

Testo e immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo
Текст и образ. От античности к современности
a cura di Maria Redaelli, Beatrice Spampinato e Alexandra Timonina

La matrice espressiva nel *livre d'artiste* di Iliazd

Alexandra Timonina

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract Due to the involvement of Iliazd in a range of major artistic movements, from Russian Futurism to Dada during its Parisian period, his work may be considered within a range of different study frameworks. These experiences led to an interest in printed art and later to publishing. The 'architecture' of the books he produced was influenced by the character of the *zaum* poetry he practised in his early years. His contribution to the genre of modern artist's book is unquestionable, although it has not enjoyed the attention of much scholarship. This paper seeks to analyse the expressive devices in Iliazd's mature work in illustrated books and to trace their origins, showing how they led to the emergence of liberal and original correspondences between writing and visual forms.

Keywords Zdanevich. Iliazd. Livre d'artiste. Futurist Poetry. Russian Futurism. Zaum.

Sommario 1 Una nota sulla fortuna critica dell'opera di Il'ja Zdanevič. – 2 Il periodo futurista e gli anni prebellici. – 3 Il ruolo di editore.



Edizioni
Ca' Foscari

Quaderni di Venezia Arti 2

ISBN [ebook] 978-88-6969-362-5 | ISBN [print] 978-88-6969-363-2

Open access

Submitted 2019-10-01 | Published 2019-11-25
© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License
10.30687/978-88-6969-362-5/004

L'art du livre semble être par définition individuel et confidentiel. L'amateur prend l'ouvrage, le manie avec précaution, en découvre le rythme intérieur, page après page. Il lui faut du temps, s'accorder à l'apparence et au contenu, se laisser apprivoiser par un objet qui est œuvre et discours. [...] Il peut y avoir parfois, lorsque la réussite est grande, dans l'évidence et la simplicité, une sorte de miracle. (Pontus Hultén 1978, 5)

1 Una nota sulla fortuna critica dell'opera di Il'ja Zdanevič

L'opera di Il'ja Zdanevič, artista, letterato e poeta, una delle figure più dinamiche delle Avanguardie del primo Novecento, ha da sempre attirato l'attenzione per lo più di circoli, relativamente ristretti, di appassionati bibliofili e studiosi. Questo in parte è dovuto ai limiti linguistici e ai confini geografici che scandivano le sfere dei suoi interessi e le fasi della sua eclettica carriera. La produzione artistica di Zdanevič è stata studiata sotto diverse prospettive a seconda della tradizione accademica da cui è stata presa in considerazione. Zdanevič è stato ampiamente riconosciuto come un editore rivoluzionario e maestro del *livre d'artiste* in Francia dove ha lavorato per gran parte della sua vita. Negli anni Settanta il Centre Pompidou e il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gli hanno reso omaggio con due mostre postume mentre negli Stati Uniti, nel 1987, è stata organizzata al Museum of Modern Art di New York una grande esposizione retrospettiva dedicata alla sua arte del libro illustrato. Nel frattempo le sue poesie e opere teoriche restano inevitabilmente oggetto di studio nell'ambito della slavistica.¹ Nel contesto post-sovietico, fino a pochi anni fa, persisteva l'inclinazione ad approfondire il periodo iniziale della sua opera poiché rientrava in un ambito di ricerca più vasto, ossia quello delle tendenze letterarie e artistiche avanguardiste dell'inizio del secolo. Solo nel 2015, con una grande esposizione al Museo Puškin di Mosca, seguita da un convegno internazionale dedicato alla sua eredità (Fridman 2015, 2018), i diversi aspetti dell'opera di Zdanevič sono stati ripensati contestualizzando la sua pratica artistica con alcune nuove scoperte archivistiche e rendendo particolarmente esplicito, pur in una maniera selettiva, il suo contributo all'arte del *livre d'artiste*.

Sarebbe legittimo affermare che le due fasi principali del suo percorso artistico, pur divise da una pausa negli anni Trenta, non devo-

¹ In Italia l'opera di Zdanevič è stata sempre particolarmente cara agli studiosi della letteratura russa e ha ricevuto una notevole attenzione soprattutto negli anni Ottanta, in gran parte per merito di Marzio Marzaduri (1930-1990). Attivo tra Trento e Venezia, proprio nella città lagunare, presso la Biblioteca di Area Linguistica dell'Università Ca' Foscari, è conservata una parte della sua eredità contenente una collezione di libri dell'avanguardia russa.

no essere prese in considerazione come episodi sconnessi fra loro; devono invece essere analizzate come inclinazioni di una pratica artistica profondamente sperimentale, connesse da legami fondamentali di carattere espressivo, ed è quindi legittimo soffermarsi qui sui più incisivi mezzi poetici e figurativi che persistono nella sua opera matura, per dimostrare come essi hanno favorito la nascita di un linguaggio artistico libero e originale segnato dalle *alliances*, a volte inaspettate, tra forme di scrittura e immagini.

