

# Due prose giovanili

Nikolaj Zabolockij

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 139-145 ◇

## NOTA INTRODUTTIVA DI MARCO CARATOZZOLO

NELLE pagine che seguono si propongono per la prima volta in traduzione italiana due riflessioni che il poeta Nikolaj Zabolockij scrisse in giovane età, ancor prima di aderire e cominciare a lavorare ufficialmente con gli Obèriuti. Entrambi i testi, pur diversi per contenuto, aiutano a definire la singolarità della poetica di Zabolockij rispetto a quella del simbolismo e di alcuni movimenti dell'avanguardia, compresa la successiva fase OBÈRIU. Ciò che nello specifico accomuna le due prose, è la volontà di arrivare a una definizione equilibrata del ruolo della metafora e del simbolo in poesia. In questa prospettiva, Zabolockij nel primo testo formula alcune osservazioni in polemica col simbolismo, che riprendono, ma con un approccio diverso, quelle fatte da Michail Kuzmin nel manifesto *O prekrasnoj jasnosti* [Della magnifica chiarezza, 1910], e successivamente da Osip Mandel'st'am in *Utro akmeizma* [Il mattino dell'acmeismo, 1919]. Secondo il poeta, i versi, ma soprattutto le figure retoriche, vanno armonizzati nel rispetto di un legame con il senso logico delle parole, senza perdersi nei meandri di quell'oscuro ed esagerato metaforismo che Zabolockij rimprovera appunto ai poeti simbolisti.

Il saggio breve *O suščnosti simbolizma* [Sull'essenza del simbolismo] fu redatto quando l'autore aveva poco meno di venti anni, ma vi emerge già una certa maturità di pensatore e artista. Fu composto tra la fine del 1921 e l'inizio dell'anno successivo, per il primo e unico numero di "Mysl'" (uscito nel marzo 1922 in forma di *samizdat*), una rivista ideata da alcuni studenti dell'Istituto Pedagogico Herzen, dove Zabolockij (che al tempo si firmava Zabolotskij) si era trasferito per continuare gli studi umanistici dopo una prima esperienza non felice all'Università di Mosca. La prima vera edizione del saggio si ebbe invece solo nel 1978, sulla rivista "Zvezda", in un articolo dedicato proprio a questo periodico studentesco cui Zabolockij aveva affidato il proprio testo<sup>1</sup>. Nell'ultima raccolta delle opere del poeta curata da Igor' Loščilov, compare un dettagliato commento al saggio, grazie al quale possiamo tra l'altro avere contezza degli interessi letterari dell'autore in questo periodo<sup>2</sup>. Le riflessioni contenute nel saggio partono dai materiali della prima parte di un importante volume che il poeta simbolista e

filosofo Èllis (psuedonimo di Lev Kobylinskij) aveva dedicato ai propri sodali dieci anni prima<sup>3</sup>. In questo volume Èllis aveva tra l'altro fatto interessanti riferimenti all'influenza dell'occultismo<sup>4</sup> e della cabala sulla poesia dei simbolisti. Questo permette a Zabolockij di allargare lo spettro della sua riflessione ai poeti decadenti francesi e soprattutto a Edgar Allan Poe, che secondo lui giocò un ruolo di prim'ordine nell'elaborazione del concetto di simbolo in letteratura, inteso come tramite verso un mondo altro, di cui vediamo le sembianze solo occasionalmente e comunque attraverso un vetro opaco, proprio come nel suo poema *Dream-Land* [Terra di sogno, 1844]. Non va dimenticato che le letterature straniere furono sempre fonte di grande ispirazione per Zabolockij, sia in virtù della ricchezza del loro immaginario, sia per il fascino dell'attività di traduzione, che il poeta, soprattutto in epoca sovietica, condusse da più lingue: il georgiano, l'osseto, l'inglese, il tedesco, l'italiano, l'ungherese, il serbo, l'ucraino.

