre agli esempi di III.1.3.2, si veda “Не в порхание мотылька, / Не в преблагословение лилий, / Не в застенчивость василька, / [...] / Если мне выбирать, Насон, / Предмет моей метаморфозы / [...] / [...] Только в тот ветровой апаш”<sup>2</sup> (cfr. in Cendrars “Ce n'était pas...”, “Je ne t'ai pas...”). Si veda inoltre le invocazioni della torre precedute da interiezione (“[...] о, воздушная мель”;<sup>3</sup> “Так прославим Тебя, о, лилия”),<sup>4</sup> e il frequente utilizzo di epiteti generalmente positivi (“Ты, Ты одна. Светопылящей щеткой, / Щетиной неземного серебра, / Порхающим листом своей трещетки, / Уклоном ветробойного ребра – // Все замела, слила”;<sup>5</sup> “[...] одна, одна любима мной – / Железная и пламенная дева, / Дочурка Эйфеля, Парижа стержень”),<sup>6</sup> così come la sua elevazione a divinità (“Только Ты, в лад богинь неземным шагам, / Упруга, земна, легка / Кованный вигвам, дева – линагм / Целуй, в грудь,

---

<sup>1</sup> B. Cendrars, *Du monde entier...*, cit., pp. 71-73.

<sup>2</sup> *Ejff.*, p. 9.

<sup>3</sup> *Ejff.*, p. 6.

<sup>4</sup> *Ejff.*, p. 15.

<sup>5</sup> *Ejff.*, p. 8.

<sup>6</sup> *Ejff.*, p. 16.

облака”).<sup>1</sup> Senza dimenticare che anche Aksenov, nel parlare della Torre, rimanda a Delaunay (“Тебя одну живописал Делонэ [sic]”).<sup>2</sup>

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 metropoli presente spersonalizzante e dalla fiducia in un’utopica città del futuro<sup>3</sup> (come si può ritrovare anche nella poesia di Chlebnikov). Aksenov e Cendrars propongono al contrario una celebrazione del moderno<sup>4</sup> 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 scuole artistiche è che tale “modernolatria”<sup>5</sup> 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 *Crépitements*, 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 télégraphie<sup>6</sup> sans fil  
Midi  
Minuit  
On se dit merde de tous les coins de l’univers  
Étincelles

---

<sup>1</sup> *Ejff*, p. 18.

<sup>2</sup> *Ejff*, p. 17.

<sup>3</sup> Cfr. R.H. Thum, *The City: Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*, Lang, New York, 1994, pp. 258-59.

<sup>4</sup> Questa caratterizzazione non vale però per *Pâques à New York* di Cendrars, poesia che, come abbiamo visto in III.3.2, propone una visione negativa della metropoli moderna.

<sup>5</sup> 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 da “Trascendentalismo fisico e stati d’animo plastici”, in Id., *Pittura e scultura futuriste*, Milano, Abscondita, 2006, p. 155, v. anche U. Fadini, “Modernolatria”, (voce) in E. Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 746-749 – si rimanda al classico lavoro di Pär Bergman, “Modernolatria” et “Simultaneità”, Stockholm, Svenska Bokförlaget, 1962, pp. 128-46. Sul riflesso della “modernolatria” in movimenti coevi francesi, come il *paroxisme* di Nicolas Beauduin e il *simultanéisme* di Henri-Martin Barzun, v. *ivi*, pp. 279-307 e B. Eruli, *op. cit.*, pp. 18, 22, 26-29.

<sup>6</sup> Il riferimento alla tecnica telegrafica si trova in *La tour Eiffel [sic!] II*: “Что ловлю на лету серцо / Радиотелеграфной трещетки” (*NO*, p. 44).

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.<sup>1</sup>

Per quanto riguarda Aksenov, invece, abbiamo già osservato in III.3.2 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 fiducia 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 *Ejfeleja 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 (v. III.1.3.1). In *Ejfeleja X*, 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?<sup>2</sup>

Il tenore di questi versi – come di quelli di Cendrars – si differenzia nettamente dall'esaltato e convinto inno al progresso di matrice marinettiana che possiamo 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:

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!...<sup>3</sup>

<sup>1</sup> B. Cendrars, *Du monde entier...*, cit., p. 89.

<sup>2</sup> *Ejff.*, p. 11.

<sup>3</sup> F. T. Marinetti, “A mon Pégase”, in *La Ville charnelle*, Paris, E. Sansot & C., 1908, pp. 169-170



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",<sup>1</sup> che ritorna più volte in forma variata nel corso del poema. Un leitmotiv simile si trova in *Pervoe*, come abbiamo già visto in II.4.2; ne riportiamo un esempio: "Но ведь я и тогда и теперь одного свойства поэт / И уже не научусь говорить красиво".<sup>2</sup>

Passiamo adesso al parallelo con Guilbeaux, la cui influenza sembra riguardare soprattutto il piano della filosofia estetica. Non sappiamo 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 tempo.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> B. Cendrars, *Du monde entier...*, cit., p. 27.

<sup>2</sup> RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 99.

<sup>3</sup> Cfr. la lettera a Bobrov, in cui Aksenov polemizzava con Samuil Vermel' (uno dei finanziatori di Centrifuga, v. II.4.1) perché non riconosceva il talento artistico di Aleksandr Archipenko: "Если иностранные языки Вермеля не ограничиваются одним русским, предложите ему просмотреть французские журналы за март-май 1914 года: Mercure [de France], Montjoy [sic] и вообще иллюстрированные, он увидит, как там относятся к Архипенко [...]" (*ITN*, I, 120).

<sup>4</sup> H. Guilbeaux, "La poésie dynamique", in G.-A. Bertozzi (a cura di), *Letteratura francese contemporanea: le correnti d'avanguardia. Appendice III*. 1986, Roma, Lucarini, 1987, p. 73.

Dobbiamo constatare che simili principî si ritrovano in *Pikasso i okrestnosti*, saggio che Aksenov aveva iniziato a scrivere proprio nel periodo dell'uscita di *La poésie dynamique*. Riprendiamo il brano di *Pikasso i okrestnosti*, già citato in III.2.3:

[...] 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).<sup>1</sup>

Per quanto riguarda l'utilizzo di metri che “mimino” i ritmi moderni, si ricorda quanto Aksenov aveva scritto a Bobrov (cfr. II.2.1.2): “[...] у меня есть время [...] порадоваться благотворному ритмическому внушению Кисловодского экспресса. Ритм поезда Вами и тогда был передан нельзя лучше”.<sup>2</sup> Era invece estranea ad Aksenov l'ideologia marxista espressa nel saggio di Guilbeaux (“enregistrer la chevauchée formidable, totale et farouchement déterminée des masses prolétariennes”);<sup>3</sup> 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. Sappiamo che Aksenov conobbe – o ritrovò – Guilbeaux in Russia negli anni Venti e pubblicò tre sue poesie nella propria traduzione.<sup>4</sup> 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 pubblicate in francese, bensì consegnate direttamente ad Aksenov affinché egli le traducesse. Tuttavia, notiamo che i testi tradotti ricordano

---

<sup>1</sup> *ITN*, I, 207.

<sup>2</sup> *ITN*, I, 75.

<sup>3</sup> H. Guilbeaux, “La poésie dynamique”, cit., p. 73.

<sup>4</sup> *Utrennyj ot'ezd (Moskovskij Parnas, 1922, pp. 23-24)*, *Peremena skorosti* (giornale *Moskovskij ponedel'nik*, n. 7, 31 luglio 1922, p. 2), *Tamara* (antologia *Poety našich dnei*, 1924, p. 25). Sui rapporti Aksenov-Guilbeaux negli anni '20 disponiamo di poche informazioni: nel verbale di una riunione del consiglio direttivo del *Sojuz poetov* (1924) (OR IMLI RAN, f. 401, op. 1, p. 1, l. 7) si legge: “Информацию т. Аксенова о возможности ареста во Франции члена ВСП т. Анри Гильбо. Подготовиться к организации вечера протеста в случае ареста Гильбо”. Inoltre, Adaskina (“Daty i fakty...”, cit., p. 329) sosteneva che tra giugno e luglio 1922, in una delle *akademičeskie večera* del VSP nella Dom Gercena Aksenov aveva tenuto una conferenza sulla poesia di Guilbeaux, ma la studiosa stessa ci ha rivelato di essersi sbagliata (mail privata del 21 giugno 2014). Rimane l'informazione che Guilbeaux prese parte a una delle serate del *Sojuz poetov* nel periodo in cui Aksenov era presidente dell'associazione, v. A. Galuškin (a cura di), *op. cit.*, t. I, č. 2, p. 427).

l'urbanismo a-politico della poesia prerivoluzionaria di Guilbeaux. Si consideri il frammento di una poesia tradotta da Aksenov:

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.<sup>1</sup>

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 [...].<sup>2</sup>

Ignoriamo i motivi per cui Aksenov negli anni '20 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.

Consideriamo adesso *Berlin. Feuilles 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 viene dichiarato (“La foule diaprée grouille inquiète, / se cogne, trébuche et dans les wagon s'empile...”),<sup>3</sup> 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 aveva enunciato all'inizio del proprio libro: “En ces vers est enclose, / la sensation vraie / qu'une ville moderne / a créée dans mon âme”,<sup>4</sup> ossia l'annotazione di impressioni ricevute dalla città, riportate in

---

<sup>1</sup> ITN, II, 289-290.

<sup>2</sup> Uscita su *Sovremennyj Zapad* 3, 1923, p. 79 (trad. di A. Efros). Ringraziamo Francesca Lazzarin per la segnalazione. Dello stesso tenore sono i poemi di Guilbeaux *Krasnyj kreml'* e *Legenda o trech volchvach*.

<sup>3</sup> H. Guilbeaux, *Berlin. Feuilles d'un solitaire*, Paris, Éditions de la Phalange, 1909, p. 42.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 9.

successione senza un apparente senso più profondo. Si prenda un estratto da *Bundesrats-ufer*:

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...<sup>1</sup>

In sostanza vengono descritti ed elencati gli elementi urbani che si presentano allo sguardo del poeta: effetti di luce gialla e rosa dei lampioni sul fiume mosso, imbarcazioni che sembrano dormire, altri effetti di luce, il suono di una sirena che “squarcia” l’aria. Si tratta di un principio di costruzione del testo che nella parte III abbiamo riscontrato 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 dell’opera di Guilbeaux: è infatti plausibile che Aksenov abbia letto l’articolo su *La Revue* e, incuriosito dalla posizione espressa dal poeta francese, abbia 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 *Ejfeleja XXVII*:

Небо было серое  
Сена-зеленая  
Грустно или весело  
Не к чему вспоминать.  
Вечера и утра  
Межи перепутаны  
Торцы отполированы

---

<sup>1</sup> *Ivi*, p. 16.

И оковы каштанов звенели;  
Фонтанов санинели  
Пенились и подковы  
Печатали счастье  
В Булонском лесу [...].<sup>1</sup>

Come dicevamo, gli esperimenti poetici di Aksenov, ispirati anche da questa tipologia di versi di Guilbeaux, andarono però solitamente ben oltre la mera giustapposizione di classiche proposizioni descrittive: essi – lo abbiamo 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.

---

<sup>1</sup> *Ejff.*, p. 27.

## IV.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.  
I. AKSENOV<sup>1</sup>

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 '10. I versi di *Neuvažitel'nye osnovanija* ed *Ejfeleja* 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. IV.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 Centrifuga 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) egli partecipò alla vita culturale della città: collaborò per breve tempo con Benedikt Livšič e Vladimir El'sner all'effimero settimanale *Lukomor'e* (1911);<sup>2</sup> conobbe Nikolaj Berdjaev,<sup>3</sup> Aleksandra Ekster, e nel 1910 fu *šafēr* (una delle due persone che reggono la corona sopra la testa degli sposi) al matrimonio di Nikolaj Gumilev e Anna Achmatova.<sup>4</sup> Al

---

<sup>1</sup> Lettera a Bobrov del 25 maggio 1916 (*ITN*, I, 82).

<sup>2</sup> Su questa rivista letteraria v. P. Uspenskij, "Kievskij krug Benedikta Livšiča: 1907-1914", *Al'manach "Egucpec"* 21, Kiev, 2012, pp. 220-60; all'acrimonia di Aksenov verso Livšič, evidentemente legata a questo periodo, abbiamo già accennato in II.4.1.

<sup>3</sup> Come scriveva a Bobrov, "если Вы [...] захотите узнать обо мне что-нибудь, как о собеседнике – спросите Бердяева [...]" (*ITN*, I, 69). Ricordiamo che l'intenzione di polemizzare con l'articolo "Pikasso" (*Sofija* 3, 1914) di Berdjaev è uno dei motivi che avevano spinto Aksenov a scrivere *Pikasso i okrestnosti* (cfr. *ITN*, I, 67). Al di là delle divergenze di opinione, i rapporti tra i due dovevano essere abbastanza amichevoli: Aksenov chiese infatti 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. *ITN*, I, 103-104). Sui rapporti tra Aksenov e Berdjaev, v. anche N. Eliseev, *op. cit.*

<sup>4</sup> Questo fatto viene ricordato sia da Gumilev (cfr. O. Močalova, *Golosa serebrjanogo veka, Poet o poetach*, Moskva, Molodaja gvardija, 2004, p. 40), che da Achmatova (cfr. E. Ol'shanskaja, "Anna Achmatova v Kieve", *Serebrjanyj vek*, Kiev, 1994, pp. 5-27).

1911 risale il suo esordio letterario con la traduzione di una poesia di Renée Vivien e un breve profilo dell'autrice (v. IV.1.1); più tardi, nel 1913, egli intendeva realizzare uno studio sulla poesia di Brjusov.<sup>1</sup> Nel frattempo scriveva versi, molto probabilmente vicini ai modelli simbolisti:<sup>2</sup> 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. I.4.2) – ricorda nel lessico, nella metrica, nella strofa e nel tono elegiaco *Urna* di Belyj.<sup>3</sup>

Tuttavia, già prima del viaggio a Parigi, l'infatuazione di Aksenov per i connazionali era svanita: “[...] 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”.<sup>4</sup> Il suo atteggiamento snobistico si può osservare nei confronti sia del simbolismo, che dei principali raggruppamenti d'avanguardia russi:

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 [Il corsivo è nostro].<sup>5</sup>

Del resto, come si è accennato in IV.1, la poesia russa produceva in lui un'impressione di “decomposizione cadaverica” (“трупное разложение”) – il riferimento è evidentemente ai simbolisti, ritenuti ormai superati – oppure gli ricordava

<sup>1</sup> Questo è quanto dichiarato da Aksenov in una lettera a Brjusov del 28 maggio 1913 (NIOR RGB, f. 386, k. 74, ed. chr. 19, l. 1-1ob). 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!”. Non sappiamo 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.*, Sankt-Peterburg, Sirin, 1914), questa terzina apparve in una nuova variante: “О, как я мог пожертвовать тобой! / Для женщины из плоти и из крови / Как позабыл небесный образ твой!” [il corsivo è nostro] (cfr. V. Brjusov, *Sobranie...*, cit., t. I, 1973, pp. 324, 613).

<sup>2</sup> A quanto ci risulta, nessuna poesia anteriore alla raccolta *Neuvažitel'nye osnovanija* è stata mai ritrovata: del resto, Aksenov ha dichiarato di aver eliminato ogni sua opera giovanile (v. I.4.2 e *infra*).

<sup>3</sup> Si confronti, ad es., la poesia di Aksenov con alcuni versi di *Noč – otčizna*: “Прощенью общих мест – луной / Подчеркнутые насажденья / И отнесенные за зной / Влюбленные предубежденья. // [...] Неперевоплотимых снов / Для неосуществимой тризны / О потрясении основ / Безотносительной отчизны (NO, p. 4); “Предубежденья мировые / Над жизнью парят младой – / Предубежденья роковые / Неодолимой чередой. // [...] Свершайся надо мною, тризна! / Оскудевайте, дни мои! / Паду, отверстая отчизна, / В темнот извечные рои” (A. Belyj, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, t. I, pp. 188-89). 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. I. Aksenov, “Pod zaščitoj...”, cit., p. 12. Si tenga inoltre presente che *Ka* di Chlebnikov ricordava ad Aksenov *Vozvrat* (1904), secondo Aksenov la sinfonia di Belyj meno riuscita.

<sup>4</sup> Prima lettera a Bobrov, 29 febbraio 1916 (*ITN*, I, 64).

<sup>5</sup> Lettera a Bobrov del 4 aprile 1916 (*ITN*, I, 67).

dei pannolini (“детские пеленки”), probabile allusione alla pleiade di poeti transmentali e ai loro procedimenti mimetici del linguaggio infantile.<sup>1</sup> 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 russe.<sup>2</sup>

Valutate tali circostanze, non stupisce che Aksenov negli anni '10 abbia 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 abbiamo cercato di evidenziare, esistono senz'altro determinati elementi che avvicinano la sua poesia a quella di alcuni connazionali contemporanei. Le nostre 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 autori che considerava a lui affini. I sistemi poetici dei tre poeti presentano infatti notoriamente forti discrepanze (come Aksenov stesso non aveva mancato di rimarcare, v. epigrafe), ma anche alcuni importanti punti di contatto.

A nostro parere, si tratta comunque di elementi insufficienti 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 '10 avevano mosso insieme i primi passi come poeti nel gruppo simbolista *Lirika* ed erano poi usciti nel 1914 appunto per fondare

---

<sup>1</sup> Si ricorda inoltre la critica di Aksenov ai poeti *zaumniki* in un articolo su Chlebnikov (v. II.4.1).

<sup>2</sup> Si veda la prima lettera 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»” (*ITN*, I, 63). Secondo Adaskina (“Kommentarii”, cit., t. I, p. 495) il riferimento è a *Zelenaja ulica* di Šeršenevič, pubblicato nel 1916 presso tale casa editrice. Aggiungiamo che potrebbe trattarsi anche del dramma di Šeršenevič *Bystř*, uscito lo stesso anno per i tipi di *Plejadý* e con una copertina verde: ciò giustificherebbe l'uso del plurale da parte di Aksenov. Si noti inoltre che Aksenov ammise, ad esempio, di non conoscere Božidar (cfr. *ITN*, I, 64) e che, sebbene seguisse Chlebnikov, si era perso alcune sue opere (cfr. *ITN*, I, 70). Di Majakovskij, invece, egli citava ironicamente alcuni versi, specialmente la poesia del 1915 *Vam!* (“[...] место сейчас и до мая вполне благоустроенное и безопасное, снабжено всем, чем Маяковский попрекает находящихся в тылу”, *ITN*, I, 63); sulla qualità di questa poesia Aksenov non si espresse positivamente (cfr. II.1.2.1), anche se poi sembra riprendere (forse ironicamente) il primo verso “Вам, проживающим за оргией оргию”, in *Ejfeleja X*, “Вам сутенеры анархии и альфонсы пролетариата” (*Ejf.*, p. 10).



Centrifuga come gruppo e casa editrice autonomi.<sup>1</sup> Svetlana Kazakova 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 '10 alcuni motivi ricorrenti, come quello del tramonto-morte, del *poetičeskij trud*, della poesia come infuso curativo, del poeta che sa vedere il miracolo del mondo; infine ha rilevato come i tre autori prendessero a esempio le opere di E. T. A. Hoffmann e di Ivan Konevskoj.<sup>2</sup> Gli elementi messi in luce non sembrano tuttavia capaci di descrivere l'opera di Aksenov. Del resto, essi si attagliano alla produzione degli esordi dei tre autori; Aksenov aveva invece aderito a Centrifuga quando il gruppo aveva già due anni e non si presentava più come un organismo omogeneo: venivano pubblicati poeti 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 approcci di scrittura molto diversi (specialmente Aseev).

In sostanza, il nostro 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 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 '10. Al di là

---

<sup>1</sup> Sull'uscita da *Lirika* e la fondazione di Centrifuga, v. L. Flejšman, “Istorija Centrifugi”, in M. Aucouturier (a cura di), *Boris Pasternak, 1890-1960: colloque de Cerisy-la-Salle, 11-14 septembre 1975*, Paris, Institut d'études slaves, 1979, pp. 19-42.

<sup>2</sup> Cfr. S. Kazakova, “Tvorčeskaja istorija ob'edinenija ‘Centrifuga’ (zametki o rannich poetičeskich vzajmosvjazjach B. Pasternaka, N. Aseeva i S. Bobrova)”, *Russian Literature*, XXVII, 4, 1990, pp. 459-482.

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 ha dato luogo a esiti artistici molto vari, tra i quali proponiamo di distinguere due opposti casi limite. A un estremo troviamo 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'umanità.<sup>1</sup> All'estremo opposto possiamo 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 – 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);<sup>2</sup> inoltre, la liberazione della parola dalla funzione di simbolo e dalle connotazioni storico-culturali, insieme all'interesse per le coeve avanguardie pittoriche, talvolta ha portato 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).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. "O prirode slova" (1922) di Mandel'stam, 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" (in O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, t. I, Moskva, Art-Biznes-Centr, 1999, p. 222). V. anche Ju. Levin, D. Segal, R. Timenčik, V. Toporov e T. Civ'jan, "Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma", *Russian Literature*, III, 2-3, 1974, pp. 47-82.

