

Comparatismi 4 2019

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20191593>

Ajgi e Malevič: dialogo a distanza

Anna Belozorovitch

Abstract • L'articolo mette in luce alcuni collegamenti che intercorrono tra la vita e l'opera di Gennadij Ajgi e le avanguardie russe, nello specifico con la scrittura poetica di Kazimir Malevič, figura di riferimento per il poeta ciuvascio. Il rifiuto dei concetti di bellezza e di utilità dell'opera artistica si esprime, in maniere differenti ma per molti versi affini, in una ricerca mistica che si traduce sia nella forma sia nel contenuto del testo poetico. Mentre da una parte Ajgi non condivide, in maniera analoga ai contemporanei neoavanguardisti, la dimensione sociale del lavoro creativo dei suoi predecessori, il moto 'rivoluzionario' viene qui tradotto in una fuga dalle forme tradizionali e in una ricerca di fedeltà della parola al pensiero, anche a scapito della sua leggibilità immediata. Una lettura parallela di alcuni testi poetici di Malevič e Ajgi permette di riconoscere una traiettoria che, dall'"uomo in movimento", fisico e meccanico, decantato dalle avanguardie, evolve in un uomo che destina tutte le forze dinamiche a un'intensa contemplazione. I testi commentati si mostrano così non solo come un'operazione sulla lingua le cui basi erano state gettate dagli artisti delle avanguardie, ma anche come testimonianza di un modo specifico di intendere il significato della creazione. L'articolo è accompagnato dalla traduzione di quattro poesie, scritte da Ajgi tra il 1961 e il 1978, dedicate al suprematista.

Parole chiave • Gennadij Ajgi; Kazimir Malevič; Avanguardie russe; Neoavanguardie; Poesia; Traduzione

Abstract • The article highlights some links between the life and work of Gennady Aygi and the Russian avant-gardes, specifically with the poetic writing of Kazimir Malevich, a reference figure for the chuvash poet. The refusal of the concepts such as beauty and utility of the artistic work is expressed in a mystical research that is translated both in the form and in the content of the poetic text. While on the one hand Aygi does not share, among with other neo-avant-gardists, the social dimension of the creative work of his predecessors, the 'revolutionary' motion is here translated into an escape from traditional forms and into a search for loyalty of the word to the thought, even at the expense of its immediate legibility. A parallel reading of some poetic texts by Malevich and Aygi allows to recognize a trajectory that, from the 'man in motion', physical and mechanical, extolled by the guards, evolves into a man whose dynamic forces are committed to an intense contemplation. The commended texts

thus appear not only as an operation on the language whose bases had been laid by avant-garde artists, but also as a witness to a specific way of understanding the meaning of creation. Four poems, written by Aygi between 1961 and 1978, and dedicated to the suprematist, are attached to the article in Russian-Italian translation.

Keywords • Gennady Aygi; Kazimir Malevich; Russian Avant-gardes; Neo Avant-gardes; Poetry; Translation.

Ledizioni 

Ajgi e Malevič: dialogo a distanza

Anna Belozorovitch

La vita non ha creato una parola per il poeta, una parola fatta apposta per la sua creazione poetica, ed il poeta non ci ha pensato.

Gli oggetti hanno generato le parole oppure la parola ha generato l'oggetto e la ragione utilitaria lo ha adattato al proprio uso [...].

Il poeta usa tutte le parole e a sua volta vorrebbe adattarle al proprio sentimento, a qualcosa che forse non ha a che fare con nessun oggetto e nessuna parola, se io dico 'piango' è forse possibile esaurire nella parola 'piango' ogni cosa. [...] Ma se io sento un gemito io non vi vedo e non vi sento nessuna forma specifica. Io accolgo il dolore, che ha un linguaggio proprio – il gemito, e nel gemito non sento parole. [...] E colui che geme trova molto più sollievo nel gemito che nel dire che fa male.¹

Io non comunico con l' 'oggetto'. L' 'oggetto', semmai, agisce come un catalizzatore sulla mente creativa. La tensione che si genera tra i due diventa una sorta di 'campo gravitazionale', dove avviene l'atto creativo, dove si cercano le parole affinché questo 'campo gravitazionale' si possa manifestare nella realtà verbale.

[...] [H]o spesso scritto sul punto di addormentarmi. Tuttavia, si tratta di un 'sonno' particolare; si tratta, piuttosto, di un'enorme tensione delle forze dell'anima, una tensione della memoria, del pensiero, dell'immaginazione, dell'udito e della vista. [...]. E se in questi momenti noi 'pensassimo' in assenza totale della lingua? [...] Nell'approcciarci ad alcune immagini poetiche, nel tentativo di coglierle, esiste sicuramente un 'pensiero sordomuto' e le parole, allora, ci vengono in aiuto per fissare quanto abbiamo 'colto'.²

Tra la vita e l'opera di Gennadij Ajgi e le avanguardie russe, la cui esplosione³ avviene qualche decennio prima, intercorrono numerosi collegamenti. Il primo consiste nel rapporto speciale che il poeta ha con i suoi predecessori e che considera fondante per la propria formazione artistica. Figure come Chlebnikov e Malevič rappresentano, per Ajgi, una «scuola» necessaria per chiunque voglia affrontare l'arte figurativa o letteraria:⁴ la loro poetica, espressa sia nel testo sia nell'immagine, rifiuta – formalmente – i criteri di bellezza o utilità a favore di una ricerca spirituale che conferisce al prodotto artistico «parametri etici, filosofici e religiosi», prevalenti, secondo molti studiosi, nell'opera di Ajgi.⁵ Queste figure rivoluzionarie dell'arte restano presenti nell'intero arco della vita del poeta, come una «famiglia spirituale», alimentando il suo discorso poetico nelle forme e nei contenuti: numerosi sono i testi concretamente dedicati a Chlebnikov e Malevič, tra molti altri, e numerosi gli elementi di sintonia creativa, riscontrabili nella sua opera in relazione a quella

¹ Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. Vol. 1. *Stat'i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, a cura di Aleksandra S. Satskich, Moskva, Gileja, 1994, p. 143.