2 Il periodo futurista e gli anni prebellici

Il'ja Zdanevič nasce a Tiflis (odierna Tbilisi). Sia suo padre, insegnante di lingua francese, che veniva da una famiglia polacca da tempo trasferitasi in Russia, sia sua madre, pianista professionista di origini georgiane, erano personalità creative e appassionate d'arte. Nella loro casa si trovavano spesso i membri dell'*intelligencija* della città, e spesso la famiglia affittava atelier ai giovani artisti. Questo ambiente si rivela culturalmente stimolante non solo per Il'ja ma anche per suo fratello maggiore Kirill, che sceglie la strada della pittura, interrotta poi alla fine degli anni Quaranta durante le repressioni di cui è vittima fino alla riabilitazione anni dopo. Il'ja conclude gli studi al ginnasio maschile di Tiflis diplomandosi con lode.

All'età di diciassette anni si trasferisce a San Pietroburgo iscrivendosi alla facoltà di legge. A quel tempo, nel 1911, Zdanevič era già stato colpito dal fascino del futurismo italiano avendo letto i primi manifesti e avendoli, come ricorderà in seguito, imparati a memoria. Grazie al fratello Kirill che si era trasferito nella capitale russa l'anno prima, Zdanevič entra a far parte dei circoli avanguardisti e incontra artisti come Viktor Bart e Michail Le-Dantju, allora studenti dell'Accademia di Belle Arti di San Pietroburgo; conosce in seguito Natal'ja Gončarova e Michail Larionov, con cui stringe una stretta amicizia che rimarrà tale per molti anni. Nel 1913 Zdanevič partecipa alla redazione del manifesto «Perché ci dipingiamo?» assieme a Larionov, affermando la natura performativa della creazione artistica contemporanea che cercava di eliminare i confini tra l'arte e la vita. Durante lo stesso periodo comincia regolarmente a organizzare presentazioni al pubblico dedicate all'arte e alla poesia, promuovendo la teoria dello *vsëčestvo* alla cui elaborazione aveva preso parte attiva. Si tratta di una teoria artistica che proponeva di unire tutti gli strumenti espressivi esistenti,² al fine di creare un'arte atemporale e illimitata nello spazio, e che riconoscesse tutti i generi, gli stili, i me-

² Dal russo *vsë*, tutto. Per il programma elaborato da Zdanevič e Le-Dantju si veda: Le-Dantju 1991, 183-202.

dia e le tecniche come validi per il processo artistico. La sua ricerca si concentrava sulle dicotomie fra la lingua scritta e parlata ed era fortemente concentrata sulla 'fonosemantica' applicata alla poesia.

Durante la guerra Zdanevič lavora come giornalista e nel maggio del 1917 lascia Pietrogrado per tornare a Tiflis, dove rimane per i successivi tre anni, che saranno per lui molto produttivi dal punto di vista artistico. Zdanevič collabora con Aleksej Kručënych, Igor' Terent'ev e gli altri esponenti del Futurismo russo e, proprio in questo periodo, cura la pubblicazione delle prime quattro sceneggiature teatrali a un atto facenti parte del ciclo di cinque drammi³ *aslaabl'č'ja. pit'ërka dEjstf*,⁴ e composte utilizzando il linguaggio sperimentale *zaum'* [figg. 1-2].

Nel corpo testuale della pentalogia di Zdanevič si possono identificare due principali categorie poetiche: le parti composte in *zaum'* e i blocchi di 'scrittura fonetica', che volutamente abbandona le convenzionali regole ortografiche trascrivendo foneticamente le particolarità dell'effettiva pronuncia della lingua russa preferendone spesso la versione più colloquiale, raggiungendo in questo modo un forte effetto straniante (Grečko 2018, 25-6). La pentalogia di *aslaabl'č'ja* ha una solida dimensione mitologica che fa riferimento sia al patrimonio culturale europeo, sia alle tendenze locali dei gruppi artistici che frequentava Zdanevič negli anni Dieci. La lettura di questa serie poetica si snoda su più livelli: a partire dal motivo della metamorfosi prestata dalla mitologia greca al freudismo, alle attualità della politica mondiale e le provocazioni dei compagni di esperimenti teatrali futuristi. I drammi di Zdanevič enfatizzano le caratteristiche più radicali della poesia e l'arte del libro illustrato d'avanguardia che si sviluppano negli anni Dieci del Novecento. Nel 1918 assieme al fratello Kirill, Kručënych e Terent'ev, forma il gruppo artistico 41° che si concentra sulla divulgazione della teoria e della pratica del linguaggio poetico astratto e trans-razionale dello *zaum'*. La sua prima pubblicazione firmata Iliazd vede la luce nell'autunno del 1920 con il quarto dramma di *aslaabl'č'ja*.⁵ Le conquiste delle varie associazioni di risma futurista in Russia durante quel periodo sono state segnate da collaborazioni sperimentali tra poeti e artisti visivi. Questo clima di sperimentazione, incoraggiato dal tipico materialismo dei movimenti artistici di sinistra, con la loro attenzione acuta verso la forma, il materiale o gli elementi del linguaggio, ha stimolato nu-

