

Sui giochi di potere dell'avanguardia: Velimir Chlebnikov, Daniil Charms e altri

Lada Panova

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 49-65 ◇

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни,
О подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни,
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной.
Velimir Chlebnikov, *Eščë raz, eščë raz*¹

Я гений пламенных речей
Я господин свободных мыслей
Я царь бессмысленных красот
Я Бог исчезнувших высот
Я господин свободных мыслей
Я светлой радости ручей.
Когда в толпу метну свой взор,
Толпа как птица замирает
И вокруг меня, как вокруг столба,
Стоит безмолвная толпа.
Толпа как птица замирает,
И я толпу мету как сор.
Daniil Charms, *Ja genij plamennyh rečej*²

GIÀ da oltre un secolo persiste un mito sul fatto che la prima avanguardia russa ha pronunciato in letteratura il “Nuovo Primordiale Inaspettato”³. Tale mito viene messo in discussione nella monografia *Mnimoe sirotstvo: Chlebnikov i Charms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma* [La falsa orfananza: Chlebnikov e Charms nel contesto del modernismo russo ed europeo]. In ambito di procedimenti, temi e costruzioni Velimir Chlebnikov e Daniil Charms erano poco inventivi. Questo significa quindi che sia impossibile reperire innovazioni nella loro eredità artistica? È possibile, certo, ma si tratta fondamentalmente di aggiornare dei canoni preesistenti, non di rado attraverso la scrittura grafomane, l'unica che padroneggiavano.

Veramente innovative, pur se non nella misura del “Nuovo Primordiale Inaspettato”, erano le loro strategie di promozione di sé presso le masse di lettori. L'analisi delle opere di Chlebnikov e Charms condotta ne *La falsa orfananza* mostra come l'ambito di applicazione degli sforzi artistici dei due scrittori non fosse la sperimentazione con la costruzione, con il significato, la lingua, la logica ecc., bensì la sostituzione delle ricerche semantiche e formali con una coraggiosa e ardita creazione della vita [žiznetvorčestvo]: autopromozione, manifesti, saggistica quasi-scientifica e fantasticherie utopica. La formula autoriale scoperta dai due avanguardisti ha permes-

* L'articolo qui proposto è la rielaborazione del XII capitolo (*Tekstovye prelomnjenja teh že strategij*) di L. Panova, *Mnimoe sirotstvo: Chlebnikov i Charms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma*, Moskva 2017, pp. 536-558. Traduzione dal russo di Sara Gargano.

¹ V. Chlebnikov, *Tvorenija*, Moskva 1986, p. 182, “Ancora una volta, ancora una volta/ sono per voi/ una stella./ Guai al marinaio che avrà orientato/ un angolo falso della sua barca/ e della stella:/ si infrangerà sugli scogli/ sui banchi sabbiosi sott'acqua./ Guai anche a voi che avrete orientato/ un angolo falso del cuore verso di me:/ vi infrangerete sugli scogli/ e gli scogli rideranno/ di voi,/ come voi rideste/ di me”. Ove non diversamente indicato le traduzioni dei testi citati sono mie [N.d.T.].

² D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Sankt-Peterburg 1997,

p. 278, “Sono il genio di discorsi ardenti/ Sono il signore di liberi pensieri/ Sono lo zar di insensate bellezze/ Sono il dio di svanite altezze/ Sono il signore di liberi pensieri/ Sono il rio di gioie splendenti./ Quando lancio il mio sguardo sulla folla,/ come uccello la folla s'arresta/ E intorno a me, come intorno a una colonna,/ Sta la folla silenziosa./ Come uccello la folla s'arresta/ E come pattume la folla via scrollo”, trad. it. L. Piccolo, “eSamizdat”, 2007 (V) 1-2, p. 146.

³ *Schiaffo al gusto corrente*, in *L'avanguardia russa*, a cura di S. Vitale, Milano 1979, p. 26.

so loro — a fronte di un minimo dispendio di energie creative per la letteratura propriamente detta — di forgiarsi la reputazione di ‘scrittore che è più di uno scrittore’.

Questa formula, tra l’altro, è in sintonia con il futuro, ormai presente, nel quale i cubofuturisti vedevano la principale giustificazione della loro attività e la loro ricompensa. La società contemporanea vive secondo un principio vicino agli avanguardisti: pone la pubblicità e la tecnologia delle pubbliche relazioni al di sopra dello stesso prodotto reclamizzato, pretendendo perciò il massimo da queste e non dal prodotto in sé. Ma allora come dobbiamo porci nei confronti della loro eredità letteraria?

Inizierò proponendo una sfida intellettuale senza la cui soluzione risulta difficile rispondere a domande quali: cosa è stata la prima avanguardia russa? Come è riuscita a entrare a far parte del canone letterario attuale? Da un lato abbiamo il Charms ‘biografico’, un avanguardista poco istruito con un potenziale creativo piuttosto basso per uno scrittore e, secondo l’espressione obèriuta, un *samodejatel’nyj mudrec* (letteralmente ‘saggio dilettantistico’), dall’altro c’è la sua fama attuale: quella di scrittore-erudito, di filosofo con la lettera maiuscola, di logico che si diverte con l’antilogica e di matematico⁴.

⁴ Cfr. le tesi esposte nella monografia *Daniil Charms* di A. Kobrinskij: “Benché Charms non abbia avuto un’istruzione superiore, leggeva molto, seguiva le lezioni dei più grandi filologi del suo tempo e le sue opere non possono essere comprese adeguatamente senza tenere conto dell’enorme numero di rimandi, allusioni e citazioni di trame tratte dalla letteratura russa e mondiale”, A. Kobrinskij, *Daniil Charms*, Moskva 2008, p. 7; “Queste opere sono una mescolanza di terminologia scientifica, di problemi logici e matematici del tutto seri — e dei giochi narrativi propri di Charms. Non a caso lo stesso Charms [...] definiva il proprio lavoro [...] ‘attività di uno studioso poco istruito’, per cui incominciò a somigliare a un ‘pensatore naturale [...] della città di Kursk’”, Ivi, p. 237. Cfr. anche la recensione di I. Kukulin, *Obèriuty kak chraniteli kul’tury* su un’altra monografia di Kobrinskij, *Poètika “OBÈRIU” v kontekste russkogo literaturnogo avangarda*, v dvuch tomach, Moskva 2000, dove le osservazioni concrete dello studioso trovano consenso, mentre il suo approccio letteraturocentrico rispetto a OBÈRIU viene criticato, sebbene non sia sempre chiaro il motivo: “L’autore mostra [...] il legame degli obèriuti con la letteratura precedente, ma [...] si allontana [...] dallo studio dei principi sociali, psicologici e ‘relativi alla concezione del mondo’ delle loro creazioni [...] Il lavoro di Kobrinskij si contrappone metodologicamente [...] alla approfondita monografia di M. Jampol’skij, *Bespamjatstvo kak istok* [...] con una radicale negazione della stessa idea di continuità [...] Il libro [...] si iscrive in [...] una revisione di sguardi sull’avanguardia letteraria russa. Secondo [...] Leonid Kacis [...] si dovrebbe abban-

Come si può constatare, tra queste due ipostasi si estende un abisso insormontabile. Analogamente, il Chlebnikov ‘biografico’ è altrettanto lontano dal fantasma nel quale si è trasformato, diventando un oggetto di culto. Il problema degli studi sull’avanguardia è che analizzano non i reali Chlebnikov e Charms, ma l’immagine di culto di questi scrittori.

Già a suo tempo M. Gasparov lamentava il fatto che gli studiosi ricostruiscono la personalità e l’eredità charmsiana in modo distorto. Lo faceva, però, nella corrispondenza privata con N. Avtonomova:

Ultimamente Charms è diventato quasi un filosofo. Questa è la disgrazia obèriuta: nella loro cerchia c’erano due filosofi professionisti, ovvero iscritti alla facoltà di filosofia; uno di loro, autore di libricini sulla presa del Palazzo d’Inverno è morto, mentre l’altro [Ja. Druskin. — L. P.] che non aveva scritto nulla, è sopravvissuto, ha composto una serie di interpretazioni filosofiche sulle opere dei suoi amici e le ha consegnate ai giovani obèriutologi sui quali ebbero un impatto indelebile. Un mio dottorando si occupa di Charms, ancora filosofia. Anche se gli ripeto che la filosofia di Charms è parodica e che è molto più difficile studiare la filosofia parodica che quella seria⁵.

“[Io] le [alla mamma — L. P.] ho letto *I frutti della meditazione* di Koz’ma Prutkov, lei ha detto: ‘da questo può essere dedotta tutta la filosofia marxista-leninista’. (Probabilmente anche qualsiasi altra; se fossi stato più colto l’avrei praticata e, forse, ne sarebbe venuto fuori qualcosa di simile a Charms nell’interpretazione di Jean-Philippe Jaccard e Michail Mejlach.) Koz’ma Prutkov è stato inserito da Charms tra coloro che considerava i più grandi autori mondiali, accanto a Blake (del quale era venuto a conoscenza dai racconti di Samuil Maršak) e a qualcun altro di altrettanto inaspettato⁶.

Per quanto mi è noto, il caso di Charms non è mai stato oggetto di discussione pubblica né prima di Gasparov, né dopo. Riguardo Chlebnikov, le sue dichiarazioni problematiche hanno echeggiato e continuano a echeggiare, sia privatamente che pubblicamente, senza però causare alcuna risonanza. Credo che la discussione intrapresa in questo modo sui fantasmi di Chlebnikov e Charms debba essere indirizzata alla scoperta di quei meccanismi culturali che hanno indotto la loro comparsa.

donare il punto di vista per cui ‘solo l’acmeismo ha preservato la cultura, mentre il futurismo l’ha demolita’”, I. Kukulin, *Obèriuty kak chraniteli kul’tury*, “Nezavisimaja gazeta”, 28.09.2000, http://www.ng.ru/philology/2000-09-28/4_oberiu.html (ultimo accesso: 18.12.2022).