<sup>2</sup> Le parole create in quest'ultimo modo non erano significanti privi di significato, bensì senza significato definito. Per approfondimenti v.: M. Marzaduri, "Il futurismo russo...", cit.; Id., "Suoni e...", cit.

<sup>3</sup> Cfr. G. Janecek, *The Look...*, cit.

È 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 nostra analisi nella parte III 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, in III.2.2 abbiamo notato 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, come abbiamo visto, 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, notiamo 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 letterale originario (e alla parola la propria autonomia),<sup>1</sup> tendenzialmente Aksenov distingueva tra senso proprio e traslato: le sue

---

<sup>1</sup> Nel caso di Majakovskij si tratta della cosiddetta *realizacija metafory* (cfr. A. Kvjatkovskij, *op. cit.*, p. 157), ossia viene creata una nuova immagine intendendo alla lettera una metafora ormai entrata nell'uso.

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.

#### IV.2.1. La “grande metafora” di Bobrov

Lo scarso interesse della critica verso la produzione poetica di Sergej Bobrov<sup>1</sup> è forse in parte dovuto alla rilevazione in essa di 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 simbolista,<sup>2</sup> e per la seconda raccolta (*Almaznye lesa*, 1917), composta da liriche filosofiche di tradizione ottocentesca su natura e vita.<sup>3</sup> 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

---

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* e il riferimento successivo ai *požarnye*. Cfr. anche N. Chardžiev, “Zametki o Majakovskom”, *Literaturnoe nasledstvo* 65, Moskva, 1958, pp. 397-430. 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 B. Livšic nell'ottima analisi di Pavel Uspenskij (“Mechanizmy...”, cit.). Per alcuni esempi di *realizacija metafory* anche in Chlebnikov, cfr. W. Weststejin, *op. cit.*, 1983.

<sup>1</sup> Oltre al profilo artistico di Bobrov tratteggiato da V. Markov (*op. cit.*, pp. 230-46), alcune osservazioni sulla sua poesia sono contenute in: K. Postoutenko, “Ob odnom psevdonime S.P. Bobrova (Mar Iolen)”, in K. Polivanov, I. Shevelenko e A. Ustinov (a cura di), *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Stanford Slavic Studies vol. 8*, 1994, pp. 276-82; M. Bezrodnyj, “Meždu dvuch antologij (Poetičeskaja kar'era Sergeja Bobrova)”, in P. Pesonen, Ju. Chejnonen e G. Obatnin (a cura di), *Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*, Helsinki, Helsinki University Press, 1996, pp. 189-202. Sulla biografia di Bobrov si veda anche Ju. Gel'perin, “Bobrov Sergej Pavlovič”, (voce) in P. Nikolaev (a cura di), *op. cit.*, pp. 293-94.

<sup>2</sup> Brjusov in “God russkoj poezii. Aprel' 1913 – april' 1914” (*Russkaja mysl'*, Moskva, 1914, 6, II, pp. 16-17, cit. in *Zabytyj avangard: Novyj sbornik...*, pod red. A. Očeretjanskogo, Dž. Janečeka, V. Krejda, cit., p. 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, оратай – плуг», или все стихотворение «Arabesque Divine» с эпитафией 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.”.

<sup>3</sup> 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, v. E. Zelenkova, “Ob odnoj literaturnoj mistifikacii: S. Bobrov – avtor okončanija puškinskoj «Judifi»”, in T. Guzairov (a cura di), *Russkaja Filologija*, 24, cit., pp. 169-76.

nella costruzione delle poesie, la maggior parte delle quali abbastanza semplici e intelleggibili (per dirla con V. Markov, è soprattutto presente il tema della confusione, che non la confusione in sé stessa).<sup>1</sup>

Ad ogni modo, i versi di Bobrov meriterebbero un'attenta analisi perlomeno 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 negli anni '10 Bobrov 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”, UUUU — UU — U — UU e “Жизнь, как мельница невозможностей”,<sup>2</sup> — 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 trasgredito.<sup>3</sup>

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*.<sup>4</sup> 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 congeniale.<sup>5</sup> 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. III.2.4); allo stesso tempo, tale poesia si fa notare anche per riferimenti alle macchine, ai motori e alla velocità, come si può cogliere dai primi versi: “По воздушному троттуару[sic] / Ниспускается бегущий лимузин, / Прогибаясь в жизненную амбру,

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Markov, *op. cit.*, p. 265.

<sup>2</sup> S. Bobrov, *Lira lir*, cit., p. 39.

<sup>3</sup> 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 abbiamo visto in III.3, Bobrov non escludeva, a differenza di Aksenov). Una simile possibilità si presenta invece in alcune poesie di *Vertogradari nad lozami* (ad es.: *Den'*, pp. 22-23).

<sup>4</sup> Ciclo di poesie apparso sulla prima raccolta collettiva di Centrifuga *Rukonog* (1914) e successivamente incluso nel libro *Lira lir*.

<sup>5</sup> 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. *ITN*, I, 63).

/ Расточая свои триста тысяч сил. / Радуги возносятся, как дуги, / Круги их – как барабаны динамо, / Плуги кругов – пронзая, легки”.

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 in III.2 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”;<sup>1</sup> “Душа уходит, как тангенс, / В зыбь очей [...]”;<sup>2</sup> “Подумаю: – сквозь вязи букв / Замедленного эпитрита”.<sup>3</sup> 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;<sup>4</sup> 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, mantenne in generale (anche in *Lira lir* e nella produzione in versi seguente)<sup>5</sup> un orientamento prettamente simbolista: del simbolismo egli rifiutò la metafisica, 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.

---

<sup>1</sup> S. Bobrov, *Lira lir*, cit., p. 40.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>3</sup> S. Bobrov, “Nad «Bachčisarajskim fontanom»”, *Znamja truda* 2, 1918, p. 11. 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: “[...] одна из ритмических комбинаций, частая в четырехстопном ямбе, которым писан «Бахчисарайский фонтан»”. Non ci risulta, tuttavia, che la definizione di Bobrov sia accolta dai metricisti russi.

<sup>4</sup> Si veda D. Ricci [Rizzi], “К интерпретации...” cit.

<sup>5</sup> *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 poetov*, 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.

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 строят [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*) [il corsivo è nostro].<sup>1</sup>

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)<sup>2</sup> 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”. Per illustrare questo principio ci soffermeremo su una poesia semplice, *Udaritsja v kolokol ptica...* (1920), per poi passare a una più complessa, di ispirazione futurista, *Sloi tuč izrezany ravnomerno...* (1915); le nostre 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,

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 стиха.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> S. Bobrov, “Primečanija”, in Id., *Vertogradari...*, cit., p. 148.

<sup>2</sup> Nella poesia XXVII di *Vertogradari nad lozami* (cit., p. 96) scrive Bobrov: “Открыл нам берега и пуши, / Благословенный символизм!”.

<sup>3</sup> Datato 4 marzo 1920 e uscito su *Moskovskij Parnas* (1922), p. 20. Secondo quanto scritto a p. 19, questo componimento doveva far parte del libro *Dyšu*, inedito e non rinvenuto (cfr. *supra* nelle note).

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 assistiamo all'esposizione di questo tema; nella seconda una domanda retorica (*ne tak li...*) 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 verbale (“сердце” è “Вспыхивающие [sic] при огне, / Далеких пожаров и криков”; “взгляд” è “Теплый, в воздухе со свистом / Стрижом игравший”);<sup>1</sup> ad ogni modo, la struttura principale delle prime tre quartine può essere riassunta come segue: “Птица ударится в колокол, как взгляд ударяет в это сердце”. La scelta di utilizzare il termine *kolokol* (solitamente un uccello *udaritsja v steklo* oppure *v okno*, 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 al lettore a vedere un'originale somiglianza tra *ptica* e *vzgljad*, la quale potrebbe essere motivata dal tema 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 attributi delle prime tre strofe si possono trovare altre espressioni figurate in accordo con l'immagine metaforica di insieme. Infatti lo “взгляд” viene descritto come uno “стриж” (‘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 sparatorie 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”.

---

<sup>1</sup> Cfr. “Primečanija” a *Vertogradari nad lozami* (cit., p. 150) relativamente alla sintassi complessa come “лирический прием возмущения известной стихии, для принятия доминирующих букв и образов. Нередко он есть лишь даяние и разрешение диссонанса”; Bobrov ritiene che la complessità sintattica sia propria della lirica (Baratynskij, Tjutčev, Fet), mentre la semplicità sarebbe propria dei madrigali.



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* e *tonet v moich glazach*. 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*). 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".

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 (v. seconda strofa), per cui inizialmente ne è felice (v. la terza strofa: "[...] неистойвой / Ласке таинственно рад"), 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 mano della *Čeka*,<sup>1</sup> cui

---

<sup>1</sup> È doveroso notare che tra i contemporanei di Bobrov era diffusa l'idea che egli fosse legato alla *Čeka*: ad esempio, Georgij Ivanov in *Peterburgskie zimy* (1928, v. *Stichi. Proza*, Ekaterinburg, U-faktorija, 2007, p. 385) lo definisce "кокаинист, близкий к ВЧК и вряд ли не чекист сам". 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 '30 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. M. Gasparov, "Vospominanija...", cit., p.

alludono peraltro i vv. 7-8. Nell'insieme possiamo 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:

Слой 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 посшиблены,  
. . . . . серой горкой.<sup>1</sup>

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. III.1.2); tuttavia, la mancanza di chiari collegamenti logico-grammaticali viene compensata sul piano semantico dalla possibilità di ricondurre tutte le espressioni 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

---

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.

<sup>1</sup> S. Bobrov, *Lira lir*, cit., p. 28.

meraviglia per le novità tecnologiche (razzi esplosivi, autoblindati, ecc.) e talvolta compiacimento per le atrocità belliche, anziché orrore.<sup>1</sup> 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 “сшибок [al posto della forma corretta *sšibka*] неба” viene descritto come “decorativo” e al v. 14 viene paragonato a “строчки военных корреспондентов”, 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 “кроткая утонченность замысла” (cfr. 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* vuol dire anche ‘essere storto/asimmetrico’, una parola dalla semantica opposta a *ravnomerno* del v. 1), che nonostante ciò viene definita “прекрасней кровавой Венеции”. 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, “Но облачко дыма – гондола дня”: la nuvola di fumo (probabile metonimia per i bombardamenti) viene vista come 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

---

<sup>1</sup> Cfr. ad es. l’incipit di *Černye dni*: “На тяжкую профиль блиндажа / Метнулись легких куски” (S. Bobrov, *Lira lir*, cit., p. 26). Simili motivi bellici abbondano nelle poesie di *Lira lir* datate 1914-1915 (oltre a *Černye dni*, si veda *Sud’by žesty*, *Konec sraženiija*, *Na tridcat’ dve saženi uleteli kamni*...).

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.

In definitiva, 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 (come *Snova slavitsja večer vlastnyj...*, *La tour Eiffel* [sic!] *I e II*, *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'...*): 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”;<sup>1</sup> 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

---

<sup>1</sup> “Russkaja poezija v 1914 godu”, *Sovremennik (ežemesjačnyj žurnal literatury, obščestvennoj žizni i iskusstva)* 1, janvar' 1915, p. 223.

a lui dedicata (cfr. I.4.1). Il testo ha una struttura tripartita ed è formato da una serie di immagini che, come si è accennato (v. III.0), possono essere ricondotte a due ordini principali di idee antitetice: capacità dell'artista di rielaborare le proprie percezioni, traducendole con esattezza nel mondo matematicamente organizzato della poesia (prima parte); 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'aritmometro; 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...”.

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”; “Потому что праздну чему то дивиться, / Рассыпанному по шахматным полям касс”.<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> Tutte le citazioni da questa poesia sono riprese da RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr, 675 l. 3. Per un'analisi più completa, v. A. Farsetti, “К интерпретации...”, cit.

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 *Ejfeleja* (4, 2, 15, 0), un elemento che contribuisce a mostrare come in questa seconda raccolta di Aksenov, nonostante la forte componente descrittiva, trovi spazio anche l'astrazione verso un messaggio più generale, ossia la celebrazione del presente tecnologico (cfr. parte III.1.4).

#### IV.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 componimento:<sup>1</sup> 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 essa di un complesso intreccio di rimandi intertestuali e di determinati meccanismi linguistico-semantici.<sup>2</sup> 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

---

<sup>1</sup> 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 raznych let* (1929) i nessi logici del testo sono maggiormente esplicitati e le immagini rese più semplici.

<sup>2</sup> La letteratura sull'argomento è talmente vasta da impedirci una pur sommaria trattazione in questa sede. Si rimanda all'ampio *status quaestionis* dello studio di Roberta Salvatore: *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922): linguaggio poetico e mimesi del reale*, Pozzuoli, Photocity Edizioni, 2014, pp. 1-28. Si consideri inoltre le bibliografie di Aleksej Barykin (*Fenomenologičeskaja poetika rannej lirika B.L. Pasternaka: na materiale sbornikov stichov “Bliznec v tučach”, “Poverch bar'erov”, “Sestra moja – žizn'”*, Tjumen', RIC TGAKI, 2007) e di alcune tesi di dottorato recenti: O. Senenko, *“Temy i variacii” v kontekste rannego tvorčestva B. Pasternaka: poetika liričeskogo cikla i knigi stichov*, Moskva, 2007; N. Makarova, *Metafora kak strukturoobrazujuščee načalo v lirike russkogo modernizma: na materiale knigi stichov B. Pasternaka “Sestra moja – žizn'”*, Tver', 2012; K. Abramova, *Kompozicionnaja struktura knigi B.L. Pasternaka “Temy i variacii”*, Novosibirsk, 2013.

estetica dell'autore, permette di risalire a un significato profondo e coerente dei suoi versi che rende conto della loro ricchezza semantica.<sup>1</sup>

Secondo quanto noi stessi abbiamo 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 Roberta Salvatore ha definito “poetica associativa”, tendenza che accomuna molti rappresentanti della poesia russa postsimbolista.<sup>2</sup> Inoltre, si deve notare che in Pasternak 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 in IV.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, riteniamo 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 rischierrebbero, in questa sede, di apparire approssimativi.

Здесь прошелся загадки таинственный ноготь.  
– Поздно, выплюсь, чем свет перечту и пойму.  
А пока не разбудят, любимую трогать

---

<sup>1</sup> Tra gli ultimi studi riconducibili a questo indirizzo “razionale” di indagine, oltre al citato lavoro di Roberta Salvatore, si veda: M. Gasparov e K. Polivanov, “*Bliznec v tučach*” B. Pasternaka: *opyt kommentarija*, Moskva, RGGU, 2005; S. Brojtman, *Poetika knigi Borisa Pasternaka “Sestra moja – žizn”*, Moskva, Progress-Tradicija, 2007; M. Gasparov e I. Podgaeckaja, “*Sestra moja – žizn*” Borisa Pasternaka. *Sverka ponimanija*, Moskva, RGGU, 2008; B. Gasparov, *Boris Pasternak: po tu storonu poetiki (Filosofija. Muzyka. Byt)*, Moskva, NLO, 2013. Tra i contributi meno recenti possiamo segnalare: Ju. Lotman, “Analiz stichotvorenija B. Pasternaka «Zamestitel'nica»”, in Id., *O poetach i poezii*, cit., pp. 718-726; K. T. O'Connor, *Boris Pasternak's My Sister – Life: The Illusion of Narrative*, Ann Arbor, Ardis, 1988.

<sup>2</sup> Si rimanda alle parole di Lidija Ginzburg, citate anche da Roberta Salvatore (cfr. *op. cit.*, p. 191): “Ученики символистов отбросили второй, сверхчувственный план, но осталось поэтическое открытие повышенной способности слова вызвать неназванные представления, ассоциациями замещать пропущенное. Обостренная ассоциативность, быть может, и была самым активным элементом символистического наследства” (L. Ginzburg, “Poetika Osipa Mandel'stama”, *Izvestija AN SSSR* 4, 1972, p. 314).

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 разражалась гроза.

Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. [Пить как пьют соловьи: до потери сознания,]  
Звезды долго горлом текут в пищевод,  
Соловьи же заводят глаза с содроганьем, [Птицы ж ждут и заводят глаза с содроганьем,]  
Осушая по капле ночной небосвод.<sup>1</sup>

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 chiaramente l'intenzione di esprimere il sentimento per la donna amata.<sup>2</sup> 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 proposizioni.<sup>3</sup>

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 ci 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 ci consentono di illuminare il complesso v. 1, “Здесь прошелся загадки таинственный ноготь”, 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 (*tainstvennyj* 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).

---

<sup>1</sup> B. Pasternak, *op. cit.*, t. I, pp. 210; 498.

<sup>2</sup> Si consideri a tal proposito che una variante dell'ultima strofa era stata utilizzata come epigrafe alla poesia *Složa vesla* in una redazione autografa di *Sestra moja – žizn'* del 1919 (le differenze sono ai vv. 9 e 11, come riportato tra parentesi quadre nella nostra citazione della poesia).

<sup>3</sup> Per ulteriori spunti sull'interpretazione del componimento e su possibili *podteksty*, v. A. Žolkovskij, “Grammatika ljubvi”, in Id., *Erosiped i drugie vin'etki*, Moskva, Vodolej, 2003, pp. 331-35.



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 (“прошелся”) 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 Pasternak.<sup>1</sup> Dall'altra parte potremmo interpretare *zagadka* come ‘donna’ (in base all'espressione *ženščina – zagadka*), 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 sovrapporle 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: “Как я трогал тебя!”). 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 (“пока не разбудят”), 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

---

<sup>1</sup> Basti pensare al classico esempio di “Февраль достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд” (В. Pasternak, *op. cit.*, t. I, p. 62, 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).

primo distico della strofa presenta la 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 forse 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’*,<sup>1</sup> 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 durante la tragedia<sup>2</sup> 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 sia 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 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*<sup>3</sup> sembra motivata dalla variazione del fraseologismo *pet’ kak pticy/solov’i*, in virtù dell’analogia fonetica tra *pil* e *pel*. Il soggetto della frase è ambiguo: grammaticalmente potrebbe trattarsi sia di *poceluj* (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’* e gli impliciti *pet’* e *pocelovat’* sembra confermata anche dalla polisemia del successivo verbo *tjanut’*: esso

<sup>1</sup> 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).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Come si evince da un confronto con la versione di questa strofa risalente al 1919 (v. *supra* il testo citato della poesia con le varianti tra parentesi quadre), *pticy* è utilizzato come sinonimo di *solov’i*.

può infatti indicare sia il ‘sorbire un liquido lentamente’, sia ‘cantilenare’, sia ‘prolungare la durata temporale’ (del bacio).<sup>1</sup>

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 12<sup>2</sup> (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 Pasternak.<sup>3</sup> L’immagine del poeta che bacia l’amata come quella dell’usignolo che beve un liquido “celestiale” sembra così rappresentare il raggiungimento dell’estasi amorosa,<sup>4</sup> 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 legate.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Inoltre l’espressione *tjanut’ do poterj 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.

<sup>2</sup> 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).

<sup>3</sup> Si prenda ad esempio *Step’ (Sestra moja – žizn’)*: “На шлях навалилась звездами, / И через дорогу за тын перейти / Нельзя, не топча мирозданья.” o in *Sestra moja – žizn’ i segodnja v razlive...* (*Sestra moja – žizn’*): “И рушится степь со ступенек к звезде” e *Cel’noju l’dinoj iz dymnosti vynut...* (*Poverch bar’erov*): “Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец, / В беге ссекая шаг свысока. / На повороте созвездьем врежется / В небо Норвегии скрежет конька”: in quest’ultima poesia, come nota Roberta Salvatore (cfr. *op. cit.*, p. 94), si realizza non la discesa del firmamento in terra, ma l’ascensione dell’elemento terreno in cielo. Sempre la studiosa ha sottolineato 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 si legge: “Ночь с нерастворенною 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, какие-то звезды образовали темные лужи колоколен, темные полыньи листвы на бульварах.” (B. Pasternak, *op. cit.*, t. III, p. 467); nel secondo: “Черные края их лихорадило от прикосновения небесного озера, в которм, 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” (*ivi*, t. III, p. 352).

<sup>4</sup> 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’).

<sup>5</sup> In esse rivestono una grande importanza anche i legami fonetici: v. ad es. le allitterazioni di dentali, velari e liquide nel verso *Trogat’ tak kak tragediej trogajut zal* (*tr-g-t-t-k-k-k-tr-g-d-tr-g-t*).

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. Abbiamo cercato di mostrare ciò attraverso le analisi di *Predrassudki brošeny, imi ne pugajus'...*, *Snova slavitsja večer vlastnyj...* e *22 mars 1914. Paris*: l'io lirico 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. In modo analogo Pasternak, come appare evidente soprattutto nella raccolta *Sestra moja – žizn'*, dove la carica lirica dei singoli componimenti appare chiaramente subordinata alla struttura narrativa dell'opera 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:

Дворня<sup>1</sup> бастует. Брезгуя  
 Мусором пыльным и тусклым,  
 Ночи сигают до брезгу  
 Через заборы на мускулах.