3 Zdanevič identifica questi drammi con il neologismo *dra*, togliendo la fine della parola in conformità con la teoria dello *sdvig* (spostamento). Si veda, a proposito, Ševčenko 2009, 79. Sulla teoria dello *sdvig* si veda Markov 1968, 342-3.

4 Può approssimativamente essere tradotto come «Asinoapparenze. Quintetto d'atti».

5 *zga jakAby* (Come se fosse zga), il significato oscuro di *zga* ha nelle radici il gioco con le iniziali di Sofija Georgievna Mel'nikova, forse nella versione Zochna che è il diminutivo polacco del nome Sofia. Si veda Karasik 2018, 80-3.

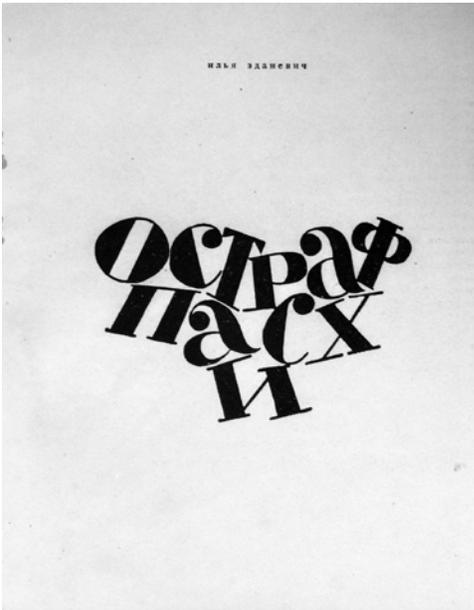
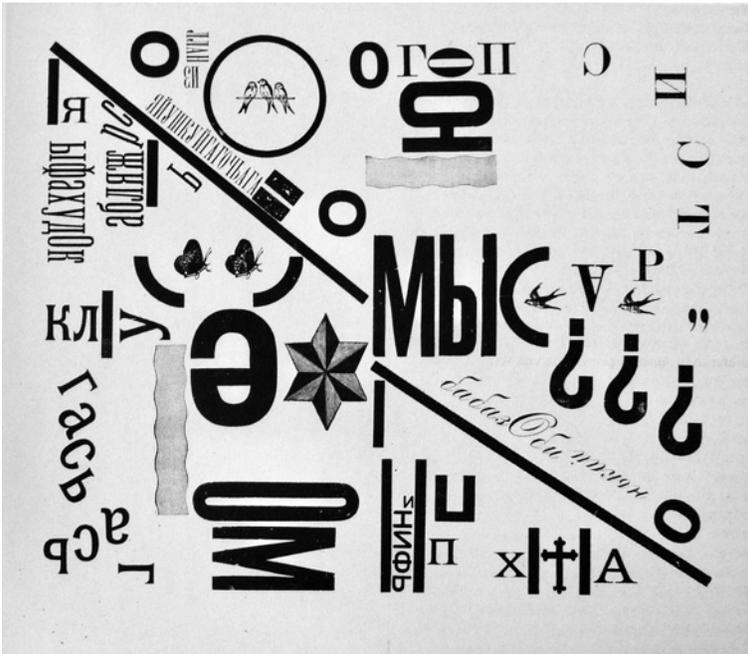


Figura 1 (a sinistra) Il'ja Zdanevič, *Ostraf paschi* (L'isola di Pasqua), frontespizio. 1919. Inchiostro tipografico su carta, Tiflis: 41°. Creative Commons

Figura 2 (sotto) Il'ja Zdanevič, *Asël naprakAt* (Asino a nolo), frammento del risvolto espandibile. 1919. Inchiostro tipografico su carta, Tiflis: 41°. Creative Commons



