



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca
in Lingue, culture e società
moderne
ciclo XXXII

Tesi di Ricerca

***La nechudožestvennaja
proza di Velimir
Chlebnikov***

Forme dichiarative, saggi e dialoghi
SSD: L-LIN/21

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Enric Bou

Supervisore

ch. prof. Daniela Rizzi

Dottorando

Luca Cortesi

Matricola 956276

Indice

INDICE.....	1
I. INTRODUZIONE	5
II. STATO DELL'ARTE E NOTE METODOLOGICHE.....	10
II.1 Considerazioni preliminari sulla produzione in prosa di Velimir Chlebnikov	10
II.1.1 Il ruolo della produzione in prosa negli studi dedicati all'opera chlebnikoviana: le edizioni critiche	10
II.1.2 Problemi di genere letterario	24
II.1.3 La <i>nechudožestvennaja proza</i> di Velimir Chlebnikov.....	31
II.2 Note metodologiche	34
II.2.1 Scelta delle opere e criteri adottati nell'analisi dei testi	37
III. FORME DICHIARATIVE	41
III.1 Considerazioni preliminari	41
III.1.1 Introduzione al capitolo.....	41
III.1.2 Le forme dichiarative nell'opera di V. Chlebnikov: tratti generali	43
III.1.3 Alcuni cenni sulla teoria del manifesto come genere letterario.....	49
III.2 Panoramica storica	55
III.2.1 Il manifesto politico	55
III.2.2 Il manifesto artistico-letterario e il caso del manifesto futurista in Italia.....	61
III.2.3 Il manifesto futurista in Russia	67
III.3 Il caso di Chlebnikov: manifesti collettivi	76
III.3.1 <i>Poščečina obščestvennomu vkusu</i> (1912).....	77
III.3.2 <i>Predislovie a Sadok Sudej II</i> (1913)	85
III.3.3 <i>Slovo kak takovoe. O chudožestvennyh proizvedenijach e Bukva kak takovaja</i> (1913).....	87
III.3.4 <i>Vmesto predislovija</i> [da <i>Moloko kobylic</i>] (1914).....	94
III.3.5 <i>Idite k čertu</i> [da <i>Rykajuščij Parnas</i>] (1914).....	96

III.3.4 Il caso di Chlebnikov: opere individuali	99
III.3.5 Analisi dei testi	101
III.3.5.1 <i>Vozzvanie učaščichsja slavjan</i> [<i>Vozzvanie k slavjanam</i>] (1908)	102
III.3.5.2 <i>My obvinjaem staršie pokolenija...</i> <1912>	107
III.3.5.3 <i>Voin ne nastupivšego carstva...</i> <1912-1913>	109
III.3.5.4 <i>!Budetljanskij</i> (1914)	113
III.3.5.5 <i>My i doma</i> <1914-1915>	119
III.3.5.6 <i>Bulla o vetrovoj vojne</i> <1915>	129
III.3.5.7 <i>Predloženiija</i> <1915-1918>	132
III.3.5.8 <i>Truba marsian</i> (1916)	136
III.3.5.9 <i>Pis'mo dvum japoncam</i> (1916)	145
III.3.5.10 <i>Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara</i> (1917)	152
III.3.5.11 <i>My, predsedateli Zemnogo Šara</i> (1918)	158
III.3.5.12 <i>Indo-russkij sojuz e Azosojuz</i> (1918)	161
III.3.5.13 <i>Vsem! Vsem! Vsem!</i> <1920-1921>	165
III.3.5.14 <i>Prikaz predzemšarov</i> (1922)	171
IV. SAGGI.....	176
IV.1 Considerazioni preliminari	176
IV.1.1 Introduzione al capitolo.....	176
IV.1.2 Il saggio: un genere letterario sfuggente?.....	177
IV.1.2.1 Lo studio del saggio come genere letterario	180
IV.1.2.2 Affinità e divergenze tra il saggio e le forme dichiarative	184
IV.1.2.3 La posizione del saggista e l'oggetto della trattazione di un saggio	186
IV.1.3 Il saggio in Russia	192
IV.2 La produzione saggistica di Velimir Chlebnikov.....	197
IV.2.1 Strutturazione della parte analitica	204
IV.3 Saggi di argomento scientifico	205
IV.3.1 <i>O pjati i bolee čuvstv<ach></i> [<i>Pust' na mogil'noj plite pročut...</i>] <1904? 1908?>.....	208
IV.3.2 <i>O nachoždenij kukuški, blizkoj k Cuculus intermedius Vahl., v Kazanskom u<ezde> Kaz<anskoj> gub<ernii></i> (1906)	214
IV.3.3 <i>O buduščem čeloveka</i> <1907?>	216
IV.3.4 <i>O vremeni</i> <1907-1908?>	224
IV.3.5 <i>Opyt postroenija odnogo estestvenno-naučnogo ponjatija</i> <1908-1909>	230

IV.3.6	<i>Ornitologičeskie zabljudenija na Pavdinskom zavode</i> (1911)	235
IV.3.7	<i>Vremja – mera mira</i> <1914-1915>	238
IV.3.8	<i>Golova vselennoj. Vremja v prostranstve</i> (1919)	258
IV.3.9	<i>V mire cifr</i> (1920)	266
IV.4	Saggi di argomento filologico-letterario	276
IV.4.1	<i>Ucho slovesnika... e Uzy so</i> <1912>	277
IV.4.2	<i>O vtorom jazyke pesen. Čisloimena [Vtoroj jazyk]</i> (1916)	283
IV.4.3	<i>O pol'ze izučenija skazok</i> <1914-1916>	286
IV.4.4	<i>Chudožniki mira!</i> (1919)	291
IV.4.5	<i>Naša osnova</i> (1919)	304
IV.5	Saggi di critica	325
IV.5.1	<i>O Leonide Andreeve</i> <1909>	326
IV.5.2	<i>Fragmenty o familijach</i> <1909>	329
IV.5.3	<i>O sovremennoj poëzii</i> (1919)	333
IV.5.4	<i>Posleslovie k sticham Fedora Bogorodskogo</i> (1922)	339
IV.6	Saggi di argomento storico-politico	342
IV.6.1	<i>O brodnikach</i> <1912-1913>	343
IV.6.2	<i>O rasširenii predelov russkoj slovesnosti</i> (1913)	348
IV.6.3	<i>Kto takie ugorrossy?</i> (1913)	352
IV.6.4	<i>Zapadnyj drug</i> (1913)	359
IV.7	Saggi di argomento utopico	369
IV.7.1	<i>Rjav o železnych dorogach</i> (1913)	370
IV.7.2	<i>Radio buduščego</i> (1921)	374
IV.7.3	<i>«Pro nekotorye oblasti...» [«O vremeni i prostranstve»]</i> <1920-1922>	383
V.	DIALOGHI	390
V.1	Considerazioni preliminari	390
V.1.1	Introduzione al capitolo	390
V.1.2	Il dialogo socratico e la sua struttura retorica	392
V.1.2.1	Il dialogo socratico: forma 'drammatica' o 'documentaria'?	392
V.1.3	Diffusione della forma dialogica nella cultura letteraria russa: il 'dialogo dei morti'	395
V.1.3.1	Dialogo socratico e 'dialogo dei morti'	398
V.1.4	<i>Dialog o Razgovor?</i> La forma dialogica nella produzione chlebnikoviana	400

V.2 Analisi dei testi	407
V.2.1 <i>Učitel' i učenik. O sloвах, gorodach i narodach. Razgovor I</i> <1909-1912>	407
V.2.2 <i>Razgovor dvuch osob</i> (1913)	413
V.2.3 <i>Razgovor Olega i Kazimira</i> <1913>	420
V.2.4 <i>Ryčag čaši [Razloženie slova]</i> <1916>	427
V.2.5 <i>Razgovor. Iz Knigi udač</i> (1917)	430
V.2.6 <i>Koleso roždenij. Razgovor</i> (1919)	440
VI. CONCLUSIONI.....	448
VI.1 Prospettive future d'analisi.....	456
VII. BIBLIOGRAFIA.....	458
Fonti primarie	458
Opere di V. Chlebnikov	458
Edizioni critiche	458
Edizioni delle opere di Chlebnikov in altre lingue	458
Riviste, almanacchi e pubblicazioni dell'avanguardia russa	459
Manifesti del futurismo italiano	460
Riviste, almanacchi e pubblicazioni del futurismo italiano	460
Fonti secondarie	460
Studi dedicati all'opera di V. Chlebnikov	460
Studi sull'avanguardia letteraria russa	468
Studi sul futurismo italiano	470
Studi dedicati al rapporto tra futurismo russo e italiano	471
Studi sui testi di genere dichiarativo	471
Studi sulla forma dialogica	473
Studi sulla forma saggistica	473
Altre opere citate o consultate nella tesi	475
Edizioni critiche di altri autori	480
Enciclopedie e dizionari	480

I. Introduzione

Можно купаться в количестве слез, пролитых лучшими мыслителями
по поводу того, что судьбы человека еще не измерены.

V. Chlebnikov, <*Rok, beregis'!*>, 1916¹

Хлебников смотрит на вещи как на явления, взглядом ученого,
проникающего в процесс и протекание.

Ju. Tynjanov, *O Chlebnikove*, 1928²

Negli ultimi decenni Velimir Chlebnikov (1885-1922), uno tra i più noti poeti del Novecento russo, è stato oggetto di una grandissima attenzione, non solo riservata al ruolo di *primus inter pares* che l'autore rivestì all'interno della corrente cubofuturista, ma soprattutto alla sua poesia e alle sue teorie logopoietiche. Tuttavia, nel corso della sua attività, il poeta non si occupò solamente di lirica: Chlebnikov dedicò una parte non indifferente della sua attività alla composizione di testi teatrali e di opere in prosa di vario genere, ancora oggi relativamente trascurati rispetto alla poesia.

A questo proposito, nel 1988 R. Duganov scrisse che:

В невольном порядке нашего восприятия литературного дела
Хлебникова проза его стоит на последнем месте — после поэзии и
драматургии, а за прозой следуют уже его естественнонаучные,
филологические и философско-числовые труды (Duganov: 1988, 5).

Nelle sue considerazioni sulla natura della prosa chlebnikoviana, Duganov problematizza l'accostamento del concetto di *proza poëta* all'esperienza di Chlebnikov e sostiene che la

¹ SS, VI.1, 260.

² SP, I, 29.

sua prosa sia quella di un filologo, di un matematico, di un naturalista, prima di essere quella di un poeta (cfr. Duganov: 1988, 5-7). Sulla scorta di queste osservazioni, il presente lavoro è dedicato all'indagine delle opere in prosa *nechudožestvennaja*: testi composti con una finalità differente da quella artistica o letteraria, che occupano l'ultimo posto «в невольном порядке нашего восприятия литературного дела Хлебникова» (Duganov: 1988, 5). Nonostante rivestano una posizione significativa nel *corpus* letterario del poeta, sia per il numero delle opere, sia per il fatto che in essi si ravvisano le tappe fondamentali dello sviluppo del suo sistema estetico, questi lavori non sono mai stati oggetto di uno studio approfondito, esaustivo, né tantomeno sistematico.