⁵ Lettera di M. Gasparov a N. Avtonomova del 22 maggio 1994, L. Gasparov, *Vaš M.G. Iz pisem Michaila Leonoviča Gasparova*, a cura di E. Šumilova et al., Moskva 2008, p. 351.

⁶ Lettera di M. Gasparov a N. Avtonomova del 1 giugno 1996, Ivi, p. 369.

Le ragioni della sublimazione delle loro figure sulla scala dello 'scrittore è più che uno scrittore' sono state già menzionate ne *La falsa orfananza*. In primo luogo, entrambi gli autori si affidano alla pragmatica, sviluppata in modo così potentemente e artisticamente audace da dimostrarsi capace non solo di sostituire la creatività letteraria, ma di abolirne la necessità stessa. Un simile approccio alla letteratura, sorto su basi pragmatiche, era radicalmente nuovo ed estremamente moderno. Il discorso, in seguito, verterà proprio sulle rifrazioni testuali di questa strategia.

1. 1. IL CONTRATTO DELL'AVANGUARDIA CON IL CONSUMATORE

L'arte presuppone diversi tipi di convenzioni per cui lo scrittore stipula un tacito contratto con il lettore. Nel caso del sentimentalismo – pensiamo a *Bednaja Liza* [Povera Liza] di Nikolaj Karamzin – il lettore è spinto a empatizzare con l'eroina annegata e a ottenere dall'amara compassione per il suo destino infelice un forte piacere estetico: un dolce tormento⁷. La prosa realistica del XIX secolo esige fiducia nella propria riproduzione della realtà. In cambio presenta al lettore una determinata immagine della società e, in particolare, delle masse popolari che in precedenza non erano state oggetto di conoscenza. I simbolisti, al contrario, insistono sulla fiducia nei loro confronti, nei confronti della loro genialità, del loro destino unico e del loro dono visionario, promettendo in cambio di svelare al lettore comune il trascendente, l'inesprimibile, l'inaccessibile e di consentirgli di partecipare alla loro straordinaria esperienza. Rispetto ai contratti sopraelencati, quello dell'avanguardia è particolarmente allettante, giacché è la pragmatica (ossia l'asse autore – lettore) il vero elemento creativo, e, in questo senso, sviluppa quello simbolista.

Secondo il contratto dell'avanguardia, lo scrittore non entra in relazione con un singolo lettore, ma con un intero pubblico o, meglio, con una ampia platea

di lettori, o per utilizzare il linguaggio dell'avanguardia, 'con la folla'. I singoli lettori facenti parte di questo pubblico devono abbandonare la propria volontà individuale e condividere i gusti e i sentimenti del gruppo. Questi stessi gusti e sentimenti vengono imposti al pubblico dallo scrittore-avanguardista che si presenta in qualità di superuomo (di stampo nietzschiano) e guida la folla, mentre questa è indotta a credere alla sua autorità e alla sua genialità, a entusiasinarsi per il programma (ideologico, poetico...) di creazione della vita che egli promuove e a partecipare alla sua attuazione. Il piacere estetico che il pubblico trae da questo contratto è di natura masochista: deve sottostare alle pressioni dell'artista⁸ e assecondarlo, chiudendo un occhio sui difetti sistematici dei suoi testi 'geniali' (è in questo modo, tra l'altro, che l'avanguardia ha preparato l'obbediente lettore-masochista al contratto successivo: quello del realismo socialista)⁹.

Il contratto dell'avanguardia appena formulato esplicitamente è implicitamente contenuto nei manifesti cubofuturisti e in quello di OBÈRIU ma, dal momento che non è difficile estrapolarlo, non ci soffermeremo oltre. Esso penetra anche nei testi di Chlebnikov e Charms, naturalmente, in maniera del tutto camuffata. Di eccezionale interesse da questo punto di vista è il racconto di Chlebnikov *Ka* e, nello specifico, il passaggio in cui l'eroe autoriale interagisce con la folla, a sua volta immagine del narratario:

⁸ Sul fatto che, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, il pubblico si divertisse a farsi umiliare da scrittori con inclinazioni sadiche Ivan Bunin osserva: "Anche Gor'kij iniziò a presentare dei drammi al Teatro d'Arte [...] La drammaturgia di Gor'kij non mi è mai piaciuta. Era sempre particolarmente e intenzionalmente pretenziosa e didascalica. Dopo *Bassifondi* lo hanno richiamato fuori 19 volte. Ma questo è già noto, come lo è il fatto che uscendo ad ogni chiamata, pallido, gettava indietro i capelli rossicci, guardava con molta rabbia il pubblico, si voltava e andava via [...] Al pubblico questo piaceva molto. Era strano allora! Ricordo come durante una serata tutti andarono in visibilibio quando Skitalec declamò i suoi versi: *Siete rospi in una putrida palude*" [si riferisce alla poesia di Stepan Petrov-Skitalec *Net, ja ne s vami: svoim naprasno* – L. P.], *Pered zanavesom "Chudožestvennikov"*, intervista di L. L'vov a I. Bunin, cfr. I. Bunin, *Publicistika 1918-1953 godov*, a cura di O. Michajlova, Moskva 1998, p. 423.

⁹ Seguo qui le idee formulate da I. Smirnov in *Psichodiachronologika* sulla 'sadoavanguardia' e sulla cultura masochistica totalitaria. Per un approfondimento cfr. I. Smirnov, *Psichodiachronologika. Psichoiistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnej*, Moskva 1994, pp. 179-314.

⁷ Si veda l'interpretazione di *Povera Liza* in G. Hammarberg, *Poor Liza, Poor Erast, Lucky Narrator*, "Slavic and East European Journal", 1987 (31), 3, pp. 305-321.

l'obbediente pubblico di massa. Il rapporto tra le due istanze, l'autore e il lettore, si costruisce in modo tale che entrambe seguano le disposizioni dei manifesti cubofuturisti. L'eroe autoriale scende verso la folla-pubblico per concedere la propria grandezza ed essa volentieri si abbandona alla sua volontà.

Variazioni ancora più acute sul tema del potere dello scrittore avanguardista sulla folla, simbolo del lettore, sono presenti in *Zangezi* di Chlebnikov. In linea con *Poščěčina obščestvennomu vkusu* [Schiaffo al gusto corrente], che recitava:

Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в *его объеме* произвольными и производными словами (Словоновшество)¹⁰,

Chlebnikov ha costruito un episodio attorno alla figura di *Zangezi* che coinvolge la folla nel processo di creazione della parola:

[Зангези] Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума! Все оттенки мозга пройдут перед вами на смотру всех родов разума. Вот! Пойте все вместе за мной!

I
Гоум.
Оум. [...]
Помогайте, звонари, я устал.
Доум.
Даум. [...]
Бейте в благовест ума!¹¹

Anche *Zangezi* istruisce la folla con la parola nietzschiana 'posso', spaventando gli dèi e affermando dichiaratamente nella propria persona un nuovo dio:

[Зангези] Я могогур и благовест Эм! ... Так мы пришли из владений ума в замок "Могу".
[Тысяча голосов] (*глухо*). Могу!
(*еще раз*). Могу!
(*еще раз*). Могу!

¹⁰ *Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*, Moskva 2000, p. 41, "Noi ordiniamo che si rispetti il diritto dei poeti: 1) ad arricchire il dizionario nel suo insieme mediante vocaboli arbitrari e derivati (Parola-innovazione)", *Schiaffo al gusto corrente*, in *L'avanguardia russa*, op. cit., pp. 26-27.

¹¹ V. Chlebnikov, *Zangezi*, in Idem, *Tvorenija*, op. cit., p. 482, "ZANGEZI: Suonano a festa per la messa mentale. Risuona l'allarme per la ragione, nella campana della mente! Tutte le sfumature del cervello passeranno davanti a voi nella rassegna di tutte le specie di ragione. Ecco! Cantate tutti insieme con me! / I / AltaMente / IntornaMente [...] / Aiutatemi, campanari, sono stanco. / FinalmenteMente. / AffermativaMente. [...] / Suonate la buona novella della mente!", trad. it. C. Solivetti, in Idem, *Chlebnikov: il mondo come verso*, "Carte segrete", 1985, 3-4, pp. 112-113.

Мы можем!

[Горы, дальние горы] Могу!

[Зангези] Слышите, горы расписались в вашей клятве. Слышите этот гордый росчерк гор "Могу" на выданном вами де-нежном знаке? ... Слышите, боги летят, вспугнутые нашим вскриком?

[Многие] Боги летят, боги летят!¹²

Ecco un altro episodio che riporta una delle attività più amate dai cubofuturisti, ovvero la distribuzione di volantini alla folla, o, nella lingua slavizzata di Chlebnikov, *letučka*:

[Толпа] Это неплохо, Мыслитель! Это будет лучше!

[Зангези] Это звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами. Первый набросок! Этот язык объединит некогда, может быть, скоро!

[1-й прохожий] Он божественно врет. Он врет, как соловей ночью. Смотрите, сверху летят летучки. Прочтем одну:

"Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение)"¹³.

Riassumiamo i primi risultati. In *Ka* e *Zangezi* i colpi di scena sono evidenti e ispirano al pubblico i principi, sottoforma d'arte, del rapporto con l'autore. Ricorrendo all'immagine della folla, Chlebnikov coinvolge interattivamente il lettore nel proprio atto di creazione della vita, ciò che *Ka* e *Zangezi* rappresentano.

Sebbene non in ogni suo punto, un contratto simile è presente anche in *Lapa* [Zampa] di Charms. Anzitutto, l'erede di Chlebnikov propone un eroe autoriale, *Zemljak* [Conterraneo], che secondo i precetti del simbolismo e del cubofuturismo riceve un'esperienza preziosa, non accessibile alle persone comuni. Charms presenta questa esperienza al lettore

¹² V. Chlebnikov, *Zangezi*, op. cit., pp. 484-485, "ZANGEZI: Io sono la Emme potestante e portatrice di buone nuove! ... Così noi siamo arrivati dai domini della mente al castello dell'io posso. / MIGLIAIA DI VOCI (sordamente): Io posso! / Ancora: Io posso! / Ancora: Io posso! / Noi possiamo! / I MONTI, I LONTANI MONTI: Io posso! / ZANGEZI: Sentite, anche i monti hanno firmato il vostro giuramento. Sentite questa superba firma dei monti - 'io posso' - sul vostro segno monetario. ... Li sentite, gli dei che volano via, spaventati dal vostro urlo? / MOLTI: Gli dei volano via, gli dei viavólano!", trad. it. C. Solivetti, in Idem, *Chlebnikov: il mondo come verso*, op. cit., p. 116.