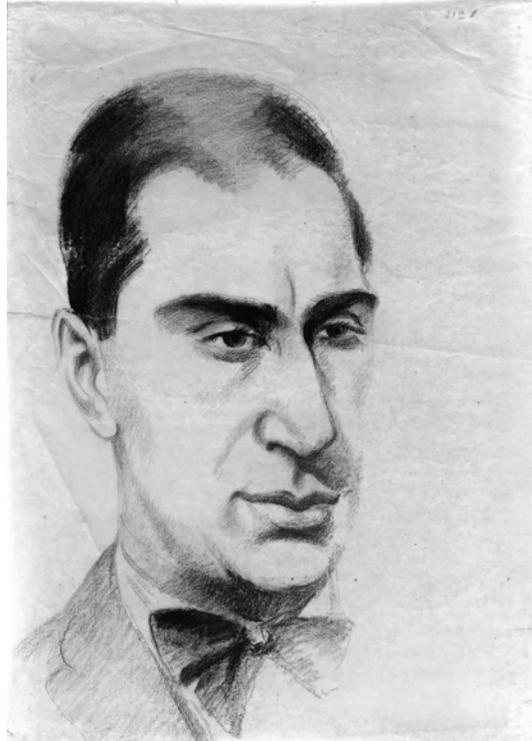


Figura 3 Robert Delaunay, *Portrait of Iliazd*. 1922. Carbone su carta, 43,5 × 30,7 cm. New York, The Museum of Modern Art, Dipartimento di Disegni e Stampe. Pubblico dominio

merose pubblicazioni di poesie e di manifesti spesso stampati a mano e finemente illustrati con la tecnica litografica.

L'espansione reciproca tra il campo verbale e visuale nella poesia futurista apriva la strada a una diversa sensibilità creativa che stabiliva un nuovo tipo di rapporto tra il testo e l'immagine. Kručënych una volta ha affermato: «Sono sempre più convinto che la lettera [nella poesia] sia un disegno-pittura»⁶ (Kručënych 2012, 43; trad. dell'Autore). In questo senso, si può dire che il libro futurista diventa la piattaforma per modelli di visualizzazione rivoluzionari. Numerosi artisti e poeti hanno fatto dei tentativi in questa direzione sperimentando con diverse tipologie e dimensioni dei caratteri tipografici, mischiando i vari colori, corsivo, grassetto, sofisticati capilettera, utilizzando contemporaneamente caratteri seri e faceti, testo scritto a mano e stile da manifesto pubblicitario, al fine di aumentare il rilievo nella dicitura. Tutto ciò consente una maggiore complessità della riga poe-

6 «V tom, što bukva - est' risunok-živopis', vsë bol'she ubeždajus'».

tica nell'impaginazione e di conseguenza la fa sembrare pluridimensionale (Sachno 2016, 55). Molti di questi strumenti di composizione si possono ritrovare nella serie di drammi di Zdanevič.

Un anno dopo il giovane poeta giunge a Parigi [fig. 3] dopo aver atteso a Costantinopoli il rilascio del visto. Le sue prime presentazioni pubbliche vengono subito accolte dalla stampa *émigrée* russa e francese; si tenevano tra il caffè Caméléon e lo studio di Marie Olénine d'Alheim e hanno fatto parlare i critici di un'ipotetica somiglianza tra 41° e le attività dadaiste. A seguire Zdanevič risponde fermamente sostenendo che vi è una differenza evidente fra le loro linee guida: anarchismo e rigore distruttivo del Dada e uno spirito deciso e costruttivo di 41° (Marzaduri 1982, 281-2). Nelle sue prime conferenze Iliazd difendeva il ruolo della poesia sperimentale russa come quello del pioniere dei movimenti letterari del decennio,⁷ mentre tre di queste furono interamente dedicate al programma estetico del gruppo 41°, dove lo *sdvig*⁸ di Kručënych assume una funzione centrale. In seguito Zdanevič collabora per un breve periodo con Sergej Romov, dando vita a un nuovo movimento: Attraverso (*Čerez*). L'obiettivo del gruppo era quello di creare e facilitare gli scambi con artisti internazionali, ma ben presto Zdanevič si vede costretto a mettere in dubbio il potenziale dello *zaum'* e della propria arte, che difficilmente viene capita dal pubblico parigino. L'ultimo dramma *lidantju fAram* è stato pubblicato nel 1923 a Parigi. È dedicato a Michail Ledantju, il suo amico scomparso tragicamente nel 1917, e conclude una delle fasi della carriera di Iliazd. Quest'ultima opera è forse la più conosciuta e allo stesso tempo la più complessa di tutta la serie. Verrà esposta a Parigi nel padiglione dell'URSS all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (dove l'autore lavorò come interprete e segretario) del 1925 assieme alle copertine degli altri *dra*. Negli anni Trenta Iliazd riprende le forme del verso più tradizionali affrontandole comunque come una sfida poetica.