² Gennadij Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, Sankt Peterburg, Limbus, 2000, p. 21.

³ Termine utilizzato nell'accezione suggerita in Jurij Lotman, *Cercare la strada*, trad. di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 35-38.

⁴ Ajgi, *op. cit.*, p. 23.

⁵ Alevtina Nikolaeva, *Poezija Ajgi v ocenke kritikov*, Čeboksary, Čuvaškij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet imeni I. Ja. Jakovleva, 2004, p. 11.

degli artisti già nominati. Attraverso la distanza geografica e temporale, si compie un dialogo, un «dialogo riuscito», sottolinea Nikolaeva.⁶

Uno sguardo ininterrotto, inoltre, verso queste figure accompagna il percorso di Ajgi per tutta la vita anche in ambiti non direttamente connessi alla produzione poetica. L'incarico, durato dieci anni, presso il Museo Majakovskij a Mosca, rappresenta un momento di rifugio in una fase buia della vita e quel luogo, suggerisce Robel, diventa per il poeta una casa spirituale e una nuova «università».⁷ Là, Ajgi cura l'allestimento di numerose mostre dedicate alle più importanti figure dell'avanguardia russa, tra cui Malevič,⁸ spesso utilizzando strumenti di fortuna e l'aiuto degli amici in assenza di un sostegno economico da parte della direzione del museo.⁹ Proprio gli amici, i circoli che Ajgi frequenta a Mosca, costituiscono un ulteriore contesto nel quale il dialogo con le avanguardie prende vita. La loro è un'arte clandestina, lo sguardo è diretto al lascito degli avanguardisti nei quali vedono la propria eredità e missione, prima che il valore di tale lascito, considerato indiscusso altrove nel mondo, venisse riconosciuto in Unione Sovietica.¹⁰

Il collegamento tra i poeti neoavanguardisti in URSS, autori del samizdat di cui Ajgi fece parte, e le avanguardie in Russia ha una conformazione particolare considerati anche i diversi momenti storici. L'inizio del XX secolo ha visto compiersi numerose rivoluzioni, sul piano politico, sociale, artistico. Quel «secolo breve», iniziato, forse, davvero soltanto nel 1913,¹¹ nasce con una «vittoria» della poesia sulla prosa,¹² già iniziata nell'età d'argento e completata con l'entrata in scena delle avanguardie.¹³ Queste nuove voci, che risuonano con particolare intensità negli anni precedenti alla Rivoluzione del 1917,¹⁴ non sono formalmente interessate a mettere in relazione l'arte e la società,¹⁵ ma lo fanno nel riflettere, attraverso il linguaggio artistico, l'estremismo dominante nei discorsi politici contemporanei¹⁶ e nell'esprimere l'ambizione di costruire una nuova vita per tramite dell'arte.¹⁷ Nel caso particolare della poesia, questo paradosso è ancor più accentuato se pensiamo alla sua

⁶ Ivi, p. 3. La studiosa indica gli autori di maggiore riferimento per Ajgi, quali Baudelaire, Nietzsche, Klee, Kafka, ecc., e utilizza il termine «famiglia spirituale» citando Leon Robel, *Ajgi*, trad. di Olga Severskaja, Moskva, Agraf, 2003.

⁷ Robel, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁸ Anter Chuzangaj, *Poet Ajgi i chudožniki: opyt filofofskoj interpretacii poetičescogo i chudožestvennogo soznanija*, Čeboksary, Russika, 1998, p. 90.

⁹ Robel, *op. cit.*, p. 40.

¹⁰ Sergej Birjukov, *Perečityvaja Ajgi*, in «Oktjabr'», n. 8, 2010; Mario Caramitti, *Letteratura russa contemporanea: La scrittura come resistenza*, Bari, Laterza, 2010, p. 63.

¹¹ Eric Hobsbawm (*The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, New York, Pantheon Books, 1994) utilizza il concetto riferendosi soprattutto agli eventi storici che hanno avuto luogo nel mondo a partire dal 1914; Gennadij Fajbusovič (*Il 1913 in Storia della letteratura russa*, vol. III, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 473-483) concentra la propria analisi sulla Russia e collega la data del 1913 a diverse rivoluzioni sul piano artistico e letterario.

¹² Fajbusovič, *op. cit.*, p. 476.

¹³ Ivi, p. 474.

¹⁴ Giorgio Cortenova, *Lo spiritualismo e il trionfo dell'invisibile*, in *Kandinsky, Chagall, Malevich e lo spiritualismo russo*, a cura di Giorgio Cortenova e Eugenia Petrova, Milano, Electa, 1999, p. 23; Eugenia Petrova, *Malevich's Suprematism and Religion in Kazimir Malevich, Suprematism*, a cura di Matthew Drutt, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, p. 89.

¹⁵ Tzvetan Todorov, *Avanguardie artistiche e dittature totalitarie*, trad. di Omar Calabrese, Firenze, Le Monnier, 2007, pp. 5-6.

¹⁶ Ivi, p. 34.