L'assenza di studi specifici sulle pur importanti opere non poetiche di Chlebnikov può sorprendere ulteriormente se si considera che T.S. Gric, in un articolo steso nel 1933 ma pubblicato solo nel 2000 (cfr. Parnis: 2000, 230), aveva già sollecitato la comunità scientifica a intraprendere la disamina di queste opere. Se è vero, poi, che negli ultimi anni la letteratura critica sembra avere imboccato un timido processo di rivalutazione delle opere non poetiche in generale (includendo dunque anche i testi in prosa *nechudožestvennaja*), è altrettanto degno di nota che, nei loro studi, gli specialisti hanno perlopiù fatto riferimento a poche pagine isolate tra quelle redatte da Chlebnikov, manifestando interesse solo per le sue opere più ideologizzate e mettendo in evidenza il ruolo decisivo che la formazione scientifica ha giocato nella produzione letteraria del poeta.

Talvolta si incontrano citazioni sparse, riportate senza che sia esplicitato il senso che assumono nel contesto in cui il poeta le usa. Esclusi alcuni casi che, in rapporto con l'attenzione dedicata ad altri aspetti del *corpus* chlebnikoviano potremmo definire sporadici, non sono mai state svolte analisi integrali di singoli testi, né tantomeno uno studio complessivo di questo ambito della produzione letteraria del poeta, che ad oggi si dimostra essere, parafrasando una celebre espressione di A.M. Ripellino, un 'continente' in larga parte ancora inesplorato. Fondamentale, in questa prospettiva, è quindi l'indagine degli aspetti stilistici e retorici che possono agevolare la comprensione di questi scritti e la loro contestualizzazione nella globalità dell'opera di Chlebnikov.

L'ambizione che sottende il presente lavoro è proprio questa: gettare luce sui livelli poetico, pragmatico e semantico dei testi, al fine di proporre un'interpretazione più

aderente ai contenuti e agli aspetti formali di queste opere rispetto a quanto non sia stato fatto finora dalla letteratura critica. Si è pertanto ritenuto opportuno approntare un'analisi articolata a partire dal confronto costante tra le diverse opere della produzione chlebnikoviana. Nell'esaminare un testo si è fatto riferimento, laddove possibile, agli scritti che per forma o contenuto si collocano in un rapporto di continuità con lo stesso, sia nel caso in cui appartengano a un genere letterario affine, sia prendendo in considerazione il più ampio gruppo di scritti in prosa *nechudožestvennaja*. In alcune occasioni si è scelto di operare una comparazione anche con le opere *chudožestvennye* (prosa artistica, lirica e teatro), valicando così i confini tra generi letterari. Con questo *modus operandi* si crede possibile non solo mostrare lo sviluppo diacronico di un tema specifico attraverso l'esplicitazione dei vari passaggi con cui Chlebnikov giunse alla versione più raffinata dei propri concetti, ma anche individuare e isolare gli elementi 'costanti' del suo pensiero e della sua poetica.

Il presente lavoro ambisce perciò a indagare le peculiarità della prosa *nechudožestvennaja* di Chlebnikov, e si propone di attribuire un senso più preciso alla posizione che occupa questo genere di opere nel complesso della sua produzione letteraria. In questa prospettiva, dopo una ricognizione preliminare degli scritti in prosa del poeta, è stato possibile ricondurre la maggior parte delle opere a tre distinti macrogeneri letterari, vale a dire forme dichiarative, saggistiche e dialogiche. Tali categorie si rispecchiano nella struttura di questo lavoro. In particolare, si è ritenuto utile concentrare l'attenzione su questi tre macrogeneri per una questione legata alla quantità dei testi di cui si rende necessario uno studio sistematico e soprattutto per ragioni qualitative. Con ciò si intende affermare, ad esempio, che manifesti, appelli e forme dichiarative in genere non costituiscono per Chlebnikov una forma relegata alla sola esperienza futurista o d'avanguardia, dato che, come vedremo nelle successive sezioni dedicate all'analisi dei testi, egli ha composto testi in questa forma lungo l'intero arco della sua attività, a partire dagli anni giovanili (il *Vozzvanie učaščichsja slavjan* è del 1908), fino a giungere all'ultimo anno della sua vita (il *Prikaz predzemšarov* è del 1922); nella stessa ottica vanno considerati anche i testi in forma saggistica e dialogica, la cui composizione è stata complessivamente costante. Per questo motivo, l'ambito cronologico di indagine non poteva essere circoscritto a un determinato 'periodo' o 'fase' che coincidesse con le tappe fondamentali della biografia del poeta: abbiamo cercato, piuttosto, di lambire la carriera

dell'autore nella sua interezza, occupandoci di opere realizzate a partire dal 1904, anno in cui viene convenzionalmente datata una delle prose di ispirazione scientifica,³ fino al 1922.

Estendere l'indagine a un intervallo di tempo così ampio e, contestualmente, a un gruppo così eterogeneo di opere, la cui attuale categorizzazione tipologica è, quando non vaga, sicuramente discutibile, comporta una serie di problemi prevalentemente relativi alla selezione delle opere da esaminare. Come avremo modo di trattare più approfonditamente nel capitolo dedicato alla metodologia adottata, il criterio di analisi che ci è parso funzionale nel tentativo di illustrare le particolarità di questo genere di testi è in realtà frutto di una combinazione di diversi metodi, in cui emergono due momenti fondamentali. In primo luogo, uno studio dei testi svolto nel modo più minuzioso possibile, che permette di riconoscere gli elementi 'costanti' della poetica chlebnikoviana. Secondariamente, l'approccio che sottende la nostra disamina dei testi presuppone che ogni posizione espressa dall'autore sia portatrice di senso, che ogni testo possa essere passibile di un'interpretazione il più possibile razionale, e quindi evita di ricondurre i passaggi più oscuri di una certa opera a casi di irrazionalità, inconsistenza logica o fallacia di altro tipo. In questa prospettiva, pur nella consapevolezza di correre il rischio di sovrainterpretarli, riteniamo opportuno cercare di chiarire questi elementi di significato all'interno dei testi.

Per quanto riguarda l'affidabilità delle versioni dei testi, gli specialisti degli studi chlebnikoviani possono attingere a un numero significativo di edizioni critiche: si può dire che le opere del poeta sono state soggette a un processo di ricostruzione e correzione a partire dal quinquennio 1928-1933 (*Sobranie Proizvedenij*) fino a giungere alla più recente edizione *Sobranie Sočinenij* (2000-2006). In generale, la versione di un testo qui analizzata è stata selezionata a partire da un confronto delle diverse varianti proposte nelle edizioni critiche di maggiore rilevanza: *Sobranie Proizvedenij* (a cura di Ju. Tynjanov e N. Stepanov), *Neizdannye Proizvedenija* (T. Gric, N. Chardžiev), *Tvorenija* (A. Parnis, V. Grigor'ev), *Sobranie Sočinenij* (R. Duganov, E. Arenzon); in alcune occasioni è stata consultata l'edizione curata da V. Markov, qui indicata come *Gesammelte Werke*. Tendenzialmente, le edizioni a cui si è fatto riferimento con più frequenza sono *SS* e *T*.

³ Ci riferiamo a *O pjati i bolee čuvstv<ach>*, comunemente datata 1904 e ritenuta una prosecuzione dell'autoepitaffio programmatico *Pust' na mogil'noj plite pročut...*, il cui anno di composizione è stato messo recentemente in discussione in Ščetnikov: 2003.

Tuttavia, talvolta sono state riscontrate discordanze tra le varianti proposte nelle edizioni critiche e quelle ricostruite in studi di minor dimensione,⁴ o tra i testi riprodotti nelle edizioni critiche e le prime pubblicazioni, in particolare per quanto attiene alle opere in cui è stato ricostruito un elenco programmatico o in cui Chlebnikov si serve della notazione matematica. In questi casi è sembrato particolarmente opportuno segnalare le incongruenze e, quando è stato possibile, è stata proposta un'alternativa alla formalizzazione di passaggi che si ritiene essere stati riportati in maniera scorretta.

Lo scopo della trattazione è quindi quello di verificare l'effettiva centralità delle opere in prosa *nechudožestvennaja* all'interno della produzione chlebnikoviana: in questo modo, rivalutando il valore di questo genere di prosa, è possibile mettere in discussione un'immagine di Chlebnikov tradizionalmente consolidata, che a nostro avviso è riduttiva o quantomeno incompleta.

⁴ Con ciò ci riferiamo, in particolare, ad alcuni contributi sparsi di A.E. Parnis e alla monografia *Truba Marsian* curata da S. Starkina e A. Rossomachin (cfr. *TM* in Bibliografia).

II. Stato dell'arte e note metodologiche

II.1 Considerazioni preliminari sulla produzione in prosa di Velimir Chlebnikov

Il bilancio degli studi sulla prosa chlebnikoviana che si intende svolgere in questa sede prende le mosse da uno sguardo preliminare alle edizioni critiche delle opere di Velimir Chlebnikov. Esse hanno costituito il punto di riferimento preferenziale della maggioranza degli studi specialistici ad oggi conosciuti, in Russia come in Occidente. Tale premessa, invero piuttosto scontata, consente di supporre – ed è ciò che si cercherà di dimostrare – che l'impostazione di queste edizioni abbia influito in maniera più o meno rilevante non solo sulla quantità degli studi dedicati alla prosa del poeta russo, sensibilmente minore rispetto ai lavori sulla poesia,⁵ ma anche condizionato l'approccio che ha caratterizzato gli studi critici sulla prosa *nechudožestvennaja* negli ultimi decenni. Data l'assenza di uno studio sistematico dedicato allo specifico caso della prosa *nechudožestvennaja*, oltre all'esame delle diverse edizioni critiche abbiamo ritenuto utile considerare gli studi critici in cui sono state approfondite, seppure in termini generali, le caratteristiche della produzione in prosa, e più nello specifico della prosa *chudožestvennaja* di Chlebnikov.

