

Sara Gargano

## "Razum v večnoj pogone".

### Note sullo sperimentalismo di Viktor Mamčenko in *Tjažělye pticy*

#### 1. *Mamčenko tra visibilità e invisibilità*

“Человек исключительной прямоты и правдивости, к тому же с немалым философским образованием”<sup>1</sup>: con queste parole Kirill Pomerancev (1986: 66) delinea il ritratto dell'amico, allora da poco scomparso, Viktor Andreevič Mamčenko (1901-1982). Nato a Mykolaïv e fuggito dalla Guerra civile, nel 1920 si stabilisce in Tunisia, dove agli impieghi di imbianchino e scaricatore portuale nel 1922 affianca la pubblicazione dei suoi versi d'esordio sulle pagine dell'almanacco “Čěrnaja lilija” (Il giglio nero). Nel 1923 emigra alla volta della Francia, Paese in cui trascorrerà il resto della sua vita. Nei primi anni a Parigi si iscrive alla facoltà di Lettere della Sorbona, ma a causa delle crescenti difficoltà economiche è costretto ad abbandonare gli studi e, come molti rifugiati, a cercare occupazioni alternative che gli consentano di far fronte alle complesse condizioni di vita nella capitale francese<sup>2</sup>. Pur senza mai rinunciare alla creazione poetica, Mamčenko svolge mansioni occasionali, lavora come manovale e impartisce lezioni di russo (cfr. Pomerancev 1986: 65).

Sebbene la sua esperienza resti tutt'oggi ai margini degli studi sulla diaspora<sup>3</sup>, Mamčenko ha avuto un ruolo non secondario tra i poeti della sua generazione. Autore prolifico, riunisce i suoi versi all'interno di otto raccolte apparse tra il 1936 e il 1970<sup>4</sup>, ad

<sup>1</sup> ‘Una persona di eccezionale rettitudine e sincerità, peraltro con una non trascurabile formazione filosofica’ [Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia. SG].

<sup>2</sup> Per una ricognizione sulle condizioni di vita e sulla quotidianità dell'enclave russa nel territorio francese e parigino nel ventennio tra le due guerre si rimanda, tra gli altri, a Gorboff 1995, Menegaldo 1998, Livak 2003, Bonola, Calusio 2005, Caratozzolo 2006, Gousseff 2008.

<sup>3</sup> Mamčenko rientra in quella generazione di donne e uomini emigrati dopo la Rivoluzione d'ottobre, bambini o poco più che adolescenti, cui negli anni Cinquanta Vladimir Varšavskij appone l'etichetta di *nezamečennoe pokolenie* (‘generazione invisibile, inosservata’, Varšavskij 2010). Per approfondimenti, cfr. Kaspě 2005 e Vasil'eva 2007.

<sup>4</sup> *Tjažělye pticy* (Uccelli pesanti, 1936); *Zvezdy v adu* (Stelle all'inferno, 1946); *V potoke sveta* (Nel flusso di luce, 1949); *Zemlja i lira* (Terra e lira, 1951); *Pevčij čas* (L'ora dei canti, 1957); *Vospitanie serdca* (L'educazione del cuore, 1964); *Son v cholidnom dome* (Sonno in una casa fredda, 1970). Sottolineiamo che alcuni dei componimenti inclusi in *Tjažělye pticy* vengono editi per la prima volta, tra il 1930 e il 1934, nell'almanacco di letteratura, arte e filosofia “Čisla” (Numeri). Tra il 1936 e il 1938, dopo la chiusura di “Čisla” (1934), Mamčenko pubblica nell'almanacco “Krug” (Il cerchio). Anche in questo caso, parte delle poesie sarà poi inserita nella raccolta successiva, *Zvezdy v adu*.

eccezione della prima, *Pauzniki*<sup>5</sup> (1924), rimasta inedita. Pienamente inserito nella cerchia dei letterati russo-parigini, vicino alla sinistra artistica dell'emigrazione, è tra i membri fondatori del *Sojuz molodych pisatelej i poetov* (Unione dei giovani scrittori e poeti) e figura tra gli *habitués* degli incontri domenicali della *Zelënaja lampa* (Lampada verde) nel salotto di Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius, suoi estimatori<sup>6</sup>. Numerosi sono i ricordi che affollano le narrazioni dei suoi contemporanei. Al di là del già menzionato Pomerancev, si segnalano i versi dedicatigli da Boris Poplavskij (1931: 32-33), la lirica *Ты знаеš sam – takov ot veka* [Lo sai anche tu – così lui è da sempre] di Irina Knorring (1939: 43)<sup>7</sup>, così come le memorie del marito di quest'ultima, Jurij Sofiev (2013), di Jurij Terapiano (1986), Gleb Struve (1996) e Vasilij Janovskij (1993), che ripercorrono la biografia dello scrittore, “хорошенький мальчик, с казацкой хитрецой”<sup>8</sup> (Janovskij 1993: 97).

Tra gli esponenti più longevi della comunità parigina, Mamčenko occupa una posizione peculiare nel panorama letterario del *Russkoe zarubež'e* (Russia all'estero) e consente di mettere in luce, attraverso analogie e divergenze, aspetti significativi della poesia dell'emigrazione. In queste pagine si intende esaminare la produzione di derivazione simbolista e avanguardista dell'autore, con particolare riferimento alla raccolta *Tjažëlye pticy*. Il volume – unica opera pubblicata da Mamčenko prima della Seconda guerra mondiale – è, infatti, espressione della fase iniziale della sua creazione lirica, caratterizzata da una tendenza alla sperimentazione formale, successivamente abbandonata in favore di una progressiva adesione ai metri della tradizione e di un ridimensionamento delle soluzioni innovative. Obiettivo del presente contributo è l'individuazione di influenze artistiche contrastanti, retaggio della letteratura russa tardo-ottocentesca e primo-novecentesca, le quali convergono in una costante ricerca di corrispondenze logico-semantiche non immediate, che si esplicano il più delle volte nella sfera performativa dell'atto declamatorio<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Termine desueto utilizzato per il *dol'nik*. Secondo B. Tomaševskij (1923: 52) il *pauznik*, caratterizzato da “продление неударного интервала до 3 слогов” (‘un allungamento dell'intervallo tra gli accenti fino a 3 sillabe’), è “первый шаг к разрушению классической метрической схемы” (‘il primo passo verso la distruzione dello schema metrico classico’).

<sup>6</sup> Tra le pagine del suo diario, Gippius (1999: 397, 412, 505) definisce Mamčenko “мой друг № 1” (‘il mio amico n. 1’) e, ancora, “главный друг” (‘più grande amico’).