¹⁷ Ivi, p. 10.

dimensione «individuale»,¹⁸ in opposizione a quella «sociale» caratteristica della prosa, e, dal punto di vista strutturale, alla messa in discussione delle forme tradizionali – e così della tradizione *in toto* – che caratterizza tanto la sperimentazione avanguardista quanto quella dei poeti del samizdat.¹⁹ Tuttavia, la ricerca di questi ultimi, suggerisce Kudrjavickij, vuole «spogliare il testo fino allo scheletro», andando verso un minimalismo frutto del rifiuto di ogni artificiosità.²⁰ Così, se da una parte riconosciamo un comune rovesciamento del linguaggio, quasi a esemplificare la possibilità di rovesciare un ordine imposto in altre sfere della vita, dall'altra vediamo emergere strategie diverse in termini di rumore prodotto dai due discorsi, dove l'uno dichiara a gran voce la propria ribellione e non teme toni esaltati, e l'altro mette in atto una sfida 'dal basso', conscio del proprio isolamento.²¹

Tra questi «pionieri della letteratura del sottosuolo», suggerisce Caramitti, molti rappresentano la seconda sponda di altrettanti ponti, che vedono comunicare voci dell'avanguardia con quelle della clandestinità letteraria in Unione Sovietica, generando in tutti questi casi collegamenti specifici e diversi.²² Oltre al gruppo di Lianozovo, nato negli anni '50, e frequentato da poeti e pittori neoavanguardisti, ne sono esistiti numerosi altri, sorti negli anni successivi;²³ all'interno di ognuno di questi venivano perseguiti obiettivi artistici simili e si condivideva una simile visione dell'arte e dello sviluppo che questa avrebbe dovuto avere all'epoca. La ricerca di queste neoavanguardie si potrebbe distinguere, in maniera generale, tra la sperimentazione sul modello dell'OBERIU, rappresentata, tra altri, dal gruppo di Lianozovo, e quella che richiamava l'estetica dei cubofuturisti, e che aveva maggiore richiamo su Ajgi.²⁴

Ajgi, infatti, approfondisce l'interesse verso l'arte e il pensiero delle avanguardie, i quali fungono da ispirazione a molti suoi componimenti e scelte stilistiche. Ma, in maniera ancora più specifica, egli si occupa di raccogliere e sistematizzare materiali inediti, produce commenti critici sulle opere, cita direttamente testi di artisti delle avanguardie o ne riutilizza il lessico, infine dedica numerosi testi alle figure che considerava di maggiore riferimento,²⁵ tra cui al primo posto Malevič. Il tipo di rapporto che Ajgi intraprende con il suo lascito, dunque, va ben oltre lo studio personale e arriva a costituire un contributo alla comprensione dell'opera di Malevič e all'affermazione della riforma poetica operata dai suoi contemporanei, tramite pubblicazioni e discussioni portate avanti negli anni.²⁶

Nonostante l'associazione, preponderante in molti studi, tra la ricerca poetica di Gennadij Ajgi e le avanguardie, il poeta arriva a definirsi anti-futurista, descrivendo come

¹⁸ Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 522.

¹⁹ Caramitti, *op. cit.*, p. 63.

²⁰ Anna Belozorovitch, *Intervista a Anatolij Kudrjavickij*, «Versante ripido», 24 luglio 2019, ultimo accesso: 19 settembre 2019, <<http://blog.versanteripido.it/2019/07/24/intervista-a-anatoly-kudryavitsky-a-cura-di-anna-belozorovitch-con-selezione-di-poesie/>>. Nel 1999 lo stesso Kudrjavickij cura un'antologia dedicata alla poesia dei neo-avanguardisti intitolata *Poesia del silenzio* (Anatolij Kudrjavickij, *Poezija bezmolvija. Antologija*, Moskva, AIB, 1999).

²¹ Un ritratto del contesto culturale dell'epoca e delle condizioni che caratterizzavano il vissuto di molti poeti e intellettuali sotto l'Unione Sovietica viene reso in Gian Piero Piretto, *Quando c'era l'Urss*, Milano, Raffaello Cortina, 2018, pp. 421-457.

²² Caramitti, *op. cit.*, p. 56.

²³ Svetlana Konstantinova, *Russkij poetičeskij avangard*, Pskov, Pskovskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet im. S. M. Kirova, 2007, p. 25.

²⁴ Ivi, pp. 25-26.

²⁵ Olga Sokolova, *'Bespredmetnaja živopis'' K. Maleviča i 'Bespredmetnaja poezija' G. Ajgi*, «Vestnik tomskogo gosudarstvennogo universiteta», vol. 2, n. 1, 2008, pp. 67-68.

²⁶ Magdalena Kostova-Panajotova, *Poetičeskoto Samanstvo na Gennadij Ajgi*, «LiterNet», vol. 78, n. 5, 2 maggio 2006.

‘criminale’ la concezione, che egli riconosce all’interno del movimento, dell’essere umano quale mezzo per raggiungere fini creativi di singoli rappresentanti eletti. Dei discorsi caratteristici delle avanguardie, rifiuta «l’utopismo sociale e l’eclettismo religioso».²⁷ Quelle avanguardie, oggi, sono eredità classica, sostiene, e molti di coloro che ne seguono le orme sono piuttosto dei «neoclassicisti».²⁸ Nell’evoluzione del suo approccio alla parola poetica verranno riconosciute la corrente simbolista²⁹ e la familiarità con il surrealismo, seppure, in entrambi i casi, con un forte intervento sugli strumenti e principi estetici originari.³⁰

Nel rifiutare alcune caratteristiche dei movimenti avanguardisti, però, Ajgi sottolinea di non includere in tale rigetto Chlebnikov e Malevič, verso i quali si considera debitore della propria formazione artistica.³¹ In un’intervista, definisce Malevič «la persona più amata nell’arte», il pittore e l’Artista preferito, nel quale vede quasi una figura paterna: «autorevole, profondamente impregnato di una responsabilità da patriarca».³² Tale lettura non sarebbe forse dispiaciuta allo stesso Malevič, che riconosceva nel proprio percorso artistico una più ampia missione volta a portare a un gradino successivo l’Arte³³ e l’Uomo, che avrebbe potuto compiere un passo verso il futuro solamente attraverso la prima.³⁴ Il Suprematismo, da lui teorizzato, propone prerogative assolute, è rivoluzionario in quanto non riconosce e non prevede limiti. Al centro del discorso suprematista è la *non-oggettività* [*bezpredmetnost’*], che, suggerisce Nikolaeva, vuole rappresentare il ‘nulla’ alla domanda ‘che cosa?’ e si esprime, artisticamente, in un silenzio dinamico, che possiamo intendere come ritmo.³⁵ La potenza del ritmo come è intesa da Malevič viene descritta nella sua poesia *Mi trovo a 17 verste da Mosca*: «Il tempo e il ritmo sono leve / che sollevano ruotando nell’infinito / della nostra coscienza come grano minuto il vecchio / materialismo si rovescia con la crusca dalle retrovie / di un’altra proprietà del tempo e del ritmo»;³⁶ e ancora, in *In natura esistono il volume e il colore*, afferma: «il ritmo è suono / volume e colore in uno».³⁷ Il ritmo appare come la natura vera dell’universo in ogni sua manifestazione e, al tempo stesso, come lo strumento di trasformazione, la voce da ascoltare per intraprendere la retta via. Qui, la *non-oggettività* di Malevič si distingue da concetti preesistenti come *neob’ektivnost’*: non è ciò su cui riflettere ma il punto di partenza, la prospettiva da assumere per poter svelare la falsità delle forme materiali, una guida verso la liberazione.³⁸ Così la dimostrazione pratica del Suprematismo può essere riconosciuta nel celebre *Quadrato nero* (1915) perché rivela la natura non materiale del mondo, suggerendo, al contempo,