II.1.1 Il ruolo della produzione in prosa negli studi dedicati all'opera chlebnikoviana: le edizioni critiche

Le raccolte prese in esame sono *Sobranie proizvedenij* (di seguito indicato come *SP*; a cura di N. Stepanov e Ju. Tynjanov, 1928-1933), *Neizdannye proizvedenija* (*NP*; N.I. Chardžiev e T.S. Gric, 1940), *Tvorenija* (*T*; V.P. Grigor'ev, A.E. Parnis, 1986) e l'ultima

⁵ Per avere un quadro d'insieme dell'indirizzo degli studi specialistici nell'ambito della *chlebnikovedenie* può essere utile considerare le voci presenti nel *Biobibliografičeskij ukazatel'* curato da S. Starkina e pubblicato nel 2014: questa pubblicazione fornisce una panoramica abbastanza eloquente sullo stato dell'arte. Si consideri che tale discorso non interessa solamente la disparità tra gli studi dedicati a prosa e a poesia; un esame preliminare dell'*ukazatel'* permette inoltre di individuare i testi in prosa che sono stati oggetto di studi molto dettagliati, e quelli invece che ad oggi risultano sostanzialmente ignorati (cfr. Starkina: 2014).

edita *Sobranie sočinenij* (SS; E.R. Arenzon, R.V. Duganov, 2000-2006).⁶ Si escludono da questa analisi le edizioni in lingua straniera, le ripubblicazioni, o gli studi critici più recenti dedicati a una singola opera.⁷

La prosa di Chlebnikov non è esclusivamente artistica o narrativa. Sfogliando i sei tomi che compongono l'ultima raccolta pubblicata, SS, che è stata presa come riferimento per la quasi totalità delle analisi dei testi nel presente lavoro, oltre a *povesti*, *sverchpovesti*,⁸ *rasskazy*, *stichotvorenija v proze*, tra le opere in prosa si annoverano anche testi vicini al genere saggistico, come *očerki*, *stat'i*, e *nabroski*, scritti di carattere scientifico, testi dichiarativi, come i *vozzvanija*, lettere aperte e interventi di vario genere. È però opportuno precisare che non tutte le raccolte adottano la stessa categorizzazione delle opere. Al fine di mettere in luce quale sia stato lo sviluppo della critica testuale chlebnikoviana, è interessante approfondire l'analisi di ognuna di queste edizioni.

La prima tra queste, SP, a cura di N. Stepanov e Ju. Tynjanov, consta di cinque tomi. Nelle note dei curatori, presenti in ciascun volume, viene fatto ripetutamente accenno al carattere incompleto e incerto dell'edizione (soprattutto per quanto riguarda datazione, punteggiatura e suddivisione in paragrafi dei poemi), e si esorta altrettante volte il lettore o chiunque ne sia in possesso a condividere i manoscritti delle opere o altro materiale con la redazione (cfr. SP, I, 307-308). A una lettura più approfondita dei vari commenti dei curatori, emergono alcune considerazioni importanti anche per la presente analisi. In particolare, nel secondo volume, Stepanov allude alla labilità dei confini di genere letterario, tipica delle opere chlebnikoviane, e a come questo fenomeno si sia riflesso

⁶ Per i riferimenti bibliografici completi, cfr. qui, "Bibliografia". In infratesto e in nota ci riferiremo a queste raccolte con l'acronimo del loro titolo, indicando in numeri romani il tomo di riferimento (se l'edizione è composta da più volumi) e le pagine in cifre arabe.

⁷ Caso esemplare e di rilievo anche nel presente lavoro è l'edizione critica di *Truba marsian* pubblicata nel 2013, cfr. TM, qui, "Bibliografia".

⁸ In realtà, è opportuno precisare che le *sverchpovesti* sono opere particolarmente complesse e 'composite' dal punto di vista del genere letterario, il che problematizza la loro collocazione *tout court* nell'ambito della prosa. Trattandosi di una forma letteraria caratterizzata dalla ciclicità degli elementi che la compongono, risulta complesso determinare se sia preferibile considerare l'opera come 'prosa' poiché composta da più 'strati' di frammenti in prosa, o seguire piuttosto la categorizzazione effettuata dai redattori delle edizioni critiche più recenti, e quindi, come vedremo, qualificare il genere *sverchpovest'* come a sé stante e perfettamente autonomo (come accade in T e in SS). Nonostante le particolarità della *sverchpovest'* non vengano approfondite nel presente lavoro, ci sembra opportuno accennare ai differenti criteri adottati dai compilatori nelle diverse edizioni critiche per quanto riguarda lo studio di queste opere. Si vedano Gric: 2000, 231-254; Markov: 1962; McLean: 1974; Solivetti: 1985; Tuzkov: 2006, pp. 87-97.

concretamente sull'edizione.⁹

Il quarto tomo è dedicato in particolare alla produzione prosastica e drammaturgica. Qui si precisa che le opere risalgono tutte al periodo 1907-1922 e vengono presentate in ordine cronologico. In questo volume, se si escludono le opere drammaturgiche, le prose vengono suddivise in tre sezioni, i cui titoli sono stati scelti da Stepanov. La prima è intitolata genericamente 'Proza', e vi sono raccolte opere di prosa narrativa. Dalle sperimentazioni giovanili della *malaja proza* (*Pesn' mirjazja, Iskušenie grešnika, Chovun* e così via) si giunge alle opere di datazione più tarda, stilisticamente molto diverse (*Ka, Nikolaj, Ochotnik Usa-gali...*), senza alcuna mediazione di Stepanov: il curatore informa semplicemente che in tale sezione sono contenute opere di anni diversi, a partire da quelle degli esordi, più marcatamente logopoietiche, fino ad arrivare a quelle più tarde e autobiografiche (cfr. *SP*, IV, 331). Stepanov precisa che le opere di carattere autobiografico differiscono tra loro per forma: talvolta si tratta di racconti, talvolta di scritti simili ad annotazioni su un diario. Sebbene la maggior parte dei testi di questo tipo siano stati ricavati dai taccuini del poeta, secondo l'opinione di Stepanov essi dovevano apparire a Chlebnikov come *chudožestvennye proizvedenija* a tutti gli effetti, e pertanto sono stati inclusi nel volume dedicato alla prosa. Il curatore fa inoltre riferimento a una serie di imprecisate testimonianze che confermerebbero l'intenzione dello stesso Chlebnikov di raccogliere le proprie *p'esy* in un'unica pubblicazione (cfr. *SP*, IV, 331).

Menzionando *en passant* il carattere autobiografico comune a tutte le opere di Chlebnikov e la disputa sul rapporto che nella sua produzione intrattengono racconto e generi non convenzionalmente letterari, Stepanov illustra quali sono i dati oggettivi che gli hanno permesso di distinguere le opere di ispirazione autobiografica dai diari veri e propri. Le une e gli altri coincidono per i fatti che vengono riportati, ma si differenziano per lo stile. Il curatore riporta poi alcune annotazioni di Chlebnikov che permetterebbero di comprendere come questi considerasse il carattere autobiografico e la *nebelletrističnost'* della sua prosa come un vero e proprio metodo di composizione

⁹ «Вещи Хлебникова настолько разрушают привычное представление о жанрах, что часто нельзя отделить стихов от прозы, стихотворения от поэмы, поэму от пьесы, мелкие вещи часто кажутся кусками, заготовками больших вещей. Эта "обеспорядочность" настолько характерна и важна для Хлебникова, что уничтожение ее какой-либо педантической классификацией было бы неправомерно. Практически однако пришлось избрать компромиссный путь: Редакция принуждена была в силу издательских и технических обстоятельств в первый том выделить большую часть поэм и распределить прозу, стихи и пьесы по разным томам», *SP*, II, 299.

artistica: «Предполагая, повидимому, написать большую вещь под названием “Озирнс XX века”, он записывает: “Писать, как написано Ка”, “прнменить метод писем”, “метод отрывков”, “описании вещей”, “разборка сундука”» (SP, IV, 331). Alla prima sezione seguono altre due parti: ‘*Kol iz buduščego*’, che raccoglie testi di diverso genere accomunati dal tema utopico, così come le lunghe prose quasi programmatiche (*My i doma, Radio iz buduščego...*) e opere significativamente più brevi (*Utes iz buduščego, Pro nekotorye oblasti...*). Stepanov motiva la scelta del titolo di questa sezione ricordando che Chlebnikov si è servito della stessa espressione in riferimento ad alcune opere di carattere utopico. L’ultima parte, intitolata *Materialy i otryvki*, contiene prevalentemente frammenti e bozze, oltre a brani che il curatore ha rinvenuto personalmente e che precisa fossero tanto illeggibili da essere dovuto intervenire sul testo per renderlo fruibile (cfr. SP, IV, 332).¹⁰

Anche il quinto e ultimo tomo della raccolta SP è importante per un’analisi della prosa chlebnikoviana, poiché in esso sono inserite opere di vario genere: poesie, prose, manifesti, articoli, taccuini, estratti del diario di Chlebnikov e lettere. Ad esclusione delle testimonianze biografiche come lettere, *ankety* ed estratti di taccuini e diari, il materiale di questo volume viene descritto da Stepanov come incompiuto e grezzo, ma fondamentale per la comprensione dell’opera del poeta (cfr. SP, V, 339). Vengono menzionati anche gli articoli che trattano di lingua e letteratura, inseriti nella sezione ‘*Stat’i o jazyke i literature*’, ritenuti importanti da Stepanov sia come ‘commento alle poesie’, sia come materiale concreto per lo studio della teoria e della storia del futurismo russo (cfr. SP, V, 339). Poesie e prose raccolte in questo volume sono tratte da taccuini, bozze e quaderni, ad eccezione della prima parte che include solo poesie, non inserite nei volumi precedenti per motivi tecnici. Stepanov inserisce in conclusione una lista di tutte le opere, stampate o manoscritte, che non sono state incluse nella raccolta (cfr. SP, V, 340).

Nel 1940 viene pubblicata l’edizione NP, di un unico volume, a cura di N. Chardžiev e T.S. Gric. Le opere sono disposte secondo i criteri di genere letterario e di ordine cronologico. Ci sono inediti e testi che non erano stati inclusi in SP. Le opere in prosa qui pubblicate risalgono prevalentemente al periodo prerivoluzionario: danno l’idea

¹⁰ Segnaliamo che in questo ultimo gruppo di testi si registra la presenza di un *otryvok* in forma narrativa da cui sembrano essere tratti molti dei motivi che ritorneranno nella stesura degli scritti che risentono del tema del *Predzemšarstvo* (SP, IV, 326).

dell'evoluzione letteraria di Chlebnikov, con particolare attenzione alle opere giovanili e frammentarie e a quelle del periodo 1912-15, nelle quali Chlebnikov si servì di materiale folclorico e storico che ne ispirò la fabula (cfr. *NP*, 18).