<sup>7</sup> Maurizia Calusio (2009: 149) evidenzia quanto questa fosse una “prassi comune” tra i poeti della sinistra *émigrée*, soliti comunicare in versi e citarsi vicendevolmente.

<sup>8</sup> ‘Un ragazzo carino, con un'astuzia da cosacco’.

<sup>9</sup> A tal proposito, è interessante notare che nel periodo interbellico l'ambiente intellettuale *émigré* si presta particolarmente alla fruizione orale della poesia. Parigi, con i suoi salotti e caffè, costituisce un palcoscenico per la declamazione in versi, modalità con cui gli autori presentano al pubblico di colleghi le novità letterarie.

2. *Il sincretismo poetico di Tjažėlye pticy*

Negli anni tra le due guerre Mamčenko è una delle voci più originali e anticonformiste della giovane generazione. Si distacca dal documentarismo della *Parižskaja nota*<sup>10</sup> (Nota parigina), nonché dalla tradizione dell'età d'oro della lirica russa ripresa da Chodasevič e dai poeti esordienti confluiti in *Perekrėstok* (Crocevia), per avvicinarsi allo spirito di rinnovamento di Anna Prismanova, iniziatrice assieme a Vladimir Korvin-Piotrovskij e al marito, Aleksandr Ginger, del gruppo Formista<sup>11</sup>. “Оба поэты трудные”<sup>12</sup> (Struve 1996: 224), Mamčenko e Prismanova sono entusiasti seguaci degli avanguardisti russi e sovietici dai quali, seppur con diversa intensità – visto il carattere ben più ardito di Prismanova (cfr. Ciepiela 2004: 128) – prendono in prestito modalità e procedimenti. Tale approccio costituisce il principio fondante delle poesie incluse in *Tjažėlye pticy*. Scritta tra la prima metà degli anni Venti e la seconda metà degli anni Trenta e composta da versi disomogenei – contraddistinti da una evidente discontinuità stilistica e tematica –, la raccolta rappresenta un *unicum* nel vasto universo della letteratura migrazionale della prima ondata. D'altro canto, mentre Adamovič e i giovani della Nota si persuadono della necessità di astenersi da volteggi retorici ed eccessivi ornamentalismi, a vantaggio di autenticità e trasparenza, Mamčenko rifugge la forma convenzionale, altera la sintassi e oscura anche la più semplice delle proposizioni (cfr. Janovskij 1993: 97). Dall'analisi delle liriche emerge una concezione ‘cantieristica’ della creazione, eco dell'ideale poetico-‘architetonico’ acmeista, basata sulla convinzione che l'arte sia il frutto di una faticosa costruzione manuale eseguita da un autore-artigiano. I componimenti di *Tjažėlye pticy* si prefigurano come un ragionato montaggio, una complessa combinazione di parole-mattoni che lo scrittore, una mente “в вечной погоне”<sup>13</sup> (Mamčenko 1936: 22), sovrappone davanti agli occhi del lettore.

“Чтобы душа, как тело[,] трепетала”<sup>14</sup> (Mamčenko 1936: 23), egli condensa elementi di quella ‘nuovissima tradizione’ russa coincidente all'epoca con il simbolismo e il cubo-futurismo, da cui scaturisce un costante – e ossimorico – avvicendamento di ‘materialità’ strutturale e contenutistica (contrassegnata talvolta da toni marcatamente sensuali) e aspirazione metafisica. Nel medesimo ed esiguo corpus costituito da trentatré componimenti

<sup>10</sup> Al confine tra l'idea di ‘Scuola’ e di ‘atmosfera poetica’, riunita attorno a Georgij Adamovič, la Nota parigina si caratterizza per la sua vena diaristica, intima e sincera, il tono sommo e malinconico e il rifiuto di fasto lirico. Sulla Nota cfr., tra gli altri, Korostelėv 2003 e 2011.

<sup>11</sup> Il Formismo si distingue per la totale astrazione dal mondo circostante e ambisce a vagliare le opportunità della creazione poetica per comprendere le modalità attraverso cui produrre versi in emigrazione. In generale, gli scrittori vicini agli ideali formisti si differenziano dai contemporanei per la loro volontà di dilatare al massimo le possibilità della parola, motivo per cui molti critici rivedranno nelle loro opere, e segnatamente in quelle di Prismanova, tratti tipici del surrealismo (cfr. Terapiano 1986: 133-134, 235-236, 240; Struve 1996: 221).

<sup>12</sup> ‘Entrambi poeti difficili’.

<sup>13</sup> ‘In perenne ricerca’.

<sup>14</sup> ‘Affinché l'anima, come il corpo, frema’.

si distinguono tanto la curiosità dello sperimentatore seguace delle avanguardie, quanto la spinta eterea e trascendentale dello scrittore mistico, uno “святой Иоанн Креста”<sup>15</sup> – per dirla con Gippius (cfr. Pomerancev 1986: 63) –, vicino alla poetica di Andrej Belyj e al pensiero filosofico di Lev Šestov, di cui a suo modo riproduce la tendenza alla contraddizione e al paradosso. Mamčenko incentra le proprie liriche su paesaggi psicologici aperti, non finiti, protesi verso una verità altra, occulta e apparentemente inconoscibile, come testimonia, nella raccolta, l’insistente impiego dei verbi *znat’* (sapere) e *uznat’* (apprendere) – veicolati per lo più da negazioni o, in un afflato di speranza, dall’utilizzo del futuro perfetto – e le espressioni che rinviano al discernimento di una realtà dissimulata (“распутав ложь”<sup>16</sup>, Mamčenko 1936: 26). Discernimento che lo scrittore spesso preannuncia con toni profetici e apocalittici:

И будет день тяжелый и святой,  
На желтых листьях осень станет биться,  
И ветер, стиснутый дождливою водой,  
Приблизит резко огненные лица.

Сплетется мост добра и зла,  
Настанет бред беснующих молений,  
И разума – в знакомой лени –  
Звездой взметется синяя зола.

А телу жуткая миражится печаль, –  
В высоком ястребе подстреленный полет, –  
Покорные потери на плечах,  
Легчайший взмах и недолет

E verrà un giorno divino e tetro,  
Su foglie gialle si dibatterà l’autunno,  
E, stretto dall’acqua piovana, il vento  
I volti avvicinerà, infuocati di colpo.

Si intreccerà il ponte del bene e del male,  
Verrà il delirio di furiose preghiere,  
Della ragione – nella consueta pigrizia –  
Come un astro s’alzerà bluastra la cenere.