Più recente e più vicino alla stagione OBÈRIU è invece il testo di *Moi vozraženija A.I. Vvedenskomu, avto-ritetu bessmyslicy. Otkrytoe pis'mo* [Le mie obiezioni a A.I. Vvedenskij, autorità del nonsenso. Lettera aperta], datato 20 settembre 1926. In realtà Zabolockij non pubblicò mai questa lettera aperta, né la inviò veramente, perché Daniil Charms, al quale era stata affidata, decise di non farla pervenire al destinatario per evitare una lite tra i corrispondenti, cosa che avrebbe minato i successivi progetti del sodalizio letterario: saggia decisione, visto che essa precedette di soli quindici mesi la ben nota serata leningradese *Tri levych časa* [Tre ore di sinistra], con cui gli Obèriuti si annunciarono al pubblico nel gennaio del 1928. Conservata nel fondo Jakov Druskin della Sezione Manoscritti della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo, la lettera fu pubblicata per la prima volta nella raccolta delle opere di Vvedenskij uscita nel 1984<sup>5</sup>, e da allora viene inclusa in tutte le raccolte di opere sue e di Zabolockij, poiché ritenuta un testo fondante. Il motivo per cui il destinatario della lettera non l'avrebbe apprezzata sta nel fatto che l'autore, pur mostrando grande rispetto per "il Poeta" Vvedenskij, ne critica in modo sistematico la poetica, fornendo già un primo indizio di quel silenzioso dissidio che lo avrebbe molto presto allontanato ufficialmente dagli Obèriuti. Le quattro obiezioni opposte da Zabolockij riguardano nell'ordine: la natura del nonsenso, il

<sup>1</sup> K. Grušinskij – G. Filippov, "Tak oni načinali...": *O studenčeskom žurnale Mysl', o N. Braune i N. Zabolockom*, "Zvezda", 1978, 11, pp. 185-187.

<sup>2</sup> N. Zabolockij, *Metamorfozy*, a cura di I. Loščilov, Moskva 2014, pp. 880-882.

<sup>3</sup> Èllis, *Russkie simvolisty: Konstantin Bal'mont. Valerij Brjusov. Andrej Belyj*, Moskva 1910.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 33-34.

<sup>5</sup> A. Vvedenskij, *Polnoe sobranie sočinenij: V dvoch tomach*, II, Ann Arbor 1984, pp. 252-254.

principio antifonetico, la rappresentazione dell'oggetto e il ruolo delle unità tematiche. Esse confluiscono tutte in un'accusa diretta, secondo la quale Vvedenskij avrebbe abbandonato la vera strada del poeta, per intraprendere invece quella di una poesia a effetto, priva di unità tematiche e di un'armonia dei suoni, in cui il legame logico tra gli elementi del testo risulta così lontano e casuale da perdere qualsiasi solidità artistica. Secondo questa idea (e qui va richiamata l'immagine dell'edificio nel manifesto di Mandel'stam che citavo sopra), la poesia è solida se costruita su barre di ferro, cioè su un basamento che consenta all'edificio di non cadere da una parte o dall'altra, ma di mostrare un'unità da cui si evinca il bilanciamento armonico di tutte le sue parti: "col Suo bizzarro strumento musicale", ricorda invece Zabolockij a Vvedenskij, "emette un suono stupefacente dietro l'altro, ma questa non è musica".

La traduzione di queste due prose di Zabolockij è condotta dal seguente testo: N. Zabolockij, *Metamorfozy*, a cura di I. Loščilov, Moskva 2014, pp. 511-519. Nella *Lettera aperta*, il ricorrente sostantivo "бессмыслица" viene tradotto con "non-senso" per differenziarlo da "nonsense", che si riferisce invece alla tradizione letteraria anglosassone<sup>6</sup>.

\* \* \*

#### SULL'ESSENZA DEL SIMBOLISMO

Il simbolismo, una delle principali tendenze della poesia russa e dell'Europa occidentale, può essere esaminato da due prospettive: come concezione oppure come scuola letteraria con i suoi valori e i suoi artifici letterari. Lasciando da parte l'ultima delle due questioni, che è molto complessa e richiederebbe uno studio più specifico, cercherò di descrivere il simbolismo nella sfera del suo valore filosofico intrinseco.