¹³ V. Chlebnikov, *Zangezi*, op. cit., p. 481, "LA FOLLA: Non c'è male, Pensatore! E sarà anche meglio! / ZANGEZI: Sono canti stellari, questi, in cui l'algebra delle parole si mescola con i metri e le ore. Un primo abbozzo. Un giorno, forse presto, questa lingua unirà! / I° PASSANTE: Mente divinamente. Mente come l'usignolo di notte. Guardate, in alto volteggiano volantini. Leggiamone uno: 'Ve indica la rotazione di un punto intorno a un altro (movimento rotatorio)', trad. it. C. Solivetti, in Idem, *Chlebnikov*, op. cit., pp. 110-111.

come un competente a un incompetente. Affinché il pubblico sappia quale è il suo posto, lo scrittore introduce un personaggio mistico, Vlast' [Potere], con il quale soltanto Zemljak comunica. Il dialogo tra Vlast' e Zemljak si trasforma spesso in *zaum'*, così ermetica da sembrare la lingua di un unico essere supremo, Vlast' per l'appunto. Per quanto riguarda l'immagine del lettore, essa è assente in *Zampa*. Il suo protagonista tenta continuamente di fuggire dagli aggressivi concittadini sovietici, non ancora propensi a divenire un pubblico. La non somiglianza di Zemljak con i concittadini è un altro mezzo di dissimilazione rispetto al lettore.

L'imposizione sadica del proprio 'io' grandioso — strategia pragmatica costante sia di Chlebnikov che di Charms — si realizza anche nel genere lirico. Ecco, per esempio, *Ja i Rossija* [Io e la Russia, 1921] di Chlebnikov:

А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня — государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон.
Ольги и Игоря,
Не по заказу
Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу.
Пала темница рубашки!
А я просто снял рубашку —
Дал солнце народам Меня!
Гольый стоял около моря.
Так я дарил народам свободу,
Толпам загара¹⁴.

In questa poesia Chlebnikov agisce seguendo lo spirito del celebre, ma apocrifo, detto di Luigi XIV "L'État, c'est moi".

Tralasciando il motivo della "comunione con la Russia", vorrei sottolinearne un altro con una specificità pragmatica simile: l'esibizionismo azionario esercitato dall'eroe lirico autoriale in presenza dei 'popoli' del mondo, il suo pubblico prediletto. La svestitazione dell'eroe e l'esposizione dei minimi dettagli del suo busto sono innalzati al rango di dono di libertà ai popoli. Effettivamente, "la libertà arriva nuda"¹⁵ e Chlebnikov ne è il profeta. Nella poesia compie così un gesto risoluto imponendosi non solo alla Russia, ma all'umanità intera come superuomo nietzschiano: un semidio che esige di essere venerato per aver predicato libertà.

In *Eščë raz, eščë raz* [Ancora una volta, ancora una volta] (vd. prima epigrafe) l'eroe lirico pretende che il lettore sia sulla sua stessa lunghezza d'onda, elevandosi a stella guida e umiliandolo come un navigatore che, senza il riferimento di questa, è destinato a un naufragio fatale. Di conseguenza, per salvaguardare la propria vita — cosa potrebbe essere più importante? — dovrà consegnare la propria volontà nelle mani di Chlebnikov. Al motivo della lotta per la supremazia non banalmente si unisce il motivo del riso che risuona da entrambe le parti. Il lettore è invitato a trasformare lo scherno nei confronti di Chlebnikov in sottomissione. Nel caso in cui non eseguisse quanto chiesto e perdesse la vita, verrebbe sbeffeggiato da Chlebnikov — come un occhio stellato che osserva dal cielo le vicende terrene — sul punto di morte: un evidente ricatto dell'io lirico autoriale nei confronti del lettore.

In *Ja genij plamennyh rečej* [Sono il genio di discorsi ardenti] di Charms (vd. seconda epigrafe) dall'affermazione "sono il genio" l'eroe lirico passa, sia pure in chiave ironica, ai giochi sado-masochisti con la folla che, come in *Ka* e *Zangezi*, incarna la figura del pubblico di massa.

Per esprimere il potere dell'io autoriale, oltre ai colpi di scena appena esaminati, gli avanguardisti hanno previsto anche una poetica particolare, autoritaria: i generi d'ordine (incluso quello poetico), i gesti sonori di violenza, la tematica utopica e un'alta simbolicità nel raffigurare la riorganizzazione del mondo o della coscienza del lettore sotto la loro gui-

¹⁴ V. Chlebnikov, *Tvorenija*, op. cit., pp. 149-150, "Io invece mi sono tolto la camicia./ E tutti i grattacieli di specchi dei miei peli./ Tutte le fessure/ Della città del corpo/ Hanno esposto tappeti e tessuti rossi./ Le cittadine e i cittadini/ Del Me — stato [vd. "L'État, c'est moi"]/ Si sono affollati alle finestre dei [miei — N.d.T.] riccioli dalle mille finestre./ Le Olghe e gli Igor'./ Non per convenienza./ Rallegrandosi del sole, hanno guardato attraverso la pelle./ Era finita la prigionia della camicia./ Mi ero semplicemente tolto la camicia/ E avevo dato il sole al popolo del Me./ Ero nudo, vicino al mare./ Così ho regalato la libertà ai popoli./ Alle genti che prendevano il sole", trad. it. P. Nori, in V. Chlebnikov, *47 poesie facili e una difficile*, a cura di P. Nori, Macerata 2009, p. 52.

¹⁵ Primo verso di una famosa poesia di Chlebnikov.

da decisiva. Questo repertorio era comune ai loro manifesti e ai testi letterari.

Il contratto stipulato un tempo dall'avanguardia con il lettore/spettatore è tuttora valido e permanente. Sia nello spazio culturale russo sia in quello occidentale le quotazioni dell'avanguardia sono in costante crescita. Essa è da tempo diventata una istituzione culturale e i suoi singoli rappresentanti – come Chlebnikov e Charms – personalità di culto abitualmente venerate negli ambienti intellettuali e imitate in quelli artistici. L'avanguardia deve molto non solo a se stessa, ma anche agli investitori, studiosi e collezionisti unitisi al patto con il lettore, trasformandolo da bilaterale a trilaterale. Aggiungiamo che l'impostazione generale degli studi sull'avanguardia è lontana dall'essere una vera e propria analisi letteraria e si manifesta come lettura acritica – solidale con l'oggetto di studio – delle opere, dei manifesti, delle azioni artistiche e di altro genere.

Gli studiosi di indirizzo solidale constatano, agendo da mediatori tra l'avanguardia e l'opinione pubblica, i musei, le case editrici, le esposizioni e i fondi, che l'avanguardia fu quello che pretendeva di essere. Questo patto trilaterale è ancora più vantaggioso di quello bilaterale. Vantaggioso per lei e per gli studiosi: se l'avanguardia è effettivamente un fenomeno di ordine fantastico e sovra-suggestivo, allora la sua analisi dovrà essere considerata – simbolicamente ed economicamente – superiore all'analisi di un fenomeno letterario ordinario. Tanto più che, nel mondo contemporaneo, non disposto a investire risorse su ciò che non ha ottenuto sufficiente prestigio, la presenza di studi sull'avanguardia giustifica in linea di principio l'esistenza stessa della filologia come settore necessario.

Lungo il cammino dello studioso si nasconde un solo – eppure fatale – pericolo: la dequalificazione parziale o totale. Una volta impegnatosi, non potrà più agire come un esperto indipendente ed esaminare ciò che è, ma si trasformerà in custode e divulgatore del culto.

2. IL COMPLESSO DEL FALSO ORFANO: L'ESECUZIONE SIMBOLICA DELLE FIGURE PATERNE

I manifesti e i testi letterari dell'avanguardia sono accomunati non soltanto dall'affinità del contratto con il lettore, ma anche dalla pratica della rappresentazione simbolica contro un grande – o semplicemente famoso – predecessore, che può essere interpretata come lotta del 'figlio' per l'usurpazione dello status 'paterno'.

Dalle opere di Sigmund Freud e Harold Bloom e dalla tradizione psicoanalitica è ben noto il fenomeno della ribellione filiale contro il padre che si svolge nel subconscio dell'autore, portando a un interessante – ovviamente sublimato – risultato letterario. Tale rivalità può, in generale, terminare o con la vittoria del 'figlio', o con la sua sconfitta. Nella Russia gerontocratica la vittoria spetta al 'padre', più che al 'figlio'. A questo proposito, è indicativa l'abitudine intellettuale di giurare da quasi due secoli e in qualsiasi occasione sul nome di Aleksandr Puškin, così come il divieto per gli scrittori di competere con il suo genio. Puškin era e resta – parole di Apollon Grigor'ev – “il nostro tutto”.

Vorrei ricordare alcuni esempi di analisi condotte da psicologi attraverso le quali il fenomeno del 'falso orfano' risulterà più chiaro. Secondo Freud, fu proprio per via della lotta con suo padre (ma allo stesso tempo in relazione alla sofferenza data dal suo spietato omicidio rimasto insoluto) che Dostoevskij basò il romanzo *Brat'ja Karamazovy* [I fratelli Karamazov] sull'omicidio di Karamazov-padre e il coinvolgimento, diretto o indiretto, di tre dei suoi quattro figli. Bloom estese il modello freudiano ai poeti inglesi che hanno succeduto Shakespeare e specialmente Milton. In base al suo ragionamento i due classici avevano già scritto tutto e la generazione poetica successiva, in un modo o nell'altro, dovette ovviare al ritardo. Per arginare il timore di subire l'ascendente dei due 'padri', Shakespeare e Milton, il loro subconscio ha vagliato diversi espedienti, fino ad arrivare al 'parricidio'. Dal momento che i processi che si verificano nel subconscio dello scrittore non si prestano, in generale, alle procedure

proprie a un'analisi letteraria oggettiva, gli schemi offerti dagli psicanalisti dovrebbero essere accolti con una certa dose di diffidenza.