Al corpo miraggerà orrida tristezza, –  
Nel falco in alto un volo trafitto, –  
E sulle spalle remissive perdite,  
Il più leggero battito, un volo interrotto.

(Mamčenko 1936: 33)<sup>17</sup>.

Nel complesso, *Tjažëlye pticy* si presenta come una registrazione di esperienze oniriche dai contorni spaziali sfumati che – rileva nella sua recensione all’opera Konstantin Močul’skij (cfr. 1936: 179-180) – l’autore trascrive. Questo processo si svela al lettore mediante un reticolo di immagini inverosimili, abilmente ordito di neologismi – i quali rievocano la ricerca lessicale di Igor’ Severjanin – e basato sulla reiterazione della locuzione *nočnoj bred* (delirio notturno) e la frequente ripetizione di *son* (sonno, sogno). A ostacolare simbolicamente la decodifica dei versi è spesso il ‘buio’, una oscurità filosofica *Leitmotiv* dell’intero volume, esplicitata dal ricorrente utilizzo di sostantivi quali *pustota* (vuoto), *temnota* (oscurità), *noč’* (notte) e *mрак* (tenebre).

La produzione antebellica di Mamčenko ha ben poco di quotidiano. Peculiare è, di fatti, l’attitudine assunta rispetto al tema dell’esilio, cui dedica soltanto occasionalmente spazio. Benché la narrazione della vita oltreconfine rappresenti il fulcro degli scritti di gran

<sup>15</sup> ‘San Giovanni della Croce’.

<sup>16</sup> ‘Avendo sbrogliato la menzogna’.

<sup>17</sup> Qui e di seguito viene rispettata l’ortografia dell’originale.

parte dei giovani poeti russo-parigini, essa assume nella sua prima pubblicazione un ruolo marginale. Esclusi alcuni episodici riferimenti alla condizione di rifugiato, dove associa la propria vicenda personale al destino della diaspora<sup>18</sup>, la nostalgia per il Paese natale e i numerosi *topoi* della letteratura *émigrée* postrivoluzionaria (dall'idealizzazione dei ricordi di infanzia, alla descrizione dell'impatto generata dalla lontananza dalla madrepatria) cedono il passo a una quasi totale astrazione dalla realtà. Anche quando sembra soffermarsi sulla contingenza storica e tornare al passato, il suo sguardo non è mai rivolto all'ex Impero russo<sup>19</sup> e agli anni precedenti alla Guerra civile, tratto distintivo – salvo sporadiche eccezioni – già della produzione dell'amico Poplavskij (cfr. Calusio 2009: 51). Le riflessioni retrospettive presenti in *Tjaželye pticy* lasciano riaffiorare visioni esotiche connesse al periodo africano, che Mamčenko ricomponne attraverso fotogrammi fuori fuoco ed evocativi richiami al paesaggio mediterraneo delle spiagge tunisine; in altri casi si legano, seppur nel sonnambolico vaneggiare *ad absurdum*, alla città francese. Un numero ridotto di poesie, infatti, deviando dall'aspirazione puramente metafisica, si approssima alla rappresentazione 'topografica' del *Russkij Pariž* (Parigi russa) e si iscrive in quella tradizione di poetica urbana particolarmente florida nella cultura russa del primo ventennio del Novecento. Si osservi, a questo proposito, la lirica *Place de la Bastille* (1923), risultato di una combinazione di immagini corporee e cittadine che rivelano l'influsso del Majakovskij prerivoluzionario:

Ярким плакатом на улице,	Come in strada un vistoso manifesto,
Краски на мятом лице, –	Colori su un volto pesto, –
А сердце, наверно, чуть бьется, –	E il cuore, certo, appena palpita, –
Продается.	È in vendita.
Фонари плечи кутают,	I lampioni le spalle coprono,
Отдаванье всей...	Concede di sé tutto...
И такую вот путают,	Ed ecco la avvolgono,
По-паучьи, все.	Come ragni, tutti.
Убылью загнанной похоти:	Con un calo di libidine castrata:
Сколько?	Quanto?
Скользко	Unto
Схватил локти:	Il gomito ha afferrato:

<sup>18</sup> Si vedano, tra gli altri, i versi "Узнаю вдруг, что безвозвратен путь, / Узнаю вдруг, что я на всех похож, / Что умираю здесь, как умирают миллионы" ('D'un tratto scoprirò che il viaggio non ha ritorno, / D'un tratto scoprirò che sono come gli altri, / Che io morirò qui, come muoiono a milioni', Mamčenko 1936: 26).

<sup>19</sup> A differenza di quanto si riscontra in questa prima raccolta, negli scritti maturi i rimandi alla patria sono frequenti. Essa si insinua sovente nelle apparizioni oniriche e si chiarifica nella fantasia di un ritorno: "И в дом вошел, – как крыльями влеко: – / Ничто не чуждо, но чудесно ново, / Как речь родная, где любовно слово" ('Sono entrato a casa, – da ali attratto: – / Nulla è estraneo, ma straordinariamente nuovo, / Come la lingua materna, dove la parola è amore', Mamčenko 1964: 43).

Подавай до утра	Concedi fino al mattino
Рай!	Eden!
И опять опять фонари,	E lampioni ancora ancora,
И любовь в угаре,	E nell'amore delirare,
И хотеть и гореть	E volere e bruciare
До зари.	Fino all'aurora.
От лица	Dal volto
Продается...	È in vendita...

(Mamčenko 1936: 47).

Al di là della datazione, che colloca il componimento in una fase embrionale dell'esperienza oltreconfine e spiega, quindi, lo stato di eccitazione ancora euforico del Mamčenko-esule in relazione alla città<sup>20</sup>, *Place de la Bastille* costituisce un esempio insolito nel corpus poetico della 'generazione invisibile'. La capitale francese, abitualmente descritta dai giovani emigrati mediante processi di reificazione di soggetti animati dettati da inerzia, monotonia e indifferenza<sup>21</sup>, segue qui un meccanismo inverso e si appropria di sembianze umane<sup>22</sup>. Si delinea così un ritratto carnale e femminile che rimanda tanto alla *Nočnaja fialka* (La violetta notturna, Blok 1997: 25-33), quanto alla visione cubofuturista di *Iz ulicy v ulicu* (Da una strada all'altra, Majakovskij 1955: 38-39). In un gioco di allusioni, Parigi diviene una città-prostituta dal volto pesto, seducente come un vistoso manifesto sulla strada, oggetto di preghiere e alimentatrice di godimento. Similmente al 'bellimbusto della blusa',

<sup>20</sup> Nel 1923 Parigi è ancora agli occhi degli emigrati la capitale degli 'Anni folli', città verso cui rifugiati provenienti da tutto il mondo convergono, inseguendo il mito di una 'Eldorado' della libertà, mito che poi si rivelerà una chimera.