Il poeta, prima di tutto, è un osservatore. L'osservazione, intesa come rapporto attivo tra il soggetto e il mondo che lo circonda, pone sempre una serie di questioni sull'essenza di ogni fenomeno. Le cose reclamano un'esistenza propria, e il poeta reclama l'esistenza delle cose. I problemi relativi alla teoria della conoscenza diventano quindi inesorabili. La teoria dell'ingenuo realismo, cioè la teoria di quel pigro qualunquista che non si dedica a un'analisi critica della conoscenza, non può essere accettata dal poeta, nonostante quella peculiarità della poesia, facendo riferimento alla quale Puškin scriveva (in

verità in modo schematico e relativo): "La poesia, signore iddio, deve essere un po' sciocca"<sup>7</sup>.

Il poeta-simbolista recepisce e anticipa nella sua opera quelle tesi già elaborate dalla teoria della conoscenza, tesi che si sono affermate come risultato di un processo ininterrotto, dall'epoca di Platone fino a quella di Hartmann. Gli oggetti che entrano nella composizione del cosiddetto mondo esterno vengono osservati come complessi di sentimenti. Tuttavia, essendo fattori che influenzano la formazione delle cose al di fuori di noi, non si collocano nella cornice della coscienza cognitiva, agli oggetti in sostanza, viene prescritta un'esistenza, una vita anche al di fuori di noi. Ma siccome la conoscenza diventa impossibile senza il discente, senza il soggetto, essa possiede le caratteristiche soggettive di quest'ultimo... La rappresentazione dell'oggetto, il suo riflesso sulla coscienza, si modella sull'attimo in cui si realizza. Tra il soggetto e il contenuto della conoscenza esiste un legame solido, poiché il soggetto della conoscenza giunge a una condizione di coscienza nota; ovvero, un certo contenuto adesso è presente in lui ed è compreso attraverso di lui. Entrando nella coscienza, l'oggetto non viene accolto nella sua essenza, ma il suo contenuto, che è già presente nel soggetto della conoscenza, viene sottoposto all'influsso soggettivo della sua conoscenza. I principi soggettivi sono propri di ogni conoscenza. L'oggetto della conoscenza può essere colorito, sonoro, caldo, duro: oggettivamente è uguale sia per me che per Voi. Ma la nostra rappresentazione manca di alcune qualità, essa può essere ad esempio intensa, chiara, precisa e così via. La distinzione emerge, così, non già nel campo di ciò che è stato esperito dal soggetto, bensì in quello dell'esperienza come processo. E ciò che io prima ho chiamato tendenza al compimento, dipende solo dalla qualità e dalle particolarità della percezione. L'esistenza, come somma di oggetti, può essere soltanto pensata e, dal punto di vista formale, è un prodotto dell'attività del pensiero. In poesia, il realista è un semplice osservatore, mentre il simbolista è sempre un pensatore. Osservando la vita di strada, il realista vede delle figure distinte e le percepisce nella loro visibile,

<sup>6</sup> Si veda infatti S. Vitale, *Pionieristica. A la Dumas: trent'anni dopo*, "eSamizdat", 2007, 1-2, p. 12.

<sup>7</sup> Da una lettera di Puškin a Vjazemskij del 1824 [N.d.T.].

evidente semplicità.

... Per strada... Un vecchio cencioso chiede la carità... Passa di là, tutta luccicante di gioielli contraffatti, una donna molto truccata...

Il simbolista, nell'esperire l'evidente semplicità dell'azione, penetra nel suo senso oscuro, nella sua oscura astrattezza, con il pensiero e la creazione: "No, non è un mendicante, non è una donna di facili costumi, ma sono il Bisogno e la Depravazione, sono i figli del Gigante-Città, la morte causata dai suoi abbracci di marmo...".