Per la triade degli avanguardisti russi, Chlebnikov, Majakovskij e Charms, il pathos della lotta con i 'padri' letterari è indiscutibile. Chlebnikov e Majakovskij hanno combattuto consapevolmente le figure 'paterne', generando trame sul sadico massacro dei predecessori letterari, sull'oltraggio ai loro cadaveri e sul trionfo dei 'figli'. Charms li ha emulati, scorgendo in loro figure 'paterne' positive, e invece negative – per cui soggette a ulteriori rappresaglie simboliche – quelle con cui si sono battuti.

All'insorgenza del canone delle esecuzioni simboliche è direttamente connessa la convinzione di Chlebnikov, di Charms e degli altri avanguardisti di creare su una *tabula rasa*. Tuttavia, questa presunta *tabula rasa* – grazie a un'indagine intertestuale – si rivela un palinsesto stratificato, composto anche da quei loro predecessori il cui nome tentavano di raschiare via dal libro sacro della letteratura. È evidente il complesso del falso orfano o, meglio, dell'orfano artificiale (nel senso di *man-made*), così come per il protagonista di una barzelletta per bambini:

У юного крокодила спрашивают:

- Где твоя мама?
- Шъел.
- А папа?
- Шъел.
- А дедушка с бабушкой?
- Шъел.
- Да кто же ты после этого!?
- Бедный я широтинушка¹⁶.

È curioso notare che i formalisti, che hanno intrapreso gli studi letterari nel periodo delle avanguardie russe, erano molto interessati alla dinamica di successione di una generazione letteraria nonché ai suoi sviluppi concreti, come la derisione del predecessore e la parodia delle sue opere. Ju. Tynjanov, per esempio, ha esaminato a fondo il caso di Dostoevskij, il quale ha minato la reputazione di Gogol'. Non è chiaro il motivo per cui il comportamento ancor più duro e crudele degli avanguardisti russi nei confronti

dei predecessori non abbia attirato l'attenzione dei formalisti.

Le esecuzioni simboliche dei predecessori traggono origine dai manifesti cubofuturisti – *Schiaffo al gusto corrente* –, dove scrittori sgradevoli venivano condannati (gettati dal “Vapore Modernità”)¹⁷ e, in modo più esplicito, da *! Budetljanskij* [*! Futuriano*, 1914, pubblicato nel 1930] di Chlebnikov:

Для умерших, но все еще гуляющих на свободе, мы имеем восклицательные знаки из осины.

Все свободы для нас слились в одну основную свободу: свободу от мертвых, г.г. ранее живших¹⁸.

In *Schiaffo al gusto corrente* la lotta con i predecessori è impari. Umiliando uno a uno i loro avversari letterari, gli avanguardisti si riservano un particolare privilegio: quello di essere carnefici collettivi. Per quanto riguarda *! Futuriano* l'espedito pragmatico cui si fa ricorso è differente. Con la metafora del paletto di legno, anche se sottoforma di punto esclamativo metatestuale, ci si riferisce al rituale slavo in cui vengono giustiziati vampiri e stregoni, affinché non facciano più ritorno nel mondo dei vivi. Come se questa metafora non fosse sufficiente, Chlebnikov utilizza la metafora spagnola della corrida (tra l'altro sottolineata da una grafica inaspettata per la lingua russa, ovvero dal posizionamento del punto esclamativo all'inizio della frase, a imitazione dell'ortografia spagnola). I cubofuturisti si identificavano in virili *matadores* amanti della 'carne fresca', mentre il ruolo di tori, da colpire e poi mangiare, è assegnato a Puškin e Tolstoj, nonché ai simbolisti e ad alcuni contemporanei:

В нас же каждая строчка дышит победой и вызовом, желчью победителя...

И с неба смотрится какая-то дрянь,
Величественно, как √ ЕВ Толстой.

Помните про это! Люди.

Первый учитель Толстого – это тот вол, кой не противился мяснику, грузно шагая на бойню.

¹⁶ “Viene chiesto a un giovane cocodrillo: – Dov'è tua madre? – L'ho mangiata. – E papà? – Mangiato. – E il nonno e la nonna? – Mangiati. – Ma chi sei allora!? – Sono un povero orfanello”. Variante finale: orfano di padre e di madre.

¹⁷ Cfr. A. Žolkovskij, *Sbrosit' ili brosit'?*, “NLO”, 2009, 96, pp. 191-211.

¹⁸ V. Chlebnikov, *! Budetljanskij*, in Idem, *Sobranie sočinenij*, VI.1, Moskva 2006, p. 228, “Per i morti che ancora passeggiano in libertà abbiamo punti esclamativi fatti di tremolo. Tutte le libertà si sono fuse per noi in un'unica fondamentale: l'emancipazione dai morti, dai signori non più viventi”.

Пушкин — изнеженное перекасти-поле, носимое ветром наслаждения туды и сюды.

Мы же видим мглыстыми глазами Победу и разъехались делать клинки на смену кремневых стрел 1914 года. В 1914 были брызги, в 1915 — бразды правления!

О, Аррагонский бык!

В 1914 мы вызвали на песок быка прекрасной масти, в 1915 — он задрожит коленями, падая на тот же песок. И потечет слюна великая (похвала победителю) у дрожащего животного¹⁹.

Chlebnikov introduce in modo creativo il tropo dell'omicidio per 'ripulire' il campo letterario (nella connotazione di Pierre Bourdieu) da ogni genere di *prošljak* [passatone]. Il finale sperato per la lotta contro di loro è che rimangano "tra i vivi" solo i cubofuturisti, in *! Futuriano* uniti dal pronome 'noi' e da frasi del tipo "m-a-a-do-e pokolenie" [gi-o-o-va-ne generazione]²⁰.

I testi letterari dei cubofuturisti e di Charms seguono questa pratica di umiliazione, scherno e assassinio delle grandi figure. I boia — Majakovskij, Chlebnikov e, in seguito, Charms — con il solo poter disporre della vita o della reputazione dei predecessori si pongono al di sopra dei giustiziati. In sostanza, ci troviamo di fronte a un allegorico cambio di regime nel campo letterario. I rivoluzionari (ribelli) che se ne sono impadroniti puniscono di diritto, in quanto nuove autorità, gli 'ex'.

Ironia della sorte, non sospettando neppure della sua esistenza²¹, Lev Tolstoj divenne il nemico giurato dell'avanguardia. L'aggressività riversata su di lui

da quest'ultima è chiaramente legata al fatto che la sua popolarità — tanto in Russia quanto all'estero —, aumentata dopo la drammatica morte nel 1910, era superiore a quella di qualsiasi altro scrittore russo. Scorgendo nell'indebolimento dello status di Tolstoj un'opportunità per emergere, Majakovskij lo scelse come capro espiatorio.

Di seguito la conclusione della poesia di Majakovskij *Eščë Peterburg* [Ancora Pietroburgo, 1914]:

[molto probabilmente, sulle stelle — L.P.]²² *А с неба смотрела
какая-то дрянь / величественно, как Лев Толстой*²³.

Questi versi piacquero così tanto a Chlebnikov che li citò nel manifesto *! Futuriano*. È caratteristico che il nome di Tolstoj venga riportato con la lettera L (Л) capovolta. Dal momento che Chlebnikov riconduceva la figura di Tolstoj all'immagine di un toro macellato dal *matador*, essa rappresentava un tentativo di affrontare il classico non nella narrazione o nei tropi, ma nel codice grafico. Suggestivo che, in *Ancora una volta, ancora una volta* (vd. prima epigrafe) gli stessi versi di Majakovskij hanno spinto Chlebnikov ad autoidentificarsi con la stella fatale per il lettore. Una volta che Tolstoj è andato alle stelle (o, come defunto, è salito al cielo sotto forma di stella), lì, tra le stelle, lo stesso posto spetta a lui, non meno geniale avanguardista e sovrano di anime.

Il prossimo esempio, in ordine cronologico, tratto da Majakovskij è il poema antimilitarista *Vojna i mir* [Guerra e pace, 1915-1916] in cui ironizza sulle potenze belligeranti, ivi compresa la Russia:

Россия!
Разбойной ли Азии зной остыл?!
В крови желанья бурлят ордой.
Выволакивайте забившихся под Евангелие Толстых!
За ногу худую!
По камню бородой!²⁴

¹⁹ Ivi, p. 227, "In noi, ogni riga respira vittoria e sfida, la bile del vincitore... 'E dal cielo una schifezza qualsiasi si osserva, / Maestosamente, come V E V Tolstoj'. Ricordatelo! Gente. Il primo maestro di Tolstoj è il bue che non ha opposto resistenza al macellaio, camminando pesantemente verso il macello. Puškin — un rammollito cespuglio rotolante, trasportato qua e là dal vento del piacere. Vediamo la Vittoria con occhi nebbiosi e separati per fare lame che sostituiscano le frecce di selce del 1914. Nel 1914 ci sono stati schizzi, nel 1915 le redini del comando! Oh, il toro di Arragona! Nel 1914 abbiamo sfidato sulla sabbia un toro di ottima razza, nel 1915 le sue ginocchia tremeranno, cadendo su quella stessa sabbia. E una grande bava sgorgherà (lode al vincitore) dall'animale tremante".

²⁰ Ivi, p. 226.

²¹ Sappiamo tuttavia che sei mesi prima della sua morte, Tolstoj conobbe il futurismo italiano e, precisamente, la pittura e la poesia alle quali reagì affermando: "Questo... questo è a tutti gli effetti un manicomio!", annotazione sul diario di Valentin Bulgakov del 6 maggio 1910, cfr. V. Bulgakov, *Lev Tolstoj v poslednij god ego žizni: dnevnik sekretarja L.N. Tolstogo V.F. Bulgakova*, Moskva 1918, p. 193. Del resto, folli erano per lui anche i modernisti non avanguardisti come, per esempio, Fëdor Sologub.