Возятся в вязах, падают,  
 Не удержавшись, с деревьев.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Dvornja* ('servitù') è metafora uditiva per *dvorniki* ('spazzini'). Cfr. M. Gasparov e I. Podgaecckaja, *op. cit.*, p. 11. Nel manoscritto del 1919 è presente una variante, la metonimia *metly* ('scope'). Cfr. Evgenij Pasternak ed Elena Pasternak, "Kommentarii", in B. Pasternak, *op. cit.*, t. I, p. 463.

<sup>2</sup> B. Pasternak, *op. cit.*, t. I, p. 129.

A prima vista, in entrambi i poeti si ha la sensazione di una scrittura di getto e, per questo, ellittica,<sup>1</sup> 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: come abbiamo avuto modo di rimarcare, 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 anche 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'*;<sup>2</sup> nel caso di *Zdes' prošelsja 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 nostre analisi, 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.

---

<sup>1</sup> Come abbiamo già ricordato nella parte III.1.3.1, sia in Aksenov che in Pasternak spesso il soggetto viene ommesso al fine di concentrare l'attenzione sul soggetto descritto.

<sup>2</sup> Si prenda ad esempio il parallelismo tra io lirico e la natura in *Plačuščij sad* "Ужасный! – [сад] Капнет и вслушается, / Всё он ли один на свете / [...] / К губам поднесу и прислушаюсь / Всё я ли одни на свете, –" (B. Pasternak, *op. cit.*, t. I, p. 117); si veda anche *U sebja doma*, in cui il poeta fonde il proprio stato d'animo con l'esterno: "Грязный, гремучий, в постель / Падают город с дороги" (*ivi*, p. 151), 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?  
SERGEJ ESENIN<sup>1</sup>

Questa domanda retorica – la classica domanda retorica di un poeta al suo critico – è emblematica dell’atteggiamento dei contemporanei verso Aksenov e della 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 nostro lavoro si proponeva infatti di valutare gli aspetti linguistici e

---

<sup>1</sup> Parole riportate da Ivan Gruzinov (“S. Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve”, in *S. A. Esenin v vospominanija sovremennikov v dvuch tomach*, vstup. st., sost. i komment. A. Kozlovskogo, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986, t. I, p. 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. A. Krusanov, *op. cit.*, t. II, kn. 1, pp. 370-74. 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, ricorda: “Оба они [Brjusov e Aksenov] подвергли имажинистов ироническим нападкам, «подсудимые» выступили с острыми ответами. Очень умно говорил Есенин, следующим образом завершивший свою речь: – А судьи кто? – воскликнул он, припомнив «Горе от ума». И, показав пальцем на Аксенова [...] продолжил: – 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! Это был разящий есенинский образ. Мало того, что все сидящие за судейским столиком и находящиеся в зале консерватории хохотали. Мало того! В следующие дни стали приходиться посетители и просили показать им гражданского истца [Аксенова], утонувшего в своей рыжей бороде. Число любопытных увеличивалось с каждым днем. Аксенов, зампред Союза поэтов, ежевечерне бывавший в клубе, узнал об этом и сбрил бороду!” (M. Rojzman, *Vse, čto ja pomnju o Esenine*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1973, pp. 103-104, cit. in V. Pan’kov, “Ja vam rasskažu soveršenno porazitel’nuju istoriju...”, *Voprosy literatury* 3, 2009, p. 439). Questa la versione di Ol’ga Močalova (*Golosa...*, cit., p. 44): “Помню еще вечер, когда выступал Иван Аксенов, по обыкновению слегка цинично, сильным голосом. [...] К Аксенову он [Esenin] обращался издевательски, в таком духе: «Ну что может быть доступно этакой бороде?!»”. 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: “Когда пьяный Есенин в «Кафе поэтов» в первый раз увидел низкорослого человека [Аксенов] в комиссарской шинели с переборами – так называли полосы на шинели – и с такой бородой, лысого, то он сказал: «Борода, как лес, а выраться негде». К вечеру Аксенов сбрил бороду” (cit. in V. Pan’kov, *op. cit.*, p. 439).

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, anche, coeva all'autore.

Dopo aver affrontato alcuni imprescindibili problemi di natura ecdotica, abbiamo provveduto *in primis* a ricostruire la posizione dell'autore su questioni inerenti all'arte. Questa operazione ci 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 invisita 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. Abbiamo sottolineato come una simile concezione appaia inconsueta nel panorama delle avanguardie e abbiamo creduto possibile riconoscere echi di alcune idee dell'epoca, soprattutto di teorie sull'arte e sulla psiche umana proposte da Lev Tolstoj e da Freud.

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 – abbiamo 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 abbiamo 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 le analisi integrali di *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 trasfigurarsi in simboli e rimandare a un ordine di significazione più alto, a una riflessione più profonda.

Le caratteristiche linguistiche individuate ci 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 *Ejfeleja XX*), abbiamo così supposto che il senso ultimo dei componenti 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. A nostro parere, essi servono a dare l'effetto di una scrittura poco curata che ricorda un monologo interiore, 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, abbiamo così interpretato la sua poesia come un



esperimento su una resa molto realistica dei propri sentimenti. A conferma di questa intuizione abbiamo mostrato come pratiche di scrittura analoghe siano 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 una sorta di *stream of consciousness* 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, abbiamo 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 suscitato nei poeti russi dell'epoca. Basti ricordare Georgij Ivanov (v. II.4.2), che irrideva Aksenov considerandolo portato più per le scienze esatte che non per la poesia.<sup>1</sup>

Di grande interesse sono gli aspetti metrico-ritmici dei versi. Ricordiamo che nella definizione di arte proposta da Aksenov il ritmo viene considerato il fondamento di ogni opera: tale idea ci 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

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Ivanov, "[Recensione a] SOPO...", cit.

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”;<sup>1</sup> “А необходимо сказать, что она целый день была чрезвычайно [sic] нежна”;<sup>2</sup> “Как сейчас вижу себя на верхней платформе / С двумя истерическими, никуда негодными женщинами... / (Они, конечно, будут говорить, что это я был никуда не годен. / Но у меня имеются доказательства противного. Веские)”.<sup>3</sup> Come si è potuto osservare, nei suoi componimenti 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. Tali forme metriche si configurano come esperimenti a metà tra verso tonico e verso libero puro.

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 verso la poesia straniera: abbiamo 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 abbiamo riconosciuto alcuni motivi propri dello stile di Tristan Corbière e di Lautréamont. Dall’altra, ci è sembrato possibile che Aksenov si sia 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

---

<sup>1</sup> *NO*, p. 15.

<sup>2</sup> *NO*, p. 35.

<sup>3</sup> *Ejf.*, p. 14.

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.

Abbiamo 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 '10 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, riteniamo che riprendere brevemente l'accostamento con il postmodernismo, già proposto dalla critica, possa essere utile a illustrare l'originalità 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 proposte.<sup>1</sup> Ai fini del nostro discorso intendiamo individuare una particolare definizione del postmodernismo che ci consenta di interpretare la poesia di Aksenov come un antefatto di quell'epoca.

Dovremo 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 modernismo,<sup>2</sup> rimane aperta la questione della continuità/discontinuità tra i due

---

<sup>1</sup> Per un resoconto sulle principali posizioni, v. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997; J. Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, EUM, Macerata, 2012. Per un'introduzione al dibattito critico relativamente all'area russa, v. D. Possamai, *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Padova, Il Poligrafo, 2000. Studi importanti sul postmodernismo russo sono stati prodotti da: Michail Berg (v. soprattutto *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva, NLO, 2000); Michail Epštejn (un compendio delle sue teorie si trova in *Postmodern v russkoj literature*, Moskva, Vysšaja škola, 2005); Vjačeslav Kuricyn (v. *Russkij literaturnyj postmodernizm*, Moskva, OGI, 2000); di Mark Lipoveckij si veda *Parologii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, Moskva, NLO, 2008.

<sup>2</sup> Ai fini del nostro discorso utilizzeremo 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 v. R. Ceserani, *op. cit.*, pp. 120-124.

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 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.<sup>1</sup> 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 autori tradizionalmente collocati in area modernista (Joyce, Pound, Eliot...).<sup>2</sup> 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 sarebbero caduti molti studiosi.<sup>3</sup> Caratteristico del periodo appare infatti l'uso indiscriminato di tecniche e motivi delle epoche precedenti: come, a nostro parere, 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 generale.<sup>4</sup>

Riteniamo dunque che l'opportunità di accostare al postmodernismo alcune opere di epoche precedenti dipenda dal riconoscimento in tali opere di un sostrato concettuale che sembra preannunciare lo spirito dell'età postmoderna. Esponiamo in estrema sintesi in cosa consiste tale spirito. Dagli anni '60, soprattutto attraverso filosofi francesi (Derrida, Lacan, Foucault, Lyotard, Baudrillard), ma anche americani (Jameson, Hassan) e predecessori (v. 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

---

<sup>1</sup> Cfr. I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus; Toward a Postmodern literature*, Madison – London, University of Wisconsin Press, 1982, p. 264.

<sup>2</sup> Hassan stesso (*ivi*, p. 269) è costretto ad ammettere, subito dopo aver esposto il proprio sistema, che “[...] concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and postmodernism, abound”.

<sup>3</sup> Cfr. *op. cit.*, p. 135.

<sup>4</sup> “[...] 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” (J. Picchione, *op. cit.*, p. 160).

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 principî 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.<sup>1</sup> Essa si basa sullo scetticismo verso le metanarrazioni, ossia teorie che danno una spiegazione onnicomprensiva e totalizzante del procedere dell'esperienza storica e della conoscenza (cristianesimo, marxismo, liberalismo...): 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 (perlomeno nella maggior parte dei componimenti di *Neuvažitel'nye osnovanija*) non pare possibile risalire a un determinato messaggio unitario. Come abbiamo 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

---

<sup>1</sup> Cfr. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.

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 Kručenyč si prestano generalmente a essere oggetto di un'interpretazione più generale, di una visione unitaria.<sup>1</sup> 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 universali.<sup>2</sup>

Ciò che sembra valere per l'attività artistica di Aksenov (compreso il romanzo *Gerkulesovy stolpy*), 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 (“пристрастно”, per dirla con Aksenov) ma comunque basato su una teoria generale di funzionamento dell'arte.<sup>3</sup> Abbiamo 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.

---

<sup>1</sup> Si veda, ad es., M. Marzaduri, “Suoni e...”, cit.

<sup>2</sup> 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. Donatella Possamai (*op. cit.*, p. 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 (*op. cit.*, p. 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”. V. anche M. Lipoveckij (*op. cit.*), che 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.

<sup>3</sup> Eccezion 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. (cfr. D. Rizzi, “Ivan Aksénov...”, cit., pp. 381-83).

Possiamo quindi tornare alla domanda da cui siamo partiti in queste conclusioni, così da ricapitolare quanto da noi messo in luce. Senza dubbio tra i meriti principali di Aksenov va ascritta la proposta di forme metriche e figure retoriche innovative e molto sofisticate, cui ancora non ci risulta che avessero prestato attenzione gli studiosi. Inoltre, Aksenov ha acclimatato 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 è stato un imitatore di indirizzi espressivi degli artisti principali del tempo, russi o stranieri, né ha seguito i principî 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 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 '10 e sembra preannunciare – come più avanti avrebbero fatto in maniera diversa, ad es., gli *oberiuty* 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 ci 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 *oberiuty* 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 innovatrice 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 questa tesi, deriva anche dagli esperimenti di Benedikt Livšic, che nei primi anni '10 aveva maturato un'idea di avanguardia diversa da quella dei suoi compagni cubofuturisti.

Incoraggiati dai lavori su queste due figure, in futuro sarebbe necessario proseguire con indagini mirate su altri comprimari finora trascurati, al fine di determinare quanto di epigonico e quanto di originale essi hanno prodotto. A questo proposito potrebbero riservare interessanti sorprese, ad esempio, Bobrov (in IV.2.1 abbiamo 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). A nostro parere, 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.



## INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Fig. 1: L. Popova, <i>Copertina dall'abbozzo di "Ejfeleja" di I. A. Aksenov</i> , 1922. ....	50
Fig. 2: L. Popova, <i>Trinadcataja</i> , pagina dall'abbozzo di "Ejfeleja" di I. A. Aksenov, 1922. ..	136
Fig. 3: L. Popova, <i>Vtoraja</i> , pagina dall'abbozzo di "Ejfeleja" di I. A. Aksenov, 1922. ....	136
Fig. 4: Polispasto .....	183
Fig. 5: Un aritmometro costruito da W. T. Odhner a San Pietroburgo prima del 1900. ....	187
Fig. 6: Radiometro di Crookes. ....	192
Fig. 7: R. Delaunay, <i>Hommage à Blériot</i> , 1913-14.....	198
Fig. 8: S. Delaunay-Terk, <i>Prismes électriques</i> , 1914.....	198
Fig. 9: A. Lentulov, <i>Moskva</i> , 1913.....	199
Fig. 10: R. Delaunay, <i>L'équipe de Cardiff</i> , 1913.....	199
Fig. 11: R. Delaunay, <i>La tour Eiffel</i> , 1911.....	201
Fig. 12: <i>Champs de Mars, La Tour rouge</i> , 1911.....	201
Fig. 13: A. Ekster, [acquaforte con stella].....	202
Fig. 14: A. Ekster, [acquaforte con cerchio] .....	202

# Bibliografia

## Bibliografia primaria

### 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.

### Appendice: opere di Ivan Aksenov non rinvenute

- I. Opere perdute.
- II. Progetti e opere di incerta realizzazione.

## Bibliografia secondaria

### 1. 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.

### 2. Altre opere utilizzate nella tesi

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*, t. II, pp. 338-57), abbiamo fatto riferimento a una lista di contributi sull'autore che la studiosa ci ha inviato (lettera personale del 15 febbraio 2012). A ciò è seguito il nostro 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 nella presente bibliografia 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 e 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 nostre 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. Adaskina (a cura di), "Vospominanija sovremennikov. Stichtvorenija, posvjaščennye I. A. Aksenovu", in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, t. II, pp. 293-319, oppure citate altrove in nota dalla curatrice all'interno della stessa edizione.

Si avvisa inoltre che 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 ci è parsa di scarsa utilità critica e comunque difficile da realizzare.

Per completezza di informazione abbiamo indicato in un'appendice le opere di Aksenov 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).

## Bibliografia primaria

### BIBLIOGRAFIA DI IVAN AKSENOV

#### I. Raccolte di opere

I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, sostavitel', avtor vstupitel'noj stat'i i kommentarijev Natal'ja Adaskina, t. I: *Pis'ma, izobrazitel'noe iskusstvo, teatr*; t. II: *Istorija literatury, teorija, kritika, poezija, proza, perevody, vospominanija sovremennikov*, Moskva, RA, 2008.

#### II. Opere pubblicate in vita

##### a) Poesia

- \* *Neuvažitel'nye osnovanija*, dva oforta A. A. Ekster, Moskva, Centrifuga, 1916, 47 pp.
- \* "Temp val'sa", in AAVV, *Bulan'. Pervyj sbornik stichov Moskovskogo cecha poetov*, s predislaviem A. V. Lunačarskogo i S. M. Gorodeckogo, Moskva, s. e., 1920, pp. 3-4.
- \* "Dovol'no bystro", in AAVV, *Bulan'. Pervyj sbornik stichov Moskovskogo cecha poetov*, s predislaviem A. V. Lunačarskogo i S. M. Gorodeckogo, Moskva, s. e., 1920, pp. 5-6.
- \* *Serenada*, linogravjury chudožnika Georgija Ečeistova, [Moskva], Mastartčuv, 1920, 8 pp.
- "Ody Ejfelevoj bašne: 1. *Kak Puškin byl veren M. N. Raevskoj...*; 2. *Pariž protjanulsja šlejfm...*", *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP 2*, Moskva, 1920, pp. 9-10.
- \* "Požarom drožavšij prazdnik...", in AAVV, *SOPO. Pervyj sbornik stichov*, [Moskva], VSP, [1921], p. 5.
- "Ejfeleja: *Oda pervaja; Oda vos'maja*", in AAVV, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj*, Moskva, 1922, pp. 59-62.
- \* "1. *Ne забуд' menja vzjat' v svoju...*; 2. *Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli... (1921)*", in AAVV, *Poety našich dnej. Antologija*, Moskva, VSP, 1924, pp. 3-4.
- \* "Valeriju Brjusovu", in AAVV, *Valeriju Brjusovu. Sbornik, posvjaščennyj 50-tiletiju so dnja roždenija poeta*, Moskva, KUBS V.L.Ch.I., 1924, pp. 66-67.
- \* "Esli v serdce machrovom...", in AAVV, *Moskovskie poety. Sbornik stichov*, Velikij Ustjug, s. e., 1924, p. 5.
- \* "O, noči purpura, Susanna...", in AAVV, *Novye stichi. Sbornik vtoroj*, Moskva, VSP, 1927, pp. 5-6.

\* “Široko”, in AAVV, *Literaturnyj osobnjak*, Moskva, s. e., 1929, pp. 5-6.

\* “V vostočnom rode”, in AAVV, *Literaturnyj osobnjak*, Moskva, s. e., 1929, pp. 7-8.

#### b) Prosa

“Nepirimimyj”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP 2*, Moskva, 1920, pp. 33-37.

#### c) Teatro

*Korinfjane (Tragedija)*, frontispis A. M. Rodčenko, Moskva, Centrifuga, 1918, 66 pp.

#### d) Scritti critici

“Pod zaščitoj fialok”, *Letopis’* 11, Kiev, 1911, pp. 12-13.

\* “Vrubel’, Vrubel’ i bez konca Vrubel’”, *Kievskaja nedelja* 5, 1912, pp. 8-9.

\* “K voprosu o sovremennom sostojanii russkoj živopisi”, in AAVV, *Sbornik statej po iskusstvu*, izdanie obščestva chudožnikov “Bubnovyj Valet”, Moskva, Tipo-litografija N. M. Michajlova, [1913], pp. 3-36.

\* “Envoi”, in I. Aksenov (a cura di), *Elisavetincy*, vyp. 1, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 277-284.

\* *Pikasso i okrestnosti*, s dvenadcat’ju meccotintogravjurami s kartin mastera, obložka A. A. Ekster, Moskva, Centrifuga, 1917, 62 pp.

\* “Predislovie”, in I. Aksenov, *Korinfjane (Tragedija)*, Moskva, Centrifuga, 1918, pp. VII-XIII.

\* E. P. Kamen’ (pseudo), “Professionaly”, *Knižnyj ugol* 3, 1918, pp. 16-17.

“Pis’mo v redakciju”, *Vestnik teatra* 85-86, 1921, p. 17.

\* “K likvidacii futurizma”, *Pečat’ i revoljucija* 3, Moskva, 1921, pp. 82-98.

*Amplua aktera*, Moskva, izdanie Gosudarstvennyh Vysšich Režisserskich kursov, 1922 [scritto insieme a V. Bebutov e V. Mejerchol’d].

“K besporjadku dnja”, in AAVV, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj*, Moskva, 1922, pp. 3-11.

\* “Teatr v doroge”, in AAVV, *O teatre*, Tver’, 2-ja Gostipografija, 1922, pp. 81-87.

“K postanovke «Velikodušnogo Rogonosca» Krommelinka: Beseda s perevodčikom I. A. Aksenovym (Masterskaja Mejerchol’da)”, *Teatral’naja Moskva*, 37, 1922, p. 16 [testo concepito come prefazione alla traduzione di Aksenov di *Velikodušnyj rognosec*, 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, v. *infra*].

“V. Mejerchol’du”, in AAVV, *V.E. Mejerchol’d. Sbornik k 20-ti letiju rezhisserskoj i 25-ti letiju akterskoj dejatel’nosti*, Tver’, Oktjabr’, 1923, pp. 20-21.

“V prostranstvo”, *Zrelišča* 2, 1922, pp. 3-4.

“Po naznačeniju”, *Zrelišča* 6, 1922, pp. 7-8.

\* “K postanovke «Noči» M. Martine v teatre Vsevoloda Mejerchol’da, *Zrelišča* 21, 1923, pp. 8-9.

\* “Ljubov’ Popova v teatre”, *Novyj zritel’* 23, 1924, pp. 5-7.

\* “O fonetičeskom magistrale”, *Gosplan literatury*, Moskva – Leningrad, Krug, 1925, pp. 122-44.

“Meždunarodnoe položenie”, *Gazeta “Izvestija LCK”*. Priloženie k sborniku “*Gosplan literatury*”, Moskva – Leningrad, Krug, avgust 1925.

“Teatr Proletkul’ta”, *Žizn’ iskusstva* 8, 1925, pp. 5-6.

“Novosti istorii i teorii teatra”, *Žizn’ iskusstva* 13, 1925, pp. 11-12; *Žizn’ iskusstva* 15, 1925, pp. 18-19.

“Počti vse o Majakovskom”, *Novaja Rossija* 3, 1926, pp. 83-88.

\* “Prostranstvennyj konstruktivizm na scene”, *Teatral’nyj Oktjabr’* 1, Leningrad, 1926, pp. 31-37.

“Teatral’noe likvidatorstvo”, *Afiša TIM* 3, 1926, pp. 2-7.

\* “Proischoždenie ustanovki «Velikodušnogo rogonosca»”, *Afiša TIM* 3, 1926, pp. 7-11.