"I poeti simbolisti non perdono mai il filo di Arianna, che li lega al labirinto universale del Caos; loro sono sempre trasportati da un vento che soffia da uno spazio fuori dai limiti, e quindi, come se questo avvenisse contro la loro volontà, dietro le parole che pronunciano emerge il brusio di altre voci, si sente la loquela delle forze della natura, si odono brani da un coro, il Sancta Sanctorum di quella Eternità da noi vagheggiata" (K. Bal'mont, *Cime di montagna*).

L'anima del simbolista è sempre tesa verso il mondo segreto degli oggetti, nega il valore di ciò che è percepito direttamente, odia la "fotografia della quotidianità". Essa vede la vita sempre attraverso il prisma dell'arte. E tale arte, naturalmente, non può non essere un po' aristocratica per sua natura, chiusa nel campo della creazione del proprio mondo. L'originale intuizione del simbolista è volta completamente alla ricerca dell'eterno in ciò che non è eterno, casuale, transitorio. Nella sua azione già non sono più le cose a muoversi, ma i loro simboli, i simboli di particelle del grande mondo delle sostanze. Tramite i simboli, il simbolista si avvicina intuitivamente a questo mondo, la sua poesia è la trasformazione di ciò che è conoscibile soggettivamente nel simbolo di una verità superiore. Per questo motivo la sua poesia è una poesia di allusioni, di sfumature, cioè quello che Verlaine aveva in mente quando scrisse:

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise  
Rien de plus cher que la chanson grise

Où l'Indécis au Précis se joint.<sup>8</sup>

(P. Verlaine, *A Charles Morice*)

Ogni simbolista porta in sé queste convinzioni teoriche.

Edgar Poe, che si è soliti definire il primo dei simbolisti, naturalmente non aveva fatto proprio dal punto di vista teorico ciò che hanno recepito Bal'mont oppure Brjusov, ma nella sua opera si possono trovare allusioni a una concezione simile. Poe ha mostrato l'esistenza di un piano altro dell'essere, qualcosa di simile al mondo astrale degli occultisti, egli considerava la terra una semplice allusione, un'inclinazione imperfetta, o forse una parodia del mondo celeste.

For the heart whose woes are legion  
'Tis a peaceful, soothing region—  
For the spirit that walks in shadow  
'Tis—oh, 'tis an Eldorado!  
But the traveller, travelling through it,  
May not—dare not openly view it;  
Never its mysteries are exposed  
To the weak human eye unclosed;  
So wills its King, who hath forbid  
The uplifting of the fring'd lid;  
And thus the sad Soul that here passes  
Beholds it but through darkened glasses.<sup>9</sup>

(E.A. Poe, *Dream-Land*)

La vita di Poe fu piena di peregrinazioni e insuccessi; la sua anima, venendo a contatto diretto con le piaghe della terra, si era abituata a cercare nel loro terrore la bellezza di un Eldorado; l'anima, inasprita dalle mostruosità della vita, si avvicinava in maniera particolare a un ideale tutto suo.

Ebbene, quanta strada ha fatto il "folle Edgar"!

Ecco i temi delle sue opere: la ricercatezza distrugge l'anima (*La caduta della casa degli Usher*); l'impossibilità di amare, giacché l'anima, partendo dalla contemplazione di un'amata immagine terrena, l'ha fatta diventare il percorso fatale verso un sogno ideale (*Il ritratto ovale*); le torture della coscienza, lo scetticismo verso i principi della scienza e così via.

<sup>8</sup> Zabolockij riporta nel saggio il testo russo nella traduzione di Tchorzhevskij, qui si cita invece il testo originale di Verlaine, tratto da P. Verlaine, *Amour*, Paris, 1888, pp. 91-92 [N.d.T.].

<sup>9</sup> Zabolockij riporta nel saggio il testo russo nella traduzione di Bal'mont, qui si cita invece il testo originale di Poe, tratto da E. A. Poe, *Poems: Complete with an original Memoir*, New York 1863, p. 106 [N.d.T.].