<sup>21</sup> Si vedano, ad esempio, i versi della poesia "*La Bollée*" di Knorring (1949: 27), la quale insiste sull'abulia della cerchia russo-parigina tramite l'oggettivizzazione degli astanti nel celebre caffè: "Грубые, тяжелые стаканы, / Запах никотина и духов, / И тончайшая отравка пьяной / Сладострастной музыки стихов. // Что-то пьется, что-то говорится, / Голоса рассеянно звенят. / На привычно-равнодушных лицах / Острой злобы плохо скрытый яд. / И скрывают возбужденный взгляд / Длинные, спокойные ресницы. // С лиц усталых облетает пудра, / С плеч падают меха. / И над всем – торжественно и мудро – / Музыка чеканного стиха" ('Bicchieri massicci e pesanti, / Odor di nicotina e di essenze, / Lasciva musica di componimenti / E il fine veleno delle sbronze. // Si beve qualcosa, qualcosa si dice, / Risuona distratta la voce. / Sui volti abitualmente indifferenti / Dell'astio mordace il malcelato / Veleno e celano lo sguardo agitato / Le ciglia lunghe e senza turbamenti. // Giù dalle spalle le pellicce cadono, / Vola la polvere dai volti estenuati. / E, saggi e solenni, su tutto si odono / Suoni di musica d'un verso intarsiato').

<sup>22</sup> Anche nei ricordi di Nina Berberova (1972: 257) si risconterà più tardi una spiccata tendenza verso l'umanizzazione della capitale francese. Parigi-personaggio vestirà nel suo libro di memorie i panni di un malvagio antagonista che "всё равно войдет в дом, в комнату, в нас самих, станет менять нас, заставит нас вырасти, состарит нас, искалечит или вознесет, может быть – убьет" ('entrerà comunque in casa, in camera, in noi stessi, incomincerà a cambiarci, ci costringerà a crescere, ci renderà deformi o ci innalzerà, forse ci ucciderà').

Mamčenko duetta con la rumorosità della capitale. Agli elementi urbani accosta e sovrappone suoni, attribuendo ai segmenti cittadini stralci di conversazioni – veicolati da interrogativi e discorsi indiretti – procedimento centrale nel suo *iter* di umanizzazione. I versi, troncati dalla frapposizione di incisi e da una musicalità disturbante, aspirano a ricalcare il frastuono parigino mediante allitterazioni e reiterazioni di giochi vocalici. Lo scenario, un paesaggio notturno e alienante (comune denominatore della poesia della prima ondata), è descritto attraverso un collage di flash visivi frammentati, i quali riconducono alla feconda commistione avanguardista tra arte figurativa e letteratura che si disloca ora sul territorio parigino<sup>23</sup>; qui, difatti, "les peintres jouent avec les lettres dans leurs tableaux abstraits, agrémentent leurs toiles de textes naïfs ou poétiques, les poètes cherchent à travailler la matière du texte à l'instar des cubistes ou, plus tard, des surréalistes" (Menegaldo 2000: 258).

Come si evince da *Place de la Bastille*, nei componimenti degli anni Venti lo stile di Mamčenko è in genere contrassegnato da una spiccata attenzione per la struttura ritmica del tessuto poetico. Sulla sua concezione lirica influisce, di certo, il già ricordato Belyj con il suo scritto *Budem iskat' melodii* (Cercheremo la melodia), introduzione alla raccolta *Posle razluki* (Dopo il distacco, 1922), in cui il simbolista constata il ruolo fondamentale della melodia nella genesi dei versi. Da qui l'imponente lavoro sulla materia sonora, la quale si rivela al tempo stesso strumento e meta dell'esercizio creativo. Al suo debutto, Mamčenko tenta di aderire devotamente ai dettami dei maestri avanguardisti, optando per versi dall'andamento accentuativo. Giunto nella capitale del *Russkoe zarubež'e*, prende parte a quella cerchia di letterati che aspira alla poesia transmentale e ambisce, seppur più moderatamente, alla lingua 'metarazionale' di Aleksej Kručënych. Anela, dunque, a quell'utopia di una lingua 'magica', poi 'stellare', terreno d'azione di Velimir Chlebnikov<sup>24</sup>, che prova a più riprese a declinare, sperimentare ed evocare: "Звездный дождь / Облил голову"<sup>25</sup> (Mamčenko 1936: 57), scriverà in chiosa alla raccolta proseguendo, tra metafore realizzate, nell'alterazione e distorsione della logica comune. Come Chlebnikov, inizialmente predilige la forma 'sintetica'<sup>26</sup> e i versi liberi, spesso bisillabici, da cui scaturiscono poesie-elenchi. Emblematico della sua devozione al poeta futurista – esperto ornitologo e intriso della 'lingua dei volatili' – appare, tra l'altro, il reiterato rimando agli uccelli<sup>27</sup>,

<sup>23</sup> Tale commistione, qui soltanto suggerita, viene esplicitata dall'autore nella menzione al cubismo della poesia *Tunis*: "Луна, подражая кубистам, / Фантазию встретит на городе" ('La luna, imitando i cubisti, / Sulla città incontrerà la fantasia', Mamčenko 1936: 52).

<sup>24</sup> Sulle teorie logopoietiche di Chlebnikov e delle avanguardie cfr., tra gli altri, Imposti 1981, 1991, Vroon 1983, Grigor'ev 1986, Solivetti 1986, Ivanov *et al.* 2000, Greve 2004.

<sup>25</sup> 'Una pioggia di stelle / M'ha inzuppato la testa.'

<sup>26</sup> "В более ранних стихах есть у него нечто общее с Хлебниковым, но, скорее, внешнее (так, он употребляет 'синтетический' размер)" ('Nei suoi primi versi ha qualcosa in comune con Chlebnikov, dal punto di vista esteriore soprattutto [per esempio, utilizza il metro 'sintetico']; Struve 1996: 224).

<sup>27</sup> Quella degli uccelli è una figura simbolo nella letteratura russa della prima ondata migratoria. Essa è generalmente impiegata nelle liriche dei contemporanei di Mamčenko come metafora

immagine dominante sin dal titolo di questa prima pubblicazione e ricorrente anche nella sua produzione più matura.