²² Un'altra interpretazione possibile è Dio.

²³ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, Moskva 1955, p. 63, "E dal cielo una schifezza qualsiasi guardava/ Maestosamente, come Lev Tolstoj", trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Poesie*, a cura di G. Carpi, Milano 2018, p. 143.

²⁴ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, op. cit., p. 219, "Russia! S'è forse gelata l'Asia brigantesca?/ Nel sangue i desideri ribollono come un'orda./ Trascinate fuori i Tolstoj rannicchiati sotto

Trattando l'ingresso nella Prima guerra mondiale come un tradimento alla non-violenza del tardo Tolstoj e dei suoi seguaci (da qui probabilmente l'offensivo *Tolstye* al plurale), Majakovskij adotta anche il celeberrimo titolo del predecessore: *Vojna i mir* [Guerra e pace]. Tuttavia, l'adesione al pacifismo tolstoiano si combina in modo singolare con il sadico affronto ai danni del classico: trascinarlo per terra per una gamba o per la barba tradisce il complesso di patricidio nei confronti del predecessore letterario.

Durante il periodo sovietico Majakovskij sostituì la retorica dissidente antimilitarista con una retorica conformista militare e bellicosa nell'ambito della quale anche l'immagine di Tolstoj come non-violento trovò una sua naturale collocazione. Il protagonista dell'*agitka* [opera di agitazione] satirica nei versi e nelle illustrazioni di *Lev Tolstoj i Vanja Dyldin* [Lev Tolstoj e Vanja Dyldin, 1926] è Vanja Dyldin, un altissimo apprendista che conduce la propria vita come fosse un soldato, ma che si sottrae al servizio militare fingendosi un tolstoiano:

Убежденьями — Толстой я.
Мне война — что нож козлу.
Я — непротивленец злу. <... >
Прошу меня от воинской
освободить повинности²⁵.

La parola *tolstovstvo* [tolstoismo] nell'*agitka* non appare. Al suo posto viene ripetutamente — e impropriamente — macchiato il nome di Tolstoj, tra l'altro ufficiale militare e autore di opere sulla guerra²⁶, come se fosse colpevole della renitenza alla leva della gioventù sovietica. Suggestirei che “il ginocchio

sotto la schiena” fosse destinato non solo a Vanja Dyldin e simili, ma anche allo stesso scrittore, in quanto, nel suo discorso, l'apprendista pone tra lui e il romanziere un segno di uguaglianza: “per le mie convinzioni — io sono Tolstoj”.

Il motivo per cui Majakovskij ha parlato così di frequente in modo irriverente di Tolstoj emerge nel suo tardo componimento *Ja sčastliv!* [Sono felice!, 1929]:

Голова
снаружи
всегда чиста,
а теперь
чиста и изнутри.
В день
придумывает
не меньше листа,
хоть Толстому
ноздрю утри²⁷.

È in aperta competizione con lui per il diritto di essere il primo scrittore della terra russa. L'insulto al naso di Tolstoj, e nemmeno al naso, ma alla narice, riporta alla mente il rimprovero che, per la sua labiosità e — più in generale — per la lunga e ponderata creazione di capolavori, lo scrittore subì nella steura di *Bukva kak takovaja* [La lettera come tale, 1913]:

Любят трудиться бездарности и ученики. (...пять раз переписывавший и полировавший свои романы Толстой...) ²⁸.

Dal canto suo, in *Vojna v myšellovke* [La guerra in trappola, 1915-1919-1922, pubblicato nel 1928] Chlebnikov si scaglia contro Puškin, proponendo a

mobilitica militare di Pietrogrado. In qualità di volontario godeva del diritto di vivere al di fuori della propria unità. Non prese parte alle battaglie.

²⁷ V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij*, X, op. cit., pp. 117-118. “La mia testa/ all'esterno/ è sempre stata/ pulita, // ma ora è linda/ anche all'interno.// Invento/ in un giorno/ non meno d'una pagina, // e anche Tolstoj rimane/ con un palmo di naso [Majakovskij utilizza il fraseologismo *uteret' nos* (lett. ‘asciugare il naso’), espressione ideomatica equivalente all'espressione italiana ‘pareggiare i conti’, tuttavia la demetatorizza introducendo la parola ‘narice’ al posto della parola ‘naso’ — N.d.T.]”, trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Opere*, IV, op. cit., p. 427. Tolstoj appare anche in *Misterija-buff* [Mistero buffo] di Majakovskij (II edizione 1920-1921) in un elenco di personaggi tra i santi del Paradiso, assieme agli angeli e Jean-Jacques Rousseau.

²⁸ *Russkij futurizm*, op. cit., p. 49, “Ama lavorare chi non ha talento e chi sta imparando. (... Tolstoj che ha riscritto e lucidato i propri romanzi cinque volte...)”.

il Vangelo! Per le gambe smagrite! [lett. “Per la gamba smagrita!”, espressione che rende la punizione inferta a Tolstoj ancora più estrema — N.d.T./ La barba sulla pietra!”, trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Opere*, V, a cura di I. Ambrogio, Roma 1958, p. 50.

²⁵ V. Majakovskij, *Lev Tolstoj e Vanja Dyldin*, in Idem, *Polnoe sobranie sočinenij*, VII, op. cit., p. 194. “Di convinzioni/ Io sono Tolstoj.// Per me la guerra/ è il coltello per la pecora.// Io sono/ per la non resistenza al male. <... > // Prego, / esoneratemi/ dal servizio/ militare”, trad. it. I. Ambrogio, in V. Majakovskij, *Opere*, III, op. cit., p. 34.

²⁶ Per Majakovskij fu differente. Arruolato nel settembre del 1915, prestò servizio nella prima compagnia di riserva della Scuola auto-

se stesso e ai lettori di distruggerlo nella modalità suggerita dalla configurazione interna del suo cognome che rimanda, infatti, al termine russo *puška* [cannone]:

*И из Пушкина трупов кумирных / Пушек наделаем сна*²⁹.

Da queste righe confuse, perché sintatticamente e metaforicamente imprecise, si evince chiaramente che Chlebnikov lede lo status di Puškin quale idolo russo indiscusso, status che lui stesso rivendicava. Degna di nota è anche la parola “cadaveri” che descrive Puškin come un “morto, un signore prima vivente”, per usare la terminologia del manifesto *Futuriano*.

Sulle orme dei cubofuturisti Charms in *SON dvuch černomazyčh DAM* [Il sogno di due dame brune, 1936] cerca ancora una volta di uccidere colui che, grazie a *Schiaffo al gusto corrente* e a Majakovskij, è diventato il nemico giurato dell'avanguardia. Eppure, non lo uccide in prima persona a colpi di scure, ma si serve delle mani del protagonista. Il sanguinoso dramma, oltretutto, si svolge in modalità onirica, come se non fosse accaduto realmente e non avesse alcun legame diretto con l'autore. Sembra che Charms voglia persuadere il lettore del fatto che ciò che viene rappresentato è soltanto un sogno di certe dame brune:

Две дамы спят [...]
 Конечно спят и видят сон,
 Как будто в дом вошёл Иван
 А за Иваном управдом
 Держа в руках Толстого том
 “Война и мир” вторая часть...
 А впрочем нет, совсем не то
 Вошёл Толстой и снял пальто
 Калоши снял и сапоги
 И крикнул: Ванька помоги!
 Тогда Иван схватил топор
 И трах Толстого по башке.
 Толстой упал. Какой позор!
 И вся литература русская в ночном горшке³⁰.

Come vedremo, il sogno e i personaggi non auto-riali sono solo uno schermo per occultare la rivalità ‘filiale’ di Charms con la figura ‘paterna’ incarnata da Tolstoj.

Non inizierò però da questo, ma dall’inserimento della poesia nel canone delle esecuzioni simboliche. La pelle bruna delle protagoniste non è incidentale: rimanda a Puškin, altro grande poeta che ha perseguitato gli avanguardisti. È indicativo anche l’accento a *Guerra e pace*: il titolo tolstojano richiama il poema antitolstojano e antimilitarista di Majakovskij *Guerra e pace*, ma anche *La guerra in trappola* di Chlebnikov.

Lo strato tolstojano in *Il sogno di due dame brune* è più esteso di quanto possa sembrare a prima vista. Nel suo piano narrativo è implicata *Smert’ Ivana Il’iča* [La morte di Ivan Il’ič, 1886] sovversivamente distorta in lotta di classe (nell’uccisione dell’ex signore con la scure rivoluzionaria) e *byt* sovietico (da cui l’amministratore di condominio). L’appello viene realizzato a livello dei nomi, cfr. Ivan/Vanja vs. Van’ka, così come a livello delle funzioni affidate alla servitù.

Ricordiamo che il contadino Gerasim, l’unico vicino a Ivan Il’ič, lo culla e gli porta un vaso da notte, mentre nel caso di Charms compare Van’ka che di solito sveste Tolstoj. Non è da escludere che nella scelta del nome Ivan abbia potuto influire anche il protagonista di Majakovskij, Vanja Dyldin, lo pseudotolstojano sottrattosi all’esercito.

Per il resto, *Il sogno di due dame brune* contraddice in modo fortemente polemico sia il mondo poetico di Tolstoj, sia fatti noti dell’ultima fase della sua vita. In quel periodo lo scrittore era totalmente ‘tornato alla semplicità’: cercava di fare a meno della servitù, da solo si vestiva, si cuciva gli stivali e poi si portava il vaso da notte³¹. (Anche agli ospiti di Jasnaja Poljana chiedeva di occuparsi dei propri va-

²⁹ V. Chlebnikov, *Vojna v myšeloške*, in Idem, *Tvorenija*, op. cit., p. 460, “E dei cadaveri idolatrati di Puškin/Faremo cannoni di sonno”.