“Essendo nell’anima un ‘Colombo alla ricerca di nuove terre’, Poe fu il primo a maturare consciamente l’idea di portare la mostruosità nel campo della bellezza e con sortilegio di mago creò la poesia dell’orrore” (dalla *Prefazione* di Bal’mont alle *Opere* di Poe).

Il nome di Poe è strettamente legato a quello di Charles Baudelaire, autore delle traduzioni in francese delle sue opere. Baudelaire mostra una tensione verso la propria terra, come se volesse trovarne i segni nell’acme dell’orrore e della mostruosità. Tipico in tal senso è il suo libro *Les fleurs du mal*. Ecco due strofe da un suo sonetto, *Correspondences*, che indicano in maniera chiarissima quanto Baudelaire si fosse avvicinato a quelle convinzioni teoriche, così importanti per i successivi simbolisti:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L’homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.<sup>10</sup>

Del decadentismo francese fanno parte ancora due poeti simbolisti, cioè Paul Verlaine, che ha unito nella propria anima (sono parole sue) l’angelo e la bestia, e Mallarmé, che fu il primo vero teorico del simbolismo. I simbolisti russi K. Bal’mont, V. Brjusov e A. Belyj hanno dato ulteriore sviluppo alla teoria del simbolismo, arrivando a quella purezza e quella perfezione che erano state così evidenti nella poesia russa non molto tempo prima. Già nel solo obiettivo di sollevare un po’ il velo che copre il mondo segreto degli oggetti, si nascondeva un certo fraintendimento. Il mondo occulto che si parava davanti ai simbolisti era assolutamente non obiettivo, anzi, portava in sé il marchio distinto dell’individualità dell’autore. Così erano pure gli Eldorado di E. Poe, l’“irraggiungibile paese natio” per Belyj, la “stella Mair” per F. Sologub. Le entusiastiche epifanie di questi mondi non erano la voce della natura, ma la

visione dell’individuo che tende ad esse con tutta la forza dell’inclinazione poetica. È con questo che spiego la caduta del simbolismo effettivo e il fatto che i suoi autorevoli rappresentanti, che occupano nella poesia russa contemporanea una posizione dominante (Brjusov, Belyj), hanno già perduto il volto letterario che avevano prima.

In conclusione, resta da ricordare il cosiddetto simbolismo come mezzo. Tutti i poeti che ho menzionato sono rappresentanti del simbolismo artistico (cioè che trova nell’arte il suo scopo). Èllis, nel suo libro *I simbolisti russi*, cita i nomi di molti scrittori e poeti famosi degli ultimi tempi che annovera tra gli artisti del simbolismo inteso come ‘mezzo’. Èllis divide il simbolismo ideale in alcune branche, e cioè:

- 1) Simbolismo moralistico (Ibsen)
- 2) Simbolismo metafisico (R. Ghil)
- 3) Simbolismo puramente mistico (A. Dobroljubov)
- 4) Simbolismo individualistico (F. Nietzsche)
- 5) Simbolismo collettivo, conciliare:
  - a) con sfumature sociali (E. Verhaeren)
  - b) con tendenze teoretiche e socio-religiose (Huysmans, Merežkovskij, V. Ivanov).

Questa suddivisione risulta opinabile anche solo in virtù del fatto che il simbolismo come mezzo già non è più un vero simbolismo. Il simbolismo è sempre fine a sé stesso, poiché la tendenza a diventare partecipe di un Eldorado è proprio un obiettivo autoreferenziale di questo stesso genere.

Il cantore di Brand<sup>11</sup> e il “folle pagano” Nietzsche ci dicono troppe cose di sé, troppo di coerente e assolutamente originale, sì che gli elementi di simbolismo, se anche risultano connaturati alla loro poesia, si dispongono così tanto in secondo piano da risultare a malapena visibili.