All'intensa ricercatezza musicale si lega la complessità del contenuto, celato sia dall'accumulazione di visioni e oggetti (ben più che soggetti animati), sia dall'elemento vocale. *Tjažëlye pticy* e, più nello specifico, le liriche degli anni Venti sono un mosaico nebuloso e incerto, contraddistinto da una trama lessicale multiforme, ricca di sottintesi. Ben più diretta e immediata si prefigura, invece, l'esplicitazione ottenuta nella realizzazione sonora e, con essa, l'elaborazione di significati che, sebbene risultino sconnessi sul piano logico, mirano a risolversi nel campo acustico, risvegliando corrispondenze emozionali. Spesso i versi tendono a completarsi o, per converso, ad annullarsi vicendevolmente nel suono. Non rare sono le sequenze dettate da affinità musicali o ripetizioni sillabiche. In tal senso, particolarmente indicativa è la lirica *Dremota* (*Torpore*, 1924):

Ночь, песок, море	Notte, rena, mare
Сгущенность корабельных рей;	Fitti i pennoni navali;
Плоть от плоти,	Carne dalla carne,
– Тепло.	– Calore.
В пальмах плещет сирокко,	Lo scirocco si frange su palme,
Серенады немолчно стынут,	Gelano serenate insistenti,
На звездах широко	Sulle stelle ampi
Мосты.	Ponti.
Тихо силит покой,	La pace fa forza, silente,
Разум в вечной погоне.	In perenne ricerca è la mente.
Запах солнца,	Odore di sole,
Сон.	Sogno.
Плачет в молитве араб,	Piange in preghiera l'arabo,
Шопот лошадиных ног,	Di zoccoli equini il fruscio,
Снится раб,	Sogna il servo,
Бог	Dio.

(Mamčenko 1936: 22).

Pur essendo inframezzati da segni di interpunzione, i versi – anche grazie alla disposizione a scaletta – appaiono complementari e inscindibili nella strutturazione del messaggio poetico. Simulando lo stato di dormiveglia, Mamčenko passa in rassegna elementi del paesaggio africano, ai quali associa un andamento sincopato che sembrerebbe riprodurre il singhiozzo dell'uomo in preghiera o, ancora, l'incedere cadenzato dei cavalli. Quello di *Dremota* non è un esperimento isolato: nella lirica *Vputi* (*Sulla strada*, 1927), ad esempio, emerge la medesima interconnessione uditiva dei versi, fondata per lo più sull'utilizzo di assonanze e allitterazioni, da cui derivano assorbimenti sintagmatici (come già in *Dremota*:

---

dell'esule. Al contrario, in questa raccolta l'immagine devia visibilmente dalla collocazione allegorica tipica, disinnescando la correlazione.

“Плоть от плоти, / – Тепло”, “Запах солнца, / Сон”). Concentrando il significato sonoro nel susseguirsi di fotogrammi stranianti, lo scrittore decontestualizza l’azione e sovrappone scenari disarmonici. Ancora una volta, alla coerenza della narrazione – apparentemente irrilevante – Mamčenko antepone il ritmo, scandito da una marcata disomogeneità sillabica, qui verosimile allusione a uno sforzo fisico:

На следу	Sull’orma
Костей слепой оскал,	La ghigna cieca delle ossa,
Стонут верблюды, –	Gemono i cammelli –
к кораблю	Verso la nave
В замираженном плеске песка	Nel miraggiato sciabordio della rena
Идут.	Vanno.
Огонь на глазах,	Fuoco negli occhi,
Сердца пыльная дрожь,	Tremito polveroso del cuore,
Сжались губы,	Contratte le labbra,
Убылью	Come calo
Умолки сожженные строже	Silenzi bruciati più severamente di
Голоса.	Voci.
Голова	Volti
Врылась верблюда в песок, –	Di cammelli conficcati nella rena, –
Нежная боль...	Tenero dolore...
Небо.	Etere.
Звонит расплавленным соком	Tintinna come di stagno succo
Олова.	Fuso.
Цветок папируса –	Fiore di papiro –
Воля – иссохшая прелесть...	Volere – rinsecchito fascino...
Расслабленным	Infiacchito
Бесстрадные на нем нести	Portarci indoloranti
Паруса	Vele.

(Mamčenko 1936: 31).

Laddove lo schema metrico segue una scansione più regolare, allontanandosi dalla forma sintetica chlebnikoviana e dal verso libero, Mamčenko sviluppa il gioco acustico incrementando l’occorrenza di rime interne, epanalessi e allitterazioni. Rappresentativo è, a tal proposito, il passaggio tratto dalla lirica *Bežala, bežala, spotknulas’, upala...* (Correva, correva, è inciampata, è caduta..., 1923):

Уйти? Ты не любишь? Тебе холодно лишь?	Vai? Non ami? Solo freddo hai?
Утро бледнеет, бледнеет, – смотри,	L’alba si fa pallida, pallida, – guardala,
Ты так-же бледна, как и утро,	Così pallida sei, come l’alba,
Не надо любить и быть мудрой,	Non serve amare né fare la scaltra,
Вот твои слезы, – сотри	Le tue lacrime, eccole, – tergile.

(Mamčenko 1936: 34).

È interessante sottolineare, infatti, che la raccolta mette in luce il dualismo stilistico-formale di Mamčenko non soltanto in termini di influssi diversificati di autori e movimenti. All'irregolarità che contraddistingue gran parte dei componimenti degli anni Venti il poeta contrappone, soprattutto nelle liriche del decennio successivo, una progressiva regolarizzazione dello schema rimico e metrico, con una maggiore propensione per la scansione sillabica classica (giambo, anapesto e anfibraco)<sup>28</sup>. Tale regolarizzazione è veicolata, peraltro, da uno stile via via più elegante, alto e sublimato.

In un ambiente letterario fortemente gerarchizzato come quello del *Russkoe zarubež'e*, la contraddittorietà di *Tjaželye pticy*, la libertà espressiva dell'autore e la sua vena poetica in controtendenza, rarefatta e non agevole, non sfuggono ai vertici della piramide culturale. Da Al'fred Bem a Georgij Adamovič, "о 'косноязычии' Мамченко писали почти все критики"<sup>29</sup> (Struve 1996: 224). Poco dopo l'uscita, Bem firma sulla rivista "Меџ" un articolo dedicato al nonsense poetico dove si scaglia duramente contro lo scrittore, definendo il suo linguaggio pessimo e sciatto e la sua raccolta "слишком невысказанная" (Bem 1936). Al di là dell'impetosa recensione, secondo lui l'opera "что-то сдвинула со своего места, внесла какой-то беспорядок и приоткрыла какую-то бездну, куда заглядывать небезопасно", tanto più perché – prosegue Bem – "сам он, очевидно, не дает ясного отчета о том, что он в глубинах своего творческого прозрения видит или, вернее, о чем он смутно догадывается"<sup>30</sup> (Bem 1936)<sup>31</sup>. Neppure Adamovič inizialmente cela la perplessità sui procedimenti consci o inconsci adottati da Mamčenko nel perseguire la propria strategia distruttiva del senso comune. Ai suoi occhi la raccolta è simile a un "трагическое

<sup>28</sup> Sulla prosodia di Mamčenko e, più in generale, sulle caratteristiche della versificazione della prima ondata migratoria cfr. Smith 1978.