“O muzyke”, *Revoljucija i kul’tura* 6, 1929, pp. 30-35.

“Perspektiva kooperativnogo chlebopečenija”, in V. Efimov (a cura di), *Sostojanie chlebopečenija v SSSR*, Moskva, Centrsojuz, 1930.

“Evoljucija gumanizma elisavetinskoj dramy”, in I. Aksenov, *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvie otečestvennoj šekspiologii*, Moskva, Federacija, 1930, pp. 7-74.

“«Gamlet, princ datskij»”, in I. Aksenov, *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvie otečestvennoj šekspiologii*, Moskva, Federacija, 1930, pp. 75-139

“Ispanskaja tragedija» Tomasa Kida kak dramatičeskij obrazec tragedii o Gamlete, prince datskom”, in I. Aksenov, *Gamlet i drugie opyty, v sodejstvie otečestvennoj šekspiologii*, Moskva, Federacija, 1930, pp. 140-216.

“Ben Džonson: Žizn’ i tvorčestvo”, in B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, red., vstupit. stat’i i primeč. I. A. Aksenova; predislovie I. I. Anisimova, t. I, Moskva – Leningrad, Academia, 1931, pp. 21-107.

“Kid Tomas”, (voce) in A. Lunačarskij (a cura di), *Literaturnaja enciklopedija. Tom pjatyj*, Moskva, Izdatel’stvo Kommunističeskoj akademii, 1931, pp. 194-95.

“Ben Džonson v bor’be za teatr”, in B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, red., vstopit. stat’i i primeč. I. A. Aksenova; predislovie I. I. Anisimova, t. II, Moskva – Leningrad, Academia, 1933, pp. 7-56.

“Kudrjavaja, prostaja reč Šekspira”, *Literurnaja gazeta*, 11 sentjabrja 1933, p. 3.

\* “Marija Ivanovna Babanova”, *Teatr i dramaturgija* 8, 1933, 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 (a cura di), *Bol’saja sovetskaja enciklopedija*, Moskva, OGIZ RSFSR, 1933, t. 62 [Aksenov ha scritto le sezioni “Biografičeskij očerk”, pp. 195-202, e “Vopros avtorstva”, pp. 202-04].

“Jazyk sovetskoj dramaturgii”, *Teatr i dramaturgija* 6, 1934, pp. 21-29.

“Na poroge masterstva. V. Mareckaja i A. Tarasova”, *Teatr i dramaturgija* 10, 1934, pp. 22-27.

“I. I. Arkadin”, *Teatr i dramaturgija* 1, 1935, pp. 30-33.

“Lica i charaktery Šekspira”, *Teatr i dramaturgija* 8, 1935, pp. 12-19; *Teatr i dramaturgija* 9, 1935, pp. 43-46.

“Pervaja tragedija Šekspira”, *Literurnaja gazeta*, 10 maja 1935, p. 5.

“Romeo i Džul’etta”, *Internacional’naja literatura* 8, 1935, pp. 150-65.

“Otello”, *Internacional’naja literatura* 10, 1935, pp. 119-26.

“Proischoždenie dramy Šekspira”, *Internacional’naja literatura* 11, 1935, pp. 128-36; *Internacional’naja literatura* 12, 1935, pp. 113-20.

#### e) Prefazioni a libri

L. Buškanec, *Vprogrez’. Stichi. Kn. 1-ja*, Moskva, Tip. Centrosojuza, 1922, p. 5.

N. Cerukavskij, *Sol’ zemli*, Moskva, Vserossijskij Sojuz poetov, 1924, pp. 3-4.

#### f) Recensioni

“Michail Kuzmin. Novyj Plutarch. I. Peterburg. 1919”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 1, Moskva, 1920, p. 58.

“Ežegodnik Iskusstva i Gumanitarnogo Znanija. Germes. I. Kiev. 1919. Aprel’. Str. 72-XII”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 1, Moskva, 1920, pp. 58-59.

“Boris Pasternak. Sočinenija. T. I”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 1, Moskva, 1920, p. 60.

“Sergej Budancev. Parochody v Večnosti. Stichi 1916-1920”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 1, Moskva, 1920, p. 61.

“Diez. Skazki”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 1, Moskva, 1920, p. 61.

“Ja. Tislenko. Vesennij vmach”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 1, Moskva, 1920, p. 61.

“Aleksandr Kusikov. Poema poem. 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* 2, Moskva, 1920, pp. 63-64.

“Georgij Svetlyj. Motivy goroda i revoljucii. Taškent. 1919. «Solncebunt i Rža». Taškent 1920”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 2, Moskva, 1920, p. 64.

“Lirika. Al'manach stichov. Taškent. 1919”, *Chudožestvennoe slovo. Vremennik literaturnogo otdela NKP* 2, Moskva, 1920, p. 64.

“Žurnaly. «Proletarskaja kul'tura» №№ 13-14. – «Kuzneca» №№ 1-3. – «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* 2, Moskva, 1920, pp. 66-67.

“«Dom, gde razbivajut serdca» (P'esa Bernarda Šou)”, *Kul'tura teatra* 2, Moskva, 15 fevralja 1921, pp. 52-53.

“S. Gorodeckij. Serp. Stichotvorenija”, *Pečat' i revoljucija* 1, Moskva, 1921, p. 147.

“Sto pjat'desjat' [sic] millionov. Poema. M. 1921 g. Gosizdat”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1921, pp. 205-06.

“Chovin V. Na odnu temu. P. 1921 g.”, *Pečat' i revoljucija* 1 (4), Moskva, 1922, pp. 288-89.

“N. Ljaško. Vesennyj den'. M. 1921; Michail Volkov. Čudo. M. 1921; Vladimir Kirillov. Parusa. M. 1921; Gr. Sannikov. Lirika. M. 1921; V. Aleksandrovsij. Utro. M. 1921; S. Obradovič. Sdvig. M. 1921; Semen Rodov. Proryv. M. (Stichi. Izdanie VAPrP). 1921; G. Sannikov. Dni. Vjatka. 1921”, *Pečat' i revoljucija* 1 (4), 1922, Moskva, pp. 301-02.

“A. E. Belenson. Iskusstvennaja žizn'. Pg. 1921”, *Pečat' i revoljucija* 2 (5), 1922, Moskva, pp. 355-56.

“Severnye dni. Sb. II-oj. M. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 2 (5), 1922, Moskva, pp. 356.

“Novikov I. Duška. Povest'. M. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 2 (5), 1922, Moskva, pp. 357-58.

“Valerij Brjusov. V takie dni. M. 1921”, *Pečat' i revoljucija* 6, 1922, Moskva, pp. 293-94.

“Viktor Šklovskij. Revoljucija i front. Pg. 1921”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1922, pp. 250-51.

“Uolt Uitmen. Izbrannye sočinenija. Perevod i predislovie K. Čukovskogo. Pg. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1922, pp. 310-11.

“Andrej Belyj. Ofejra. M. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1922, pp. 319-20.

“V. Majakovskij izdevaetsja. M. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1922, p. 320.

- “Perikola”, *Zrelišča* 8, Moskva, 1922, pp. 15-16.
- “Boris Sokolov. Kn. Marija Volkonskaja i Puškin. M. izd. «Zadruga». 1922”, *Pečat' i revoljucija* 1, Moskva, 1923, p. 211.
- “Dž. Uolles. Uot Uitmen i mirovoj krizis. M. Gosizdat. 1922. str. 32”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1923, p. 223.
- “Bal'mont K. Revoljucionnaja poezija Evropy i Ameriki. Uitmen. M. Gosizdat. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1923, p. 232.
- “Muratov P. Magičeskie rasskazy”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1923, pp. 232-33.
- “Rollan R. Liljuli. Per. V. Brjusova. M. Gosizdat. 1922. To že. Per. A. Gormina. Pg. Gosizdat. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1923, pp. 236-37.
- “A. V. Lunačarskij. Osvoboždennyj Don-Kichot. M. Gosizdat. 1922”, *Pečat' i revoljucija* 3, Moskva, 1923, pp. 254-55.
- “Prof. G. Genkel'. Gemmy i kamei. Pg. izd. «Kniga». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 4, Moskva, 1923, p. 272.
- “Velemir [sic] Chlebnikov. Otryvok iz dosok sud'by. M. 1923. Str. 16 + 4 nen.”, *Pečat' i revoljucija* 5, Moskva, 1923, pp. 277-79.
- “Amerikanskaja novella. (Ambros Birsau, Džozef Konrad, Vil'jam Morro i Lourens Mott). Perevod V. A. Azova, L. Gausman, O. Pržeclovskoj. P. izd. «Atenej», 1923”, *Pečat' i revoljucija* 5, Moskva, 1923, pp. 302-03.
- “O. Genri. Duša Techasa [sic]. Perevod K. Žicharevoj. Pg. izd. «Mysl'». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 5, Moskva, 1923, pp. 303-04.
- “«Okno». Trechmesjačnik literatury. № 2. Izd. M. i M. Cetlin. Pariž. 1923. Str. 366”, *Pečat' i revoljucija* 6, Moskva, 1923, pp. 255-58.
- “S. P. Bobrov. Vosstanie mizantropov. M. 1922. Str. 164”, *Pečat' i revoljucija* 6, Moskva, 1923, pp. 262-63.
- “«Volšebnyj mertvec». Skazki. «Vsemirnaja literatura». M.-Pg. Gosizdat. 1923”, *Pečat' i revoljucija* 6, Moskva, 1923, pp. 265-66.
- “A. Frans. Žizn' v cvetu. Pg. izd. «Atenej». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1923, pp. 266-67.
- “P'er Benua. Za Don-Karlosa. Per. Ovsjannikovej. P. izd. «Mysl'». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1923, pp. 267-68.
- “Džozef Konrad. Kapriz Ol'mejra. Perevod M. A. Solomon. Pod red. K. Čukovskogo i St. Vol'skogo. Predislovie K. Čukovskogo. Pg. Gosizdat. 1923. Ego že. Prilivy i otlivy. Per. pod red. V. A. Azova. Pg. izd. A. A. Frenkel'. 1923”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1923, pp. 268-71.
- “Sobol' A. Oblomki. M. izd. «Krug». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1923, p. 273.



“V. Majakovskij. 255 stranic Majakovskogo. Kniga 1. M. Gosizdat. 1923”, *Pečat' i revoljucija* 7, Moskva, 1923, pp. 274-75.

“«Mudrec» S. M. Ejzenštejna”, *Zrelišča* 40, Moskva, 1923, pp. 5-6.

“Richard Eden. Ejnštejnova sonata. Roman. Per. s nem. V Onegina. Pg. izd. «Petrograd». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 1, Moskva, 1924, p. 284.

“Sinkler Epton. Ad. Per. s angl. S. V. Š. Pod red. M. Lozinskogo i E. Zamjatina. Pg. Gosizdat. 1923. S. 168”, *Pečat' i revoljucija* 1, Moskva, 1924, pp. 286-87.

“Kol'ridž. Kristabel'. Per. Georgija Ivanova. Pg. izd. «Petropolis». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1924, pp. 276-77.

“Džovanni Papini. Končennyj čelovek. Per R. Da-Roma pod redakciej A. Volynskogo. GIZ. P. 1923 g. Str. 280”, *Pečat' i revoljucija* 2, Moskva, 1924, pp. 277-79.

“Upton Sinkler. Debri. Perevodčik ne ukazan. Char'kov. izd. «Proletarij». 1923”, *Pečat' i revoljucija* 3, Moskva, 1924, pp. 256-57.

“Erenburg I. Istorija gibeli Evropy. Char'kov. Gosizdat Ukrainy. 1923”, *Pečat' i revoljucija* 3, Moskva, 1924, pp. 261-62.

“Bratt. Mir bez goloda. Per. s nem. S. V. Krylenko. M. Izd. «Novaja Moskva». 1924”, *Pečat' i revoljucija* 5, Moskva, 1924, pp. 290-91.

“Otžitoe vremja. Teatr im. V. F. Komissarževskoj”, *Žizn' iskusstva* 2, 1925, pp. 9-10.

“Jubilejnaja boltovnja”, *Žizn' iskusstva* 4, 1925, p. 16.

\* “Posmertnaja vystavka L. S. Popovoj”, *Žizn' iskusstva* 5, 1925, pp. 4-5.

“«Gore ot uma» MChAT”, *Žizn' iskusstva* 6, 10 fevralja 1925, pp. 9-10.

\* “Živopis' na vystavkach: AChRR, Obis i «Komintern» Brodskogo”, *Žizn' iskusstva* 9, 1925, pp. 5-6.

“Avtobiografičeskie opyty Ajsedory Dunkan”, *Žizn' iskusstva* 11, 1925, p. 12.

“«Staćka» – pervaja kino-lenta S. M. Ejzenštejn”, *Žizn' iskusstva* 17, 1925, p. 15.

\* “Mandat”, *Žizn' iskusstva* 18, 1925, pp. 7-8.

\* “Vystavka živopisi”, *Žizn' iskusstva* 20, 1925, p. 16

\* “Vystavka živopisi II”, *Žizn' iskusstva* 21, 1925, pp. 5-6.

“Vsemirnaja teatral'naja vystavka v N'ju-Jorke”, *Afiša TIM* 1, 1926, pp. 10-12.

“Il'ja Sel'vinskij. Zapiski poeta. Povest'. Giz. M. 1928 g. Str. 94. So vkladnym listom. C. 1 r. 25 k.”, *Krasnaja nov' 4*, aprel' 1928, pp. 241-43.

“Tragedija o Gamlete, prince danskom, i kak ona byla igrana akterami t-ra im. Vachtangova”, *Sovetskij teatr* 9, 1932, pp. 19-22.

“V. Vol’kenštejn. O klassičeskom nasledii”, *Teatr i dramaturgija* 5, 1933.

\* “«Dvenadcataja noč’» v MChT II”, *Teatr i dramaturgija* 2, 1934, pp. 50-58.

“Novyj perevod «Gamleta»”, *Literaturnaja gazeta*, 8 fevralja 1934, p. 4.

“Komediya Dž. Fletčera ob ispanskom svjaščennike i kak ona byla sygrana v pervyj raz akterami MChT II”, *Teatr i dramaturgija* 3, 1935, pp. 15-21.

### g) Traduzioni

#### Poesia

\* R. Viv’ev, “Na safičeskij ritm”, *Letopis’* 11, Kiev, 1911, p. 12.

\* A. Gil’bo, “Utrennij ot’ezd”, in AAVV, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj*, Moskva, 1922, pp. 23-24.

\* A. Gil’bo, “Peremena skorosti”, *Moskovskij ponedel’nik* 7, 31 ijulja 1922, p. 2

\* A. Gil’bo, “Tamara (1920)”, in AAVV, *Poety našich dnei. Antologija*, Moskva, VSP, 1924, p. 25.

\* Č. Ešli, “Noč pered zaključeniem v tjur’mu (1921)”, in AAVV, *Poety našich dnei. Antologija*, Moskva, VSP, 1924, p. 103.

#### Prosa

F. de Rosse, “O krovosmesitel’noj ljubvi brata i sestry i o nesčastnoj i tragičeskoj ich končine”, in I. Aksenov (a cura di), *Elisavetincy*, vyp. 1, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 285-99.

A. Frans, “Na belom kamne”, in Id., *Na belom kamne. Klio*, Moskva e Leningrad, Zemlja i fabrika, 1930, pp. 11-170.

A. Frans, “Klio”, in Id., *Na belom kamne. Klio*, Moskva e Leningrad, Zemlja i fabrika, 1930, pp. 171-254.

#### Teatro

Dž. Ford, “Kak žal’ ee razvratnicej nazvat’”, in I. Aksenov (a cura di), *Elisavetincy*, vyp. 1, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 5-83.

Dž. Vebster, “Belyj d’javol’”, in I. Aksenov (a cura di), *Elisavetincy*, vyp. 1, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 85-187.

K. Terner [C. Tourneur], “Tragedija ateista”, in I. Aksenov (a cura di), *Elisavetincy*, vyp. 1, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 189-273.

F. Krommekink, *Velikodušnyj rogonosec. Fars v 3-ch dejstvijach*, Moskva – Leningrad, GIZ, 1926.

B. Džonson, “Sejan”, in B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, red., vstupit. stat’i i primeč. I. A. Aksenova; predislovie I. I. Anisimova, t. I, Moskva – Leningrad, Academia, 1931, pp. 111-299.

B. Džonson, “Vol’pone”, in B. Džonson, *Dramatičeskie proizvedenija*, red., vstupit. stat’i i primeč. I. A. Aksenova; predislovie I. I. Anisimova, t. II, Moskva – Leningrad, Academia, 1933, pp. 58-273.

### III. Opere postume

#### a) *Scritti critici*

“V čem vopros?”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 146-52.

“Žizn’ i dejatel’nost’ Vil’jama Šekspira”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 213-67 [Rielaborazione dell’articolo su Shakespeare uscito nel 1933 sulla Bol’shaja Sovetskaja Enciklopedija].

“Dramatičeskie chroniki Šekspira”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 316-59.

“Tomas Chejvud i Tomas Dekker”, in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat’i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 136-72.

“Džon Fletčer”, in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat’i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 173-76.

“Polifonija «Bronenosca Potemkina»”, *Iskusstvo kino* 12, 1940, pp. 19-23 [frammento dal saggio *Sergej Ejzenštejn: portret chudožnika*, scritto nel periodo 1933-1935].

“Sergej Michajlovič Ejzenštejn (portret chudožnika)”, *Iskusstvo kino* 1, 1968, pp. 88-113 [versione ridotta dal saggio *Sergej Ejzenštejn: portret chudožnika*].

“Petr Petrovič Končalovskij. Čelovek i chudožnik [1933]”, in N. Punin, *Russkoe sovetskoe iskusstvo. Sbornik statej*, Moskva, 1976, pp. 197-210 [Erroneamente attribuito a Punin: v. N. Chardžiev, “O dvuch «Avtoportretach» i ob odnoj stat’e. Pis’mo v redakciju”, *Moskovskij chudožnik*, 3 fevralja 1977].

\* *Sergej Ejzenštejn. Portret chudožnika*, obščaja redakcija, posleslovie i kommentarii N. I. Klejmana, Moskva, Kinocentr, 1991, 126 pp.

“Pjat’ let Teatra imeni Vs. Mejerchol’da. Istoričeskij očerk”, *Teatr* 1, 1994, pp. 109-171.

\* “Ot perevodčika”, publikacija i stat’ja O. Fel’dmana, *Teatr* 1, 1994, pp. 172-73 (ora in *Mejerchol’dovskij sbornik*, vyp. 2, *Mejerchol’d i drugie: dokumenty i materialy*, pod red. O. Fel’dmana, Moskva, OGI, 2000, pp. 516-17) [versione integrale di “K postanovke «Velikodušnog Rogonosca» Krommelinka” uscita su *Teatral’naja Moskva* nel 1922, v. *supra*].

\* “Aristarch Vasil’evič Lentulov” [1919], publikacija, vstupitel’naja stat’ja i komentarii N. L. Adaskinoj, *Iskusstvoznanie* 1, 2006, pp. 479-519.

\* “Zaščita i proslavlenie konstruktivizma”, in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, p. 281 [riportato all’interno di N. Adaskina, “Iz nasledija I. A. Aksenova”, v. *infra*].

\* “Meždunarodnoe položenie”, in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 282-83 [variante inedita dell’articolo uscito nel 1925 su *Gazeta “Izvestija LCK”*, contenuta in: N. Adaskina, “Iz nasledija I. A. Aksenova”, v. *infra*].

“Spravka”, in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 291-93 [frammenti pubblicati in appendice a N. Adaskina, “Iz nasledija I. A. Aksenova”, v. *infra*].

\* “Pevcy revoljucii”, in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 294-307 [articolo pubblicato in appendice a N. Adaskina, “Iz nasledija I. A. Aksenova”, v. *infra*].

\* “Rasprostranenie konstruktivizma”, in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 308-11 [articolo pubblicato in appendice a N. Adaskina, “Iz nasledija I. A. Aksenova”, v. *infra*].

“<O Chlebnikove>”, publikacija i komentarii A. Parnisa, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 56-60.

#### b) Recensioni

\*\* “Velimir Chlebnikov. Lodomir”, in A. Parnis, “Iz istorii chlebnikovedenija: O neizvestnom doklade I. A. Aksenova (1924)”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, p. 28.

#### c) Lezioni

“Osnovy kinodramaturgii. Lekcii v Scenarnoj masterskoj «Mežrabpomfil’ma». 1931 g.”, *Kinovedčeskie zapiski* 44, 1999, pp. 321-56.

#### d) Traduzioni

##### Poesia

\* Dž. Mejsfild, “Lomali kamen’ zdes’ stoletie nazad...”, in M. Gunter (a cura di), *Antologija novoj anglijskoj poezii. 1850-1935*, Leningrad, Gosudarstvennoe izdanie “chudožestvennaja literatura”, 1937, p. 304.

A. Mickevič, “Iz poemy «Pan Tadeuš»”, in Id., *Izbrannoe*, Moskva, OGIZ, 1943, pp. 97-99 [frammento: “pesn’ VI”].

\* P. de Ronsar, "K Elene" in M. Gasparov, S. Šervinskij e Ju. Šul'c (a cura di), *Erazm Rotterdamskij. Stichotvorenija. Ioann Sekund. Pocelui*, Moskva, Nauka, 1983, pp. 313-14 [un frammento è citato nel saggio postumo di Aksenov, "Žizn' i dejatel'nost' Vil'jama Šekspira", in I. Aksenov, *Šekspir*, p. 262, v. *supra*].