Ma non è forse in tutto questo che trova espressione il peculiare principio della continuità letteraria, secondo cui ogni movimento letterario successivo rielabora il precedente, portando in primo piano posizioni originali e forme letterarie?

N. Zabolotskij [fine 1921-inizio 1922]

LE MIE OBIEZIONI A A. VVEDENSKIJ,  
AUTORITÀ DEL NONSENNO

<sup>10</sup> Zabolockij riporta il testo russo delle prime due quartine del celebre sonetto di Baudelaire *Correspondances* nella traduzione di Èllis. Qui si cita invece il testo originale del componimento, tratto da C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, 1857, p. 19 [N.d.T.].

<sup>11</sup> Erik Ibsen [N.d.T.].



## LETTERA APERTA

Permettetemi, Poeta, di farLe alcune obiezioni di principio relativamente ai seguenti punti:

- a) Il nonsenso come fenomeno al di fuori del senso;
- b) Il principio antifonetico (in particolare l'anti-intonazione);
- c) La composizione dell'oggetto;
- d) La tematica.

## PARTE I

## IL NONSENSO COME FENOMENO AL DI FUORI DEL SENSO

Definiamo il significato del termine. Nessuna parola usata nella lingua parlata può essere priva di senso. Ogni parola che venga presa da sola è portatrice di un certo significato. Gli 'stivali' hanno alle spalle una determinata rete di rappresentazioni, legate alla nostra coscienza di tipo visivo, cinetico e di altro tipo. Il significato non è altro che la presenza di queste rappresentazioni. *Dyr bul ščyl*<sup>12</sup> sono parole di un campo transmentale, non hanno significato. Lei, Poeta, utilizza parole di un campo razionale; quindi, il centro della discussione sul nonsenso deve essere spostato sul terreno in cui queste parole si incontrano, cioè sul terreno di quell'associazione di termini che può essere definita 'nonsenso'. Naturalmente, in questa situazione lo stesso termine 'nonsenso' acquisisce un significato un po' diverso, particolare. Nonsenso non in ragione del fatto che le parole di per sé non hanno senso, ma nonsenso perché parole di significato puramente compiuto sono state accostate in modo inconsueto fino a produrre un rapporto di carattere illogico. Un elenco inconsueto di oggetti, l'attribuzione a essi di qualità e proprietà non comuni, ma anche di azioni non comuni. Parlando in termini formali, questa è proprio la linea della metafora. Ogni metafora, finché è ancora viva e nuova, è priva di logica. Ma lo stesso concetto di logicità è un concetto non assoluto: ciò che ieri era illogico, oggi è diventato assolutamente logico. All'acquisizione di una metafora hanno contribuito i

presupposti stessi della sua origine. Alla base dell'origine della metafora c'è un'associazione puramente sensata in termini di contiguità. La vecchia metafora però si è facilmente dissolta: sia quella degli acmeisti che quella dei futuristi. Il rinnovamento della metafora poteva avvenire solamente come risultato di un allargamento delle possibilità di associazione tra le parole: proprio questo è il lavoro che Lei fa, Poeta, con la sola differenza che Lei materializza la metafora, cioè da categoria strumentale la trasforma in categoria autoreferenziale. La Sua metafora non ha le gambe per stare sulla terra, diventa finzione, leggenda, rivelazione. Questo fa il pari con la Sua negazione del tema, a cui dedicherò una obiezione a parte.

## PARTE II

## L'UCCISIONE DELLA FONETICA

Lei ha volontariamente ristretto la Sua attività, limitando il campo della Sua ispirazione fonetica. Io intendo il ritmo, l'impianto delle consonanti e delle vocali e, infine, l'intonazione. I primi due elementi occasionalmente sono ancora utilizzati da Lei, gli ultimi due sono quasi assenti. Per dirla con Chlebnikov, le vocali femminili hanno la sola funzione di addolcire i rumori maschili, ma non si può facilmente ignorare, senza incorrere in uno squilibrio, la femminilizzazione del testo apportata dalle prime. Solo una vocale può costringere i versi a sguazzare e strombazzare, mentre le consonanti li portano via, verso i rumori dell'oltretomba. Il cambio di intonazione impone alla poesia di acquisire nuovo vigore, un'intonazione monocorde la trasforma in un liquido linfatico senza vita, il volto della poesia si fa anemico. Il volto anemico è il Suo trucco, Poeta, ma io contro questo mi oppongo per principio.