3 Il ruolo di editore

Dopo la pubblicazione della novella *Voschiščenie* (*L'ammirazione*) (1930) riscontriamo una pausa nella sua ricerca. Ritorna poi all'attività dopo quasi un decennio, questa volta mettendosi davanti al torchio tipografico con un'importante collaborazione con Pablo Picas-

⁷ Zdanevič sperava che a Parigi lo raggiungessero il fratello Kirill e il suo amico storico Igor' Terent'ev per portare avanti l'attività insieme ma a Costantinopoli fu loro negato il visto francese.

⁸ Per una discussione delle tesi riportate nelle conferenze di Zdanevič a Parigi dove lui promuove il futurismo russo e in particolare per un'analisi delle idee a cui aderiva si veda Marzaduri 1982, 284-90.



Figura 4 Pablo Picasso, Il'ja Zdanevič, *Poésie de mots inconnus*. Colophon. 1949. Litografia (tavola), inchiostro tipografico su carta, 32 x 25 cm, Le Degré 41 (Iliadz), Mourlot, Paris. San Pietroburgo, Museo Ermitage, Collezione Mark Bashmakov. Fotografia dell'Autore

so, il cui risultato è una collezione di 76 sonetti accompagnati da sei incisioni intitolata *Afat* e pubblicata nel 1940. Seguiranno altri otto libri realizzati assieme all'artista spagnolo tra cui *Pismo* (*Lettera*) (1948), *La Maigre* (1952) e *Chevaux de Minuit* (1956). Nonostante qualche rimpianto a proposito delle conquiste letterarie, con la loro ambizione quasi dadaista, che si possono ritrovare nei suoi ricordi (Gayraud 1991, 233-4), Iliazd non abbandona mai la sua convinzione a favore di qualunque strada che porti al rinnovo del linguaggio poetico e continua a portarla avanti negli anni successivi nelle vesti di editore. Sarebbe essenziale ricordare qui uno degli esempi più noti della sua opera matura, l'antologia *La Poésie de Mots Inconnus* che vede la luce nel 1949 [figg. 4-5]. Nel 1947, nel tentativo di rivendicare il ruolo degli esperimenti fonetici condotti dalla poesia futurista e dadaista dei primi decenni del secolo a cui aderiva assieme agli amici della giovinezza, organizza una conferenza intitolata *Après nous le lettrisme*. In quell'occasione contesta il carattere derivativo di quest'ultimo, mentre si batte per il riconoscimento delle realizzazioni delle prime avanguardie come pionieristiche:

Ayant réuni des échantillons de la poésie phonétique oubliée, j'ai décidé de publier *La Poésie de Mots Inconnus* où j'ai réuni tout ce qui a été fait 25 ans avant le lettrisme. (Lionel-Marie 1978, 67)

L'antologia, elegantemente illustrata da una costellazione dei più celebri artisti contemporanei, da Giacometti a Chagall, perseguiva obiettivi simili mettendo insieme una serie di poesie di dada francese e futurismo russo di 21 autori tra cui Tristan Tzara, Kurt Schwitters, Velimir Chlebnikov, Terent'ev e Zdanevič stesso. La parte predominante delle illustrazioni ha una forte declinazione surrealista. In alcune pagine si trovano righe sovrapposte e strofe riflesse, elementi che Iliazd ha cominciato a introdurre già nel terzo dramma *Ostraf pAschi* (*L'isola di Pasqua*) (Karasik 2018, 84). La legatura del libro, di fatto assente, rappresenta una delle soluzioni più originali nelle opere di Iliazd. Veniva proposta in due varianti, con i fogli piegati in quattro e con i fogli interi posizionati in una scatola e slegati fra loro. Dopo la pubblicazione dell'antologia, Marcel Duchamp ha inoltrato a Iliazd la richiesta di realizzare una serie di ripetizioni della sua *Boîte en-valise* (tra cui la versione del 1958 conservata oggi presso il Centre Pompidou).

Le opere che nascono tra 1940 e 1974 manifestano la sua estetica matura, la sua dedizione all'arte del libro poetico illustrato e la sua passione di dare vita a nomi sconosciuti o riscoprire quelli dimenti-