³⁰ D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, I, op. cit., pp. 282-283, “Due dame dormono [...] / Certo dormono e sognano, / Che in casa è entrato Ivan / E dietro Ivan l’amministratore di condominio, / Tra le mani il volume di Tolstoj / *Guerra e pace*, parte seconda... / Ma no, non è affatto così / È entrato Tolstoj e ha tolto il paltò / Ha tolto stivali e soprascarpe / E ha gridato: Van’ka aiutami! / Allora Ivan ha afferrato la scure / E bam – sulla zucca di Tolstoj. / Tolstoj è caduto. Che vergogna! / E tutta la letteratura russa nel vaso da notte”.

³¹ Si veda l’annotazione sul diario di Valentin Bulgakov del 5 maggio 1910: “Solo oggi ho scoperto che L. N. al mattino porta da solo dalla propria stanza un secchio di acqua sporca e rifiuti e lo versa nella fossa. Con il paltò e il cappello, diritto, con lo sguardo pensieroso verso il basso, è passato velocemente davanti le finestre della stanza mia e di Dušan [Makovickij, il medico personale di Tolstoj, – L.P.], portando un grosso secchio pieno [...] L. N., come ha detto Dušan, lo fa sia in estate che in inverno”, cfr. V. Bulgakov, *Lev Tolstoj*, op. cit., p. 191.

si da notte autonomamente. Sof'ja Andreevna, che aveva intuito la possibilità di simili conversazioni tra Tolstoj e i nuovi arrivati, si recava appositamente nelle loro stanze per comunicare che in casa vi era per ogni cosa la servitù).

L'apice della poesia di Charms – il cadavere “nel vaso da notte” – non è solo derisorio o carnascialesco. È coerente con lo spirito del cubofuturismo e dell'ideologia sovietica che non esitavano a sollevare le accuse più assurde e ridicole nei confronti dei loro oppositori. L'assurdità in *Il sogno di due dame brune* risulta essere, in particolare, l'incommensurabilità fisica di Tolstoj e del vaso da notte insieme. Il grande scrittore sembra stare nel – per definizione – piccolo vasetto.

La scena di Tolstoj colpito a morte nel vaso da notte rivela, grazie a un dettaglio, il complesso del falso orfano insito in Charms. Per volontà dell'autore, egli viene ucciso e gettato lì dentro non in quanto nobile signore che sfrutta un servo, ma in quanto figura che incarna la letteratura russa. In altre parole, un dramma degno dell'articolata trama del patricidio dei *Fratelli Karamazov*. Il fatto che Van'ka uccida Tolstoj fisicamente e Charms simbolicamente ricorda il tandem Ivan Karamazov-Grigorij Smerdjakov: uno fornisce la giustificazione ideologica per la morte violenta del padre, il secondo lo accoglie come guida all'azione.

Talvolta *Il sogno di due dame brune* viene considerato una semplice manifestazione dell'avversione di Charms per Tolstoj³². Sono d'accordo, tanto più

che questo orientamento potrebbe essere stato provocato dalla politica culturale degli anni Trenta e dal suo ritorno agli idoli del XIX secolo, tra cui Puškin e Tolstoj. Suddetta argomentazione, tuttavia, non annulla il complesso del falso orfano così caratteristico per l'autore di *Il sogno di due dame brune*, il quale coltiva la tradizione cubofuturista di simili delitti.

C'è un'altra circostanza significativa. In *Guerra e pace* e in altre opere, Tolstoj ha sistematicamente de-costruito qualsiasi tipo di convenzione, palesandola sia nella vita, sia nell'arte. Si è guadagnato abbastanza presto la reputazione di *maitre* indiscusso della letteratura. La sua attività extraletteraria gli ha procurato la fama di saggio jasnopolita, circondato da una folla di ammiratori. Charms desiderava lo stesso e perciò destinò Tolstoj al disonore³³.

Questa serie di esempi confuta l'idea che Chlebnikov e Charms abbiano scritto *ex novo*. Su una *tabula rasa* (anche se non nella loro accezione, ma in una più realistica di rottura con la tradizione esistente) non può avvenire la lotta con i predecessori o con i loro testi, giacché la caratteristica principale è l'inosservanza di chiunque e di qualsiasi cosa, a eccezione di se stessi.

Così, prima i cubofuturisti e poi Charms hanno spinto il campo letterario russo fino al punto in cui i vecchi idoli sarebbero stati totalmente sbaragliati e il loro piedistallo vuotato³⁴. Nel periodo di massima

ti che in entrambi i casi la storia di Tolstoj viene esposta sotto forma di sogno femminile.

³² La lettura proposta di *Il sogno di due dame brune* è vicina all'articolo di Valerij Marošić *Narrativ absurda v proze L. Tolstogo i D. Charmsa*. L'autore identifica coerentemente lo strato tolstojano nell'opera di Charms ed esamina il motivo per cui Tolstoj non sia stato comunque incluso da Charms nell'elenco degli 'anziani'. La risposta include sia un riferimento alla pratica comune delle avanguardie, sia alla teoria dell'intertestualità di Bloom: Charms “tende a nascondere il più possibile i propri legami con i 'padri'-predecessori”, V. Marošić, *Narrativ absurda v proze L. Tolstogo i D. Charmsa*, in *Charms-avangard*, a cura di K. Ičin – B. Savič, Belgrad 2006, pp. 335, 337.

³⁴ A. Žolkovskij analizza cosa è successo sul piedistallo prendendo l'esempio di Majakovskij. L'autore di *Jubilejnoe* [L'anniversario] “letteralmente e figurativamente si protende verso l'alto, raggiunge un qualche eroe della cultura o un simbolo, lo trascina giù dal piedistallo, gli si rivolge da pari a pari, gli dà un colpo sulla spalla, lo schiaccia a terra, mentre a stento sale su”, A. Žolkovskij, *O genii i zlodejstvo, o babe i o vserossijskom maštabe (Progulki po Majakovskomu)*, in A. Žolkovskij – Ju. Ščeglov, *Mir avtora i struktura teksta. Stat'i o ruskoj literature*, Tenafly [NJ] 1986, pp. 270-271.

³² “Il padre di Charms [...] era molto vicino a Tolstoj e gli fece più volte visita a Jasnaja Poljana. Anche la zia di Charms nutriva verso di lui un'estrema venerazione [...] Mentre Charms non lo tollerava e, in particolare, non tollerava le sue opere [...] era disgustato specialmente dal pathos precettivo e confessionale di Tolstoj che ridicolizzò in *Il destino della moglie del professore*”, cfr. A. Kobrinskij, *Daniil Charms*, op. cit., p. 372. A tal proposito, in *Sud'ba ženy professora* [Il destino della moglie del professore, 1936] la scena di 'Tolstoj e il vaso da notte' viene risolta in modo leggermente diverso rispetto alla poesia presa in esame, più vicino ai ricordi di testimoni oculari come Valentin Bulgakov (vd. nota precedente su di lui), ma allo stesso tempo non meno umiliante per un classico: “La moglie del professore aveva sonno [...] cammina e dorme. E sogna che le viene incontro Lev Tolstoj che tiene tra le braccia un vaso da notte [...] Indica [...] con il dito verso il vaso e dice: [...] – Ecco... ho fatto qualcosina qui e ora lo mostro al mondo intero. Che tutti guardino. Anche la moglie del professore si mette a guardare e si rende conto che non si tratta più di Tolstoj, ma di una baracca”, D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, II, op. cit., pp. 104-105. Si no-

fioritura di *Kul'tura Odin* [Cultura Uno]³⁵ questo paradiso dell'avanguardia aveva quasi preso avvio e Majakovskij poté goderne appieno. Ad ogni modo, anche prima dell'epoca sovietica i cubofuturisti recitavano volentieri l'epilogo del dramma 'il figlio che trionfa sul padre'. Riporto il volantino *Schiaffo al gusto corrente* (1913). Qui il ruolo del 'figlio' — il contestatore dei simbolisti ("dei maestri pietroburchesi")! — fu interpretato da Chlebnikov che soltanto da poco aveva iniziato a scrivere e pubblicare:

В 1908 году вышел "Садок Судей". В нем гений — великий поэт современности — Велимир Хлебников впервые выступил в печати. Петербургские метры считали "Хлебникова сумасшедшим". Они не напечатали, конечно, ни одной вещи того, кто нес с собой *Возрождение Русской Литературы*. Позор и стыд на их головы!.. [il corsivo è degli autori]³⁶.

Per l'esaltazione di Chlebnikov sono state utili anche la vecchia 'tavola dei ranghi'³⁷ della letteratura, capeggiata da Puškin, il cui titolo di 'grande' e 'geniale' poeta passa a Chlebnikov, e la terminologia di uso corrente, come "Rinascimento della Letteratura Russa" e "onta sulle loro teste". Sono state utili proprio perché non si trattava di un'arte nuova e di nuove parole, ma della promozione nel campo letterario dei cubofuturisti affinché occupassero nicchie già esistenti che consentivano una descrizione mediante formule consuete.

Ecco un altro problema: perché, caldeggiando per "l'emancipazione dai morti, dai signori non più viventi", i cubofuturisti e gli obèriuti inserivano regolarmente nelle liste di proscrizione solamente autori russi e non, per esempio, Nietzsche, il quale aveva

anticipato i programmi nichilisti dell'avanguardia russa — e italiana —, o Marinetti, dopotutto il numero uno dei futuristi? Tutti per lo stesso motivo: Chlebnikov, Majakovskij e Charms si stavano facendo strada verso il successo nel campo letterario russo e nel cuore del lettore russo. Di conseguenza, le autorità giunte in Russia dall'Europa non rappresentavano alcuna minaccia per loro. Non era necessario distruggerli, ma sarebbe stato sufficiente metterli a tacere.