²⁷ Alevtina Nikolaeva, *Poezija Ajgi v ocenke kritikov*, Čeboksary, Čuvaškij gosudarstvennyi pedagogičeskij universitet imeni I. Ja. Jakovleva, 2004, p. 8.

²⁸ Ajgi, *op. cit.*, p. 23.

²⁹ Konstantinova, *op. cit.*, pp. 15-16.

³⁰ Sokolova, *op. cit.*, p. 67.

³¹ Ajgi, *op. cit.*, p. 23.

³² Ivi, p. 24. Traduzione mia.

³³ Aleksandra Šatskich, *Postanovki i proekty unovisskogo ‘novogo teatra’* in *Russkij avangard 1910ch – 1920ch godov i Teatr*, a cura di Georgij F. Kovalenko, Sankt Peterburg, Dmitrij Bulanin, 2000, pp. 140-141.

³⁴ Kazimir Malevič, *Ot kubizma i futurizma k Suprematizmu* (1916), in Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. Vol. 1. *Stat’i, manifesty, teoretičeskie sočinenija i drugie raboty. 1913-1929*, a cura di Aleksandra. S. Šatskich, Moskva, Gileja, 1994, pp. 35-55.

³⁵ Nikolaeva, *op. cit.*, p.12.

³⁶ Kazimir Malevič, *Poesia*, trad. Anna Belozorovitch, Roma, Lithos, 2015, p. 56-57.

³⁷ Ivi, pp. 102-103.

³⁸ Jean-Claude Marcadé, *Malevich, Painting and Writing: On the Development of a Suprematist Philosophy*, in *Kazimir Malevich, Suprematism*, a cura di Matthew Drutt, New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, pp. 40-41.

all'arte di essere «il nulla liberato», contrastando un realismo considerato spicciolo.³⁹ La coincidenza delle forme rappresentate con quelle percepite dall'occhio, dunque, non costituisce mai il racconto dell'oggetto ma il racconto della percezione, un punto dove diverse correnti – Suprematismo compreso – al di là degli obiettivi dichiarati possono trovare accordo.⁴⁰

Tuttavia, mentre Malevič è noto soprattutto per la sua creazione pittorica, tra i testi che ha lasciato, in gran parte dedicati alla teorizzazione del Suprematismo, vi sono poesie scritte nell'arco un ventennio, le quali da una parte riflettono l'evoluzione del suo pensiero – sia nella ricerca formale sia nel contenuto – e dall'altra permettono di osservare ancora più chiaramente il dialogo, a distanza, che avviene tra Malevič e Ajgi. Su tale dialogo, infatti, sono possibili varie prospettive, tra cui quella che colloca Ajgi-poeta di fronte a Malevič-pittore: se da una parte a entrambi possono essere riconosciuti una concezione quasi mistica del proprio ruolo nell'arte e il richiamo al sacro non solo nei linguaggi ma anche nelle immagini proposte, dall'altra in tale confronto i due si muovono attraverso mezzi distinti. La poesia di Ajgi è liturgica quanto l'arte di Malevič è iconografica, la «croce», presente nei testi di Ajgi, è il «quadrato», cuore nevralgico del discorso figurativo di Malevič, suggerisce Nikolaeva, senza ignorare il rischio di semplificazione di tale lettura.⁴¹ In verità, potremmo osservare l'interazione di queste due voci sullo stesso piano, quello poetico, per riconoscere che la dimensione 'liturgica' del verso di Ajgi è senza dubbio presente in quello di Malevič. Basti prendere in considerazione i numerosi testi rivolti dal suprematista, in maniera concreta, utilizzando la seconda persona, alla figura dall'artista.⁴² In uno di questi, che possiamo riportare per intero,⁴³ Malevič offre linee guida per la creazione mentre riconosce l'esistenza di una condizione psichica quasi mistica a essa connessa:

Когда разрывает вашу камеру чувство
Неизвестная тревога, ищите в нем нового
Когда от формы страх поразит ваше сознание
Немедленно делайте в страхе.

Quando la vostra cella è straziata da una sensazione
Un'inquietudine ignota, cercatevi del nuovo

³⁹ Nikolaeva, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰ Aage Hansen-Löve, *Russkij simbolizm. Sistema poetičeskich motivov. Rannij simbolizm*, Sankt Peterburg Akademičeskij Proekt, 1999, p.41.

⁴¹ Nikolaeva, *op. cit.*, p. 12.

⁴² La 'classificazione' dei testi poetici di Malevič qui richiamata viene descritta e contestualizzata nei saggi introduttivi da me curati del volume Malevič, *Poesia*, cit. In particolare, un gruppo di testi concretamente dedicati al significato dell'arte e al ruolo dell'artista viene presentato alle pp. 97-143. Tuttavia, il discorso sul futuro dell'arte e dell'umanità, in maniera analoga ai testi teorici dell'artista, impregna gran parte della sua opera poetica, indipendentemente dal focus del singolo componimento.