cati dal canone letterario.⁹ Allo stesso tempo coinvolge nelle realizzazioni delle edizioni gli amici che ha conosciuto negli anni parigini come Max Ernst, Léopold Survage, Jacques Villon. La sua ricerca si rivolge non solo agli autori del XX secolo ma anche alle letterature delle epoche precedenti, come nel caso del poeta seicentesco Adrien de Monluc che risulterà in due *livre d'artiste* di altissima fattura: *La Maigre* illustrata da Picasso e *Le Courtisan Grotesque* con le illustrazioni di Joan Mirò, l'ultima opera editoriale di Iliazd che è stata pubblicata l'anno prima della sua scomparsa, nel 1975. In generale il suo percorso di editore è stato notevolmente arricchito dai suoi ampi interessi in architettura, teatro e archeologia che si affiancavano alla sua prolifica attività di poeta e scrittore (Isselbacher 1987, 12). Ha ideato una ventina di progetti collaborativi durante quel periodo; ognuno di essi ha traccia della sua personalità. Otto di questi contengono testi composti da lui stesso, mentre gli altri fanno da cornice alle opere letterarie a lui care, selezionati con grande cura o scritti dai suoi stessi amici, come Paul Éluard, Raoul Hausmann e Roch Grey (Hélène Oettingen). Zdanevič ha mantenuto l'interesse per i mezzi simili a quelli che utilizzava nell'impaginazione dei poemi degli anni 1918-23, quando il suo intento era quello di rappresentare i versi visivamente, trasportando il loro aspetto fonetico nella dimensione grafica per stimolare «l'atto di vederli» (Le Gris-Bergmann 1987, 44).

Nelle edizioni create da Iliazd a partire degli anni Quaranta si possono notare alcune costanti espressive ricorrenti: innanzitutto nell'aspetto dei libri si riconosce un carattere teatrale, che risale alle sue prime drammaturgie che nascono nel contesto di ricerche di Lariov e Le-Dantju per il teatro astratto. I compagni di Zdanevič proponevano una visione della performance teatrale come un atto grottesco, simultaneo e non lineare nello sviluppo della trama, che mutua gli schemi temporali dal *lubok* tradizionale (Kazarnovskij 2018, 51). L'abbandono delle regole di interpunzione e delle maiuscole iniziali, particolarità che introduce assieme alla combinazione di caratteri 'sparsi' già nella sua prima pubblicazione, ricorre nella maggior parte dei *livres d'artiste*. Si può affermare che è uno degli strumenti a cui resta più fedele durante la sua carriera. Questi espedienti, di derivazione chiaramente futurista, ricordano i 'quadri tipografici' di Vasilij Kamenskij e le opere di Filippo Tommaso Marinetti (Karasik 2018, 77).

Con *La Maigre* emerge la predilezione di Zdanevič per l'utilizzo di caratteri modesti come il dimesso e chiaramente definito Gilles font

⁹ In questo suo interesse si può leggere una sorta di trascuratezza consapevole verso l'autorità della figura dell'autore e una critica della paternità dell'opera letteraria, che ricorda alcuni motivi delle sue presentazioni pubbliche del primo periodo parigino, come per esempio nel discorso autobiografico *Iliazde*, pieno di ironia autodistruttiva (Kazarnovskij 2018, 45-6).

che, data la sua immediatezza, era in quel periodo molto utilizzato per i manifesti pubblicitari. Privilegia la resa estetica fino ad arrivare a un effetto ludico, (de)strutturando il testo molto liberamente, generalmente senza punteggiatura. In seguito introduce spazi variabili tra le lettere, motivando la scelta in questo modo:

C'est dans ce livre [*La Maigre*, 1952] que j'ai introduit pour la première fois l'emploi exclusif des espaces variables intercalés entre les lettres afin de les équilibrer et d'alléger les lignes. Cette invention a démontré l'erreur que commettaient les artistes de la Renaissance dans leur recherche de proportions de la lettre ronde, quand ils étudient chaque lettre séparément au lieu d'envisager les ensembles. (Lionel-Marie 1978, 68)¹⁰

La ricerca di Iliazd nell'ambito dell'impaginazione sperimentale ricorre agli elementi del collage applicati allo spazio tipografico. Spesso utilizza categorie pittoriche nel posizionamento delle lettere nello spazio grafico delle pagine e, mentre nel periodo georgiano sperimentava molto la prospettiva del corpo del testo e con diverse dimensioni di carattere, a partire degli anni Quaranta, enfatizza il gioco di relazione tra l'insieme del testo e le illustrazioni. Tuttavia le immagini nei suoi libri non si limitano quasi mai a una mimesi. Iliazd cerca di stabilire il loro rapporto con il testo in senso reciproco, non riducibile a un semplice commento. Allo stesso tempo, il dinamismo delle righe risponde al ritmo delle incisioni che le accompagnano, come in *Un Soupçon* (1965) di Paul Éluard, poesia inedita pubblicata dieci anni dopo la morte del poeta con delle illustrazioni del giovane scultore Michel Guino, o in *Poèmes et Bois* di Raoul Hausmann (1961). Iliazd propone a Hausmann il progetto di un libro nel 1954, insistendo che egli facesse un'opera occupandosi al contempo di poesie e immagini. Hausmann elabora quindi cinque xilografie e compone cinque versi, il cui posizionamento definito da Iliazd riflette le particolarità del disegno.