## Teatro

T. Chejvud [T. Heywood], "Krasotka s Zapada", in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 179-281.

T. Dekker, "Dobrodetel'naja šljucha: č. 1, 2", in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 283-565.

Dž. Fletčer, "Ukroščenie ukroitelja", in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat'i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 567-718.

## *e) Lettere*

\* "Pis'mo v liter[aturnyj] centr konstruktivistov o vychode iz členov LCK", in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 288-89 [lettera riportata all'interno di N. Adaskina, "Iz nasledija I. A. Aksenova", v. *infra*].

\* Pis'mo "Sojuza priblizitel'no ravných" "Literaturnomu centru konstruktivistov", in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 289-90 [lettera firmata da Aksenov, K. Andreev, G. Obolduev, I. Pul'kin, Ja. Frid; riportata all'interno di N. Adaskina, "Iz nasledija I. A. Aksenova", v. *infra*].

## **IV. Ristampe e riedizioni**

### *a) Poesia*

"1. *Ne забуд' menja vzjat' v svoju...*; 2. *Čto nesti vam, kurlykaja, žuravli...* (1921)", in AAVV, *Poety našich dnei. Antologija*, Letchworth, Prideaux Press, 1978, pp. 3-4 [copia anastatica].

"Mjunchen", in M. Gasparov (a cura di), *Russkaja poezija «serebrjanogo veka» 1890-1917: Antologija*, Moskva, Nauka, 1993, pp. 582-85 [poesia da *Neuvažitel'nye osnovanija*].

"(Mjunchen)"; "Kadenca iz prošlogo (Kenotaf)"; "Po nesmjatoj skaterti..."; "Dialog", in V. Sažin (a cura di), *Poezija russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1999, pp. 485-91 [poesie da *Neuvažitel'nye osnovanija*].

"Oda pervaja"; "Oda vos'maja", in V. Terechina, *Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, Moskva, IMLI RAN, 2005, pp. 172-73.

## b) Teatro

“Iz tragedii «Korinfjane»”, in A. Kobrinskij e O. Lekmanov (a cura di), *Ot simbolizma do oberiutov. Poezija ruskogo modernizma. Antologija: v 2 kn.*, kn. 1, Moskva, Ellis Lak 2000, 2001, pp. 521-532 [frammento].

## c) Scritti critici

\* “Prioritet”, *Masterstvo teatra* 2, 1923, pp. 105-11 [ristampa degli scritti polemici di Aksenov, “V prostranstvo” e “Po naznačeniju”, e di quelli di Aleksandr Tairov riguardo alla polemica sul primato nella scoperta di nuovi procedimenti teatrali].

“Evoljucija gumanizma elizavetinskoj dramy”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 9-52.

“«Gamlet, princ datskij»”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 53-94.

“Ispanskaja tragedija» Tomasa Kida kak dramatičeskij obrazec tragedii o Gamlete, prince datskom”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 95-145.

“Proischoždenie dramy Šekspira”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 167-212.

“Romeo i Džul’etta”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 268-315.

“Tragedija o Gamlete, prince datskom i kak ona byla igrana akterami teatra imeni Vachtangova”, in I. Aksenov, *Šekspir. Stat’i. Čast’ I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 153-64.

“Ben Džonson: Žizn’ i tvorčestvo”, in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat’i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 9-95.

“Ben Džonson v bor’be za teatr”, in I. Aksenov (a cura di), *Elizavetincy. Stat’i i perevody*, Moskva, Goslitizdat, 1938, pp. 96-135

*Pikasso i okrestnosti*, Orange (Connecticut), Antiquary, 1986 [copia anastatica].

“K besporjadku dnja”, in K. Kuz’minskij, Dž. Janeček e A. Očeretjanskij (a cura di), *Zabytyj avangard. Rossija. Pervaja tret’ XX stoletija. Sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, Wien, Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien, [1988], pp. 159-67 [copia anastatica].

“O fonetičeskom magistrale”, in K. Kuz’minskij, Dž. Janeček e A. Očeretjanskij (a cura di), *Zabytyj avangard. Rossija. Pervaja tret’ XX stoletija. Sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, Wien, Gesellschaft zur Forderung slawistischer Studien, [1988], pp. 237-259 [copia anastatica].

“Prostranstvennyj konstruktivizm na scene”, in A. Michajlova (a cura di), *Mejerchol’d i chudožniki*, Moskva, Galart, 1995, pp. 306-10.

“Proischoždenie ustanovki «Velikodušnogo rogonosca»”, in A. Michajlova (a cura di), *Mejerchol’d i chudožniki*, Moskva, Galart, 1995, pp. 310-11.

“Marija Ivanovna Babanova”, in N. Bernovskaja, *Babanova: “Primate pros’bu o pomilovanii...”*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 1996, pp. 344-64.

“Pikasso i okrestnosti”, publikacija V. T. Ševelevoj, *Iskusstvoznanie* 2, Moskva, 1998, pp. 484-524.

“K besporjadku dnja”, in V. Terechina, *Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, Moskva, IMLI RAN, 2005, pp. 140-46.

“Pjat’ let Teatra imeni Vs. Mejerchol’da. Istoričeskij očerk”, in N. Panfilova e O. Fel’dman (a cura di), *Mejerchol’dovskij sbornik*, vyp. 3, «Pravda našego bytija». *Iz archivov teatra Vs. Mejerchol’da*, Moskva, Novoe izdatel’stvo, 2014, pp. 21-81.

#### d) Recensioni

“«Gore ot uma» MChAT”, in O. Fel’dman (a cura di), “*Gore ot uma*” *na russkoj i sovetskoj scene: Svidetel’stva sovremennikov*, Moskva, Iskusstvo, 1987, pp. 248-49 [frammenti].

“Mandat”, in T. Lanina (a cura di), *Mejerchol’d v russkoj teatral’noj kritike: 1920-1938*, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 2000, pp. 172-75.

“Sto pjat’desjat millionov. Poema”, in V. Djadičev (a cura di), *V. V. Majkovskij: pro et contra. Ličnost’ i tvorčestvo Vladimira Majakovskogo v ocenke sovremennikov i issledovatelej: antologija*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnej akademii, 2006, pp. 641-43.

“V. Majakovskij. 255 stranic Majakovskogo”, in V. Djadičev (a cura di), *V. V. Majkovskij: pro et contra. Ličnost’ i tvorčestvo Vladimira Majakovskogo v ocenke sovremennikov i issledovatelej: antologija*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnej akademii, 2006, pp. 829-31.

“V. Majakovskij. Majakovskij izdevaetsja. Str. 48. M., 1922 g.”, in V. Djadičev (a cura di), *V. V. Majkovskij: pro et contra. Ličnost’ i tvorčestvo Vladimira Majakovskogo v ocenke sovremennikov i issledovatelej: antologija*, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnej akademii, 2006, p. 744.

“Boris Pasternak. Sočinenija. T. 1”, in Elena Pasternak, M. Raškovskaja e A. Sergeeva-Kljatis, *B. L. Pasternak: pro et contra. B. L. Pasternak v sovetskoj, emigrantskoj, rossijskoj literaturnoj kritike: antologija*, t. I, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnej akademii, 2012, p. 66.

#### e) Traduzioni

A. Frans, *Na belom kamne*, Moskva, GICHL, 1935 [ristampa].

A. Gil’bo, “Tamara (1920)”, in AAVV, *Poety našich dnej. Antologija*, Letchworth, Prideaux Press, 1978, p. 25 [copia anastatica].

Č. Ešli, “Noč pered zaključeniem v tjur’mu (1921)”, in AAVV, *Poety našich dnej. Antologija*, Letchworth, Prideaux Press, 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 (a cura di), *Novye zabavy i veselye razgovory. Francuzskaja novella epochi Vozroždenija*, Moskva, Pravda, 1990.

Dž. Mejsfild, "Lomali kamen' zdes' stoletie nazad...", in M. Gunter (a cura di), *Antologija novoj anglijskoj poezii. 1850-1935*, Moskva, Zacharov, 2002, pp. 273-74.

Dž. Uebster, "Belyj d'javol", in L. Tik, *Vittorija Akkorombona. Roman v pjati knigach*, red.: I. Kartašova i S. Turaev, Moskva, Nauka, 2003, pp. 209-345.

A. Gil'bo, "Utrennij ot'ezd", in V. Terechina, *Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, Moskva, IMLI RAN, 2005, pp. 152-53.

## V. Opere inedite

### a) Poesia

\* *Ejfelei* [1916-1918], Istoričeskaja Biblioteka (Moskva), Otdel redkich knig.

"Ejfeleja XII"; "Ejfeleja XIII"; "Ejfeleja XIV", RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 1-2 [varianti di poesie della raccolta *Ejfelei*].

\* "Izmenčivo", RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 675, l. 3.

\*\* "Kratkie dni oseni šelestjaščej...", 23 oktjabrja 1918, OR IMLI, f. 157, op. 1, ed. chr. 270.

\* "Stakan osveščen bez blika...", 29 nojabrja 1918, OR GTG, f. 4, ed. chr. 3201, l. 10.

\*\* "...Ty l' ne stradalo, serdce,..." , 3/10/1921, RGALI, f. 1336, op. 1, ed. chr. 36, l. 41ob.

\* "Ljubov' li, ukor li, nenavist' li...", RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 1.

\* "Tvoim želan'jam li obo mne...", RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 7, l. 2.

\*\* "Merno potom bystro", OR IMLI, f. 15, op. 1, ed. chr. 8, l. 3.

"Pervoe"; "Vtoroe", RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 96-109.

### b) Prosa

\* "Gerkulesovy stolpy", RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 21-95.

\* "Blagorodnyj metall", RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29, l. 1-20; OR GMM, 12590/1/RD 8358.

"Pis'ma svetlych ličnostej", RGALI, f. 1095, op. 1, ed. chr. 29; OR GMM [Variante all'OR GMM intitolata "Stolp i utverždenie istiny"].



c) *Scritti critici*

\*\* “Vystuplenie na dispute o zadačach sovremennogo teatra”, 1920, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 15, l. 1-7; 35-38 [trascrizione da stenogramma].

Vstupitel'noe slovo na dispute «Značenie chudožnika v sovremennom teatre», 3 janvarja 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 poetiku”, [1922], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 8 [variante dell'articolo pubblicato nel 1922 su *Moskovskij Parnas*, v. *supra*].

\*\* “O Dem'jane Bednom”, [1924], Stedelijk museum (Amsterdam), archivio Chardžiev-Čaga, n. 278.

\* “Spravka”, RGALI, [1924], f. 1095, op. 1, ed. chr. 30 [versione completa dell'articolo pubblicato nel 2006 su *Tynjanovskij sbornik*, v. *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, v. *supra*].

\*\* “Kinematografizacija klassikov i opyt Rošalja”, 14 aprelja 1934, RGALI, f. 2900, op. 1, ed. chr. 161, l. 1-28 [trascrizione da stenogramma].

#### d) *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 poetike, 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].

#### e) *Recensioni*

Lija Epštejn (pseudo), “O perevodach I. G. Erenburga”, OR GMM, 31176 (171)/AB-73, l. 1-21 [recensione a F. Vijon, *Otryvki iz bol’šovo zaveščanija. Ballady i raznye stichotvorenija, v perevode I. Erenburga, Moskva, Zerno, 1916*].

“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.

“[P’esa Kočevnika, rukopis’]”, 14/5/20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 7-7ob.

“P. Suchotin. Poemy odinočestva”, 11/6/1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 12.

“Ekaterina Volčaneckaja. Stichi [rukopis’]”, 20/6/1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 2-2ob.

“Aleksandr Širjaev. Volžskie pesni [Rukopis’]”, 1/8/1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 14-14ob.

“M. S. Stichi [rukopis’]”, 1/8/1920, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 11-11ob.

“N. Bogolotov. Ženskij Batalion [rukopis’]”, 10/10/20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 3-3ob.

“Rjurik Ivnev. Stichi [rukopis’]”, 5/11/20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 6-6ob.

“Nik. Buev. Pesni duši – Kriki serdca [rukopis’]”, 18/11/20, RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 4-4ob.

“[rukopis’ Ju. Ajchenval’da]”, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 1.

“Vera Il’ina. Žuravli [rukopis’]”, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 5-5ob.

“[Perevod romana *Kaju i Tilli*, rukopis’]”, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 8.

- “Narciss (M. Šochor). Bryzgi [rukopis’]”, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 9.
- “Aleksej Okulov. Dni i noči (Glavy iz neokončennogo romana) [rukopis’]”, [1920], RGALI, f. 1640, op. 1, ed. chr. 1, l. 10-10ob.
- “Vadim Šeršenevič [Lošad’ kak lošad’. Rukopis’]”, [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 ’20], RGALI, f. 998, op. 1, ed. chr. 3011, l. 1-2.
- \*\* “Vystuplenie na dispute o spektakle teatra RSFSR 1 «Zori» (po odnoimenoj p’ese E. Vercharna)”, 22/11/1920 – 3/1/1921, RGALI, f. 3048, op. 1, ed. chr. 312, ll. 2, 8, 36 [trascrizione da stenogramma].
- “V. Gazenklever. Ubijstvo. 1930”, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 951, l. 124.
- “D. i M. Podgaeckie. Jazva. Drama v 11 episodach [rukopis’]”, RGALI, f. 963, op. 1, ed. chr. 1005, l. 78.

#### f) Traduzioni

##### Poesia

A. Mickevič, *Pan Tadeuš*, 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*, Biblioteka Vserossijskogo teatral’nogo obščestva (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*, RGALI, f. 1013, op. 1, ed. chr. 11 [traduzione di I. Aksenov e Ju. Annenkov].

#### g) 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 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 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’onov, “Ajfelovata kula [La tour Eiffel]”, prevod ot ruski ezik na b’lgarski ezik: Krasimir Georgiev, 2014, in <http://www.stihi.ru/2014/09/08/4>

### *b) Scritti critici*

#### Libri

I. Axjonov, *Sergej Eisenstein: ein Porträt*, Übersetzung aus dem Russischen von Regine Kühn, Berlin, Henschel Verlag, 1997, 142 pp.

I. Axionov, *Picasso et alentours*, Traduit du russe par Gérard Conio. Préface et notes de Natalia Adaskina. Postface de Gérard Conio, Gollion (Svizzera), Infolio, 2012, 188 pp.

### Pubblicazioni in antologie

I. Aksyonov, "What is the Question?", in R. Samarin e A. Nikolyukin (a cura di), *Shakespeare in the Soviet Union*, a collection of articles, translated from the Russian by Avril Pyman, Moscow, Progress Publishers, 1966, pp. 51-57.

I. Axjonov, "Sätze über Picasso", in F. P. Ingold (a cura di), *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" [Knaves of diamonds], 1913", in J. Bowlt (a cura di), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, New York, Viking Press, 1976, pp. 60-69.

I. Aksënov, "Picasso et autour de Picasso", traduit du russe par Lucia Popova et Dominique Moyon, *Cahiers du Musée national d'art moderne (Centre du Georges Pompidou)* 4, aprile-giugno 1980, pp. 319-20 [frammento].

I. Aksenov, "Picasso's painting", in M. McCully (a cura di), *A Picasso anthology: documents, criticism, reminiscences*, transl. by Christine Thomas, Arts Council of Great Britain e Thames & Hudson, London, 1981, pp. 113-18 [frammento].

I. Axionov, "L'exposition posthume de L.S. Popova", in G. Conio (a cura di), *Dépassements constructivistes : Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne – Paris, l'Âge d'homme, 2011, pp. 237-42.

I. Axionov, "Lioubov Popova au théâtre", in G. Conio (a cura di), *Dépassements constructivistes : Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne – Paris, l'Âge d'homme, 2011, pp. 243-48.

I. Axionov, "Le théâtre à la croisée des chemins", in G. Conio (a cura di), *Dépassements constructivistes : Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne – Paris, l'Âge d'homme, 2011, pp. 249-54.

I. Axionov, "Le constructivisme spatial sur la scène", in G. Conio (a cura di), *Dépassements constructivistes : Taraboukine, Axionov, Eisenstein*, Lausanne – Paris, l'Âge d'homme, 2011, pp. 255-64.

## APPENDICE: 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. I.4.2].

#### 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) “Konzert dlja odnogo negodjaja s orkestrom”; 6) “Kirpič v kladke”; cfr. I.4.2].

#### c) Teatro

*Prjachi. Tragedija* [letta pubblicamente negli anni '20. Sarebbe dovuta uscire con *Molodaja Centrifuga*; cfr. I.4.2].

#### d) Scritti critici

“Eksperimental'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. I.4.2 e III.3.1].

### II. Progetti e opere di incerta realizzazione

#### a) Poesia

*Kenotaf* [libro dichiarato come “уничтожен автором” nell'elenco delle opere di Aksenov su *Pikasso i okrestnosti*, cfr. I.4.2].

*Oda Vyborgskomu rajonu* [libro di cui si conserva lo schizzo della copertina, realizzato da Georgij Ečeistov, cfr. I.4.2].

*Ody i tancy* [terzo libro di versi, di cui si conservano di certo due poesie, cfr. I.4.2].

#### b) Cinema

*Scenarii dokumental'nogo fil'ma k pjatiletiju Teatra imeni Mejerchol'da* [di questa sceneggiatura parla Aleksandr Fevral'skij, cfr. I.3].

c) *Scritti critici*

*Delone i dinamizm* [articolo annunciato come in stampa nell'elenco di opere di Aksenov contenuto in *Pikasso i okrestnosti*, cfr. I.4.2].

“Leon Blua” [articolo annunciato in uscita su *Tretij sbornik “Centrifugi”*, raccolta pubblicizzata in coda a *Pikasso i okrestnosti*, cfr. I.4.2].

“Sovremennoe iskusstvo kak zizditel'naja bor'ba s prirodj” [indicato nei verbali delle riunioni della rivista *Internacional iskusstv*, cfr. I.4.2].

## Bibliografia secondaria

### 1. BIBLIOGRAFIA SU IVAN AKSENOV

#### I. Studi interamente dedicati ad Aksenov

M. Gasparov, "Bukvalizm slovesnyj protiv bukvalizma ritmičeskogo (neizdannij perevod iz «Pana Tadeuša»)", in M. Šapir (a cura di), *Quinquagenario Alexandri Il'ušini oblata*, Moskva, MGU, 1990, pp. 53-62

N. Klejman, "O sud'be etoj knigi, ee avtore i geroe", in I. Aksenov, *Sergej Ejzenštejn. Portret chudožnika*, Moskva, Kinocentr, 1991, pp. 124-26.

M. Gasparov, "Ivan Aksenov", in Id. (a cura di), *Russkaja poezija serebrjanogo veka. 1890-1917*, Moskva, Nauka, 1993, p. 582.

O. Fel'dman, "Ne razrešennaja našej cenzuroj brošjura", *Teatr* 1, 1994, pp. 103-08.

O. Fel'dman, "I. Aksënov o forme i smysle «Velikodušnogo rogonosca». Primečanija", *Teatr* 1, 1994, pp. 172-75.

M. Tarlinskaja, "Ritmiceksij bukvalizm? O tom, kak Ivan Aksenov perevodil Elizavetincev", in M. Gasparov e T. Skulačeva (a cura di), *Slavjanskij stich: stichovedenie, lingvistika i poetika. Materialy meždunarodnoj konferencii 19-23 ijunja 1995 g.*, Moskva, Nauka, 1996, pp. 147-55.

N. Eliseev, "«Kto takoj A.?» (Esse ob esseiste)", *Postskriptum* 3 (8), Petrograd, 1997, pp. 281-95 (ora in Id., *Predostereženie pišuščim: esse*, Sankt-Peterburg – Moskva, Limbus Press, 2002, pp. 165-74).

A. Parfenov, "Šekspir i russkij avangard", in V. Pronin (a cura di), *Filologičeskij sbornik (pamjati prof. A. T. Parfenova)*, Moskva, Mir knigi, 1998, pp. 5-16.

N. Adaskina, "Ivan Aleksandrovič Aksenov: eskiz k portretu", *Iskusstvoznanie* 2, 1998, pp. 525-39.

N. Adaskina, "Rektor GvytMa Ivan Aleksandrovič Aksenov: eskiz k portretu", G. Kovalenko (a cura di), *Russkij avangard 1910-ch – 1920-ch godov i teatr. Sbornik statej*, Sankt-Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2000, pp. 367-92.

O. Fel'dman, "O «poročnom kruge» i «šutke», podstroennoj zriteljami, ili ot Bruno k Arkaške (K publikacii predislovija I. A. Aksenova)", in Id. (a cura di), *Mejerchol'dovskij sbornik*, vyp. 2, *Mejerchol'd i drugie: dokumenty i materialy*, Moskva, OGI, 2000, pp. 518-22.