Fin dalle prime pagine delle note dei curatori si apprende che la scelta di pubblicare questa raccolta nasceva dalla considerazione che, nonostante fossero trascorsi sedici anni dalla morte di Chlebnikov, ancora non esisteva uno studio scientifico sulla sua opera. I curatori criticano duramente il modo con cui è stata realizzata l'edizione di *SP*: nonostante l'intento inizialmente dichiarato di mostrare l'opera del poeta in tutta la sua portata, nel corso della pubblicazione dei vari volumi, e in particolare negli ultimi, Stepanov si è gradualmente discostato dalla linea guida che prevedeva la sola pubblicazione di opere 'finite', includendo invece un gran numero di abbozzi e di schizzi incompiuti. Secondo i curatori di *NP*, *SP* ha così acquisito un carattere eclettico, e non può essere considerata né un'edizione divulgativa, concepita per una vasta scala di lettori, né un'edizione scientifica fondata sull'analisi filologica del materiale (cfr. *NP*, 3-4). L'assenza di una precisa direttiva editoriale ha comportato una serie di errori che Chardžiev sottolinea. Il primo tra questi è che in *SP* non è stato mantenuto un sistema univoco di elaborazione dei testi: alcuni scritti nella loro versione finale sono stati inclusi nella sezione delle bozze e, viceversa, bozze e frammenti incompiuti sono stati pubblicati in mezzo a testi finiti. Un'altra critica che viene mossa a *SP* è che vi sono state incluse anche bozze o prime stesure di alcune opere, pur avendo a disposizione testi canonici già stampati: uno degli esempi citati è quello del poema *Tri sestry*. La versione presente in *SP* è tratta da un manoscritto in forma 'transitoria' (*v promežutočnoj rukopisnoj redakcii*) che non corrisponde né alla versione di partenza pubblicata nella raccolta *Mir i ostal'noe* del 1920, né al testo finito, che è stato pubblicato sulla rivista *Makovec* nel 1922 (cfr. *NP*, 4). Ne consegue che la dichiarazione per cui in *SP* si dia preferenza alle varianti manoscritte 'più complete' non è sostenuta da un adeguato lavoro critico, poiché non tiene conto dei frequenti rimaneggiamenti cui Chlebnikov sottoponeva i propri lavori. I curatori di *NP* notano anche casi di raggruppamento ingiustificato di alcune opere: con il titolo generale di *Predloženijsa*, nel quinto volume di *SP* vengono raggruppate diverse dichiarazioni utopiche di Chlebnikov, scritte in diversi periodi e disposte secondo un ordine cronologico scorretto (cfr. *NP*, 4). Un altro errore rimproverato a Stepanov è di aver ritenuto possibile collocare nelle sezioni principali di *SP* alcuni testi che non sono

stati curati da specialisti, come ad esempio *Oktjabr' na Neve* e *Ka²*, trascritti da Dm. Petrovskij.

L'elenco di errori commessi dalla redazione di *SP* è molto lungo, e il carattere 'compromissorio' dell'edizione, come viene definito da Chardžiev, non poteva non riflettersi anche sulla 'ricostruzione cronologica' (*chronologičeskoe priuročenie*) delle opere di Chlebnikov e sulla distribuzione del materiale nei cinque tomi (cfr. *NP*, 5). Viene ribadito che Chlebnikov non approntò alcuna raccolta delle sue opere e, inoltre, che nessuna delle raccolte pubblicate quando era in vita può essere utile alla compilazione di un'edizione scientifica *post mortem*. A complicare ulteriormente l'analisi dei testi concorre il fatto che le date di pubblicazione delle opere non sono d'aiuto nel definire il periodo in cui vennero composte, dal momento che Chlebnikov non datò quasi mai i suoi manoscritti. In questa prospettiva, è inoltre opportuno considerare la datazione fittizia che venne adottata da D. Burljuk, al fine di sottolineare il primato del movimento futurista russo (cfr. *NP*, 6-8).

I curatori di *NP* rilevano che, nonostante Stepanov abbia in genere adottato la datazione di Burljuk, in alcuni casi è stato comunque costretto ad ammettere che alcune opere risalgono in realtà ad un periodo successivo rispetto a quanto Burljuk afferma. Le imprecisioni nella datazione dei testi hanno prodotto errori nella collocazione cronologica delle opere più tarde di Chlebnikov. Viene quindi esposto il criterio adottato per stabilire una datazione corretta: si tratta di un approccio metodologico che prevede il confronto tra la datazione da verificare e una periodizzazione basata sull'analisi filologica del testo (cfr. *NP*, 8-9). Se ne conclude che solamente una corretta disposizione cronologica del materiale, basata su fonti documentarie e analisi stilistiche, può restituire la prospettiva reale dello sviluppo del metodo poetico di Chlebnikov, e motivare così la transizione dalle opere 'logopoietiche' e 'mitologiche' degli esordi ai monumentali 'poemi rivoluzionari' del tardo Chlebnikov, risalenti agli anni 1920-22 (cfr. *NP*, 9). Chardžiev insiste molto sulla corretta ricostruzione di una cronologia delle opere chlebnikoviane ed espone un altro metodo da lui adottato, fondato sul confronto tra le immagini poetiche presenti nelle opere in prosa e in poesia scritte in alcuni periodi particolari.¹¹ Il curatore aggiunge poi che una particolare attenzione deve essere riservata alla datazione dei frammenti che vengono resi ciclici da Chlebnikov o inclusi in altre opere: è il caso specifico di *Dety*

¹¹ Si fa particolare riferimento alla produzione del periodo tardo, cfr. *NP*, 10.

Vydry che, come illustra Chardžiev, sarebbe dovuta essere un ciclo di vari frammenti risalenti al periodo 1911-1915 (cfr. *NP*, 10-11). Il curatore si serve di questo esempio per introdurre una definizione di *sverchpovest'*: si tratta di opere di periodi diversi, appartenenti a generi letterari altrettanto eterogenei, che vengono organizzate in una struttura ciclica, condizionata dalla tendenza di Chlebnikov a superare le concezioni canoniche di concomitanza temporale e spaziale, e creare in questo modo una multiplanarità (*mnogoplannost'*) tematica e stilistica. In questo tipo di opere si alternano stralci teatrali, racconti, poemi, articoli di filologia e matematica, ed entrano in relazione personaggi e avvenimenti appartenenti a epoche diverse. Questo principio viene impiegato per la prima volta proprio in *Dety Vydry* e, successivamente, costituirà il fondamento strutturale di altre opere, quali *Vojna v mišellovke*, *Carapina po nebu*, *Azy iz uzy*, e la più celebre, *Zangezi* (cfr. *NP*, 11-12).

Chlebnikov rielaborava le proprie opere in continuazione, non solo per cercare di conferire loro un aspetto più 'finito' o 'perfetto', ma anche perché percepiva che ognuna delle sue creazioni letterarie non fosse un risultato da conseguire, ma un processo creativo sul quale concentrare le proprie attenzioni. È proprio la particolarità di questo processo, in cui la versione iniziale di un testo veniva sottoposta a successivi cambiamenti, che ha spesso portato i sodali del poeta a escludere quasi del tutto Chlebnikov dalla revisione finale delle opere. Assume così una rilevanza particolare la questione delle varianti e del testo canonico (cfr. *NP*, 12). Chardžiev sostiene inoltre che il concetto di testo canonico sia inapplicabile a molte opere di Chlebnikov, poiché sono pervenuti testi autografi nella loro stesura finale che danno diverse versioni 'paritarie' (*ravnopravnye*) di una stessa opera. A tale proposito, pur mettendo in evidenza che Chlebnikov rimaneggiava di continuo i suoi lavori, creando così nuove varianti, Chardžiev rimarca che in *SP* viene scelta una versione qualsiasi (di solito quella di partenza) senza menzionare nelle note l'esistenza di versioni alternative (cfr. *NP*, 12): considerata la particolarità del lavoro poetico di Chlebnikov, Chardžiev aggiunge che la preferenza di una variante rispetto ad un'altra, in presenza di due autografi compiuti che differiscono considerevolmente l'uno dall'altro, può essere basata unicamente su una valutazione soggettiva (cfr. *NP*, 13).

I curatori di quest'edizione introducono successivamente il problema della decifrazione dei testi chlebnikoviani. Oltre alle difficoltà primarie che presentano le bozze manoscritte, caratterizzate da una grafia fitta e minuta, da frequenti abbreviazioni, nonché

lastricate di correzioni e integrazioni o glosse a margine, bisogna considerare il fatto che spesso accanto a un'opera non finita Chlebnikov iniziava a scriverne un'altra, o appuntava note preparatorie e bozze che complicano ulteriormente la decifrazione dei fogli manoscritti. In molti casi è difficile determinare a quale opera, tra quelle che si ritrovano su una stessa pagina, fa riferimento l'uno o l'altro testo. Chardžiev sostiene inoltre che nei testi di Chlebnikov non si trovano specifici marcatori poetici utili a decifrare le bozze, e che la presenza di una metro specifico o della rima in un brano può essere fuorviante, data la variabilità del sistema metrico chlebnikoviano. Se a tutto questo si aggiunge infine la presenza di una grande quantità di neologismi e la generale *nekanoničnost'* delle sue opere, diventa allora più chiaro il motivo per cui molti dei testi sono stati pubblicati sulle raccolte futuriste con omissioni e inesattezze (cfr. *NP*, 13-14). Per una corretta trascrizione dei testi, segnala Chardžiev, è necessario un lavoro di analisi preliminare, e non si può considerare adeguato quello compiuto da Burljuk, che si occupava dell'organizzazione del movimento futurista. I quaderni da cui è stato tratto il materiale per le pubblicazioni di Chlebnikov curate da Burljuk mostrano che gran parte dei testi è stata alterata o soggetta a interpolazioni.¹² L'ultima critica che viene mossa a *SP* è quella di non aver ripristinato le forme censurate, che in *NP* vengono invece segnalate (cfr. *NP*, 16-17).

La pubblicazione successiva è *Tvorenija*, del 1986, anch'essa composta da un unico volume. Concepita per presentare al lettore finale la parte più importante dell'eredità letteraria di Chlebnikov, questa raccolta di brani scelti è suddivisa in sette sezioni. In ciascuna sezione i testi sono raggruppati secondo un criterio di affinità di genere letterario, per quanto questo possa risultare complicato, e le opere sono disposte in ordine cronologico. Nel far riferimento a *SP* come all'edizione delle opere sino ad allora più completa, i curatori di *T* mettono tuttavia in evidenza come già nel 1933 (l'anno in cui vide la luce l'ultimo volume dell'edizione) fosse stata oggetto di una critica aspra, dovuta ai numerosi difetti e alle imprecisioni della raccolta. Difetti che però erano per molti aspetti inevitabili, dal momento che all'epoca non esisteva ancora un vero e proprio studio scientifico su Chlebnikov (cfr. *T*, 655). I curatori di questa raccolta ribadiscono che le pubblicazioni in cui compaiono le opere di Chlebnikov, edite negli anni in cui il poeta era ancora vivo, presentano una serie di alterazioni e inesattezze, e precisano che la

¹² Cfr. *NP*, 14-16 per tutti gli esempi portati da Chardžiev.

categorizzazione delle opere è del tutto convenzionale.¹³ Oltre al ricco apparato di note per cui questa edizione è rimasta sino ad oggi un punto di riferimento, viene anche introdotta un'apposita sezione, assente nell'edizione di Stepanov, che raccoglie alcune delle opere di più difficile catalogazione, intitolata 'Sverchpovesti'. Qui vengono collocate *Deti Vydry* (SP, II, 142), *Vojna v myšlovke* (SP, II, 244), *Azy iz uzy* (SP, V, 24) e *Zangezi* (SP III, 315).¹⁴ Come notano i curatori, la scelta di raggruppare queste opere in una nuova sezione è motivata dal concetto di *sverchpovest'* per come venne descritto da Chlebnikov nella prefazione a *Zangezi* del 1922.¹⁵ Riconoscendo i risultati raggiunti da *NP* e riprendendone alcune posizioni espresse, gli stessi curatori precisano che l'andamento ciclico che caratterizza tali opere venne messo in atto da Chlebnikov già negli anni Dieci, e appare pienamente realizzato in *Dety Vydry*. Il poeta si servì di un metodo compositivo analogo anche nella stesura di altre opere, come *Vojna v myšlovke* e *Azy iz uzy*, che in *T* vengono definite come 'sverchpoëmy', un tipo particolare di *sverchpovest'* caratterizzato dalla totale assenza di elementi in prosa (cfr. *T*, 691).