Un ulteriore esempio è quello di *65 Maximiliana, ou L'exercice Illégal de l'Astronomie* (1964). Il titolo si riferisce al nome di un asteroide scoperto nel 1861 da un astronomo tedesco, Wilhelm Tempel. Il testo del libro è diverso da tutti gli altri progetti di Iliazd ed è composto da estratti di scritti e lettere di Tempel in tedesco, francese e italiano. Il gioco del testo assume qui una nuova proprietà attorno alle forme geometriche delle illustrazioni e gli spazi vuoti che Iliazd lascia nel corpo del testo. Modificando la sua linea Iliazd gioca qui con l'impaginazione mettendola maggiormente in relazione con il conte-

¹⁰ Il'ja Zdanevič in lettera a Étienne Dennery, amministratore generale della Bibliothèque Nationale.

nuto. In questo modo, stravolgendo la struttura, il posizionamento e la densità del testo, il libro sfida il lettore a decifrare la nuova immagine creata. Inoltre, questa soluzione indica un movimento dall'alto verso il basso intrinseco al modo di vedere di un astronomo, suggerendo una direzione dello sguardo che si sposta dalla terra al cielo e viceversa (Le Gris-Bergmann 1987, 35). Il titolo del volume riconferma la passione che Iliazd portò avanti per tutta la sua carriera: i giochi di parole e la tendenza a inserire riferimenti biografici nella sua arte, che era un tratto caratteristico di numerosi rappresentanti delle avanguardie storiche. La parola *Maximiliana* contiene i nomi di entrambi: il pittore e il poeta.

Quasi tutti i libri che Iliazd ha progettato in questo periodo sono pubblicati con la sigla delle edizioni Le Degré Quarante et Un, a nome del gruppo fondato a Tiflis (1918-1920), e quasi tutti sono stati stampati presso la tipografia Union a Parigi, che fu fondata agli esordi del secolo dagli *émigrés* russi. Iliazd spesso utilizzava diversi tipi di carta a seconda della destinazione delle copie: nelle opere degli anni Quaranta le prime venivano prodotte su carta giapponese o cinese mentre le copie successive su carta francese. In molti casi sul frontespizio si trovava la firma dell'artista-illustratore e dell'editore. Questo spirito bibliofilo si ribadisce anche in un dettaglio che può essere notato solo durante la consultazione del libro intero, ovvero quello delle pagine bianche aggiunte in abbondanza all'inizio e alla fine del volume.

Faceva deliberatamente edizioni molto limitate, tra cinquanta e centosettanta copie circa, strategia che permetteva una maggiore qualità di impressione. Tale scelta viene esplicitata chiaramente dalla scelta di inserire sui frontespizi di due suoi libri *Ajournalment* (1960) e *Douze Portraits du Célèbre Orbandale* (1962) la scritta «à l'éditeur qui ne fait pas aciérer les planches de cuivre» invece del nome dell'editore. Alcune pubblicazioni erano destinate esclusivamente alla distribuzione nei circoli privati con la procedura di prevendita *par souscription*, come per esempio quella di *Les Chevaux de Minuit* (1956). La scelta di produrre un numero così ridotto di copie non era comune per i suoi contemporanei che optavano per maggiori tirature.

Rispetto agli altri protagonisti del *livre de peinture* d'avanguardia, come Ambroise Vollard o Albert Skira, Iliazd assumeva un maggiore controllo nella realizzazione delle illustrazioni che commissionava, cosa che spesso ha portato a risultati straordinari in cui il dialogo tra il materiale letterario e le immagini si trova con combinazioni del tutto imprevedute. La sua posizione intransigente nei confronti dell'estetica del testo è ben nota. Ebbe sempre un ruolo attivo nel processo di stampa curando ogni dettaglio dell'impaginazione, dal carattere al design della copertina e al tipo di carte, prestando un'attenzione preponderante alla disposizione del testo e ai suoi accostamenti rispetto alle illustrazioni. Dal momento in cui affidava

una commissione agli artisti, aveva già un'idea chiara e definita di quale sarebbe stato l'impatto visivo del libro, forniva infatti spesso agli artisti non solo le linee guida, ma anche le lastre pretagliate per le incisioni. Oltre a ciò, spesso progettava il libro in modo che la sua architettura rispecchiasse la storia e le relazioni tra i personaggi o dei collaboratori coinvolti nella sua creazione, offrendo al lettore affascinanti quesiti da risolvere.