⁴³ La poesia *Когда разрывает вашу камеру чувство* / *Quando la vostra cella è straziata da una sensazione* è pubblicata in originale e in traduzione a mia cura in Malevič, *Poesia*, cit., pp. 138-139. La datazione del testo, 1917, è suggerita da Aleksandra Šatskich in: Kazimir Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. Vol. 5. *Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poëzija*, a cura di Aleksandra. S. Šatskich, Moskva, Gileja, 2004, pp. 569-580. I versi sono stati scritti su un foglio insieme a sei disegni intitolati *Suprematismo: sensazione di paura* (Aleksandra Šatskich, *Kommentarii i primečanija in Kazimir S. Malevič, Proizvedenija raznyh let: stat'i, traktaty, manifesty i deklaracii, proekty, lekcii, zapisi i zametki, poëzija*, Moskva, Gileja, 2004, p. 573).

Quando il terrore della forma colpirà la vostra coscienza
Create immediatamente nel terrore.

Il sentimento oscuro e inquietante richiamato in questi versi potrebbe tradursi con «ispirazione», termine che non a caso Malevič proponeva, forse ironicamente, di sostituire con «soffocamento».⁴⁴ Quelle descritte sono una condizione estatica e un'attività quasi divinatoria, che per molti versi ricordano le suggestioni di Konstantin Balmont in *Poezija kak volšebstvo*.⁴⁵ Qui, però, non si è alla ricerca della «bellezza», prodotto dell'artista-traduttore della natura. Si è piuttosto di fronte a una conversione dell'invisibile in visibile propria di chi vive il contatto con il divino e ne codifica il discorso in parola umana, attraverso l'uso di un «udito interiore» in grado di captare il messaggio dell'assoluto comunicato attraverso la luce, come accade all'Evangelista.⁴⁶

Una simile concezione dell'arte è ereditata dalle icone e sarà centrale per la pittura di inizio Novecento ma, in questo contesto, trasferita anche nell'arte della parola. Una scrittura così 'estatica', infatti, caratterizza anche Ajgi il quale, ad esempio, conferisce un ruolo preponderante al sonno e al sogno, esperienze che raffigura sempre come fondamentali non solo per la scrittura ma persino per una progettazione più ampia della vita. Nell'introduzione all'antologia di poeti ciuvasci pubblicata in inglese con traduzione di Peter France, Ajgi racconta dell'idea nata da un sogno a occhi aperti, simile a una visione.⁴⁷ E se da una parte questa immagine può essere collegata alla spiritualità ciuvascia⁴⁸, dall'altra dobbiamo riconoscervi una dimensione più ampia di «condizione priva di linguaggio» che Ajgi considera necessaria alla creazione.⁴⁹ Il ritmo, infine, non solo come organizzazione metrica del discorso ma come energia in grado di scuotere ed eccitare la mente umana alla creazione, rappresenta, anche per Ajgi, una realtà concreta dell'esperienza creativa. Si tratta, sia in Ajgi sia in Malevič, di un processo irrazionale, che muove le forze del subconscio e che non risponde alle leggi logiche.⁵⁰

Tra i testi poetici di Kazimir Malevič, uno sembra raccontare, quasi come una cronaca della creazione mentre si compie, un processo di scrittura che accade in uno stato di dormiveglia. I suoi primi versi sono come una cornice che serve a contenere l'immateriale nel concreto:

Я нахожусь в 17 верстах от Москвы
Сейчас 3 минуты первого 11 июля 1-й {год} 1918
Три минуты закончило время нашего
быстрого дня во мне. мчались миллионы полос. тупилось
зрение и осязать не могло лучами места.
Я перестал видеть. Глаз потух в новых проблесках.
[...]
Многое оказалось не подготовлено уснуло
и спало в утробе смерти.

⁴⁴ Malevič, *Sobranie sočinenij v 5ti tomach*. vol. 5, cit., p. 54.

⁴⁵ Konstantin Balmont, *Poezija kak volšebstvo*, Moskva, Zadruga, 1922.

⁴⁶ Evgenij Trubeckoj, *Contemplazione nel colore: tre studi sull'icona russa*, trad. Pietro Cazzola, Milano, La Casa di Matriona, 1997, pp. 63-64.

⁴⁷ Gennadij Ajgi, Introduzione a Peter France, *An Anthology of Chuvash Poetry*, London & Boston, Forest Books, 1991, p. xiv.

⁴⁸ Secondo Caramitti (*op. cit.*, p. 63) proprio il riferimento al sogno costituisce, nella poetica di Ajgi, l'«unico lieve pervasivo travestimento 'culturale' ammesso».

⁴⁹ Ajgi, *Razgovor na rassojanii*, cit., p. 21, p. 154.

⁵⁰ Nikolaeva, *op. cit.*, p. 12.

4 минуты первого в буре поднесен был я
и ощутил зачатие свое я увидел начало
и свое зарождение я смотрел на себя как зарождаюсь
Я. Температура в великом вращении в своем
разбеге рождала меня.

[...]

Я стал тем чем бывает ветер [...]

Отныне не имею практического мышления
Таково новое свойство мое и такова организация
новых идей материального, то что считали
материальными отныне умерло даже не умерло
а исчезло.

Все готовится встретить меня...

Mi trovo a 17 verste da Mosca
È mezzanotte e 3 minuti dell'11 luglio anno 1918
Tre minuti il tempo rapido del nostro giorno
ha terminato in me. correvano milioni di bande. la visione
s'è incupita fino a non poter più percepire spazi con i raggi.

Non vedo più. L'occhio si è spento in nuovi squarci.

[...]

Molto si è rivelato impreparato s'è assopito
caduto nel sonno nel grembo della morte.

4 minuti dopo l'una sono stato dato alla luce nella tempesta
e ho percepito il mio concepimento ho visto l'inizio
e il mio generarsi mi sono guardato mentre venivo generato
Io. Mi partoriva la temperatura nella grande rotazione
nella sua rincorsa.