## PARTE III

## LA COMPOSIZIONE DELL'OGGETTO

Le case di mattoni vengono costruite in modo tale che all'interno della muratura sia posta una barra metallica che è lo scheletro della costruzione. Il mattone ha fatto il suo tempo, è arrivato il cemento. Ma le costruzioni in cemento poggiano sempre su una base metallica, solo fatta in una maniera un po' di-

<sup>12</sup> Da una celebre poesia transmentale di Kručěnych [N.d.T.].

versa. Se non fosse così, l'edificio se ne cadrebbe da tutti i lati, anche con il cemento della migliore qualità. Costruendo il Suo oggetto, Lei evita la cosa principale, cioè un basamento narrativo o anche solo l'unità tematica. Non è affatto necessario costruire questo basamento secondo il principio del vecchio edificio in mattoni, giacché il cemento dei nuovi versi esige nuove soluzioni nell'elaborazione di un'unità ben fatta. Questo è il lavoro più appagante per il poeta di sinistra. Lei ci ha messo sopra una croce per rifugiarsi nel mosaico delle unità metaforiche materializzate. Col Suo bizzarro strumento musicale emette un suono stupefacente dietro l'altro, ma questa non è musica.

#### PARTE IV

##### LA SCELTA DEL TEMA

Questo elemento è proprio scomparso nella Sua opera, per la presenza di quanto ho già detto. I versi non stanno sulla terra, dove noi viviamo. I versi non raccontano la vita che accade al di fuori dei confini della nostra osservazione ed esperienza, essi non hanno un'armatura compositiva. Volano uno dietro l'altro come pietre che cambiano colore, poi si sentono strani suoni provenire dal nulla; è il riflesso di mondi inesistenti. E un maestro cieco sta seduto a cesellare la sua fantastica arte. Prima ci siamo incantati, e poi ci siamo congelati, la terra si stacca da sotto i piedi e strombizza da lontano. E l'indomani ci sveglieremo su quegli stessi giacigli terreni e diremo a noi stessi:

— Il vecchietto aveva torto.

20 settembre 1926

◇ *Two Early Proses* ◇  
**Nikolai Zabolotskii**

**Abstract**

Italian translation of *O sushchnosti simvolizma* and *Moi vozrazheniia A. I. Vvedenskomu, avto-ritetu bessmyslitsy. Otkrytoe pis'mo* by Nikolai Zabolotskii.

**Keywords**

Zabolotskii, OBĖRIU, Symbolism, Poetry.

**Author**

*Nikolai Zabolotskii* (1903-1958) was a Russian poet and translator. Together with Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii, he founded the Russian avant-garde group OBĖRIU. Only after his death, his poetry began to be widely published, translated into foreign languages, and studied by literary critics.

**Translator**

*Marco Caratozzolo* is associate professor of Slavistics and teaches Russian Language and Culture at Bari State University “Aldo Moro” since 2006. He is the scientific director of the literary festival “Pagine di Russia” and of the homonymous series of studies and translations from Russian at “Stilo” publishing house. He has written monographs, articles and essays on various aspects of Russian literature of the XIX and XX centuries and on Russian emigration to France and Italy. He received the “Lorenzo Claris Appiani Prize” for his translation of Aleksandr Griboedov’s play *Woe from Wit* (2017). He edited the critical edition of Gorkii’s essay about Lenin (*Lenin un uomo*, 2018). In recent years he has devoted himself to the study of Tommaso Fiore’s legacy, with particular attention to his ideas on Russian culture.

**Publishing rights**

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



© (2022) Marco Caratozzolo