Rispetto al problema della ricostruzione del canone chlebnikoviano, in *T* ritornano alcune delle considerazioni che erano state espresse in *NP*, soprattutto riguardo al carattere 'compiuto' o 'incompiuto' di una determinata opera, al rapporto tra il testo 'canonico' e le diverse varianti, e viene enfatizzato il ruolo determinante delle scelte operate dai curatori o dai redattori di un'edizione critica: la preferenza per una variante più tarda o più completa comporta inevitabilmente il rischio di 'tradire' il metodo della ricerca poetica chlebnikoviana.¹⁶

L'edizione critica di più recente pubblicazione e che è stata presa come principale riferimento per il presente lavoro è *SS*: divisa in sei tomi (in realtà sette, in quanto l'ultimo è composto da due volumi, VI.1 e VI.2), si distingue dalla prima e unica edizione critica di grande dimensione *SP* per i criteri adottati nella preparazione dei testi. I compilatori di *SS* mettono in evidenza che dal punto di vista della critica testuale l'edizione si basa,

¹³ «Конечно, принятое деление условно, ибо неканоничность и нетрадиционность жанровых представлений Хлебникова делают относительным включение того или другого произведения в тот или иной раздел», *T*, 655.

¹⁴ Come è evidente dai riferimenti tra parentesi, le opere che in *T* sono raggruppate in un'unica sezione, si ritrovano sparse tra i volumi che compongono *SP*.

¹⁵ Cfr. *SS*, V, 306.

¹⁶ «Реально многие произведения поэта существуют в разных редакциях (и вариантах), и предпочтение составителями и редакторами одной из них, например, более позднего или более полного автографа, неизбежно сопряжено с опасностью пристрастий и упрощения творческих поисков автора», *T*, 656.

seppur con alcune riserve, sugli stessi criteri metodologici adottati in *NP* (cfr. *SS*, I, 433). In ogni tomo e in ogni sezione le opere sono collocate in ordine cronologico. Nelle note i curatori mettono in risalto la particolare attenzione che in questa edizione viene riservata al materiale autobiografico: la motivazione addotta è che esso non registra solamente gli eventi ‘quotidiani’ della vita di Chlebnikov, ma assume un carattere poetico e speculativo che è molto vicino alla sua opera artistica e scientifica (cfr. *SS*, I, 433).

I primi tre volumi della raccolta sono dedicati rispettivamente a poesie (I. periodo 1904-1917; II. 1917-1922) e poemi (III), e perciò non ne verranno approfondite le caratteristiche in questa sede; sarà trascurato anche il IV volume, dedicato alle opere teatrali, in cui i curatori precisano di aver incluso anche lavori che erano stati in precedenza indicati come ‘prosa’.¹⁷

Nel V volume, dedicato alla *chudožestvennaja proza*, si trovano *povesti*, *rasskazy* e *očerki* di tipo prevalentemente memorialistico. I curatori segnalano che la prosa di Chlebnikov è, in genere, direttamente, indirettamente o metaforicamente autobiografica: tracciare un confine tra le riflessioni puramente artistiche e la narrazione autobiografica non è spesso possibile. Secondo i curatori di *SS*, l’unico genere della prosa che si può identificare con sufficiente sicurezza è quello degli *stichotvorenija v proze*, poiché «это жанровое определение Хлебников применял к таким вещам, как “Искушение грешника”, с которым он вошел в литературу» (*SS*, I, 434).¹⁸ Per questa ragione, la sezione dedicata ai poemi in prosa viene posta in apertura al volume e ivi sono contenute le opere giovanili, ‘*slovotvorčeskie*’ e ‘*obrazotvorčeskie*’, del periodo 1905-1909 (cfr. *SS*, I, 435). Chiude il tomo la sezione delle *sverchpovesti*, genere tipicamente chlebnikoviano che qui viene definito come forma di ‘secondo ordine’ in quanto esito della combinazione di diverse composizioni di ‘prim’ordine’ (poesie, poemi, racconti, trattati e così via, cfr. *SS*, I, 435).

¹⁷ Si tratta di opere come *Upravda...* (1912) e *Lico černeet gruboe...* (1914-15), per la categorizzazione delle quali in *SS* viene introdotta la sezione ‘*sceny*’, da ricondurre ai testi teatrali, mentre in *NP* erano state pubblicate nella sezione della prosa (rispettivamente in *NP*, 303 e *NP*, 294), cfr. *SS*, I, 434.

¹⁸ Tuttavia, i curatori di *SS* non forniscono alcun riferimento utile a tracciare l’effettivo uso di questa categorizzazione per genere letterario da parte dell’autore. Il passaggio in cui Chlebnikov si riferisce a un proprio scritto (non specificato) con la locuzione *stichotvorenje v proze* può essere effettivamente individuato in una lettera del 1909 indirizzata al fratello (cfr. *SS*, VI.2, 128), ma i curatori di *SS* ne fanno uso anche in altre parti dell’edizione, senza dare alcuna indicazione. Si veda il commento a *Iskušenie grešnika*, *SS*, V, 392, e il passaggio in chiusura all’edizione critica intitolato *Chronologičeskaja kanva žizni i tvorčestva Velimira Chlebnikova. Posmertnaja istorija ego nasledija* (qui in riferimento a *Zverinec*), *SS*, VI.2, 254. Segnaliamo che nel 1987 Duganov (che figura come redattore di questa edizione critica a lui postuma) definiva *Iskušenie grešnika* come ‘poema in prosa’, cfr. Duganov: 1987.

Nelle due parti che compongono il VI tomo compare invece materiale in prosa di diverso genere: manifesti, appelli, annunci e altro materiale relativo a lotte sociali e artistico-letterarie a cui Chlebnikov prese parte più o meno attivamente. I curatori mettono in luce il ruolo fondamentale che hanno avuto i generi di tipo ‘dichiarativo’ per tutta la durata del movimento futurista.¹⁹ Oltre agli interventi con fine provocatorio, viene rilevata l’esistenza di un genere particolare (‘*svoeobraznyj žanr*’), quello dei *predloženiia* chlebnikoviani: idee, progetti e invenzioni espresse in forma di testi molto brevi e di ambientazione utopico-fantastica che toccano i più diversi aspetti dell’arte, della scienza, della vita quotidiana (cfr. *SS*, I, 435). La parte principale del sesto volume è composta da articoli e annotazioni che coprono il periodo 1904-1922, e vi sono annoverate opere che in origine erano disperse in varie edizioni isolate. Il ciclo delle *Doski sud’by*, di cui in *SS* sono pubblicate alcune pagine selezionate, costituisce un caso particolare, e la loro edizione completa, secondo i curatori dell’edizione critica, è un traguardo che non potrà essere raggiunto a breve termine.²⁰ Di particolare interesse è infine la sezione *Iz zapisnych knižek*, che contiene brevi annotazioni di carattere pubblicitario e scientifico. Questi scritti non erano stati inizialmente destinati alla pubblicazione, e sono tratti dai quaderni di lavoro del poeta. Il sesto volume si conclude con la presentazione di documenti autobiografici come lettere, *ankety* e annotazioni del diario di Chlebnikov (cfr. *SS*, I, 435-436).

Il problema della categorizzazione dei generi letterari è ancora aperto. I curatori affermano che la classificazione per genere letterario delle opere di Chlebnikov presenta difficoltà significative in virtù di un suo generale distacco dal canone, nonché di un complesso intreccio di forme nuove e tradizionali adottate dal poeta. Proprio per questo motivo, in una serie di casi, la suddivisione dei testi in generi più o meno definiti può

¹⁹ Tale aspetto verrà approfondito nelle premesse teoriche al capitolo dedicato all’analisi di questa tipologia di testi, cfr. qui, *infra*, Capitolo III.

²⁰ Segnaliamo, in ogni caso, che negli ultimi anni sono stati pubblicati numerosi lavori critici dedicati alle *Doski sud’by*: *Velimir Chlebnikov. Doski sud’by*. (Rekonstrukcija teksta, sostavlenie, kommentarii, očerk – V.V. Babkov), Diopol’ T, Moskva, 2001; *Doski sud’by Velimira Chlebnikova. Tekst i konteksty. Stat’i i materialy*, sost. N. Gricančuk, N. Sirotkin, V. Feščenko, Tri kvadrata, Moskva, 2008; i contributi di A. Hacker pubblicati su “Russian Literature”: Hacker, A., *Novalis’ Fragments and Velimir Chlebnikov’s Doski sud’by*, “Russian Literature”, 2004, 55/1, pp. 215-217; Id., *Introduction to Velimir Chlebnikov’s Doski sud’by*, “Russian Literature”, 2008, 63/1, pp. 5-55; Id., *Preface to Fragments II/III of Doski sud’by*, “Russian Literature”, 2008, 64/3, pp. 265-268; Id., *Preface to Fragments IV/V of Doski sud’by*, “Russian Literature”, 2009, 66/3, pp. 257-264; Id., *Preface to Fragments VI/VII of Doski sud’by*, “Russian Literature”, 2010, 68/1, pp. 1-10; inoltre, le note del traduttore in Gallagher, A., *Translator’s Note to Doski sud’by*, “Russian Literature”, 2008, 63/1, pp. 57-70.

risultare puramente convenzionale. Viene ribadita la labilità del confine tra le forme di poesia e prosa, soprattutto nelle opere del periodo giovanile, e proprio per questo in diverse occasioni è possibile ricondurre un testo sia al genere poesia che al genere prosa. Ne è testimone il caso di *Zverinec* (1909) che, data la natura composita della sua forma, è stato oggetto di alcuni studi critici volti a individuarne il genere letterario.²¹ Nell'ultima edizione critica le opere di questo tipo vengono quindi inserite nella sezione dedicata ai poemi in prosa (cfr. *SS*, I, 437).

Una considerazione di particolare rilevanza che emerge dal discorso dei curatori riguarda il confine tra poesia e poema, ugualmente labile, e soprattutto l'esistenza di forme 'transitorie' (*promezžutočnye formy*), collocate in posizione intermedia rispetto a composizioni brevi e lunghe, che possono essere interpretate sia come poesie lunghe, sia come poemi brevi. Tuttavia, considerando la predilezione di Chlebnikov per le forme lunghe, in questa edizione si tende a ricondurre questo genere intermedio ai poemi (cfr. *SS*, I, 437).