[...]

Sono diventato ciò che suole esser il vento [...]

Da oggi non possiedo più pensiero pratico
È questa la mia nuova proprietà e questa è l'organizzazione
delle nuove idee sul materiale, quello che credevamo
materiale da oggi è morto anzi nemmeno morto
è svanito.

Ogni cosa attende d'incontrarmi...⁵¹

Partendo da coordinate precise, il testo mostra il poeta come raccolto da un vortice, portato via. E il suo scrivere corrisponde a una nascita. Là (qua), dove scrive, è chiuso in un grembo. E nel corso della scrittura viene partorito, altrove, abbandonando noi nel buio nel quale ci troviamo. Mentre va incontro a «ogni cosa» [всѣ] e, perché no, al «tutto», non può più terminare il componimento che gli serve a raggiungere il vortice. Le ultime parole, eliminate in fase di preparazione del testo per l'edizione russa del 2004, sono «я вызову» [«io richiamerò...»], frase lasciata incompiuta.⁵² La scrittura appare come un mezzo e cessa di essere necessaria. Il testo è il segno lasciato dall'azione, l'«indice», come inteso da Peirce, che segna la giunzione tra le esperienze.⁵³

In Ajgi, abbondano testi in cui i luoghi e gli spazi sono protagonisti,⁵⁴ e lo stesso poeta riconosce l'esistenza, nella propria opera, di una categoria di *poesie-luoghi* [места-

⁵¹ Malevič, *Poesia*, op. cit., pp. 56-57.

⁵² Šatskich, *Kommentarii i primečanija*, cit., p. 578.

⁵³ Charles Sanders Peirce, *Opere*, a cura di Massimo A. Bonfantini, Milano, Bompiani, 2011, p. 168.

⁵⁴ Robel, op. cit., p. 50.

стихи],⁵⁵ da una parte ispirati a luoghi del mondo reale, visitati o vissuti, dall'altra (ri)costruiti per essere teatri della manifestazione del divino. Basti pensare alle innumerevoli immagini di campi che fungono da cornice a alberi, cespugli, zone di luce e ombra dove si concentra l'avvenimento, l'epifania di cui il poeta si racconta testimone, come nella poesia *поле: в разгаре зимы* [*un campo: nel pieno inverno*], del 1970:

поле: в разгаре зимы
[Рене Шару]

бого-костер! – это чистое поле
все пропуская насквозь (и столбы верстовые и ветер и
точки далекие мельниц: все более – будто из этого
мира - как не наяву – удаляющиеся: о все это – искры
– не рвущие пламя костра не-вселенского)
есмь - без следов от чего бы то ни было не по-вселенски сияющий
бого-костер⁵⁶

un campo: nel pieno inverno
[A René Char]

il divino-falò! – è un campo aperto
attraversato da tutto (e le pietre miliari e il vento e
i punti di mulini lontani: sempre più – come se
– come in sonno – fuggissero da questo mondo: oh, sono tutte scintille
– che non spezzano le fiamme di un falò non-dell'universo)
Io Sono – privo di qualsiasi orma non-universalmente scintillante
il divino-falò.

Qui, dove l'esperienza del divino è contrassegnata, a livello linguistico, dall'uso di *есмь*, verbo di uso ormai soltanto liturgico⁵⁷ che ha il potere di affermare una presenza inderogabile, oltre che dalla formazione della parola *бого-костер* [*divino-falò*], sul modello dei numerosi termini liturgici che nella tradizione russa ortodossa si sono serviti del modello greco, contrassegnato dal prefisso *θε-*,⁵⁸ la visione del campo (che richiama il «campo aperto» percorso dai *bogatyri* nella fiaba russa, luogo 'all'aperto' per eccellenza, dove si è privi di tetto e di cittadinanza), racconta anche la fuga dal campo; il divino è presente – paradossalmente – nel suo non essere universale ma anche nel non essere ecumenico [*вселенский*], nel valere, forse, solamente per lo sguardo presente, a esso rivolto. In maniera analoga, la *Divino-Presenza* [*Бого-Присутствие*] – non universale (o non appartenente all'Universo) – viene raccontata in un altro testo dal palcoscenico simile: *un campo: fiorisce il gelsomino* [*поле: цветет жасмин*], del 1970:

а как же
не быть
Основанью тому что для мысли присутствует всюду: как некий Костяк не вселенский!

⁵⁵ Ajgi (*Razgovor na rasstojanii*, cit., p. 20) spiega che quasi sempre esistono esatti «doppioni geografici» dei luoghi dei testi, come se gli ultimi non avessero lo scopo di descrivere gli spazi ma di generarne di nuovi, sfruttando la configurazione dei primi.

⁵⁶ Gennadij Ajgi, *Provincija živych, Sobranie Sočinenij v semi tomach*, vol. 3, Moskva, Gileja, 2009, p. 57. Dalla raccolta *Černá hodinka* (1969-1970).

⁵⁷ Grigorij Kazakov, *Sakral'naja leksika v sisteme jazyka*, Mosca, KDU, 2016, pp. 43-44.

⁵⁸ Ivi, pp. 87, 97-98.