Il suo modo di lavorare preservava un certo idealismo ed era al contempo apparentemente estraneo a strumentalizzazioni commerciali, mantenendo così traccia delle sue fascinazioni futuriste giovanili e allo stesso tempo un profondo legame con la tradizione della poesia sperimentale russa degli anni Dieci. Tale periodo fu molto florido per il genere del libro illustrato e si fece testimone della nascita di una grande varietà di strumenti espressivi e artistici. Queste esperienze di Iliazd sono correlate a quel suo profondo interesse per la stampa d'arte che l'ha portato al mestiere di editore, e furono di grande importanza per lo sviluppo dello stile unico e del tutto nuovo dei suoi *livre d'artiste*.

Bibliografia

- Fridman, Boris M. (a cura di) (2015). *Il'jazd. XX vek Il'i Zdaneviča = Catalogo della mostra* (Mosca, 15 dicembre 2015-14 febbraio 2016). Moskva: ROST Media.
- Fridman, Boris M. (a cura di) (2018). *Il'jazd. XX vek Il'i Zdaneviča. Materialy meždunarodnoj konferencii po tvorčeskomu naslediju Il'i Zdaneviča = Atti del convegno internazionale* (Mosca, 16-17 dicembre 2015). Moskva: GMII im. Puškina.
- Gayraud, Régis (1991). «1923 – De Ledentu le Phare aux Parigots, Il'ja Zdanevič et la transformation de la zaum'». Magarotto, Luigi et al. (a cura di), *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture = Atti del convegno internazionale* (Rovereto, Venezia, 8-11 novembre 1989). Bern: Peter Lang, 223-36.
- Grečko, Valerij (2018). «Algoritm tvorčestva: tipologija zaumi i mehanizmy tekstoporoždenija v dramach Il'i Zdaneviča». Fridman 2018, 22-44.
- Hultén, Pontus (1978). «Preface». Viatte, Lionel-Marie 1978, 5.
- Isselbacher, Audrey (1987). «Iliazd and the Tradition of the "Livre de Peintre"». Isselbacher, Audrey (ed.), *Iliazd and the Illustrated Book = Exhibition Catalogue* (New York, The Museum of Modern Art, 18 June-18 August 1987). New York: The Museum of Modern Art, 11-19.
- Karasik, Michail (2018). «tipogrAfskaja pitĖrka dEjstv Il'i Zdaneviča». Fridman 2018, 73-96.
- Kazarnovskij, Pëtr (2018). «"Proekcii v žizn'": zaumnaja dramaturgija Il'i Zdaneviča v kontekste epochi». Fridman 2018, 45-72.
- Kručënych, Aleksej (2012). *Mir zatreščit, a golova moja uže izrjadno...: Pis'ma A.A. Šemšurinu i M.V. Matjušinu, 1913-1921*. Moskva: Gileja.
- Krusanov, Andrej; Obatnina, Elena (2018). «Perepiska V.F. Markova i I.M. Zdaneviča. 1962-1970». Fridman 2018, 243-99.

- Le Gris-Bergmann, Françoise (1987). «Iliazd and the Constellation of His Oeuvre». Isselbacher, Audrey (ed.), *Iliazd and the Illustrated Book = Exhibition Catalogue* (New York, The Museum of Modern Art, 18 June-18 August 1987). New York: The Museum of Modern Art Art, 21-50.
- Le-Dantju, Michail (1991). «Živopis' vsëkov». *Minuvšee*, 5, 183-202.
- Lionel-Marie, Annick (1978). «Iliazd, facettes d'une vie». *Iliazd = Catalogo della mostra* (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 10 maggio 1978-25 giugno 1978). Paris: Centre Georges Pompidou, 43-91.
- Markov, Vladimir (1968). *Russian Futurism: A History*. Berkley; Los Angeles: University of California Press.
- Marzaduri, Marzio (1982). «Il'ja Zdanevič, Le degré 41 sinapsé». Magarotto, Luigi et al. (a cura di), *L'avanguardia a Tiflis. Studi, ricerche, cronache, testimonianze documenti*. Venezia: Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasologia dell'Università degli Studi di Venezia, 281-2.
- Sachno, Irina M. (2016). «Bukvennaja grafika v ruskom futurizme: stretegii vizualizacii». *Vestnik RGGU. Serija: Filosofija, Sociologija, Iskusstvovedenie*, 1(3), 52-62.
- Ševčenko, Ekaterina S. (2009). «Zaumnyj vertep Il'i Zdaneviča (o poetike dramatičeskogo cikla 'Aslaablič'ja')». *Vestnik SamGU*, 5(71), 79.
- Viatte, Germain; Lionel-Marie, Annick (a cura di) (1978). *Iliazd = Catalogo della mostra* (Parigi, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 10 maggio 1978-25 giugno 1978). Paris: Centre Georges Pompidou.