Anche in questa edizione vengono considerate le problematiche di ricostruzione dei testi e di critica testuale. Le difficoltà incontrate nella preparazione della raccolta sono di due tipi, 'esterne' e 'interne'. Tra le difficoltà 'esterne' bisogna considerare che sia le pubblicazioni delle opere avvenute quando Chlebnikov era in vita, sia quelle *post mortem*, edite negli anni Venti e Trenta, non possono essere prese come punto di riferimento per la strutturazione di *SS*: l'unica eccezione è *NP*, la cui importanza è dovuta, come segnalano gli stessi curatori, soprattutto all'approccio metodologico adottato. Un altro fattore non trascurabile è che Chlebnikov spesso affidava i manoscritti delle proprie opere ad altre persone, esortandole a intervenire attivamente sul testo.²²

È bene ricordare che il futurismo in letteratura non ha rappresentato soltanto una rivoluzione stilistica, ma anche editoriale, stravolgendo la 'forma libro' e la sua impaginazione rispetto a quanto era stato prima: per questa ragione i curatori di *SS* insistono sull'importanza dei manoscritti e dei diari per gli studiosi di quel periodo e in particolare di Chlebnikov. Importanza senza la quale si sarebbe corso il rischio di essere fuorviati dalla veste 'transmentale' delle edizioni futuriste, che spesso veniva realizzata

²¹ Cfr. Lodge: 2002; Nilsson: 1993, 230; Uijterlinde: 1986.

²² «Этим правом многие пользовались в меру своего понимания или, чаще, непонимания сложностей хлебниковокой поэтики, исправляя, сокращая, произвольно составляя части разных произведений в одно, давая им несуществующие названия и вымышленные даты», *SS*, I, 437.

ad hoc da chi redigeva i testi prima di pubblicarli, poiché quella era la tendenza degli anni Dieci.²³

Continuando il discorso sulle edizioni chlebnikoviane, i curatori di *SS* affermano che le pubblicazioni degli anni Venti sono curate da amici e parenti del poeta, ma anche quando hanno cominciato a occuparsene filologi professionisti (viene citato il nome di G.O. Vinokur), la preparazione dei testi ha comunque lasciato a desiderare. Ciò è evidente se si considera *SP*: da un lato ha rappresentato un punto di svolta poiché per la prima volta una buona parte del corpus chlebnikoviano è diventata fruibile ai lettori; d'altro canto ha contribuito ad alimentare l'opinione che l'opera di Chlebnikov fosse oscura, incompleta e caotica, per tutta una serie di negligenze ed imprecisioni (cfr. *SS*, I, 439). La lezione insegnata da *SP* è che un'edizione critica di Chlebnikov è possibile solo con l'elaborazione di uno specifico approccio ecdotico, basato sulla comprensione del senso di una singola opera e sulle concezioni artistico-filosofiche del poeta in relazione a un contesto culturale quanto più ampio possibile. Tale insegnamento viene raccolto da *NP* che, per quanto non possa comunque essere preso come punto di riferimento dai curatori di *SS* poiché contiene solo una piccola parte dell'opera chlebnikoviana, rappresenta comunque un lavoro di alto valore metodologico. *NP* ha costituito la prima tappa del percorso di analisi scientifica di Chlebnikov, chiarendo le particolarità del suo sistema poetico. In ragione di quanto sopra esplicitato, le fonti principali per la redazione di *SS* sono dunque gli archivi che custodiscono i manoscritti del poeta. I materiali stampati prima o dopo la sua morte sono da ritenersi utili solo nel caso in cui i manoscritti non si siano conservati o non ne sia possibile la consultazione (cfr. *SS*, I, 440).

La preparazione dei testi basata sulla consultazione dei manoscritti è comunque condizionata, oltre che dai fattori 'esterni', da difficoltà 'interne' assai più serie. I curatori segnalano che la linea generale di pubblicazione di testi completi e conclusi richiede un approccio più flessibile. Il fatto è che spesso i manoscritti di Chlebnikov, che

²³ «[...] в той обстановке “бури и натиска” 1910-х годов, когда наиболее действенным в утверждении нового эстетического движения казалось все то, что нарушало литературные нормы, затрудняло восприятие, все, что “Писалось туго и читалось туго, неудобнее смазных сапог или грузовика в гостинной”, - как заявляла одна из футуристических деклараций. Нередко такие трудные, “заумные” тексты создавались издателями из вполне “умных” и ясных произведений», *SS*, I, 438. Cfr. inoltre Ash: 2002, Kovtun: 1989, Poljakov: 1998. Vale la pena precisare che le difficoltà di interpretazione generate dalla veste grafica delle pubblicazioni originali hanno influito solo in minima parte sul presente lavoro, dal momento che le prime pubblicazioni della quasi totalità dei testi in prosa *nechudožestvennaja* presi in esame nelle nostre analisi sono state realizzate con veste grafica e impaginazione 'tradizionali'.

esteriormente possono apparire come sbozzature, contengono testi del tutto completi (si fa riferimento ai quaderni giovanili, 1907-1908, a quelli più 'maturi', 1920-1922, e al *Grosbuch*, 1921). Sono pochi coloro i quali sono riusciti a riprodurre correttamente questi testi: non tanto per le difficoltà di lettura, quanto per la difficile comprensione dell'estetica e della poetica di Chlebnikov. Oggi, «благодаря трудам нескольких поколений исследователей, этот порог понимания можно считать преодолимым» (SS, I, 441).

I curatori di *SS* procedono con alcune osservazioni sulla simbologia dei numeri e sul metodo di scrittura di Chlebnikov, rilevando che, nel suo sistema poetico, la frammentarietà, l'incompiutezza e la 'casualità' sono tra i più importanti elementi del processo creativo. L'impressione di incompiutezza di certe opere non è solamente frutto dei continui rimaneggiamenti, ma è anche prodotta dal linguaggio (neologismi, costruzioni sintattiche non lineari), sia in prosa che in poesia. La frammentarietà e l'incompiutezza non sono fenomeni casuali: non si può parlare di distruzione delle norme e delle convenzioni letterarie, ma dell'estensione dei loro limiti, poiché l'esteriore incompiutezza dei suoi testi corrisponde ad una profonda compiutezza (*sverchzaveršennost'*) interna, che ugualmente non rientra nel novero delle norme letterarie consuete. Nel suo sistema poetico, l'autonomia di un'opera è definita dall'unità e dalla completezza del pensiero artistico, anche nel caso in cui, dal punto di vista formale, quel testo si presenti in bozza e appaia incompiuto (cfr. *SS*, I, 441-443).

Ne consegue che non è la versione finale, la versione compiuta, o ancor meglio la versione 'canonica' a diventare il principio base nella critica testuale chlebnikoviana. È invece il testo coerente, caratterizzato dall'unità di immagini e concetti, dalla concordanza di tutti gli elementi fondamentali, a prescindere dall'aspetto del manoscritto (cfr. *SS*, I, 443). Questo particolare approccio è stato adottato anche in alcune delle analisi svolte nel nostro lavoro.

Le note introduttive all'edizione si concludono con un approfondimento sulla datazione dei testi. Tale questione è spesso insidiosa, se si considera che Chlebnikov raramente datava i manoscritti, specialmente nel periodo giovanile. Negli ultimi anni della sua carriera poetica le annotazioni diventano più frequenti, ma sorgono anche altre complicazioni: nelle continue rielaborazioni delle opere, che spesso avvenivano anche dopo un ampio lasso di tempo dalla prima stesura, il poeta quasi sempre manteneva la data originaria. Nella maggior parte dei casi le date si determinano sulla base di un'analisi

filologica e di critica testuale, che tiene conto di diversi dati diretti e indiretti, e molto spesso rimangono del tutto ipotetiche (cfr. *SS*, I, 444).

II.1.2 Problemi di genere letterario

Prima di introdurre la trattazione della prosa *nechudožestvennaja*, si ritiene conveniente procedere a una ricognizione sullo stato dell'arte della prosa *chudožestvennaja*. L'attenzione verterà esclusivamente sui problemi di genere letterario, dal momento che la situazione di indeterminatezza che si registra nel contesto della prosa artistica può costituire il punto di partenza per interpretare con un'analogia la situazione delle opere qui analizzate.

Come si evince dai *kommentarii* dei curatori delle diverse raccolte chlebnikoviane, alcuni interrogativi relativi alla ricostruzione e all'analisi del testo risultano ancora aperti.²⁴ In primo luogo, la questione del genere letterario. Talvolta definita come puramente convenzionale, è accompagnata spesso da una rapida menzione del sottogenere letterario a cui appartengono le opere, nel caso specifico di questa analisi, all'interno dell'iperonimo 'prosa'. Ciò spesso si traduce in una trattazione non sempre precisa, soprattutto dal punto di vista terminologico. Questo particolare aspetto si registra anche nel caso della *nechudožestvennaja proza*: come si vedrà nel dettaglio nel relativo capitolo, molto spesso in *SS* ci si riferisce a un medesimo testo dichiarativo con l'uso indiscriminato di termini diversi, quali *manifest*, *vozzvanie* o *deklaracija*.

Di conseguenza, per ciò che concerne un'analisi dettagliata dei sottogeneri di prosa, è necessaria l'istituzione di un criterio quanto più oggettivo che sia applicabile alla produzione in prosa nel suo complesso. Un punto di partenza è rappresentato dallo studio di R. McLean, autore di una tesi di dottorato intitolata *The Prose of Velimir Xlebnikov*, discussa nel 1974.²⁵ Anche se focalizzato quasi esclusivamente sulla *chudožestvennaja proza*, si tratta del primo lavoro dedicato interamente alla prosa di Chlebnikov ad essere immediatamente fruibile agli specialisti. Cronologicamente, il primo vero studio critico

²⁴ Si veda inoltre Arenzon: 2009.

²⁵ McLean, R., *The prose of Velimir Xlebnikov*, Ph.D. Dis., Princeton University, 1974.

condotto sulla prosa chlebnikoviana può essere individuato nell'articolo di T.S. Gric *Proza Velemira Chlebnikova*, steso nel 1933 ma pubblicato solo molti anni più tardi, nel 2000.²⁶

Nel lavoro di McLean, che oggi potrebbe essere ritenuto obsoleto poiché attinge quasi esclusivamente da *SP* e *NP*,²⁷ lo studioso propone una categorizzazione delle prose basata su due fattori fondamentali: 1) la datazione di un testo in prosa²⁸ e 2) la dimensione del testo. Tutto ciò che riguarda i contenuti espressi nelle prose passa in secondo piano, e lo stesso McLean ammette di aver escluso alcune delle opere più 'brevi', o 'frammenti', dalla sua analisi.²⁹ Ordinando cronologicamente le opere, la metodologia adottata da McLean risulta funzionale per la comprensione di come e in quale misura le prose siano mutate dal punto di vista ideologico-contenutistico e formale, nello spettro più ampio degli anni dell'attività letteraria di Chlebnikov. Inoltre, nell'analisi testologica che McLean accompagna alle prose esaminate, emergono numerose interpolazioni e interventi arbitrari operati dai curatori di *SP* e *NP*: l'attendibilità filologica delle due edizioni critiche più note viene così messa in dubbio dallo stesso McLean che, quando possibile, opera un confronto tra le varianti pubblicate nelle raccolte e i testi di cui si sono conservati i manoscritti o le prime pubblicazioni. Inoltre, nel corso dell'analisi, lo studioso americano, considerando la dimensione dei diversi testi, delinea una sorta di continuità tra i 'tipi' narrativi, che si articola in parallelo alle suddivisioni cronologiche. Per meglio cogliere il senso di questa modalità indagativa, si tenga presente che una delle conclusioni a cui giunge McLean consiste nell'individuazione di una svolta particolare nello sviluppo letterario di Chlebnikov nel periodo che intercorre tra il 1911 e il 1912: lo studioso rileva che la preoccupazione dell'autore si sposta progressivamente dalle astrazioni logopoietiche verso la realizzazione di una struttura narrativa più compiuta. Ciò si riflette nella produzione di una serie di prose brevi, la maggior parte delle quali

²⁶ Cfr. Parnis: 2000, 227-230.