3. IL TESTO MODELLO DELL'AVANGUARDIA

L'analisi delle opere di Chlebnikov, Charms e alcuni altri avanguardisti proposta qui e, già in precedenza, nella monografia *La falsa orfananza* ci permette di tirare le somme. Le opere di Chlebnikov, *Ka*, *Čisla* [I numeri], *Ancora una volta, ancora una volta*, *Zangezi* e le opere di Charms, *Zampa*, *Sono il genio di discorsi ardenti*, *Il sogno di due dame brune*, o anche *Èpilog Ègofuturista* [Epilogo dell'Ègofuturista] di Igor Severjanin, possono essere considerate testi modello, in quanto incarnano l'essenza stessa dell'estetica avanguardista. Nonostante tutte le dissomiglianze, hanno in comune l'importanza della pragmatica rispetto alla semantica. In ciascuno di questi testi, inoltre, viene accuratamente disegnato — a volte enfatizzato, a volte mascherato — l'«ego»-progetto dell'autore, chiamato a influenzare la massa di lettori. Tale progetto è attuato o enunciato dall'eroe autoriale, di solito mostrato in tutta la sua forza sovraumana, cosicché il pubblico non possa fare a meno di sottomettersi. In *Ka*, *Zangezi* e *Zampa*, il mondo fantastico viene creato appositamente per questo eroe-civilizzatore a riconferma della sua potenza e dell'universalità delle sue pretese di potere, nonché del significato dei suoi progetti extraletterari; in *Epilogo dell'Ègofuturista*, *Ancora una volta, ancora una volta* e *Sono il genio di discorsi ardenti* l'io lirico si pubblicizza in maniera tale che la folla accetti e ami il comportamento sadico adottato nei suoi confronti.

La prima caratteristica di un'opera avanguardista composta in modo esemplare, quindi, è la grandiosità del suo autore, grandiosità che viene sottolineata

³⁵ Seguo il libro di V. Papernyj, *Kul'tura Dva*, Moskva 1996, in cui l'autore propone una distinzione tra *Kul'tura Odin* [Cultura Uno], ovvero il periodo di ricerche ed esperimenti iniziato dopo la Rivoluzione d'Ottobre, e il successivo, *Kul'tura Dva* [Cultura Due], nel quale Stalin e le autorità sovietiche hanno tentato di regolamentare, di imporre le proprie norme, la propria ideologia ed estetica.

³⁶ *Russkij futurizm*, op. cit., p. 42, "Nel 1908 venne pubblicato *Il vivaio dei giudici*. Con questo, *il genio — il grande poeta* della modernità — *Velimir Chlebnikov* fece la sua prima apparizione sulla carta stampata. I maestri pietroburchesi ritenevano '*Chlebnikov* un folle'. Non pubblicarono assolutamente nulla, ovviamente, di colui che aveva portato con sé il *Rinascimento della Letteratura Russa*. Onta e disonore sulle loro teste!..."

³⁷ La metafora traccia un parallelo tra la gerarchia letteraria degli autori e la 'tavola dei ranghi' introdotta nella Russia zarista da Pietro il Grande con l'obiettivo di regolare e ordinare le cariche militari e amministrative poste al servizio dello Stato [N.d.T.].

con ogni mezzo. L'ego imponente dell'autore — re / superuomo / Dio — è dotato di pieni poteri nei confronti del lettore. In *Ka* e *Zangezi* il protagonista, superuomo e sovrano della folla, costituisce l'alter ego di Chlebnikov. Sotto molti punti di vista, lo stesso vale per Zemljak, l'eroe autoriale di *Zampa*. In tutti i testi menzionati, l'immagine grandiosa di questi personaggi distrae l'attenzione del lettore dai numerosi errori strutturali, stilistici e di altro genere presenti nelle opere³⁸.

L'asservimento del lettore avviene sottoforma di liberazione: è questa la seconda peculiarità di un'opera avanguardista esemplare. Chlebnikov e Charms offrono al pubblico l'affrancamento dai fondamenti della società, dalle convenzioni dell'arte, dalle leggi della logica e dalla tradizione letteraria, ma in cambio esigono che venga prestato loro giuramento in quanto individui eccezionali che hanno concesso questa stessa libertà. Riguardo a *Ka*, *Zangezi* e *Zampa* possiamo dire che la narrazione / azione si sviluppa come programma di creazione della vita dei loro autori per dimostrare al lettore chi è chi.

Con la sua poetica poco scorrevole, scioccante, il contenuto talvolta scandaloso (l'uccisione del predecessore, per esempio), i gesti di sovvertimento delle convenzioni e di rottura con la tradizione, il testo di riferimento dell'avanguardia taglia fuori il pubblico elitario, ma ne conquista uno nuovo, di massa. Questo pubblico democratico-eterogeneo esprime la disponibilità a sottomettersi masochisticamente alla pressione sadica dell'avanguardia, a sopportare con rassegnazione le accuse di stupidità e nullità e persino a trarre un piacere estetico da tale interazione.

Il terzo tratto caratteristico di un'opera avanguardista modello è la struttura aperta che invita il lettore a un'ulteriore costruzione di significato³⁹. Ciò avviene, in particolare, attraverso l'uso della cosiddetta 'cattiva scrittura' [*plochopis'*]: poetica della

trascuratezza, grafomania, agrammatismi e la proclamazione del diritto di includere errori che aprono a riletture. Essendo affine alla letteratura ironica / satirica, la 'cattiva scrittura' è capace in linea di principio di generare molteplici significati (simili a quelli che emergono nelle opere di Koz'ma Prutkov, autore satirico inventato da Aleksej Tolstoj e dai fratelli Žemčuznikov), ma negli avanguardisti serve prima di tutto come apertura del testo. Funziona con un effetto analogo anche la *zaum'*, che provoca un ventaglio di scioglimenti di significato e di carico funzionale. La 'cattiva scrittura' è presente a tratti in *Zangezi*, ancora più spesso in *Zampa*; la *zaum'* in entrambi.

La quarta particolarità del testo avanguardista modello è la sua tendenza a trascendere gli stretti confini letterari. Le possibilità sono molteplici: trattare di filosofia, di politica, di matematica o di linguistica; avventurarsi in territori contigui alla letteratura, come la pittura o le arti grafiche; imitare teorie scientifiche o scritti in lingue straniere; diversificare il testo a livello grafico. All'interno di *Ka*, per esempio, troviamo formule matematiche e antiche parole egizie, in *Zangezi* abbiamo l'alfabeto 'stellare', teorie matematiche e storiosofiche e in *Zampa* il monogramma di una finestra e un disegno, detto 'pianta di Amenhotep', dove le parti del corpo sono strade, spiegate in termini di logica cisfinita charmsiana. Questa particolarità si impone anche al lettore 'comune' disposto a ragionare su questioni extraletterarie nel formato quasi-scientifico e quasi-filosofico proposto dall'avanguardia.

Il contributo dell'avanguardia nell'elaborazione delle modalità creative del repertorio modernista, dei principi autoriali e delle tipologie di opere si è poi rivelato formativo per lo sviluppo della letteratura, della pittura e di altre forme d'arte. L'esperienza dei cubofuturisti e degli obèriuti venne assimilata come una lezione di emancipazione dagli accordi e dalle convenzioni accettate, ma anche come esemplare commistione di elitarismo e democratismo. Grazie al movimento avanguardista, tanto della prima ondata, quanto delle ondate successive, le semplici cose e i discorsi quotidiani, privi di un'impronta di fabbricazione o di un design elaborato, hanno incominciato a entrare nel concetto di 'arte'. Si è verificata una rivo-

³⁸ Cfr. A. Žolkovskij, *Grafomanstvo kak priëm. Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, a cura di W.G. Weststeijn, Amsterdam 1986, pp. 583-585.

³⁹ Cfr. Idem, *O genii*, op. cit., pp. 274-275; Idem, *Poëtika proizvola i proizvol'nost' poëtiki (Majakovskij)*, in Idem, *Invencii*, Moskva 1995, p. 123.

luzione estetica che ha permesso al quotidiano, alla tecnica, all'intenzionale assenza di arte e al primitivismo, anzitutto, di essere rappresentati sulla tela e nella parola e, poi, di aspirare a esposizioni, musei, teatri, riviste e spazi di altro tipo. In queste circostanze, naturalmente, il confine tra arte e non-arte, tra gusto e mancanza di gusto, tra la fantasia in volo e la sua assenza è sfumato. Per preservare i privilegi spettanti all'autore rispetto a dilettanti, epigoni o grafomani, inizialmente gli avanguardisti della prima ondata e, in seguito, i loro discepoli hanno voluto chiarire il messaggio estetico e ideologico delle opere. Non limitandosi ai chiarimenti, hanno fornito alla propria causa una potente piattaforma teorica che, in alcuni casi particolarmente efficaci, ha permesso loro di ridefinire le regole del gioco nel campo della produzione culturale. Il numero di autori capaci di 'arte senza arte' e della sua concettualizzazione è cresciuto e continua a crescere, portando alla fioritura dell'istituzione di curatori / redattori che attuano una selezione e, in tal modo, delineano il confine tra arte e non-arte. Per volontà loro, alcune opere d'arte senza arte hanno accesso al pubblico, mentre la maggior parte delle altre viene marchiata come 'hobby', 'homemade', 'grafomania', ecc.

L'analisi del cubofuturismo e dell'OBĚRIU è dominata da una considerazione prospettica dell'avanguardia, dal punto di vista dell'influenza più potente. Totalmente estromesso dagli studi sull'avanguardia è l'approccio opposto, 'archeologico', il quale pone le seguenti domande:

- come e da cosa ha preso corpo la letteratura cubofuturista e obėriuta?

- cosa hanno inserito gli avanguardisti nelle loro opere e come leggere queste opere, seguendo i codici artistici della loro epoca?

- infine, se in prospettiva il concetto d'avanguardia si è rivelato straordinariamente vitale, è possibile dire lo stesso della sua produzione letteraria e della creazione della vita, se la si inquadra secondo tutte le regole della teoria letteraria e la storia della letteratura?

Come risultato dello squilibrio tra punto di vista prospettico e archeologico, l'avanguardia è diventata un fantasma, una specie di rotolacampo completa-

mente privo di radici, di un passato, distinta dal suo tempo come novità eccezionale e al passo soltanto con il futuro.