<sup>29</sup> 'Quasi tutti i critici hanno scritto delle 'sgrammaticature' di Mamčenko'.

<sup>30</sup> "Tropo inconcepibile [...]. Ha smosso qualche cosa, ha creato disordine e ha dischiuso un abisso in cui è pericoloso guardare [...]. Lui stesso, a quanto pare, non ha una nitida comprensione di ciò che vede nelle profondità della propria intuizione creativa o, meglio, di ciò che vagamente presagisce'.

<sup>31</sup> In apertura alla sua recensione, tuttavia, Bem (1936) insiste sul turbamento provocato dai versi di Mamčenko, rimarcandone l'importanza: "но вот я, сознаю откровенно, почти болею стихами Мамченко. Они сидят во мне как заноза, от которой хочу, но не могу освободиться. Его книжечка 'Тяжелые птицы' принадлежит к тем, которые как-то против воли попадают в руки, а раз попавши, овладевают вниманием. Мне бы давно о ней написать, может быть и освободился бы от своей болезни, а вот же, как нарочно, и писать о ней не хочется, точно это не книжка стихов, а письмо, на которое и надо, и трудно ответить" ('ma ecco, lo confesso apertamente, sono quasi ossessionato dai versi di Mamčenko. Mi stanno dentro come una scheggia da cui vorrei liberarmi, senza riuscirci. Il suo libriccino 'Тяжелые птицы' appartiene a quei testi che, quasi contro la tua volontà, ti capitano tra le mani e, una volta che ti sono capitati, si impadroniscono della tua attenzione. Avrei dovuto scriverne da tempo, forse così mi sarei liberato della mia ossessione, ma, neppure a farlo di proposito, non ho voglia di scriverne, di certo non è un libriccino di poesie, ma una lettera alla quale è necessario, benché difficile, rispondere').

мычание”, inafferrabile nella sua integralità, priva di direzione tematica e di una linea poetica chiara, al punto che a nulla servirebbe – asserisce – “взять поэта за плечи, встряхнуть, расшевелить, спросить: о чем? о ком? куда? для чего? что?”<sup>32</sup> (Adamovič 2018: 34).

Nonostante le contestazioni, comune è la percezione – o il presentimento – che dietro i versi di Mamčenko ci sia un universo ancora inespresso, una logica interna di non facile accesso, la quale mira a scandagliare i moti e i meccanismi della coscienza umana, in relazione al male e al rapporto con Dio<sup>33</sup>. “Логический смысл его стихов часто неясен и труден, но если почувствовать, что бьется, дышит, волнуется под этим смыслом, тогда открывается иная, внутренняя логика этой поэзии, ее напряженная, бунтующая жизнь, ее цельность и предельная искренность”<sup>34</sup>, sostiene a questo proposito Močul’skij (1936: 180). Non è un caso, dunque, che Mamčenko trovi in Gippius una strenua sostenitrice (cfr. Korostel’ev 2013: 188). Convinta che il poeta sia tra le figure più interessanti della nuova generazione (cfr. Terapiano 1986: 258), in occasione della pubblicazione di *Tjaželye pticy*, si schiera contro la fretta della ‘vecchia guardia’ nel voler tirare le somme sulla produzione dei giovani e giudicare quest’ultima con i medesimi parametri con cui vaglia le opere degli scrittori maturi. Nell’incipit della sua arringa difensiva, Gippius assolve l’acerbezza di Mamčenko, la gravezza dei suoi versi e la trascuratezza nella sintassi – che correla a questioni anagrafiche e alla conseguente mancanza di esperienza – e ne difende il talento, invitando i colleghi a prorogare qualsiasi sentenza: “не будем пророчествовать о Мамченке: мы дальнейшего не знаем, дальнейшее зависит от него”<sup>35</sup> (Gippius 1936: 467).

Benché dichiarati con fermezza “И лучше не быть поэтом, / Если нужно так голос менять”<sup>36</sup> (Mamčenko 1936: 25), persuaso che non si possano trovare compromessi nell’atto letterario, durante il secondo conflitto mondiale Mamčenko attraversa un’evoluzione creativa, a seguito della quale si distaccherà dall’esuberanza avanguardista che lo aveva contraddistinto. Esclusi sporadici rimandi allo sperimentalismo di *Tjaželye pticy*<sup>37</sup>, nelle raccolte postbelliche si evidenzia una più definitiva normalizzazione della metrica e una semplificazione della sintassi.

<sup>32</sup> “Tragico mugghio [...]. [...] prendere il poeta per le spalle, scuoterlo, destarlo, chiedere: di cosa? di chi? dove? per cosa? che cosa?”.

<sup>33</sup> Per un approfondimento sulle linee filosofiche e sul rapporto tra uomo, coscienza e divino nelle opere del poeta cfr. Nosov 2022. Si veda, inoltre, l’articolo *Dviženie ljubvi* (Il moto dell’amore, Mamčenko 1983).

<sup>34</sup> ‘Il senso logico dei suoi versi è spesso oscuro e difficile, ma se si riesce a percepire ciò che pulsa, respira, si agita sotto quel senso, allora si dischiude di questa poesia un’altra logica, interiore, la sua esistenza intensa, ribelle, la sua integrità e la sua estrema sincerità’.

<sup>35</sup> ‘Non profetizzeremo su Mamčenko: non sappiamo ciò che diverrà e ciò che diverrà dipende da lui’.

<sup>36</sup> ‘Meglio non esser poeta, / Se troppo la voce bisogna mutare’.

<sup>37</sup> Esemplari appaiono, in tal senso, le poesie *Človeka ubili* (Un uomo è stato ucciso) e *Pis’mo iz Pariža* (Lettera da Parigi, Mamčenko 1964: 33-35, 38-40).