²⁷ Ad esclusione di alcuni testi che l'autore ha consultato in prima persona negli archivi e di cui appronta anche una traduzione in lingua inglese, cfr. "Appendix", McLean: 1974,

²⁸ In particolare, l'autore raggruppa le opere distinguendo quattro 'macroperiodi' dell'attività chlebnikoviana, e li distingue secondo un criterio cronologico: 1908-1909; 1912-1915; 1915; 1918-1921, ognuno dei quali «deal with one of the above mentioned periods and with Xlebnikov's most significant prose contributions within each period», McLean: 1974, 1.

²⁹ La selezione operata da McLean si basa su un criterio essenzialmente soggettivo, e riguarda soprattutto quelle opere che lo studioso ritiene essere di minore importanza e dimensione, la cui composizione è da collocare nel periodo più 'tardo', 1918-1921, cfr. McLean: 1974, 193.

trattano un tema specifico, sia che si tratti di un'esperienza biografica o di un racconto breve; anche dal punto di vista dello stile si registrano alcune particolarità: McLean evidenzia che il linguaggio usato nelle opere di questo periodo è chiaro e preciso, mentre il costante problema della mancanza di chiarezza è motivato dal fatto che Chlebnikov spesso omette i collegamenti tra i blocchi narrativi, o lascia i finali sospesi o incompleti (cfr. McLean: 1974, 193-194).

Il criterio secondo il quale l'aspetto fondamentale nella categorizzazione dei testi è la loro dimensione si rivela decisivo per tentare di ricondurre quanto più possibile le opere chlebnikoviane a un genere letterario definito. Se si escludono i casi dei racconti lunghi e delle *sverchpovesti*, la maggior parte della prosa di Chlebnikov consta di testi *molto* brevi, se non addirittura di frammenti e, in quest'ottica, alcuni studiosi hanno cercato corrispondenze con il genere di *poème en prose* e la scrittura frammentaria.³⁰ In merito al poema in prosa, alcuni tra gli studi di rilievo per l'analisi del problema di genere letterario sono quelli di A. Wanner,³¹ particolarmente importanti poiché approfondiscono il genere del *poème en prose* nella prospettiva dello sviluppo del suo analogo russo (*stichotvorenje v proze*). Secondo Wanner, a prescindere dal successo piuttosto scarso che ha riscosso tra i poeti e i prosatori, tale fenomeno si presenta come un caso interessante per le discussioni intorno al genere letterario: merita particolare attenzione sia per le controversie teoriche che solleva sulla natura della poesia e della prosa, sia per le più ampie questioni di classificazione dei testi. Senza scendere in ulteriori dettagli, sottolineiamo che, partendo da un confronto tra i *poèmes en prose* di Baudelaire e gli *stichotvorenija v proze* di Turgenjev, Wanner mette in luce una serie di questioni teoriche che hanno caratterizzato il modo in cui i critici e i teorici della letteratura hanno affrontato l'annosa questione della definizione della natura del poema in prosa, giungendo ad elencare tre caratteristiche formali identificabili come 'condizioni necessarie ma non sufficienti'. Esse sono: 1) forma prosastica; 2) brevità del testo; 3) autonomia rispetto a strutture narrative più ampie.³² In una panoramica sullo sviluppo di tale genere in Russia, Wanner nota che i

³⁰ Cfr. Duganov: 1990; Gric: 2000; Jakobson: 1987a; 1987b; Markov: 1962; Sivopljasova: 2014.

³¹ Wanner: 1997; Wanner: 2001; Wanner: 2003.

³² La natura di quest'ultima caratteristica è piuttosto ambigua: secondo Wanner, il poema in prosa «is not part of a larger narrative frame-work. For this reason, lyric digressions in narrative prose do not in themselves constitute prose poems, although critics have sometimes described them as such. On the other hand, prose poems do not usually appear alone, but as part of a series or cycle. However, this series does not constitute a sequential narrative. Both Baudelaire and Turgenjev described the order of their collection

simbolisti sono stati, nel complesso, meno ricettivi al poema in prosa di quanto ci si potrebbe aspettare, vista l'alta considerazione di cui tale genere ha goduto nel simbolismo europeo occidentale. Il futurismo ha segnato invece un mutamento sostanziale nella storia del poema in prosa modernista russo: più che quello di Baudelaire (come nel caso di Turgenev), è lo stile di Rimbaud a servire da modello di ispirazione per la prosa sperimentale (cfr. Wanner: 1997, 523-524; Wanner: 2003, 104-105). La considerazione con cui si conclude questo studio è che non esiste un criterio oggettivo per definire un testo come 'poema in prosa', e che per quanto riguarda il caso specifico degli *stichotvorenija v proze*, essi possono essere considerati tali sostanzialmente in due casi: se vengono così chiamati dall'autore stesso (*appellation contrôlée*)³³ e se tale etichetta è stata apposta dai critici, in analogia ai testi di prosa dell'avanguardia occidentale. La conclusione a cui giunge Wanner è che invece di incasellarsi in un sistema di generi letterari, il poema in prosa si situa in una zona d'ombra e di indeterminatezza.

Con un continuo riferimento alle tipologie 'minori' della prosa narrativa, dello stesso autore è importante considerare anche *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story* (Wanner: 2003), che indaga lo sviluppo della prosa 'breve' o minimale nella produzione russa a cavallo tra XIX e XX secolo. Sebbene in tale testo la prosa chlebnikoviana venga menzionata senza esaustivo approfondimento, Wanner sostiene che una peculiarità di alcune opere di Chlebnikov si registra nell'indefinitezza del genere letterario a cui appartengono: si tratterebbe di un elemento formale decisamente rappresentativo, poiché rispecchia la tendenza di Chlebnikov ad abolire i confini tra i generi letterari. Wanner menziona il caso di *Zverinec*, un'opera che, per la sua particolarità formale, è già stata oggetto delle attenzioni degli specialisti,³⁴ e la definisce a sua volta 'prose poem'. Wanner inoltre individua due maggiori fasi nella produzione chlebnikoviana,³⁵ e asserisce che già le opere giovanili costituiscono esperimenti di prosa poetica, conformi alle prose-miniature simboliste per via dello stile impressionista e

of prose poems as random and invited the reader to "browse" through it without following the typographical arrangement of the book», in Wanner: 1997, 524.

³³ Wanner: 1997, 540

³⁴ Cfr. qui, *supra*, nota 21.

³⁵ Wanner non segue una cronologia simile a quella usata da McLean, ma distingue semplicemente tra prosa 'giovanile', caratterizzata da neologismi e frammentarietà, e prosa 'tarda', più canonica e semanticamente chiara.

«somewhat derivative allegorism» (Wanner: 2003, 108).³⁶ Al contrario, la prosa del tardo Chlebnikov appare molto diversa: considerando in parallelo lo sviluppo della produzione di altri autori, Wanner mette in risalto il fatto che la prosa ‘poetica’ del giovane Chlebnikov – col suo carattere lirico, ritmico e ornamentale – cede il passo a una scrittura ‘prosastica’ di semplicità quasi classica, citando a proposito la celeberrima affermazione di Ju. Tynjanov, per cui i testi del tardo Chlebnikov sarebbero affini a Puškin per chiarezza semantica.³⁷ Emerge inoltre un’osservazione decisiva che si ricollega a uno dei fondamenti metodologici di McLean e alla definizione di *poème en prose*: secondo Wanner, data la loro lunghezza, la maggior parte dei brani che compongono la produzione tarda di Chlebnikov non rientra nella categoria del poema in prosa, anche se in alcuni casi le opere sono connotate comunque da una sorta di estetica minimalista.

In riferimento all’interazione degli spazi letterari di prosa e poesia, bisogna menzionare anche la tesi di dottorato di A.N. Sivopljasova, *Problematika i poëtika maloĵ prozy Velimira Chlebnikova: istoriko-literaturnyj i ètnokul'turnyj aspekty*.³⁸ Pur approfondendo prettamente la categoria delle *malye prozy*, l’autrice dedica un'intera sezione alla trattazione della problematica del genere letterario, arrivando a concludere che la definizione di *proza poëta* sia la più appropriata per definire il risultato dell'intreccio tra le caratteristiche di poesia e prosa. La trattazione della ricercatrice si apre con una constatazione che delinea come, in parallelo allo sviluppo di nuovi fenomeni letterari, si profilino anche nuovi termini per descriverli. Ne conseguono due quesiti fondamentali: il primo, relativo alla possibilità o meno di considerare tali termini (*proza poëta*, *liričeskaja proza*, *poëtičeskaja proza*) come sinonimi assoluti;³⁹ il secondo, se sia opportuno ritenere ‘confinanti’ generi sperimentali come il verso libero, lo *stichotvorenje v proze*, la prosa-miniatūra, o se richiedano piuttosto una trattazione distinta l'uno dall'altro. Per rispondere a tali interrogativi la ricercatrice compie un'analisi che mira alla comprensione di quale sia la natura dei rapporti tra prosa e poesia, discutendo le posizioni di diversi studiosi e

³⁶ Wanner non fornisce approfondimenti per ciò che definisce ‘*derivative allegorism*’, e in nota rimanda semplicemente alle pagine di *NP* in cui figurano alcune tra le prose del periodo ‘giovanile’ di Chlebnikov. Cfr. Wanner: 2003, 108.

³⁷ Cfr. Tynjanov: 1928, 220.

³⁸ Cfr. Sivopljasova: 2014a.

³⁹ La studiosa spesso si serve di questi termini in modo abbastanza elastico, laddove Ju.B. Orlickij, da cui Sivopljasova mutua gran parte delle premesse teoriche, approfondisce molto dettagliatamente le differenze stilistiche e formali tra i diversi sottogeneri elencati. Cfr. Orlickij: 2002.

mettendole sempre in rapporto alla produzione letteraria chlebnikoviana. In particolare, Sivopljasova riprende alcune affermazioni di M. Giršman,⁴⁰ il quale identifica nella tecnica del ‘montaggio’ la trasposizione del ritmo poetico nella narrazione prosastica e mette in luce l’adozione di questa tecnica da parte di molti autori del *serebrjanyj vek*. Soprattutto, nel suo lavoro Sivopljasova ribadisce più volte che per Chlebnikov non esiste una linea di demarcazione tra prosa e poesia, e sostiene che la complessità della sua produzione letteraria debba essere spiegata sia con la consapevolezza della padronanza dei generi letterari da parte dello stesso Chlebnikov, sia con l’influenza generale dell’epoca, che si caratterizza per una propensione al sincretismo. La conclusione immediata che Sivopljasova trae da queste osservazioni è che il caso di Chlebnikov non è solo un esempio di *proza poëta*, ma di *proza novatora* (Sivopljasova: 2014c, 33).