A. Babin, "Aksenov v okrestnostjach Pikasso", *Iskusstvoznanie* 1, 2002, pp. 504-19 (ora rielaborato con aggiunte in Id., "O knige Ivana Aleksandroviča Aksenova «Pikasso i okrestnosti»", in *Pikasso i okrestnosti. Sbornik statej*, pod red. M. Buseva, Moskva, Progress-Tradicija, 2006 pp. 77-100).

D. Rizzi, "Ivan Aksënov e dintorni. Note sulla recezione di Picasso in Russia", in G. Pagani-Cesa e O. Obuchova (a cura di), *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*, Padova, CLEUP, 2002, pp. 363-83 (ora rielaborato e ridotto in D. Ricci, "Ivan Aksenov i okrestnosti.



Zametki o vosprijatiji Pikasso v Rossii”, in *Aksenov and the Environs*, ed. by L. Kleberg & A. Semenenko, per. N. Ochotina, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 147-60).

T. Potniceva, “Ivan Aksenov – pervodčik Džona Uebstera (Metamorfozy Belogo D’javola)”, in Id. (a cura di), *Vid baroko do postmodernizmu: zb. nauk. prac’*, Dnipropetrovs’k, RVV DNU, 2002, pp. 32-41

N. Adaskina, “Iz nasledija I. A. Aksenova”, in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 12, *X-XI-XII Tynjanovskie čtenija. Issledovanija. Materialy*, Moskva, Vodolej, 2006, pp. 275-317.

N. Adaskina, “Ivan Aleksandrovič Aksenov”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, Moskva, RA, 2008, t. I, pp. 5-61.

N. Adaskina, “Kommentarii”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, Moskva, RA, 2008, t. I, pp. 486-638; t. II, pp. 359-410.

K. Ič’in, “O poezii i živopisi: Ivan Aksenov i Aleksandra Ekster”, *Europa Orientalis XXX*, 2011, pp. 37-52 (ora in *Aksenov and the Environs*, ed. by L. Kleberg & A. Semenenko, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 133-46).

N. Adaskina, “«Belye» i «temnye» pjatna biografii I. A. Aksenova”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 7-20

M. Mejlach, “Aksenov – perevodčik elizavetincev”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 83-103

L. Kleberg, “Ivan Aksenov’s Novel *The Pillars of Hercules*”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 105-21.

J. Bowlt, “*Vitrina and afisha*”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 123-31.

N. Misler, “Ivan Aksenov, Nikolai Berdiaev, Picasso, and the «Russian Soul»”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 161-72.

O. Bulgakova, “Aksenov, Ejzenštejn, ili Kto byl ten’ju otca Gamleta”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 173-93.

N. Drubek, “«Zritel’naja muzyka Ejzenštejna». Zametki k *Portretu chudožnika I. A. Aksenova*”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 195-207.

I. Belobrovceva, “Ejzenštejn – Aksenov – Ejzenštejn: kak sozdajutsja biografii”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 209-19.

A. Semenenko, “«Romantičeskij diskurs» Ivana Aksenova”, in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 231-40.

A. Farsetti, "Avangardnyj obraz Pariža: «Ejfeleji» I. A. Aksenova (vzgljad iz Rossii)", in D. Moskovskaja (a cura di), *N. P. Anciferov. Filologija prošlogo i budušego. Sbornik statej. Po materialam meždunarodnoj naučnoj konferencii «Pervye moskovskie anciferovskie čtenija» (25-27 sentjabrja 2012 g.)*, Moskva, IMLI RAN, 2012, pp. 253-58.

A. Farsetti, "Novye dannye o sbornike rasskazov I. A. Aksenova «Ljubov' segodnja»", in L. Novickas, A. Perškina, P. Uspenskij e A. Fedotov (a cura di), *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: I meždunarodnaja konferencija molodych issledovatelej (MGU, 16-17 fevralja 2012 g.)*. *Sbornik statej*, Moskva, Lider, 2013, pp. 158-68.

A. Farsetti, "K interpretaciji stichotvorenija «Izmenčivo» I. A. Aksenova", in T. Guzairov (a cura di), *Russkaja filologija*. 24, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, pp. 130-39.

A. Rjabova e D. Žatkin, "Kristofer Marlo v tvorčeskom nasledii I. A. Aksenova", *XXI vek: itogi prošlogo i problemy nastojašego pljus* 11 (15), Penza, 2013, t. 2, pp. 149-54.

A. Farsetti, "Mesto muzyki v tvorčestve poeta-futurista I. A. Aksenova", in T. Guzairov (a cura di), *Russkaja filologija* 25. *Sbornik naučnyh rabot molodych filologov*, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2014, pp. 234-42.

K. Ičin, "Konstruktivistskie principy poezii Ivana Aksenova", in Ž.-F. Žakkar e A. Morar (a cura di), *1913. "Slovo kak takovoe": Jubilejnyj god russkogo futurizma: Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Ženeva, 10-12 aprelja 2013 g.)*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2014, pp. 395-409.

A. Farsetti, "«Serenada» I. A. Aksenova: k ponimaniju teksta i konteksta", *Kul'turologičeskij žurnal* 4, 2014 (in pubblicazione).

A. Farsetti, "Ivan Aksenov o Vladimire Majakovskom: k istorii literaturnogo byta" (in pubblicazione).

A. Farsetti, "Iz nasledija russkogo avangarda: neizvestnaja kniga stichov Ivana Aksenova «Ody i tancy»" (in pubblicazione).

A. Farsetti, "«Predupreždaju, čto budu pristrasten». O nekotorych literaturnykh strategijach i kul'turnykh aspektach v kritiko-biografičeskich očerkach Ivana Aksenova (1930-e gg.)" (in pubblicazione).

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*, Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1968.

J. Bailey, "The Evolution and Structure of the Russian Iambic Pentameter from 1880 to 1922", *International Journal of Slavic Linguistics* XVI, 1973, pp. 119-46.

L. Fleishman, "Istorija Centrifugi", in Id., *Stat'i o Pasternake*, Bremen, s. e., 1977, pp. 62-101 (ora in *Boris Pasternak, 1890-1960: colloque de Cerisy-la-Salle, 11-14 septembre 1975*, sous la direction de Michel Aucouturier, Paris, Institut d'études slaves, 1979, pp. 19-42).

- M. Gasparov, *Očerki istorii evropejskogo sticha*, Moskva, Nauka, 1989.
- L. Fleishman, *Boris Pasternak. The poet and His Politics*, Cambridge (Mass.) – London, Harvard University Press, 1990.
- A. Nikitin, *Moskovskij debjut Sergeja Ejzenštejna*, Moskva, Intergraf Servis, 1996.
- D. Rizzi, "I minori", in M. Colucci e R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, *Il Novecento*, Torino, UTET, 1997, pp. 167-69.
- S. Krasickij, "Ivan Aksenov (1884-1935)", in V. Sažin (a cura di), *Poezija russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 1999, p. 485.
- D. Rizzi, "Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici", in D. Rizzi e A. Shishkin (a cura di), *Archivio Italo-Russo II*, Salerno, 2002, pp. 309-22.
- T. Potniceva, "Drama Dž. Uebstera «Belyj d'javol»", in L. Tik, *Vittorija Akkorombona. Roman v pjati knigach*, red.: I. Kartašova i S. Turaev, Moskva, Nauka, 2003, pp. 397-412.
- D. Cottington, *Cubism and its Histories*, Manchester, Manchester University Press, 2004.
- V. Zabrodin, *Ejzenštejn: popytka teatra*, Moskva, Ejzenštejn-centr, 2005.
- V. Gaevskij, *Kniga rasstavaniy*, Moskva, RGGU, 2007.
- A. Parnis, "Iz istorii chlebnikovedenija: O neizvestnom doklade I. A. Aksenova (1924)", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 21-53.
- J. Risum, "Transcultural Dramaturgy: Aksenov, Eisenstein, the Elizabethans, and Mei Lanfang", in L. Kleberg e A. Semenenko (a cura di), *Aksenov and the Environs*, Huddinge, Södertörns högskola, 2012, pp. 221-30.
- P. Uspenskij, "Kievskij krug Benedikta Livšica: 1907-1914", *Al'manach "Egupec"* 21, Kiev, 2012, pp. 220-60.
- N. Adaskina, "Vesna 1914 goda. Russkie avangardisty v Pariže", *Iskusstvoznanie* 1-2, 2013, pp. 444-55.
- N. Adaskina, "Sodružestvo muz. Literaturno-chudožestvennyj kružok Kara-Murzy", in L. Iovleva (a cura di), *Tret'jakovskie čtenija 2012. Materialy otčetnoj naučnoj konferencii*, Moskva, GTG, 2013 p. 151-76.

### III. Recensionii alle opere di Aksenov

- V. Brjusov, "I. A. Aksenov. Elisavetincy. Vypusk pervyj. K-vo «Centrifuga» M. 1916 C. 4 r.", *Russkie Vedomosti* 235, 1916; *Izvestija literaturno-chudožestvennoj kritiki* 16, 1916.
- St. P., "I. A. Aksenov Elisavetincy. Vypusk 1. M. Izd-e «Centrifugi» 1916", *Odesskie novosti*, 3 oktjabr' 1916.
- M., "Elisavetincy. Vyp. 1. M. «Centrifuga» 1916", *Kievljanin*, 30 nojabrja 1916.

- D. Vygodskij, "Elisavetincy. Vypusk pervyj. Moskva, Knigoizdatel'stvo «Centrifuga». DCCCCXVI. Str. 299. C. 4 r.", *Letopis'*, dekabr' 1916.
- A. Smirnov, "Elisavetincy. Vyp. 1. M. «Centrifuga» 1916", *Russkaja letopis'*, janvar' 1917, pp. 2-3.
- V. Žirmunskij, "I. A. Aksenov. Elisavetincy. Vyp. pervyj. Knigoizdatel'stvo «Centrifuga». M. 1916 C. 4 r.", *Severnye zapiski* 1, janvar' 1917, pp. 270-71.
- A. Gvozdev, "Elisavetincy. Vypusk 1. Ford – Vebster – Terner. Knigoizdatel'stvo Centrifuga. M. 1916 g. Cena 4 r.", *Istoričeskij vestnik*, Petrograd, aprel' 1917, pp. 260-62.
- S. Bobrov, "I. A. Aksenov. Neuvažitel'nye osnovanija. M. 1916", [1917], RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 105, l. 5-8ob.
- V. Babadžan, "I. A. Aksenov. Pikasso i okrestnosti. K-vo «Centrofuga» [sic]", *Južnyj ogonek* 11, Odessa, ijul' 1918, p. 15.
- S. Bobrov, "[O tvorčestve I. A. Aksenova]. Zapisnye knižki s nabroskami stichotvorenij 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. Aseev, "Tret'ja smena. Obzor ruskoj literatury 1917-1921 g.", *Grjaduščee* 1, Vladivostok, 1921 (ora in "S ptič'ego luazo: obzory sovetskoj literatury", publikacija Ja. V. Leont'eva, *Literaturnoe obozrenie* 5-6, 1996, pp. 7-11).
- G. Ivanov, "SOPO. I-j Sbornik stichov. Izdanie moskovskogo sojuza poetov R.S.F.S.R. 4-j god I-go veka", Al'manach Cecha poetov. Kn. 2, Petrograd, 1921, pp. 77-78.
- V. Brjusov, "Včera, segodnja i zavtra ruskoj poezii", *Pečat' i revoljucija* 7, 1922, pp. 38-68 (ora in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, t. VI, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1975, pp. 493-532).
- S. Bobrov, "V teatre u Mejerchol'da", *Literaturnoe priloženie k gazete "Nakanune"*, Berlin, 16 ijulija 1922 (ora in *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike: 1920-1938*, pod red. T. Laninoid, Moskva, Artist. Režisser. Teatr, 2000, pp. 39-42 [sulla traduzione di *Velikodušnyj rogonosec* di Crommelynck]).
- N. Berkovskij, "I. A. Aksenov. Gamlet i drugie opyty...", *Zvezda* 3, 1930, pp. 230-32.
- V. Vol'kenštejn, "Gamlet", *Novyj mir* 7, 1930, pp. 205-06.
- \* 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*, Moskva, 17 marta 1934, p. 2 [recensione all'articolo su Marija Babanova].

I. Vercman, “«Šekspir»”, *Literaturnoe obozrenie* 16, 1937, pp. 53-57.

Anonimo, “Šekspir”, *Teatral'naja dekada* 19, 1937, p. 11.

V. Naumov, “«Elizavetincy» (kniga I. Aksenova)”, *Literaturnoe obozrenie. Kritiko-bibliografičeskij dvuchnedel'nik pri žurnale "Literaturnyj kritik"* 13-14, 1938, pp. 99-106.

V. Šklovskij, “Literaturnyj centr konstruktivistov: Gosplan literatury. M.-L., «Krug», 1925”, in Id., *Gamburgskij sčet. Stat'i. Vospominanija. Esse (1914-1933)*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, pp. 296-99.

#### Resoconti di interventi di Aksenov

Anonimo, “Otčet o dispute «Značenie chudožnika v sovremennom teatre». 3 janvarja 1921 goda. Vstupitel'noe slovo I. A. Aksenova”, *Vestnik teatra* 80-81, 27 janvarja 1921, pp. 17-19.

Anonimo, “Doklad ob amplua aktera”, *Teatral'naja Moskva* 15-16, 18 dekabnja 1921.

Anonimo, “Disput o «Rogonosce». Chronika, *Ermitaž* 1, maj 1922, p. 8 [resoconto del dibattito dell'8 maggio 1922].

Anonimo, “Na dispute v dome pečati”, *Teatral'naja Moskva* 7, 1922, p. 6 [intervento di Aksenov sul tema “Nužen li Bol'šoj teatr?”, 10 novembre 1922].

Anonimo, [I. Aksenov. Prjachi], *Izvestija VCIK*, 29 dekabnja 1922, p. 6.

\*\* Anonimo, “Otčet disputa v Sojuze Poetov o p'ese «Misterija-Buff»”, *Vestnik teatra* 91-92, 15 ijunja 1921, p. 15

#### **IV. Biografie**

I. 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. Aksenov, *Šekspir. Stat'i. Čast' I*, Moskva, Goslitizdat, 1937, pp. 3-5.

N. Adaskina, “Daty i fakty žizni I. A. Aksenova”, in I. Aksenov, *Iz tvorčeskogo nasledija v dvuch tomach*, Moskva, RA, 2008, t. II, pp. 320-35.

#### Voci enciclopediche

Anonimo, “Aksenov, Ivan Aleksandrovič”, in O. Šmidt (a cura di), *Bol'shaja sovetskaja enciklopedija*, t. II, Moskva, OGIZ RSFSR, 1926, p. 34.

B. Koz'min, “Aksenov Ivan Aleksandrovič”, in Id. (a cura di), *Pisateli sovremennoj epochi. Bio-bibliografičeskij slovar' russkich pisatelej XX veka*, t. I, Moskva, DEM, 1928, p. 16.

\*\* A. Femelidi, "Biobibliografičeskie svedenija dlja «Russkoj enciklopedii chudožestvennoj literatury i iskusstva» (pisateli): Ivan Aksenov", [anni '30], RGALI, f. 626, op. 1, ed. chr. 1, l. 372.

\*\* O. Močalova, "Literaturnye vstreči. Neizvestnye poety. 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 (a cura di), *Teatral'naja enciklopedija*, [t. VI], *Dopolnenija*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1967, p. 11.

T. Nikol'skaja, "Aksënov, Ivan Aleksandrovič", in A. Surkov et al. (a cura di), *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, t. IX, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1978, p. 45.

Ju. Gel'perin, "Aksënov Ivan Aleksandrovič", in P. Nikolaev (a cura di) *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, t. 1, A-G, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1989, pp. 41-42.

## V. Ricordi dei contemporanei

### a) Necrologi

Anonimo, "I. A. Aksenov", *Teatr i dramaturgija* 10, 1935, p. 25.

Anonimo, "I. A. Aksenov", *Izvestija* 208, 5 sentjabrja 1935, p. 4.

\* Anonimo, [I. A. Aksenov], *Internacional'naja literatura* 10, 1935 [necrologio posto come prefazione dell'articolo di Aksenov "Otello"].

\* Anonimo, "I. A. Aksenov", *Slavische Rundschau*, VII, 1935, p. 425.

\* E. Giller, M. Bol'sakov, A. Dobrodžan-Gerea, A. Dik e T. Diamandesku, "I. A. Aksenov", *Večernjaja Moskva* 205, 5 sentjabrja 1935, p. 3.

\* B. Gimel'farb, "I. A. Aksenov", *Literaturnaja gazeta* 50 (541), 9 sentjabrja 1935, p. 6.

\* V. Vol'kenštejn, "I. A. Aksenov", *Sovetskoe iskusstvo* 42, 11 sentjabrja 1935, p. 4.

### b) Poesie dedicate ad Aksenov

\* S. Bobrov, "Krab otdychaet na kamne ploskom...", 5/7/1916, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 8, l. 5.

\* S. Bobrov, "Neizmenno", 19/3/1919, RGALI, f. 2554, op. 2, ed. chr. 2, l. 31-31ob., 40.

\* G. Ečeistov, "Ivanu Aleksandroviču Aksenovu", 1920, Album di M. A. Kara-Murza, OR GTG.

\* T. Levit, "Sjuzemy vykorčevany dnej...", in Id., *Sjuzemy dnej*, Moskva, 1921, p. 3.

\* T. Levit, "Vesna 1921", in Id., *Sjuzemy dnej*, Moskva, 1921, p. 13.

\* B. Lapin, "Tam laskovij dymok v'etsja...", in AAVV, *Moskovskij Parnas Sbornik vtoroj*, Moskva, 1922.

\* B. Lapin, "Bog solnca", in Id., *1922-ja kniga sticov*, Moskva, Moskovskij Parnas, 1923.

\* V. Mass, "Oblokotjas' rukoj na stol...", *Teatral'naja Moskva* 40, 1922, p. 10.

\*\* G. Obolduev, "I. A. Aksenovu", in Id., *Stichotvorenija 20-ch godov*, Moskva, Virtual'naja galereja, 2009.

A. Suinbern [Swinburne], "Džon Ford", *Izvestija AN SSSR*, XLIII, 6, 1984 [traduzione di B. Pasternak dedicata ad Aksenov].

### c) Altri ricordi

\* N. Berberova, *The Italics are Mine*, New York, Harcourt, Brace & World, 1969.

O. Beskin, *Georgij Ečeistov*, Moskva, Sovetskij chudožnik, 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* 109, 2014, pp. 54-75.

N. Chardžiev, "Uravnenie s dvumja neizvestnymi", *Literaturnyj kritik* 7-8, 1934, p. 266.

\* N. Chardžiev, "O dvuch «avtoportretach» i ob odnoj stat'e (Pis'mo v redakciju)", *Moskovskij chudožnik* 6, 3 fevralja 1977.

\* N. Chardžiev, "[Razgovor s I. Aksenovym, 30-e gg.]", *Stedelijk Museum (Amsterdam)*, *archivio Chardžiev-Čaga*, n. 75, p. 4.

\* N. Chardžiev, "Vospominanija o Favorskom", in Id., *Stat'i ob avangarde*, Moskva, RA, 1997, t. 1, pp. 350-53.

\* 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* 13, Moskva, 1990, pp. 354-72.

\* S. Ejzenštejn, "Esse ob esseiste", in Id., *Izbrannye sočinenija v 6 t.*, t. V, Moskva, Iskusstvo, 1963, pp. 404-06.

S. Ejzenštejn, *Memuary*, Moskva, Redakcija gazety "trud", 1997.

\* A. Fevral'skij, *Puti k sintezu. Mejerchol'd i kino*, Moskva, Iskusstvo, 1978, p. 78.

\* A. Fevral'skij, *Moskovskie vstreči*, Moskva, Moskovskij rabočij, 1982.

S. Gardzonio, "Iz zapisej o N.I. Chardžieve", in E. Toddes (a cura di), *Tynjanovskij sbornik*, vyp. 13, XII-XIII-XIV *Tynjanovskie čtenija*, Moskva, Vodolej, 2009, pp. 604-11.

M. Gasparov, "Vospominanija o S. P. Bobrove", in *Neizvestnaja kniga Sergeja Bobrova: iz sobranija biblioteki Stenfordskogo universiteta [S. Bobrov, K. Buber. Kritika žitejskoj filosofii. M., Centrifuga, 1918]*, pod red. M. Gasparova, Oakland (California), Berkeley Slavic Specialties, 1993, pp. 75-94.

\* E. Gerštejn, "Slušaja Mandel'stama", *Novyj mir* 10, 1987, pp. 194-96.

I. Gruzinov, "S. Esenin razgovarivaet o literature i iskusstve", in A. Kozlovskij (a cura di), *S. A. Esenin v vospominanija sovremennikov v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986, t. I, pp. 364-79.

V. Inber, "Nas semero...", *Gazeta "Izvestija LCK". Priloženie k sborniku "Gosplan literatury"*, Moskva – Leningrad, Krug, avgust 1925, pp. 2-3.

\* A. Lavrov e Dž. Mal'mstad (a cura di), *A. Belyj i Ivanov-Razumnik: Perepiska*, Sankt-Peterbug, Feniks – Atheneum, 1998.

\* N. Mandel'stam, *Vtoraja kniga*, Paris, YMCA Press, 1972.