Le liriche edite dopo la guerra si inseriscono nel complesso quadro storico dell'epoca. A tal riguardo Terapiano rimarca come

настоящий поэт не может застыть на месте, не изменяться, не искать все новых и новых путей – оставаясь на месте, он идет назад, т. е. становится хуже, а не лучше. Важнее всего то, как и в чем выражаются изменения, как бьется творческий пульс поэта. И если каждая книга открывает нам новое в его творчестве, мы можем быть уверены, что не напрасно оказали ему 'кредит', ценили его и любили (Terapiano 1986: 252)<sup>38</sup>.

Mentre la cerchia parigina si disperde e molti lasciano la Francia per emigrare negli Stati Uniti, o alla volta dell'Unione Sovietica, Mamčenko avverte l'esigenza di dedicarsi a temi che aveva in precedenza soltanto sfiorato, manifestando una improvvisa consapevolezza circa il proprio ruolo in esilio. A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, infatti, i suoi versi sono contrassegnati da un maggiore realismo descrittivo e si approssimano – ormai tardivamente – all'aspirazione documentaria della Nota. Sebbene si distanzi dalla frammentazione spigolosa tipica di alcune espressioni della poetica cubofuturista, egli mantiene, in qualche misura, la ricerca di trascendenze simboliche di cui, nel perpetuarsi di visioni oniriche, affiorano retaggi. Pur nel tentativo di correggere la propria 'goffaggine', fin quando nel 1967 non sarà costretto da un ictus a rallentare il suo instancabile progresso, rimarrà un poeta enigmatico, sospeso tra metafisico e terreno. Come osserva Nikolaj Ocuл (1950: 223) già nel dopoguerra, "Мамченко не уступает своих трудных особенностей, продолжает вести читателя к тому, к чему этого рода искусство не может не вести: к сотрудничеству, к ответному напряжению духовных сил"<sup>39</sup>.

### Bibliografia

- Adamovič 2018: G.V. Adamovič, "Poslednie novosti" 1936-1940, sost. O.A. Korostel'ev, Sankt-Peterburg 2018.
- Belyj 1922: A. Belyj, *Posle razluki*, Berlin 1922.
- Bem 1936: A.L. Bem, *O bessmyslice v poézii (Viktor Mamčenko, Tjaželye pticy. Pariž, izd. Ob'edinenie poetov i pisatelej, 1936)*, "Meč", 25-27 dekabnja 1936, 52, <[https://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem51\\_mamchenko.htm](https://www.mochola.org/russiaabroad/bem/bem51_mamchenko.htm)> (ultimo accesso: 02.03.26).

<sup>38</sup> 'Un vero poeta non può restare fermo, non può non cambiare, non cercare vie sempre nuove: rimanendo nello stesso posto, regredisce, ossia peggiora, non migliora. Fondamentale è come e in che cosa si esprimono i cambiamenti, come pulsa il battito creativo del poeta. Se ogni suo libro ci rivela qualcosa di nuovo della sua arte, possiamo essere certi che non gli abbiamo dato 'credito' invano, che non l'abbiamo stimato e amato per nulla.'

<sup>39</sup> 'Mamčenko non rinuncia alle sue difficili peculiarità, continua a condurre il lettore verso ciò a cui un'arte di questo genere non può non condurre: alla collaborazione, a una tensione spirituale reciproca.'

- Berberova 1972: N.N. Berberova, *Kursiv moj*, Mjunchen 1972.
- Blok 1997: A.A. Blok, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati tomach*, II. *Stichotvorenija (1904-1908)*, otv. red. A.V. Lavrov, Z.G. Minc, Moskva 1997.
- Bonola, Calusio 2005: A. Bonola, M. Calusio (a cura di), *Dopo la Russia (in Francia)*, Milano 2005.
- Calusio 2009: M. Calusio, *Il paradiso degli amici. Per un'analisi della poetica di Boris Poplavskij*, Milano 2009.
- Caratozzolo 2006: M. Caratozzolo, *La Russia allo specchio. Cultura, società e politica dell'emigrazione russa a Parigi negli anni Trenta*, Torino 2006.
- Ciepiela 2004: C. Ciepiela, *The Women of Russian Montparnasse (Paris 1920-1940)*, in: J.M. Gheith, A.M. Barker (eds.), *A History of Women's Writing in Russia*, Cambridge 2004, pp. 117-133.
- Gippius 1936: Z. Gippius, *Mamčenko V.A. Tjažëlye pticy: Stichi. Pariž: Ob'edinenie poetov i pisatelej, 1936; Savnikov L.B. Avanpost: Stichi. Pariž: B. i., 1936* [recensione], “Sovremennye zapiski”, 11 ijulja 1936, 61, pp. 466-468.
- Gippius 1999: Z. Gippius, *Dnevniki*, II, red. A.N. Nikoljukin, Moskva 1999.
- Gorboff 1995: M. Gorboff, *La Russie fantôme. L'émigration russe de 1920 à 1950*, Genève 1995.
- Gousseff 2008: C. Gousseff, *L'exil russe – La fabrique du réfugié apatride*, Paris 2008.
- Greve 2004: C. Greve, *Writing as an “Imagetext” in the Poetic Universe of Velimir Chlebnikov*, “Russian Literature”, LV, 2004, 1-3, pp. 127-168, DOI: [http://dx.doi.org/10.1016/S0304-3479\(04\)00009-2](http://dx.doi.org/10.1016/S0304-3479(04)00009-2).
- Grigor'ev 1986: V. Grigor'ev, *Slovtvorčestvo i smežnye problemy jazyka poëta*, Moskva 1986.
- Imposti 1981: G. Imposti, *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: samovitoe slovo e zaum'*, “Studi italiani di linguistica teorica ed applicata”, X, 1981, pp. 105-140.
- Imposti 1991: G. Imposti, “Zangezi”. *La lingua degli dei. Fonosimbolismo e “zaum”*, in: L. Magarotto, M. Marzaduri, D. Rizzi (red.), *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, Bern 1991, pp. 103-115.
- Ivanov et al. 2000: V.V. Ivanov, Z.S. Papernyj, A.E. Parnis (sost.), *Mir Velimira Chlebnikova: Stat'i. Issledovanija (1911-1908)*, Moskva 2000.
- Janovskij 1993: V. Janovskij, *Polja Elisejskie*, Sankt-Peterburg 1993.
- Kaspè 2005: I. Kaspè, *Iskusstvo otsutstvovat'. Nezamečennoe pokolenie russkoj literatury*, Moskva 2005.
- Knorring 1939: I. Knorring, *Okna na sever*, Pariž 1939.