что как Бого-Присутствие:

чувствуясь: неотменимо:

как же не быть ему здесь: за мгновенною смесью и-Места-и-Времени:

и: нашей-Сердечности! –
[...]⁵⁹

e come

non essere

Sostanza di ciò che per il pensiero è presente ovunque: come una sorta di Scheletro non-dell'universo!

che è come la Divino-Presenza:

e si sente: inderogabilmente:

dov'essere se non qui: oltre la commistione momentanea del Luogo-e-Tempo:

e anche: della nostra Gentilezza! –

In questa e molte altre visioni contemplative, in cui Ajgi dirige lo sguardo al paesaggio, a essere raccontata sembra proprio la condizione di turbamento, fondamentale per poter creare, descritta da Malevič.⁶⁰ La scoperta dei luoghi, per Ajgi, è ancora quella dell'infanzia, fase della vita in cui quelli che esploriamo diventeranno, nell'esperienza, familiari, *родные места*,⁶¹ i luoghi del cuore; così, la parola *сердечность*, qui tradotta con «gentilezza» ma in russo derivante da *сердце* [cuore] ci riporta alla voce del dizionario legata a un modo di agire dell'essere umano ma permetterebbe di essere letta come qualità dell'esperienza di fronte all'ignoto. Il luogo della poesia, spiega ancora Ajgi, è in realtà il «volto» della natura, l'unione con essa, gratitudine sperimentata.⁶²

In questa enorme concentrazione di letture, possiamo riconoscere come centrale per il dialogo tra le due voci, apparentemente distanti, non soltanto la presenza della natura, interlocutrice costante di Malevič-poeta, puntualmente personificata, sebbene in chiave diversa (pensiamo alla poesia *Hanno portato la legna*,⁶³ del 1917, in cui la storia soggettiva dell'albero segato dai falegnami confluisce nella storia dell'uomo che può finalmente accendere il proprio camino), ma anche e soprattutto il processo di contemplazione, nel quale il luogo fisico figura come oggetto meditativo, trampolino dal quale prendere lo slancio verso un territorio trascendente. La poesia di Ajgi compie un passo che si colloca sulla traiettoria della tradizione avanguardistica russa nell'andare oltre l'«uomo che cammina» e l'«uomo che corre», nel superare l'intensità dinamica con un'intensità statica solo in apparenza, espressa dalla contemplazione; dando corpo, quindi, all'«uomo che guarda», come suggeriva Sarab'janov.⁶⁴ Attraverso lo sguardo Ajgi prosegue l'opera di «distacco dalla

⁵⁹ Ajgi, *Provincija živych*, cit., p. 65. Dalla raccolta *Černá hodinka* (1969-1970).

⁶⁰ Nikolaeva, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹ Ajgi, *Razgovor na rasstojanii*, cit., p. 179.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Malevič, *Poesia*, cit., pp. 86-87. Testo datato da Šatskich (*Kommentarii i primečanija*, cit., p. 576) attorno al 1917.

⁶⁴ Dmitrij Sarab'janov, *Russkaja živopis'. Probuždenie pamijati*, Moskva, Biblioteka žurnala "Iskusstvoznanie", 1998, pp. 112-113.

terra», Leitmotiv del discorso avanguardista in generale e di quello di Malevič nello specifico,⁶⁵ e ne descrive il compiersi.

Gli avanguardisti, per Ajgi, sono stati scopritori di nuovi territori, anticipando di decenni i percorsi artistici che avrebbero costituito una responsabilità per i loro successori. La «scoperta» di un vasto terreno deve essere seguita dal lavoro «ingrato» di riempire, pazientemente, gli spazi.⁶⁶ Ajgi prosegue questa opera facendo talvolta uso di strumenti 'semplici' e senza abbandonare mai alcuni richiami – ritmici, lessicali, culturali – dell'eredità ciuvascia nei testi, perché funzionali a un'opera di portata molto più ampia,⁶⁷ in maniera forse non così diversa dall'uso che Malevič fa del folklore nella propria ricerca artistica.⁶⁸

A Kazimir Malevič, «persona più amata nell'arte», Gennadij Ajgi dedica in particolare quattro testi poetici: uno di questi, *Giardino di novembre – a Malevič* [*Сад ноябрьский – Малевичу*] è del 1961, quasi immediatamente successivo al suo passaggio dalla lingua ciuvascia al russo. Il testo richiama l'immagine di *jaroe oko*, celebre iconografia di Cristo che prende nome dall'espressione severa degli occhi del Salvatore risorto.⁶⁹ Segue *Kazimir Malevič*, del 1962, testo in cui Sokolova riconosce l'evoluzione delle forme nella poesia di Ajgi che si accompagna all'evoluzione del pensiero sull'importanza delle avanguardie come 'classici'.⁷⁰ Qui, Ajgi richiama altre figure importanti delle avanguardie, quasi come se si trattasse di frammenti di memoria di Malevič stesso. Seguono altri due testi, appartenenti agli anni '70, nei quali Ajgi continua ad accomiarsi dall'amato suprematista. Nel 1974 scrive *Mattina: Malevič: Nemčinovka* [*Утро: Малевич: Немчиновка*], il cui titolo richiama il paese nei dintorni di Mosca che Malevič amava profondamente, dove trascorse molto tempo della sua vita, scrisse e dipinse, per esservi, infine, sepolto. In questi versi Ajgi sembra cercare e forse riconoscere lo spirito del suo predecessore nel respiro della natura, come una presenza spettrale la cui dipartita si compie davanti agli occhi. Del 1978 è *Un'immagine – di festa* [*Образ – в праздник*], breve testo dedicato appunto al centenario della morte di Kazimir Malevič, nel quale il suprematista appare come una visione messianica, non più corporeo ma tradotto del messaggio lasciato al mondo.

сад ноябрьский – малевичу

giardino di novembre – a malevič

состояние

condizione

стучаще-спокойное

calma-che-colpisce

действие

azione

словно выдергиванье

come strappare

из досок гвоздей

di chiodi dalle panche

(сад

(giardino

будто где-то вступление ярого-Ока

come l'ingresso da qualche parte di Cristo dall'occhio severo

сад)

giardino)

⁶⁵ Šatskich, *Kommentarii i primečanija*, cit., p. 578.

⁶⁶ Birjukov, *op. cit.*

⁶⁷ Chuzangaj, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁸ Anna Belozorovitch, *L'artista scopre il mondo e lo rivela all'uomo* in Kazimir Malevič, *Poesia*, cit., pp. 100-101.

⁶⁹ Questo concetto sembra presentare possibilità limitate di formulazione in lingua italiana. Testi in lingua inglese spesso utilizzano *fiery eye* o *burning eye*. L'espressione scelta è stata utilizzata, in lingua italiana, nel contesto della mostra di icone russe presso i Musei Vaticani e della presentazione di tale iconografia (*Catalogo Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, Sala XVIII, [La sala delle icone]*, pp. 3-4).