\* O. Mandel'stam, "Literaturnaja Moskva", *Rossija* 2, sentjabr' 1922, pp. 23-24.

O. Močalova, *Golosa Serebrjanogo veka: Poet o poetach*, Moskva, Molodaja gvardija, 2004.

G. Nivat, "Trois correspondants d'Aleksandr Kusikov", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XV, 1-2, 1974.

V. Pan'kov, "«Ja vam rasskažu soveršenno porazitel'nuju istoriju...». Ustnye vospominanija Viktora Arдова o Sergeje Esenine", *Voprosy literatury* 3, 2009, pp. 416-48.

\* B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenij v 11 t.*, t. VII, *Pis'ma 1905-1926*, Moskva, Slovo, 2005, pp. 280, 318, 323 [lettere degli anni 1916-1917 a Bobrov e ai genitori].

E. Rapp, "Moi vospominanija", in N. Berdjaev, *Samopoznanie*, Moskva, Kniga, 1991, pp. 372-80.

M. Rojzman, *Vse, čto ja pomnju o Esenine*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1973.

B. Russell, *The Autobiography of Bertrand Russell*, vol. II, 1914-1944, London, Allen & Unwin, 1968.

\* A. Soffici, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, vol. IV, *Fine di un mondo*, Firenze, Vallecchi, 1955.

K. Spasskij, "Literaturnaja Moskva", *Novyj mir* 236, 6 nojabrja, Berlin, 1921, p. 6.

\* B. Zajcev, "Berdjaev", *Russkaja mysl'*, Pariž, 19 sentjabrja 1963.



## 2. ALTRE OPERE UTILIZZATE NELLA TESI

- K. Abramova, *Kompozicionnaja struktura knigi B.L. Pasternaka "Temy i variacii"*, kandidatskaja dissertacija, Novosibirsk, 2013.
- I. Annenskij, *Izbrannye proizvedenija*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1988.
- A. Aksenkin (a cura di), *Russkie sovetskie pisateli. Poety*, t. 14, č. 2, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Rossijskoj nacional'noj biblioteki, vyp. 1, 2002; vyp. 2, 2004; vyp. 3, 2008.
- G. Apollinaire, "Simultanéisme – Librettisme", *Les soirées de Paris*, 15 juin 1914, pp. 322-25.
- G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1965.
- L. Aurigemma. "Il concetto di sumblimazione da Freud a Jung", *Rivista di Psicologia Analitica* 36, 1987, pp. 181-206.
- A. Barcelona (a cura di), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2003.
- V. Bagno, "Fedor Sologub – perevodčik francuzskih simbolistov", in Ju. Levin (a cura di), *Na rubeže XIX i XX vekov. Iz istorii meždunarodnyh svjazej rusškoj literatury*, Leningrad, Nauka, 1991, pp. 129-214.
- C. Baudelaire, "Salon de 1846", in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, pp. 415-96.
- A. Barykin, *Fenomenologičeskaja poetika rannej lirika B.L. Pasternaka: na materiale sbornikov stichov "Bliznec v tučach", "Poverch bar'erov", "Sestra moja – žizn'"*, Tjumen', RIC TGAKI, 2007.
- A. Bedeschi, "Poetica di Max Jacob", *Lingua e letteratura* 26, 1996, pp. 175-82.
- A. Belyj, "Lirika i eksperiment", in *Simvolizm*, Moskva, Musaget, 1910, pp. 231-85.
- A. Belyj, *Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990.
- A. Belyj, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990.
- M. Berg, *Literaturokratija. Problema prisvoenija i pereraspredelenija vlasti v literature*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.
- P. Bergman, "Modernolatria" et "Simultaneità", Stockholm, Svenska Bokförlaget, 1962.
- M. Bezrodnyj, "Meždu dvuch antologij (Poetičeskaja kar'era Sergeja Bobrova)", in P. Pesonen, Ju. Chejnonen e G. Obatnin (a cura di), *Modernizm i postmodenizm v rusškoj literature i kul'ture*, Helsinki, Helsinki University Press, 1996, pp. 189-202.
- S. Bobrov, *Vertogradari nad lozami*, Moskva, Lirika, 1913.
- S. Bobrov, "O lirčeskoj teme", *Trudy i dni* 1-2, 1913, pp. 116-137 (ora in Id., *Lirčeskaja tema. XVIII ekskursov v ee oblasti*, Moskva, Centrifuga, 1914).

- S. Bobrov, "Russkaja poezija v 1914 godu", *Sovremennik (ežemesjačnyj žurnal literatury, obščestvennoj žizni i iskusstva)* 1, januar' 1915, pp. 218-26.
- S. Bobrov, *Novoe o stichosloženii A. S. Puškina*, Moskva, Musaget, 1915.
- S. Bobrov, "Predislovie", in Božidar, *Raspevočnoe edinstvo*, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 5-10.
- S. Bobrov, "Kommentarii", in Božidar, *Raspevočnoe edinstvo*, Moskva, Centrifuga, 1916, pp. 59-84.
- S. Bobrov, *Almaznye lesa*, Moskva, Centrifuga, 1917.
- S. Bobrov, *Lira lir*, Moskva, Centrifuga, 1917.
- S. Bobrov, "Nad «Bachčisarajskim fontanom»", *Znamja truda* 2, 1918, p. 11.
- S. Bobrov, "Kogda detonirujuščij gorod...", in AAVV, *SOPO. Pervyj sbornik stichov*, [Moskva], VSP, [1921], p. 9.
- S. Bobrov, "Udaritsja v kolokol ptica...", in AAVV, *Moskovskij Parnas. Sbornik vtoroj*, Moskva, 1922, p. 20.
- U. Boccioni, "Trascendentalismo fisico e stati d'animo plastici", in Id., *Pittura e scultura futuriste*, Milano, Abscondita, 2006, pp. 135-56 (I ed.: Milano, Poesia, 1914).
- A. Bogdanov, "Prostota ili utončenost'?", *Proletarskaja kul'tura* 13-14, 1920, pp. 58-67.
- N. Bogomolov, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1995.
- N. Bogomolov, *Stichotvornaja reč'*, Moskva, Interpraks, 1995.
- M. Böhmig, "Viaggio poetico-scenografico nel mondo della quarta dimensione: il secondo atto dell'opera *La vittoria sul sole* di A. Kručënych", in G. Politi (a cura di), *Testo interartistico e processi di comunicazione. Letteratura, arte, traduzione, comprensione*, Lecce, Pensa MultiMedia Editore, 2014, pp. 109-25.
- Božidar, *Raspevočnoe edinstvo*, Moskva, Centrifuga, 1916.
- V. Brjusov, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1973-1975.
- S. Brojtman, *Poetika knigi Borisa Pasternaka "Sestra moja – žizn'"*, Moskva, Progress-Tradicija, 2007.
- R. Calasso, "Elucubrazioni di un serial killer", in Id., *La letteratura e gli dèi*, Milano, Adelphi, 2001, pp. 71-88.
- A. Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Bruno Mondadori, 2011.

- E. Casini Ropa, "La cultura del corpo in Germania", in Id. (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 81-100.
- N. Chardžiev, "Zametki o Majakovskom", *Literaturnoe nasledstvo* 65, Moskva, 1958, pp. 397-430.
- N. Chardžiev, "Poezija i živopis", in Id., *K istorii russkogo avangarda*, Stokholm, Hylea Prints, 1976, pp. 52-83.
- N. Chardžiev, "Majakovskij i Lotreamon", in Id., *Stat'i ob avangarde*, Moskva, RA, 1997, t. II, pp. 162-64.
- N. Chardžiev e V. Trenin, *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1970.
- V. Chodasevič, *Koleblemyj trenožnik. Izbrannoe*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1991.
- B. Cendrars, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars: édition critique et commentée par Jean-Pierre Goldenstein*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.
- B. Cendrars, *Du monde entier: poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, 1993.
- R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- S. Cigada, "Blaise Cendrars", in M. Colesanti e L. De Nardis (a cura di), *Letteratura francese contemporanea*, Roma, Lucarini, 1986, vol. I, pp. 517-34.
- S. Cigada, "Max Jacob", in M. Colesanti e L. De Nardis (a cura di), *Letteratura francese. I contemporanei*, Roma, Lucarini, 1986, vol. I, pp. 463-80.
- P. Claudel, *Corona Benignitatis anni Dei*, Paris, NRF, 1915.
- M. Colucci, "Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione", *Ricerche slavistiche* XII, 1964, pp. 145-78.
- S. P. Compton, *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-16*, London, The British Library, 1978.
- T. Corbière, *Les Amours jaunes; suivi de Poèmes retrouvés et de Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1973.
- M. Cristini, *Rudolf Steiner e il teatro: euritmia, una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.
- M. Cristini, "Euritmia. Quando la spiritualità lascia uno spiraglio all'emozione", *Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni*, III, 1, 2011, pp. 11-40.
- L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj v 3 t.*, Moskva, Vremja, 2007.
- M. Dancel, *Tristan Corbière: Thématique de l'inspiration*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.
- M.T. de Freitas, C. Leroy ed E. Nogacki (a cura di), *Blaise Cendrars et les arts: actes du colloque organisé à l'université de Valenciennes*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 2002.

- M. Deguy, "Vers une théorie de la figure généralisée", *Critique*, XXV, 269, 1969, pp. 841-61.
- S. De Knop, R. Dirven, N. Yu e B. Smieja, *Bibliography of Metaphor and Metonymy*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins (<https://benjamins.com/online/met/>).
- R. Delaunay, *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*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957 (tr. it. di E. Pontiggia, *Scritti sull'arte*, Maser, Amadeus, 1986).
- C. G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia: 1909-1929*, Bari, De Donato, 1973.
- C. G. De Michelis, "I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia, in R. De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Fondazione Gianni Agnelli, 1988, pp. 351-80.
- A. de Musset, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1986.
- R. Dirven e R. Pörings (a cura di), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin e New York, Mouton de Gruyter, 2003.
- A. Dobroljubov, *Sočinenija. T. II: Iz knigi nevidimoj*, Berkeley, Berkeley Slavic Specialities, 1983.
- Ju. Dolin, "«Bezglagol'nyj» li Fet? (K voprosu o grammatičeskoj forme nominativnyh predloženj)", *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* 6, 2002, pp. 77-78.
- G. Donchin, *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague, Mouton & Co, 1958.
- G. Dorflès, *Discorso tecnico delle arti*, Milano, Marinotti, 2003 (I ed.: Pisa, Nistri-Lischi, 1952).
- R. Dubrovkin, *Stefan Mallarme i Rossija*, Bern, Peter Lang, 1998.
- R. Duganov, "Stolp i utverždenie novogo iskusstva", in N. Chardžiev, *Stat'i ob avangarde v dvuch tomach*, Moskva, RA, t. I, pp. 9-16.
- C.-L. Dutoit-Carlier, "La ritmica di Jaques-Dalcroze", in E. Casini Ropa (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 183-96.
- U. Eco, "Metafora e semiosi", in Id., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 141-98.
- M. Epštejn, *Postmodern v ruskoj literature*, Moskva, Vysšaja škola, 2005.
- B. Eruli, "Il futuro e la simultaneità", in P. Anjel Jannini e G.-A. Bertozzi (a cura di), *Letteratura francese contemporanea: le correnti d'avanguardia*, Roma, Lucarini, 1982, vol. I, pp. 17-37.
- A. Etkind, "Eros nevozmožno". *Istorija psichoanaliza v Rossii*, Moskva, Gnozis – Progress-Kompleks, 1994.
- E. Etkind, "Edinstvo «Serebrjanogo veka»", in Id., *Tam, vntri. O ruskoj poezii XX veka. Očerki*, Sankt-Peterburg, Maksima, 1996, pp. 9-24.

- U. Fadini, "Modernolatria", (voce) in E. Godoli (a cura di), *Il dizionario del futurismo*, Firenze, Vallecchi, 2001, pp. 746-749.
- S. Fajn, *Pol' Verlen i poezija ruskogo simbolizma (Annenskij, Brjusov, Sologub)*, kandidatskaja dissertacija, Moskva, 1994.
- A. Flaker, *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, Moskva, Tri kvadrata, 2008.
- E. Florian-Parmentier (*Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*), Paris, Eugène Figuière, [1915].
- Z. Folejewski, *Futurism and its Place in the Development of Modern Poetry: a Comparative Study and Anthology*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1980.
- J. Frank, "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review* 53, 1945, pp. 221-40.
- S. Freud, *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig – Wien, Deuticke, 1910 (ed. it. a c. di C. L. Musatti, "Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci", in S. Freud, *Opere*, vol. VI, 1909-1912: *casi clinici e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1974, pp. 213-76).
- A. Galuškin (a cura di), *Literaturnaja žizn' Rossii 1920-ch godov. Sobytija. Otzyvy sovremennikov. Bibliografija*, Moskva, IMLI RAN, 2005.
- S. Garzonio, "La metrica russa", in M. Colucci e R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, *Il Novecento*, Torino, UTET, pp. 617-34.
- B. Gasparov, *Boris Pasternak: po tu storonu poetiki (Filosofija. Muzyka. Byt)*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
- M. Gasparov, "Russkij jamb i anglijskij jamb", in V. Jarceva (a cura di), *Philologica. Issledovanija po jazyku i literature, Leningrad*, Nauka, 1973, pp. 408-15.
- M. Gasparov, "Poetika «serebrjanogo veka»", in Id. (a cura di), *Russkaja poezija "serebrjanogo veka", 1890-1917: Antologija*, Moskva, Nauka, 1993, pp. 5-44.
- M. Gasparov, *Russkie stichi 1890-ch–1925-go godov v kommentarijach*, Moskva, Vysšaja škola, 1993.
- M. Gasparov, "Stich i grammatika. Vvedenie", in E. Krasil'nikova (a cura di), *Očerki istorii jazyka ruskoj poezii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Moskva, Nauka, 1993, pp. 14-20.
- M. Gasparov, "Belyj-stichoved i Belyj-stichotvorec", in S. Lesnevskij e A. Michajlov (a cura di), *Andrej Belyj: problemy tvorčestva*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 444-60 (ora in M. Gasparov, *Izbrannye trudy*, t. III, *O stiche*, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 1997, pp. 423-38).
- M. Gasparov, "Fet Bezglagol'nyj. Kompozicija prostranstva, čuvstva i slova", *Novobasmannaja* 19, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1990, pp. 515-29 (ora in Id., *Izbrannye trudy*, t. II, *O stichach*, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 1997, pp. 21-32).
- M. Gasparov, "Oppozicija «stich – proza» i stanovlenie ruskogo literaturnogo sticha", in M. R. Mayenowa (a cura di), *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu*

*kongresowi slawistów*, Warszawa – Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1973, pp. 325-35 (ora in M. Gasparov, *Izbrannye trudy*, t. III, *O stiche*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1997, pp. 40-53).

M. Gasparov, "Russkij narodnyj stich v literaturnych imitacijach", Lisse, Peter de Ridder, 1976 (ora con il titolo "Russkij narodnyj stich i ego literaturnye imitacii" in Id., *Izbrannye trudy*, t. III, *O stiche*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1997, pp. 54-131).

M. Gasparov, *Metr i mysl'*, Moskva, RGGU, 1999.

M. Gasparov, *Očerki istorii russkogo sticha: metrika, ritmika, rifma, strofika*, Moskva, Fortuna Limited, 2000 (I ed.: Moskva, Nauka, 1984).

M. Gasparov, *Zapisi i vypiski*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2000.

M. Gasparov, "Tropy v stiche: popytka izmerenija", in E. Chvorost'janova (a cura di), *Ontologija sticha. Sbornik pamjati Vladislava Evgen'eviča Cholševnikova*, Sankt-Peterburg, Filologičeskij fakul'tet SPbGU, 2000, pp. 13-25 (ora in M. Gasparov e T. Skulačeva, *Stat'i o lingvistike sticha*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, pp. 254-66).

M. Gasparov, "«Tesnota stichovogo rjada». Semantika i sintaksis", in L. Fleishman, C. Gözl e A. Hansen-Löve (a cura di), *Analysieren als Deuten Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg, Hamburg University Press, 2004, pp. 85-95.

M. Gasparov e I. Podgaeckaja, "*Sestra moja – žizn'*" *Borisa Pasternaka. Sverka ponimanija*, Moskva, RGGU, 2008.

M. Gasparov e K. Polivanov, "*Bliznec v tučach*" *B. Pasternaka: opyt kommentarija*, Moskva, RGGU, 2005.

M. Gasparov e T. Skulačeva, "Ritm i sintaksis v svobodnom stiche", in E. Krasil'nikova (a cura di), *Očerki istorii jazyka russkoj poezii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Moskva, Nauka, 1993 pp. 20-43.

J. Gavins e G. Steen (a cura di), *Cognitive Poetics in Practice*, London, Routledge, 2003.

Ju. Gel'perin, "Bobrov Sergej Pavlovič", (voce) in P. Nikolaev (a cura di) *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, t. 1, A-G, Moskva, Sovetskaja Enciclopedija, 1989, pp. 293-94.

G. Genette, "Figures", in Id., *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 205-21 (tr. it. di F. Madonia, "Figure", in G. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 187-202).

G. Genette, "La rhétorique restreinte", in Id., *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 21-40 (tr. it. di L. Zecchi, "La retorica ristretta", in G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 17-40).

E. Genieva, (a cura di), "*Russkaja Odisseja*" *Džejsa Džojsa*, Moskva, Rudomino, 2005.

L. Gerver, *Muzyka i muzykal'naja mifologija v tvorčestve russkich poetov. Pervye desjatiletija XX veka*, Moskva, Indrik, 2001.

- R. Giaquinta, "Oberiu: per una rassegna della critica", *Ricerche slavistiche* XXXII-XXXV, 1985-1988, pp. 213-52.
- A. Gil'bo, *Socializm i sindikalizm vo Francii vo vremja vojny*, Piterburg [sic], Izdatel'stvo kommunističeskogo internacionala, 1920.
- L. Ginzburg, "Poetika Osipa Mandel'stama", *Izvestija AN SSSR* 4, 1972, pp. 309-27.
- B. Goriély, *Le avanguardie letterarie in Europa*, tr. it. di D. Montaldi e M. Gregorio, Milano, Feltrinelli, 1967.
- M. Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press, 2005.
- T. Gric, "Rifmy Majakovskogo", *Literaturnyj kritik* 3, 1939, pp. 155-64.
- A. Grinštejn, *Lirika P. Verlana i ee interpretacija v russkich perevodach*, kandidatskaja dissertacija, Moskva, 1987.
- N. Gromova, *Chronika poetičeskogo izdatel'stva "Uzel" 1925-1928*, Moskva, Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, 2005.
- Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Éditions Larousse, 1970.
- R. Grübel, "Il costruttivismo", in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa*, Torino, Einaudi, 1990, vol. III.2, pp. 859-76.
- M. Grygar, "Kubizm i poezija russkogo i češkogo avangarda", in J. Van Der Eng e M. Grygar (a cura di), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague – Paris, Mouton, 1973, pp. 59-101.
- M. Grygar, *Znakotvorčestvo. Semiotika russkogo avangarda*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2007.
- H. Guilbeaux, *Berlin. Feuilles d'un solitaire*, Paris, Éditions de la Phalange, 1909.
- H. Guilbeaux, "La poèsie dynamique", *La Revue*, 1 et 15 mai 1914 (ora in *Letteratura francese contemporanea: le correnti d'avanguardia. Appendice III. 1986*, a c. di G.-A. Bertozzi, Roma, Lucarini, 1987, pp.73-92).
- H. Guilbeaux, *Lenin*, Berlin, Verlag Die Schmiede, 1923.
- R. Gurmon, *Kniga masok*, per. E. Blinovoj i M. Kuzmina, Sankt-Peterburg, Grjaduščij den', 1913.
- Y. Haenel, "Lautréamont, en avant", *Novelle Revue Française* 588, février 2009, pp. 177-189.
- I. Hassan, *The Dismemberment of Orpheus; Toward a Postmodern literature*, Madison – London, University of Wisconsin Press, 1982 (I ed.: New York, Oxford University Press, 1971).
- N. Hass-Cohen e R. Carr (a cura di), *Art therapy and clinical neuroscience*, London – Philadelphia, Jessica Kingsley Publishers, 2008.