- Knorring 1949: I. Knorring, *Posle vsego. Tret'ja kniga stichov (posmertnaja)*, sost. N. Knorring, Pariz 1949.
- Korostel'ev 2003: O.A. Korostel'ev, "My i oni" v mirovozrenii "Parižskoj noty" (Georgij Adamovič o Evrope i Rossii), in: C. Solivetti, T. Civjan (a cura di), *L'Europa nello specchio della prima emigrazione russa (1918-1940) / Evropa v zerkale russskoj èmigracii (pervaja volna, 1918-1940)*, "Europa Orientalis", XXII, 2003, 2, pp. 171-184.
- Korostel'ev 2011: O.A. Korostel'ev, "Parižskaja nota" russkogo Monparnasa, ouv. coll. Modèle de Gouvernement, ENS LSH, Lyon, mis en ligne le 15 juillet 2011, <<http://institut-est-ouest.ens-lyon.fr/spip.php?article302>> (ultimo accesso: 02.03.26).
- Korostel'ev 2013: O.A. Korostel'ev, *Ot Adamoviča do Cvetaevoj. Literatura, kritika, pečať russkogo zarubež'ja*, Sankt-Peterburg 2013.
- Livak 2003: L. Livak, *How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*, Madison 2003.
- Majakovskij 1955: V. Majakovskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, I. 1912-1917, red. V.A. Katanjan, Moskva 1955.
- Mamčenko 1936: V. Mamčenko, *Tjaželye pticy*, Pariz 1936.
- Mamčenko 1946: V. Mamčenko, *Zvezdy v adu*, Pariz 1946.
- Mamčenko 1949: V. Mamčenko, *V potoke sveta*, Pariz 1949.
- Mamčenko 1951: V. Mamčenko, *Zemlja i lira*, Pariz 1951.
- Mamčenko 1957: V. Mamčenko, *Pevčij čas*, Pariz 1957.
- Mamčenko 1964: V. Mamčenko, *Vospitanie serdca*, Pariz 1964.
- Mamčenko 1970: V. Mamčenko, *Son v cholodnom dome*, Pariz 1970.
- Mamčenko 1983: V. Mamčenko, *Dviženie ljubvi*, in: Z. Gippius, D. Merežkovskij (red.), *Literaturnyj smotr: svobodnyj sbornik*, Holyoke 1983, pp. 16-22.
- Menegaldo 1998: H. Menegaldo, *Les russes à Paris. 1919-1939*, Paris 1998.
- Menegaldo 2000: H. Menegaldo, *La jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921-1930)*, "Slavica occitania", X, 2000, pp. 249-260, DOI: <http://dx.doi.org/10.3406/slaoc.2000.1962>.
- Močul'skij 1936: K.V. Močul'skij, *Viktor Mamčenko "Tjaželye pticy" Pariz 1936. Izd. Ob'edinenija Poëtov i Pisatelej* [recensione], in: *Krug. Al'manach*, I, Berlin 1936, pp. 179-180.
- Nosov 2022: N.N. Nosov, *Kategorija sovesti v tvorčestve V.A. Mamčenko (po zarubežnym publikacijam)*, "Observatorija kul'tury", XIX, 2022, 6, pp. 634-646, DOI: <http://dx.doi.org/10.25281/2072-3156-2022-19-6-634-646>.
- Ocup 1950: N.A. Ocup, *V potoke sveta* [recensione], "Novosel'e: literaturno-chudožestvennyj žurnal", 1950, 42-44, pp. 222-223.

- Pomerancev 1986: K. Pomerancev, *Skvoz' smert'. Vospominanija*, London 1986.
- Poplavskij 1931: B. Poplavskij, *Flagi*, Pariž 1931.
- Smith 1978: G.S. Smith, *The Versification of Russian Emigré Poetry, 1920-1940*, “Slavonic and East European Review”, LVI, 1978, 1, pp. 32-46.
- Sofiev 2013: Ju. Sofiev, *Sinij dym*, sost. N. Černova, Almaty 2013.
- Solivetti 1986: C. Solivetti, *L'utopia linguistica di Velimir Chlebnikov*, in: G. Saccaro del Buffa, A.O. Lewis (a cura di), *Utopie per gli anni Ottanta. Studi interdisciplinari sui temi, la storia, i progetti*, Roma 1986, pp. 51-70.
- Struve 1996: G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii. Opyt istoričeskogo obzora za-rubežnoj literatury*, Pariž-Moskva 1996.
- Terapiano 1986: Ju. Terapiano, *Literaturnaja žizn' russkogo Pariža za polveka – esse, vospominanija, stat'i (1924-1974)*, sost. R. Gerra, A. Glezer, Pariž-N'ju-Jork 1986.
- Tomaševskij 1923: B. Tomaševskij, *Russkoe stichosloženie*, Peterburg [sic] 1923.
- Varšavskij 2010: V. Varšavskij, *Nezamečennoe pokolenie*, red. O.A. Korostelëv, T.G. Varšavskaja, M.A. Vasil'eva, Moskva 2010.
- Vasil'eva 2007: M. Vasil'eva, *K probleme “nezamečennogo pokolenija” vo francuzskoj literature*, in: O.B. Vasilevskaja, M.A. Vasil'eva (otv. red.), *Russkie pisateli v Pariže. Vzgljad na francuzskuju literaturu 1920-1940. Meždunarodnaja naučnaja konferencija, Ženeva, 8-10 dekabnja 2005 g.*, Moskva 2007, pp. 43-62.
- Vroon 1983: R. Vroon, *Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, Ann Arbor 1983.

*Abstract*

Sara Gargano

*“Razum v večnoj pogone”*. Notes on the Experimentalism of Viktor Mamčenko in Tjaželye pticy

An exponent of the young émigré generation settled in Paris in the interwar period, Viktor Mamčenko (1901-1982) stands out for his original lyrical voice. Taking into account key aspects of the author's biography, the article examines his first publication, *Tjaželye pticy* (1936), with particular focus on the influences exerted on his pre-Second World War poetry by Russian Symbolism and Russian Futurism. The analysis aims to emphasise the stylistic and thematic peculiarities of his formative literary production, shedding light on the nuanced artistic scene of the *nezamečennoe pokolenie* and laying the groundwork for an understanding of his evolution as an exiled writer. The paper also provides an overview of Viktor Mamčenko's contemporary critics' responses to his first collection of poems, offering insight into the reception of his creative experimentalism.

*Keywords*

Viktor Mamčenko; Russian Poetry; Exile; Symbolism; Futurism.