⁷⁰ Sokolova, *op. cit.*, p. 68.

казимир малевич

kazimir malevič

*...и восходят поля в небо.
Из песнопения (вариант)*

*...e i campi ascendono in cielo.
Da un canto liturgico (variazione)*

где сторож труда только образ Отца
не введено поклонение кругу
и доски просты не требуют лика

dove guardiana del lavoro è solo l'immagine del Padre
non è stato introdotto il culto del cerchio
e le tavole sono semplici non chiedono un volto

а издали – будто бы пение церкви
не знает отныне певцов-восприемников
и построено словно не знавший
периодов времени город

e da lontano – un canto come di chiesa
non conosce più i cantori-padrini
ed è costruito come una città
che non conosce le stagioni

так же и воля другая в те годы творила
себе же самой расстановку –
город – страница – железо – поляна – квадрат:

così un'altra volontà in quegli anni creava
una disposizione per sé stessa –
la città – la pagina – il ferro – la radura – il quadrato:

– прост как огонь под золой утешающий Витебск

– semplice come sotto la cenere il fuoco che consolava Vitebsk

– под знаком намека был отдан и взят Велимир

– sotto il segno dell'allusione è stato dato e preso Velimir

– а Эль он как линия он вдалеке для прощанья

– mentre El' era quasi una linea in lontananza per l'addio

– это как будто концовка для Библии: срез – за-
вершение – Хармс

– è come un finale per la Bibbia: una sezione – una conclusione
– Charms

– в досках другими исполнен
белого гроба эскиз

– nelle tavole altri hanno abbozzato
uno schizzo della bara bianca

и – восходят – поля – в небо
от каждого – есть – направление
к каждой – звезде

e – ascendono – i campi – in cielo
ognuno – ha – una traiettoria
verso ogni – singola stella

и бьет управляя железа концом
под нищей зарей
и круг завершился: как с неба увидена
работа чтоб видеть как с неба.

E sotto un'alba misera colpisce
maneggiando una punta di ferro
e il cerchio si chiude: dal cielo si vede
l'opera per vedere come dal cielo.

утро: малевич: немчиновка

mattino: malevič: nemčinovka

Троельсу Андерсену

a Troels Andersen

«время – распада кругов
и теперь уже что говорить
об основе другой – рукотворной...» –

“è il tempo in cui si spezzano i cerchi
ed è inutile, ora, parlare
di una base nuova – creata...”

словно среди веток – на ветках – поблескивает
телом первично-незримым
сам – до-человечески – сам:

sui rami – come tra i rami – luccica
con un corpo primordiale-invisibile
egli stesso – pre-umanamente – lo stesso:

а мокрые – смежные с сгустками-«где-то-я-там-
уходящий»

mentre i rami – bagnati – misti a grumi-di-“se-ne-sta-an-
dando”

ветки в глубинах зари равномерны при вздогах

зренье – вразброд: отовсюду дымящимся
жертвоприношением – глаз! –

гул... – продолжается гул: то ли степи – из детства –
соседствуют – входят
хребтами двоясь (и опять – велимировы будто – с
годами забытые
кони мелькают: родное топтанье
полей: «это-я-исчезая») –

гул: а потом – утомленье затылка: движенье
привычное

теплой весомости белой
все тяжелее – вдали над холмом
(где взаимобратание было ходьбой и молчаньем
словно протертою с шепотом дум
стала здесь почва сама) –
дальше – над дубом все тем же – сродненным всей
крепостью духа и принятым в волю твердейшую –

все ощутимее – света уход:

из продолженья-творенья –

что-то в лице наклоняя все более белым... –

(«нет: ничего уже это не держит» – лишь жизни все
меньше теплеющий сон
будет – в покое – надолго замешан зрачками!) –

и – словно единою-песней едино-народа исход из
сияния-поля –

взгляд от стола – человечнейшим озером черным:

«грусть – не становится кругом: ни солнца ни поля...
–
просто – возносится к небу:

грусть – человеческого места
все дальше – все больше: незримость»

образ – в праздник

В день 100-летия со дня рождения К. С. Малевича

со знанием белого
вдали человек по белому снегу
будто с невидимым знаменем

26 февраля 1978

sussultano uniformi negli abissi dell'alba

la vista – sottosopra: con il sacrificio
fumante – da tutte le parti – di occhi! –

il ronzio... – persiste il ronzio: forse di steppa – dall'infanzia
– vivono accanto – entrano
sdoppiandosi in crinali (e ancora – come se lampeggiassero
dimenticati negli anni
i cavalli di velimir: un calpestio familiare
di campi: “sono-io-nell'andarmene”) –

il ronzio: e poi – la stanchezza della nuca: un movimento
abituale

di una tiepida gravità bianca
sempre più greve – in fondo sopra la collina
(dove la fratellanza era camminata e silenzio
come se qui il suolo stesso si fosse levigato
col sussurro dei pensieri) –
oltre – sopra la solita quercia – imparentato da tutta la forza
dell'animo e accolto in una volontà ferrea –

sempre più percettibile – l'andarsene della luce:

dalla creazione-continuità –

qualcosa nel volto chinando col bianco più bianco... –

(“no: non lo trattiene più nulla” – solo il sogno sempre meno
tiepido del vivere sarà – nel riposo – a lungo confuso con le
pupille!) –

e – l'esodo dal campo-bagliore come con l'unico-canto
dell'unico-popolo –

lo sguardo dal tavolo – con un lago umanissimo nero:

“la tristezza – non diventa cerchio: né del sole né del
campo... –
soltanto – ascende in cielo:

la tristezza – è di un luogo umano
sempre oltre – sempre più: l'invisibilità”.

un'immagine – di festa

Nel centenario della nascita di K. S. Malevič

con la scienza del bianco
un uomo sulla neve bianca in lontananza
come portando un invisibile segno

26 febbraio 1978