- G. Imposti, "Onomatopeia and Zaum'. A Comparative Analysis of Italian and Russian Futurism", *Russica Romana* 2, 1995, pp. 139-69.
- D. Ioffe, "Žiznetvorčestvo ruskogo modernizma sub specie semioticae. Istoriografičeskie zametki tipologičeskoj rekonstrukcii sistemy žizn' – tekst", *Kritika i Semiotika* 8, 2005, pp. 126-79.
- D. Ioffe, "The avant-garde life-creation sub specie pragmatics", *Res Philologica. Pegasus Oost-Europese Studies* 23, 2014, pp. 487-507.
- J. A. Isaak, *The Ruin of Representation in Modernist Art and Texts*, Ann Arbor (Michigan) – London, UMI Research Press, 1986.
- G. Ivanov, *Peterburgskie zimy*, Pariž, Rodnik, 1928 (ora in G. Ivanov, *Stichi. Proza*, Ekaterinburg, U-faktorija, 2007, pp. 181-414).
- V. Ivanov, "O Dionise i kul'ture", in Id., *Sobranie sočinenij v 4 t.*, Brjussel', Foyer Oriental Chrétien, 1979, t. III, pp. 123-26.
- V. V. Ivanov, "La zaum' e il teatro dell'assurdo di Chlebnikov e degli Oberiuty", tr. it di N. Marcialis, *Il Verri* 29-30, 1983, pp. 28-49.
- J.-P. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern, Peter Lang, 1991.
- É. Jaques-Dalcroze, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Paris, 1919.
- R. Jakobson, *O češskom stiche preimuščestvenno v sopostavlennii s ruskim*, Berlin, "Opojaz" – MLK, 1923.
- R. Jakobson, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", *Slavische Rundschau* VII, 1935, pp. 357-74 (tr. it. di R. Buzzo Margari, "Note marginali sulla prosa del poeta Pasternak", in R. Jakobson, *Poetica e poesia: questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 56-74).
- R. Jakobson, "Deux aspects du langage et deux types d'aphasie", in Id., *Essais de linguistique générale*, Paris, Édition de Minuit, 1963, pp. 43-67 (tr. it. di L. Heilmann e L. Grassi, "Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia", in R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 22-45).
- G. Janecek, "Il'ja Zdanevič «Aslaabliče» and the Transcription of «Zaum'» in Drama", in L. Magarotto, M. Marzaduri e G. Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Venezia, Comune di Venezia, 1982, pp. 33-43.
- G. Janecek, *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- G. Janecek, *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego, San Diego State University Press, 1996.
- J. Joyce, *Ulysses*, London, Penguin, 2000 (I ed.: Paris, Shakespeare and Company, 1922).



- L. Kabanova, *Fenomen rusckogo avangarda 10-30-ch godov v kontekste otečestvennoj kul'tury konca 19 – pervoj treti 20 stoletija*, doktorskaia dissertacija, Sankt-Peterburg, 2012.
- V. Kamenskij, *Ego-moja biografija velikogo futurista*, Moskva, Kitovras, 1918.
- V. Kandinskij, "O sceničeskoj kompozicii", in V. Kandinskij e F. Mark [Marc] (a cura di), *Der Blaue Reiter*, 1912 (nuova versione: *Izobrazitel'noe iskusstvo* 1, 1919, pp. 39-49, ora in V. Kandinskij, *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: v 2-ch t. Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe*, t. I, Moskva, Gileja, 2008, pp. 258-74).
- S. Kazakova, "Tvorčeskaja istorija ob''edinenija 'Centrifuga' (zametki o rannich poetičeskich vzaimosvjazjach B. Pasternaka, N. Aseeva i S. Bobrova)", *Russian Literature*, XXVII, 4, 1990, pp. 459-82.
- T. Kazarina, *Tri epochi rusckogo literaturnogo avangarda*, doktorskaia dissertacija, Samara, 2004.
- L. Komarova, *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, tr. it. di R. Chiummo, Roma, Kappa, 1996.
- T. Korb'er [Corbière], *Stichi*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1986.
- G. Kosikov (a cura di), *Poezija francuzskogo simvolizma, Lotremon. Pesni Mal'dorora*, Moskva, MGU, 1993.
- I. Kovtunova, "Vvedenie. Princip nepolnoj opredelennosti i formy ego grammatičeskogo vyraženiia v poetičeskom jazyke XX veka", in E. Krasil'nikova (a cura di), *Očerki istorii jazyka rusckoj poezii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Moskva, Nauka, pp. 101-54.
- A. Kozlovič, *Sobstvennyj korrespondent: sovremennye dramy*, Minsk, Mastatskaja literatury, 1989.
- W. Knight, *The Philosophy of the Beautiful*. New York, Charles Scribner's sons, 1891.
- G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento. Dal simbolismo alla poesia proletaria*, Bari, Laterza, 1968.
- A. Krusanov, *Rusckij avangard 1907-1932. Istoričeskij obzor v 3 tomach*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, t. 1-2, 2003-2010.
- V. Kuricyn, *Rusckij literaturnyj postmodernizm*, Moskva, OGI, 2000.
- A. Kvjatkovskij, *Poetičeskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1966.
- E. Landry, *La théorie du rythme et le rythme du français déclamé*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1911.
- H. Laroche, *Tristan Corbière, ou les voix de la corbière*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009.
- M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.

- R. Lelchuk Staricoff, "Arts in Health: a Review of the Medical Literature", *Research Report* 36, August 2004.
- 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, Milano, Giuffrè, 2008, pp. 279-94.
- C. Leroy e A. Vassileva (a cura di), *Blaise Cendrars au carrefour des avant-gardes*, Nanterre, Université Paris X, 2002.
- Ju. Levin, D. Segal, R. Timenčik, V. Toporov e T. Civ'jan, "Russkaja semantičeskaja poetika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma", *Russian Literature*, III, 2-3, 1974, pp. 47-82.
- M. Lipoveckij, *Parologii. Transformacii (post)modernistskogo diskursa v russkoj kul'ture 1920-2000-ch godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.
- B. Livšic, *Francuzskie liriki XIX i XX vekov*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1937.
- B. Livšic, *Polutoraglazij strelec*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1991 (I ed.: Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1933).
- K. Loks, "Brjusov – teoretik simvolizma", in P. Lebedev-Poljanskij (a cura di), *Literaturnoe nasledstvo, Moskva, žurnal'no-gazetnoe ob''edinenie*, 1937, t. 27-28, pp. 265-75.
- Ju. Lotman, "Rhetoric as a mechanism for meaning-generation", in Id., *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, London – New York, I. B. Tauris & Co. LTD, 1990, pp. 36-53 (ora in Ju. Lotman, "Ritorika – mehanizm smysloporoždenija", in Id., *Semiosfera*, Sankt-Peterbug, Iskusstvo-SPB, 2000, pp. 177-94).
- Ju. Lotman, "Analiz poetičeskogo teksta: struktura sticha", Leningrad, Prosveščenie, 1972 (ora in Ju. Lotman, *O poetach i poezii*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2011, pp. 17-252).
- Ju. Lotman, "Analiz dvuch stichotvorenij [«Rasstalis' my, no tvoj portret...» M. Lermontova, «Zamestitel'nica» B. Pasternaka]", *III letnjaja škola po vtoričnym modelirujuščim sistemam. Kjaeriku, 10-20 maja 1968 g.: tezisy*, Tartu, 1968, pp. 191-224 (ora con il titolo "Analiz stichotvorenija B. Pasternaka «Zamestitel'nica»", in Ju. Lotman, *O poetach i poezii*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2011, pp. 718-26).
- M. Lotman, *Mandel'stam i Pasternak (popytka kontrastivnoj poetiki)*, Tallinn, Aleksandra, 1996.
- J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- N. Makarova, *Metafora kak strukturoobrazujuščee načalo v lirike russkogo modernizma: na materiale knigi stichov B. Pasternaka "Sestra moja – žizn'"*, kandidatskaja dissertacija, Tver', 2012.
- S. Mallarmé, "Sur l'évolution littéraire [Enquête de Jules Huret]", in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, vol. II, pp. 697-702.
- F. T. Marinetti, "Manifesto della danza futurista di Marinetti", *L'Italia futurista*, II, 21, 8 luglio 1917 (ora in *Manifesti del futurismo*, a c. di V. Birolli, Milano, Abscondita, 2008, pp. 181-87).

- F. T. Marinetti, *La Ville charnelle*, Paris, E. Sansot & C., 1908.
- M. Marzaduri, "Suoni e sensi nella zaum' di Kručenyč", *Lingua e Stile* 1, 1980, pp. 41-63
- M. Marzaduri, "Futurismo mensevico", in L. Magarotto, M. Marzaduri e G. Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Venezia, Comune di Venezia, 1982, pp. 99-179.
- M. Marzaduri, "Il futurismo russo e le teorie del linguaggio trasmentale", *Il Verri* 31-32, 1983, pp. 5-55.
- O. Mandelštam, "O prirode slova", Char'kov, Istoki, 1922 (ora in O. Mandelštam, *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, t. I, Moskva, Art-Biznes-Centr, 1999, pp. 217-31.
- F. Meyronnis, "Un hibou sérieux jusqu'à l'éternité", *L'Axe du Néant*, Paris, Gallimard, 2003.
- D. Mickiewicz, "Semantic Functions in Zaum", *Russian Literature*, XV, 4, 1984, pp. 363-464.
- D. Mil'kov, *Russkij literaturnyj avangard: poetika žesta. Simvolizm – futurizm – oberiu*, kandidatskaja dissertacija, Sankt-Peterburg, 2000.
- A. Očeretjanskij, Dž. Janeček e V. Krejd (a cura di), *Zabytyj avangard: Rossija, pervaja tret' XX stoletija. Novyj sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, New York – Sankt-Peterburg, s. e., 1993.
- A. Očeretjanskij e Dž. Janečeka *Antologija avangardnoj epochi. Rossija. Pervaja tret' XX stoletija (poezija)*, New York – Sankt-Peterburg, Glagol'', 1995.
- K. T. O'Connor, *Boris Pasternak's My Sister – Life: The Illusion of Narrative*, Ann Arbor, Ardis, 1988.
- E. Ol'sanskaja, "Anna Achmatova v Kieve", *Serebrjanyj vek*, Kiev, 1994, pp. 5-27.
- Ju. Orlickij, *Stich i proza v russkoj literature*, Moskva, RGGU, 2002.
- E. Ostrovskaja, *Innokentij Annenskij i francuzskaja poezija XIX veka*, kandidatskaja dissertacija, Moskva, 1998.
- P. Ouspensky, *In Search of the Miraculous. Fragments of an Unknown Teaching*, New York, Harcourt Brace, 1949.
- O. Pančenko, "Nominativnye i infinitivnye rjady v stroe stichotvorenija", in E. Krasil'nikova (a cura di), *Očerki istorii jazyka russkoj poezii XX veka. Grammatičeskie kategorii. Sintaksis teksta*, Moskva, Nauka, pp. 81-100.
- I. Pankova, *Blez Sandrar i russkaja literatura: puti stanovlenija tvorčeskoj individual'nosti pisatelja*, kandidatskaja dissertacija, Tambov, 2004.
- B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenija v 11 t.*, Moskva, Slovo, 2003-2005.

- Evgenij Pasternak ed Elena Pasternak, "Kommentarii", in B. Pasternak, *Polnoe sobranie sočinenija v 11 t.*, t. I, Moskva, Slovo, 2003, pp. 421-564.
- L. Piccolo, "Oberiu in Italia", *eSamizdat* (V) 1-2, 2007, pp. 21-32.
- J. Picchione, *Dal modernismo al postmodernismo. Riflessioni teoriche e pratiche della scrittura*, EUM, Macerata, 2012.
- V. Pjast, *Sovremennoe stichovedenie. Ritmika*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1931.
- R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna, Il Mulino, 1962.
- E. Pontiggia, "Robert Delaunay: i contrasti e la visione", in R. Delaunay, *Scritti sull'arte*, Maser, Amadeus, 1986, pp. 7-23.
- D. Possamai, *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Padova, Il Poligrafo, 2000.
- K. Postoutenko, "Ob odnom psevdonime S.P. Bobrova (Mar Iolen)", in K. Polivanov, I. Shevelenko, A. Ustinov (a cura di), *Themes and Variations. In Honor of Lazar Fleishman. Stanford Slavic Studies vol. 8*, 1994, pp. 276-82.
- V. Rakov, *Majakovskij i sovetskaja poezija 20-ch godov*, Moskva, Prosveščenie, 1976.
- P. Rannou, *De Corbière à Tristan: Les Amours jaunes, une quête de l'identité*, Honoré Champion, 2006.
- D. Ricci [Rizzi], "K interpretacii romana Sergeja Bobrova *Vosstanie mizantropov*", *Russian Literature*, XLV, 4, 1999, pp. 469-82.
- P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975 (tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1981).
- E. Robertson, "Painting Windows: Robert Delaunay, Blaise Cendrars, and the Search for Simultaneity", *The Modern Language Review* 90, 4, October 1995, pp. 883-96.
- B. Sandrar [Cendrars], *Po vsemu miru i vglub' mira*, Moskva, Nauka, 1974.
- R. Salvatore, *La lirica giovanile di B. Pasternak (1914-1922): linguaggio poetico e mimesi del reale*, Pozzuoli, Photocity Edizioni, 2014.
- E. Semenov (a cura di), *Russkie pisateli. Poety*, t. 14, č. 2, vyp. 4, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Rossijskoj nacional'noj biblioteki, 2011.
- O. Senenko, "*Temy i variacii*" v kontekste rannego tvorčestva B. Pasternaka: poetika liričeskogo cikla i knigi stichov, kandidatskaja dissertacija, Moskva, 2007.
- W. Shibles, *Metaphor. An Annotated Bibliography and History*, Whitewater, Language Press, 1971.
- K. Shingler, "Visual-verbal encounters in Cendrars and Delaunay's *La Prose du Transsibérien*", *eFrance* 3, 2012, pp. 1-28.

- E. Sidorina, "Konstruktivizm", in Ju. Girin (a cura di), *Avangard v kul'ture XX veka (1900-1930 gg.): Teorija. Istorija. Poetika*, Moskva, IMLI RAN, 2010, pp. 530-98.
- J. Sojcher, "La métaphore généralisée", *Revue Internationale de Philosophie* 23, 1969, pp. 58-68.
- J. Starobinski, *Les Mots sous les mots: les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.
- J.-L. Steinmetz, "Bibliographie", in Lautréamont, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 759-82.
- P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, London, Routledge, 2002.
- A. Šelja, "Ešče raz o «bezglagol'nom» Fete", in T. Guzairov (a cura di) *Russkaja Filologija*. 24, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, pp. 24-32.
- G. Šengeli, *Technika sticha*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1940.
- V. Šklovskij, "Iskusstvo kak priem", *Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka* 2, Pietrograd, 1917, pp. 3-14 (ora in Id., *O teorii prozy*, Moskva, Federacija, 1929, pp. 7-23; tr. it di C. G. De Michelis e R. Oliva, "L'arte come procedimento", in *I formalisti russi*, a c. di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94).
- N. Šmidt, "Gorodskoj tekst" v poezii russkogo modernizma, kandidatskaja dissertacija, Moskva, 2007.
- D. Šukurov, *Russkij literaturnyj avangard i psichoanaliz v kontekste intellektual'noj kul'tury Serebrjanogo veka*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2014.
- K. Taranovskij, "Formy obščeslavjanskogo i cerkovnoslavjanskogo sticha v drevnerusskoj literature XI-XIII vv.", in H. Kučera (a cura di), *American Contributions to the VI International Congress of Slavists. Prague, 1968, August 7-13 Volume I: Linguistic Contributions*, The Hague – Paris, Mouton, 1968, pp. 377-94.
- V. Terechina, *Russkij ekspressionizm. Teorija. Praktika. Kritika*, Moskva, IMLI RAN, 2005.
- R.H. Thum, *The City: Baudelaire, Rimbaud, Verhaeren*, Lang, New York, 1994.
- L. Timofeev, "Sillabičeskij stich", in M. Petrovskij e B. Jarcho (a cura di), *Ars poetica. Sbornik statej*, vyp. II, *Stich i proza*, Moskva, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk, 1928, pp. 37-71.
- L. Tolstoj, "Čto takoe iskusstvo?" in Id., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, t. 15, *Stat'i ob iskusstve i literature*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1964, pp. 44-242.
- K. Tver'janovič, "Francuzskaja lirika v perevodach Benedikta Livšica: Metrika, strofika, ritmika, rifma", in N. Kazanskij (a cura di), *Indoevroepejskoe jazykoznanie i klassičeskaja filologija. IX. Materialy čtenij, posvjaščennyh pamjati professora I.M. Tronskogo*, Sankt-Peterburg, Nauka, 2005, pp. 218-26.

- Ju. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Leningrad, Priboj, 1929.
- B. Unbegaun, *Russian versification*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- B. Uspenskij, “Le fiabe proibite di Aleksandr N. Afanas’ev”, in A. Afanas’ev, *Fiabe russe proibite*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 9-29.
- P. Uspenskij, “Mechanizmy russkogo futurizma: «Teplo» Benedikta Livšica”, *Voprosy literatury* 3, 2012, pp. 166-191.
- P. Uspenskij, *Tvorčestvo Benedikta Livšica 1910-ch godov i russkij futurizm*, kandidatskaja dissertacija, Moskva, 2013.
- P. Uspenskij, “Vladimir Majakovskij i Benedikt Livšic” (in pubblicazione).
- P. Valéry, “Degas danse dessin”, in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1984, pp. 1163-1240.
- P. Verrier, *Essai sur les principes de la métrique anglaise*, Paris, Librairie universitaire H. Welter, 1909.
- V. Vinogradov, *Rumynja v gody pervoj mirovoj vojny*, Moskva, Nauka, 1969.
- A. Vinogradova de La Fortelle, *Les aventures du sujet poétique: le symbolisme russe face à la poésie française: complicité ou opposition?*, Aix-en-Provence, Publications de l’Université de Provence, 2010.
- D. Vygodskij, “Stichi Centrifugi”, *Novaja žizn’*, 21 maja 1917 (ora in B. L. Pasternak: *pro et contra. B. L. Pasternak v sovetskoj, emigrantskoj, rossijskoj literaturnoj kritike: antologija*, sost.: Elena Pasternak, M. Raškovskaja e A. Sergeeva-Kljatis, t. I, Sankt-Peterburg, Izdatel’stvo Russkoj Christianskoj gumanitarnoj akademii, 2012, pp. 54-55).
- P.-O. Walzer, “Introduction”, in Lautréamont e G. Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 13-40.
- P.-O. Walzer, “Bibliographie. Lautréamont”, in Lautréamont e G. Nouveau, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 1351-1407.
- A. Wanner, *Baudelaire in Russia*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.
- J. Weisgerber (a cura di), *Les Avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle (vol. I: Histoire; vol. II: Théorie)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- R. Wellek e A. Warren, *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and World, 1942 (tr. it. di P. L. Contessi, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1981).
- W. Weststejin, *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam, Rodopi, 1983.

P. Wunderli, *Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Linguistik und Literatur*, Tübingen, Niemeyer, 1972.

P. Zajcev, *Vospominanija*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2008.

M. Zalambani, *L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni '20*, Ravenna, Longo, 1998.

E. Zelenkova, "Ob odnoj literaturnoj mistifikacii: S. Bobrov – avtor okončanija puškinkoj «Judifi»", in T. Guzairov (a cura di), *Russkaja Filologija. 24*, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2013, pp. 169-76.

R. Ziegler, "Poetika A. E. Kruchenykh pory «41°». Uroven' zvuka", in L. Magarotto, M. Marzaduri e G. Pagani Cesa (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Venezia, Comune di Venezia, 1982, pp. 231-58.

Ž.-F. Žakkar, "«Optičeskij obman» v ruskom avangarde. O rasširennom smotrenii", *Russian Literature*, XLIII, 2, 1998, pp. 245-58.

A. Žolkovskij, "Grammatika ljubvi", in Id., *Erosiped i drugie vin'etki*, Moskva, Vodolej, 2003, pp. 331-35.





## **Estratto per riassunto della tesi di dottorato**

Studente: Alessandro Farsetti  
Dottorato: Lingue, Culture e Società  
Ciclo: XXVI

matricola: 955829

### **La poesia di Ivan Aksenov (1914-1921) nel contesto dell'avanguardia russa: un'interpretazione**

La tesi si propone di indagare il senso dell'esperienza poetica di Ivan Aksenov (1884-1935). Finora i suoi versi erano stati ricondotti agli indirizzi principali dell'avanguardia russa coeva (soprattutto la ricerca di un'equivalente verbale della pittura cubista). Grazie all'attento esame di tutti i testi noti dell'autore (ai quali si aggiungono nuove scoperte d'archivio) si possono tuttavia individuare modi di pensare e di scrivere che si discostano nettamente da quelli dei contemporanei. È così emersa un'idea di poesia che pone l'accento sull'espressione dei sentimenti e sull'organizzazione ritmica del materiale verbale. L'analisi delle caratteristiche linguistiche e semantiche delle poesie ha poi messo in luce una tecnica di scrittura originale che sembra riprodurre il monologo interiore dell'io lirico dell'autore. A un livello generale la ricerca mostra la necessità di ripensare il significato delle avanguardie in Russia anche attraverso un'adeguata conoscenza dei "minori".

### **The Poetry of Ivan Aksenov (1914-1921) in Russian Avant-Garde Culture: an Interpretation**

The aim of this work is to investigate the meaning of the poetry of Ivan Aksenov (1884-1935). His poems have been interpreted so far as a fulfilment of the ambitions of the main Russian avant-garde literary groups (especially the search for a verbal equivalent of Cubist painting). However, thanks to new findings in archives and careful analyses of all the known texts by the author, we identified ways of thinking and writing that appears noticeably different from those of his contemporaries. Aksenov conceived poetry primarily as the expression of feelings and as the rhythmic organization of verbal material. As we examined the linguistic and semantic features of the poems, we brought to light a very original writing technique that reproduces the stream of consciousness of the author's lyric "I". In general, this study shows the need to rethink the meaning of avant-garde culture in Russia also through a proper knowledge of the minor figures.

Firma dello studente

---