4. LA PRIMA AVANGUARDIA E L'ARRIVO DEL FUTURO

Per concludere parliamo del nostro presente, che la prima avanguardia russa aveva dichiarato essere – e, come il tempo ha dimostrato, non senza ragione – futuro a lei affine. Persino la pittura suprematista di Kazimir Malevič non vi si trova sempre a proprio agio. Da un lato, tanto il suo status quanto il suo valore sono da record, ma, dall'altro, ha avuto avvio una problematizzazione intellettuale, nel corso della quale i significati che sembrano esserle stati solidamente fissati dagli sforzi di Malevič e dagli esperti si stanno rivelando discutibili.

Inizierò da una famosa storia accaduta il 4 gennaio 1997 al museo Stedelijk di Amsterdam. L'artista-attivista Aleksandr Brener, avvicinandosi al *Suprematizm (Belyj krest)* [Suprematismo (Croce bianca)] di Malevič – dipinto il cui valore stimato è di dieci milioni di dollari –, ha estratto una bomboletta di vernice verde, ha disegnato sulla croce bianca il simbolo del dollaro e si è arreso alle autorità. L'atto ha destato reazioni disparate, per lo più negative. Il tribunale ha ritenuto il gesto di Brener – trasgressore di un sacrario culturale – vandalico, lo ha condannato a cinque mesi di reclusione e al risarcimento delle spese di restauro del dipinto, imponendogli il divieto di visitare il museo Stedelijk di Amsterdam per tre anni. Tra i critici d'arte e i curatori si è discusso attivamente per stabilire se la sua azione fosse, o meno, una dichiarazione artistica. Gli oppositori di Brener si sono attenuti al parere del tribunale, mentre gli apologeti hanno sostenuto la linea di difesa nel processo e quindi che l'artista stesse protestando contro la commercializzazione dell'arte figurativa. Nella strategia distruttiva di Brener è stato letto anche un influsso dadaista. Su internet, inoltre, si è diffusa la voce – non è chiaro da chi provenga – che la collaborazione di Brener e Malevič abbia dato origine a una nuova opera d'arte⁴⁰.

⁴⁰ Sul sito "Zapreščennoe iskusstvo" [Arte proibita] il 4 gennaio del

Comunque si valuti questa azione, una cosa è chiara. Brener ha compiuto un atto all'avanguardia, esercitare violenza sulle opere e sulle reputazioni di autori iconici, proprio nei confronti di un'opera avanguardista. Questo "schiaffo al gusto corrente" avrebbe di sicuro incontrato l'approvazione di Marinetti che lottava per lo spurgamento dell'Europa dai vecchi artefatti, creando spazio per l'apparizione dei nuovi, futuristici. Per di più, la semiotica del dollaro disegnato sulla croce bianca sembra evidentemente rivelatrice. È il verdetto emesso nei confronti della prima avanguardia per la sua sete di potere, auto- e mera pubblicità, imposizione nella coscienza del pubblico di massa con ogni mezzo, compresa la commercializzazione dell'attività creativa.

Ed ecco una storia relativamente recente. Il 18 novembre 2015 nel corso di una conferenza stampa presso la galleria Tret'jakov è stata fatta una scoperta eclatante. Era previsto che venisse resa pubblica il mese successivo nel libro di Irina Vakar, *Kazimir Malevič. Čěrnij suprematičeskij kvadrat* [Kazimir Malevič. Quadrato nero suprematista], ma è emersa in anticipo a causa delle circostanze. Un'analisi tecnica (fluorescenza e infrarossi) di *Čěrnij kvadrat* [Quadrato nero] ha dimostrato che sotto lo strato principale del dipinto è nascosta un'iscrizione di tre parole con la calligrafia di Malevič. Vakar ci ha letto: "Bitva negrov noč'ju" [Battaglia di negri di notte]. In altri termini, il *Quadrato nero* che l'autore spiegava con principi mistico-filosofici, in realtà era un rifacimento del dipinto umoristico di Alphonse Allais, *Combat de nègres dans une cave, pendant*

la nuit, un rettangolo quasi quadrato di colore nero. Nell'intervista per "Meduza", Vakar ha così spiegato il valore di questa scoperta: *Quadrato nero* era stato attribuito ad Allais anche in precedenza (come ai quadrati neri del negromante e filosofo Robert Fludd), eppure il legame tra i due d'ora in poi sarà considerato saldamente e definitivamente appurato. Allo stesso tempo, si è rammaricata per il fatto che l'eclatante scoperta avesse deluso molti colleghi⁴¹.

Questa è l'esemplificazione lampante del fenomeno del 'falso orfano': un secolo dopo è stata strappata a Malevič la 'confessione' sulla fonte del proprio capolavoro. La situazione in cui *Quadrato nero* si è trovato nel 2015 è analoga, per esempio, a quella di *Mirskonca* [Mondallafine] di Chlebnikov una volta individuata la sua fonte, *Rasskaz o Ksanfe, povare carja Aleksandra, i žene ego Kalle* [Il racconto di Ksanf, il cuoco di Alessandro Magno, e di sua moglie Kalla] di Michail Kuzmin⁴². In effetti, *Combat de nègres dans une cave* e *Il racconto di Ksanf* presentano un artefatto o una trama singolare (il riempimento di un dipinto rettangolare con della vernice nera; una vita vissuta due volte, dalla nascita alla morte e all'inverso) con una doppia argomentazione: una realistica (sia i negri, sia la notte, sia la grotta sono nere; i personaggi ringiovaniscono bevendo dalla sorgente della vita eterna) e una di genere (l'umorismo; una leggenda concernente un'antichità lontana, quasi fiabesca). Dopo aver preso in prestito dal proprio predecessore un'idea suggestiva, Malevič e Chlebnikov si rifiutano di motivarla, agendo secondo il principio del 'less is more' e nasce così un nuovo – avanguardistico – design. Rispetto alla tradizione erano stati innovativi esattamente di un passo (rifiuto dell'argomentazione), e non al 100% come avevano inculcato al loro pubblico prima gli avanguardisti e in seguito i solidali studi sull'avanguardia.

A proposito della caverna: la problematizzazione della prima avanguardia russa che ha finora interessato la pittura si estenderà prima o poi anche alla

1997 viene riportato il racconto di Brener: "Mi sono avvicinato al dipinto del famigerato modernista russo Kazimir Malevič [...] Salve, pretenziosa cultura russa! Avevo una bomboletta di vernice verde nella tasca [...] Ho tirato fuori la bomboletta e con uno spruzzo di vernice ho disegnato sul dipinto bianco il simbolo verdolino del dollaro: ho inchiodato il dollaro alla croce, come Gesù. Poi ho chiamato il sorvegliante e gli ho mostrato la mia collaborazione con Malevič. Il poverino non sapeva cosa pensare! Gli sembrava che [...] non ci fosse nulla fuori posto [...] In compenso, come si sono imbestialiti i curatori! Sono arrivati di corsa nella sala quando avevo già le manette. Mi hanno quasi sbranato [...], una vecchia cagna mi ha sputato sui pantaloni. Ecco com'è l'amore per l'arte: senza limiti! Bestie, fareste meglio a non venerare artisti morti, ma a rapportarvi con cura con i vivi!", si veda il repost sul sito "Σ" <https://syg.ma/@chashcha/aliexandr-brienier-barbarashurts-bzdiashchiie-narody-pieriezdaniiie-2018> (ultimo accesso: 18.12.2022).

⁴¹ Dal reportage di Kirill Golovastikov pubblicato sul sito "Meduza" il 19.11.2015, <https://meduza.io/feature/2015/11/19/kazimir-malevich-v-peschere-glubokoy-nochyu> (ultimo accesso: 18.12.2022).

⁴² In *Mnimoe sirotstvo* questo tema viene affrontato nel capitolo 1.

letteratura. E se i lettori di oggi, ricevendo Chlebnikov e Charms dalle mani dei solidali studi sull'avanguardia, si trovano nella triste posizione degli abitanti della caverna di Platone, i quali seguono gli oggetti della realtà dalle ombre di un sole inaccessibile, allora nel nuovo ciclo di ricerche entrambi gli scrittori non saranno più 'ombre', ma appariranno nelle loro reali proporzioni e dimensioni. Nell'immaginario filosofico di Platone ciò significa: alla luce del sole – simbolo della verità ottenuta dallo sforzo del pensiero.

◇ *On Avant-garde's Power Games: Velimir Khlebnikov, Daniil Kharms and Others* ◇
Lada Panova

Abstract

The article attempts to determine what makes the literary legacy of the first Russian avant-garde so special. Did Velimir Khlebnikov, Vladimir Maiakovskii, Daniil Kharms indeed pronounced a “New First Unexpected” word, as they claimed in their manifestos? On a closer look it turns out that their truly innovative feature consists not in their artistic output but rather in their self-promotion strategies resulting in power games in the field of Russian literature, in a sado-masochistic contract with the reader, and, last but not least, in the “How-to-kill-a-great predecessor” topos. Among other things, the article suggests a fresh approach to the avant-garde, which refuses to play its power games, does not accept its contract and concentrates instead on analyzing those.

Keywords

First Russia Avant-garde, Velimir Khlebnikov, Daniil Kharms, Pragmatics of Literature, Imaginary Orphan Complex.

Author

Lada Panova is a linguist and literary critic with a doctorate from the Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences. She is the author of five Russian-language monographs, “World”, “Space”, “Time” in *Osip Mandel'shtam's Poetry* (2003), *Russian Egypt. Mikhail Kuzmin's Alexandrian Poetics* (2006), *An Imaginary Orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the Context of Russian and European Modernism* (2017, second ed. 2018), *Going Italian, Going Russian: Dante and Petrarch in Silver Age Letters from the Symbolists to Mandel'shtam* (2019), *Mature Modernism: Kuzmin, Mandel'shtam, Akhmatova and Others* (2021), as well as nearly one hundred essays on literary criticism, poetics and semantics. She also compiled and co-edited a bilingual collection of articles *The Many Facets of Mikhail Kuzmin* (2011). She works at the Institute of Russian Language of the Russian Academy of Sciences, UCLA, USC.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2022) Lada Panova