Sottigliezze terminologiche a parte, Sivopljasova ambisce a definire gli elementi che connotano la *malaja proza* e ne determina la caratteristica frammentarietà: la studiosa registra la presenza di un complesso principio strutturale di tipo poetico, che si riscontra nella presenza di anafore, *zvukopis’* e frammenti che seguono regole di metrica e ritmo (cfr. Sivopljasova: 2014c, 68). Seguendo questa linea interpretativa, secondo Sivopljasova Chlebnikov percorre il sentiero della ‘decanonizzazione’ del genere prosa, che l’autore concretizza nelle caratteristiche strutturali delle sue opere, definite dalla studiosa come: ‘*fragmentarnost’*’, ‘*metrizacija*’, ‘*paronomizacija*’, ‘*strofizacija*’, ‘*vizualizacija*’, ‘*prozimetrizacija*’ e ‘*miniaturizacija*’ (Sivopljasova: 2014c, 75). La studiosa interpreta la comparsa di tali caratteristiche alla luce di un contesto in cui la stilizzazione diventa un fattore centrale nella dinamica del sistema di genere letterario, e in cui la tensione generale alla sintesi delle arti si manifesta in parallelo a una ricerca di sintesi entro i confini della letteratura stessa (cfr. Sivopljasova: 2014c, 75).⁴¹

Il contributo di H. Baran, *Fragmentarnaja proza*, risulta in tal senso particolarmente prezioso, poiché si prefigge un’analisi esaustiva del *frammento* in prosa

⁴⁰ Giršman: 1982.

⁴¹ Sivopljasova riprende inoltre uno studio di A.P. Čudakov (Čudakov: 2009) e definisce le prose chlebnikoviane come esempi di *aromorfnye rasskazy*, mutuando il termine *aromorfoz* dalla biologia. Il termine, in biologia, definisce il processo di complicazione della struttura degli organismi nel corso della loro evoluzione, e in particolare, un racconto risulta essere ‘aromorfo’ (*aromorfnyj*) quando i ‘confini’ risultano sfumati, quando vengono rimosse le limitazioni ‘consuete’ di fabula e intreccio. La studiosa sostiene che l’*aromorfnyj rasskaz* sarebbe quindi un genere nuovo, sincretico, in cui Chlebnikov si è cimentato.

nella Russia nei primi due decenni del Novecento. Nel suo lavoro, Baran non si limita a mettere in chiaro l'ampia diffusione della composizione frammentaria, in poesia come in prosa, nel XX secolo, ma ne fornisce altresì una definizione (cfr. Baran: 2009, 463-465) e procede a delineare l'evoluzione storica del frammento, nato in seno al Romanticismo tedesco in contrapposizione all'aforisma. In un *excursus* storico che si muove in parallelo alle riflessioni intavolate già dai redattori di *Athenaeum*, Baran sostiene che anche per ciò che concerne la letteratura del *serebrjanyj vek*, assodata la presenza di un *quid* che renda possibile la percezione di un testo come 'frammentario', non sia facile stabilire quale sia il 'minimo' necessario per poter definire *frammento* un determinato testo. Lo studioso indaga successivamente quale sia la relazione che intercorre tra il *frammento* nel *serebrjanyj vek* e la *malaja proza* che si sviluppa nella seconda metà del XIX secolo, mettendo in risalto come in ambito occidentale tale innovazione formale si manifesti nei *poèmes en prose* dei francesi, mentre in Russia si strutturino forme diverse tra loro, dagli *stichotvorenija v proze* di Turgenev fino alle *skazočki* di Sologub e agli *sny* di Remizov. Baran si interroga poi sulla possibilità di mettere in relazione tali episodi letterari con il *frammento* e riflette su quale sia il criterio base che ne permette la comparazione. In questa analisi viene esclusa la possibilità di ricondurre gli *stichotvorenija v proze* turgeneviani nel loro complesso alla categoria del frammento, poiché privi di quel requisito di 'incompiutezza' che, secondo Baran, è proprio del *frammento*. La situazione è simile anche per il genere degli *stichotvorenija v proze* simbolisti: la motivazione è la medesima, vale a dire la mancanza del senso di 'incompiutezza', unita al fatto che l'espressione dei contenuti non stimolerebbe alcuna riflessione nel lettore. Diversi invece i casi di Belyj in *Zoloto v lazuri*, e di Remizov in *Sny*, in cui è evidente il carattere frammentario delle opere che compongono le raccolte. Baran analizza inoltre le peculiarità del *frammento* per come lo intesero i futuristi, e introduce la trattazione con un'osservazione di T.S. Gric, tratta dal saggio *Proza Velimira Chlebnikova*:

В эпохи литературных революций, когда заново пересматриваются не только отдельные жанровые элементы, но вся система литературы, когда складываются и сдвигаются языковые пласты, — в прозе появляется фрагмент, жанр, связанный с экспериментом, с исканием новых путей в области поэтического слова. Фрагмент характерен и для раннего футуризма, который был еще не футуризмом, а будетлянством (Gric: 2000, 237).

Oltre a elencare le caratteristiche formali su cui si basa la prosa sperimentale futurista in senso lato, Baran sostiene che la predilezione riservata da questa corrente al genere frammento è dovuta a una riscoperta, nella Russia degli albori del XX secolo, delle opere di Novalis e in generale dei romantici tedeschi. Lo studioso conclude il saggio identificando come casi peculiari di prosa frammentaria quelli di E. Guro, A. Belyj, di V. Rozanov, A. Remizov e infine V. Chlebnikov, dedicando un'analisi dettagliata a ciascuno di questi autori con l'intento di mostrare le affinità e le divergenze che ne caratterizzano la prosa frammentaria.

Gli studi presi in considerazione in questo paragrafo sono dedicati primariamente alla prosa *chudožestvennaja* e potrebbero apparire di ben poco rilievo nell'analisi che verrà presentata in questo lavoro. In realtà, sollevano questioni particolarmente interessanti anche nel caso della prosa *nechudožestvennaja*.

II.1.3 La *nechudožestvennaja proza* di Velimir Chlebnikov

Nel paragrafo dedicato all'approfondimento dei criteri adottati nella compilazione delle diverse edizioni critiche dell'opera di Chlebnikov è stato anticipato che, in *SP*, Stepanov sottolinea l'importanza del gruppo degli *stat'i o jazike i literature*, in quanto giocano un ruolo primario non solo come 'commento alle poesie', ma anche come materiale concreto per lo studio dell'estetica e dello sviluppo del futurismo russo (cfr. *SP*, V, 339). Nonostante queste osservazioni tradiscano di per sé stesse una considerazione secondaria degli 'scritti teorici', unicamente funzionale alla comprensione e alla contestualizzazione dell'*ars poetica* chlebnikoviana, vale la pena di riportare un'ulteriore precisazione di Stepanov: «Из статей помещены в этом томе только те, которые имеют непосредственное отношение к литературной деятельности самого В. Хлебникова. Не помещен здесь ряд статей о времени, числовые исследования и записи исторических дат» (*SP*, V, 339).

Queste affermazioni sono particolarmente importanti perché permettono di supporre che la scarsa attenzione dedicata alle opere della prosa *nechudožestvennaja* potrebbe derivare dalle scelte effettuate dai compilatori delle edizioni critiche. Si può affermare che l'attenzione dedicata da Stepanov ai soli testi che «имеют непосредственное отношение к литературной деятельности» sembra aver condizionato non solo l'impostazione delle edizioni critiche, ma anche l'approccio critico più diffuso tra gli studiosi: questa predilezione 'canonizzata' per la sfera letteraria potrebbe essere la causa della (relativamente) scarsa considerazione rivolta ai testi che indagano temi diversi dal sistema logopoietico di Chlebnikov.

Nel paragrafo precedente abbiamo cercato di mettere in luce la difficoltà di definire precisamente il genere letterario delle prose artistiche di Chlebnikov: l'indeterminatezza che ne connota la forma ha attirato l'attenzione di molti studiosi, che in molti contributi hanno proposto possibili collocazioni tipologiche: poema in prosa, miniatura in prosa, racconto 'aramorfo', sono tutte denominazioni concepite per far fronte a un registro stilistico spesso composito e contaminato da elementi poetici, nonché alla generale tendenza all'allontanamento dal canone. Considerata la particolarità dello stile chlebnikoviano, risulta incredibilmente complesso riconoscere con certezza l'attendibilità di tali interpretazioni, dal momento che non sono noti né la misura, né i modi in cui il poeta potrebbe averne fatto un uso consapevole. A titolo d'esempio, è possibile citare la classificazione di *poema in prosa*: i curatori di *SS* lo indicano come l'unico tra i generi letterari effettivamente riconoscibili della prosa chlebnikoviana, ma nel *corpus* letterario dell'autore si registra un singolo uso di questo termine, per di più nella corrispondenza privata (cfr. qui, nota 18). Come nota Baran nel caso analogo del frammento (cfr. Baran: 2009, 463-467), si corre il rischio di giungere a definizioni decisamente troppo vaghe, come quella del poema in prosa inteso come *boundary genre* (cfr. Wanner: 2013, 10-11), che non concorrono in alcun modo all'avanzamento dello stato dell'arte e che, paradossalmente, nell'intento di ribadire che il poema in prosa si situa al di fuori della tradizionale dicotomia tra poesia e prosa, concretizzano invece l'ipotesi che dietro al termine poema in prosa si celi esclusivamente un *divertissement* dell'autore, e non un genere letterario autonomo.

Un'analoga situazione di indeterminatezza si riflette anche nel contesto delle opere *nechudožestvennye*. A una generale situazione di difficoltà che caratterizza lo statuto

teorico del canone per le forme in prosa, corrisponde la generale vaghezza terminologica che contraddistingue i riferimenti degli studiosi, tanto nel caso delle edizioni critiche, così come dei singoli studi specialistici. Come sarà possibile notare nel dettaglio delle singole analisi dei testi, contrariamente alla categorizzazione adottata dai curatori di *SS*, non tutte queste opere possono rientrare a pieno titolo in un canone di testo dichiarativo o saggistico: molto spesso si ha a che fare con testi ‘ibridi’, che presentano elementi stilistico-retorici di tipo esortativo o ingiuntivo riconducibili a opere che, per antonomasia, sono diventate l’archetipo della forma dichiarativa o manifestaria. Al contempo, però, questi stessi elementi non di rado sono commisti ad altri, più vicini a generi differenti, come il saggio e il trattato scientifico. Lo stesso discorso vale, inoltre, se si considerano le finalità implicite delle singole opere: a titolo d’esempio, si possono menzionare i testi, ibridi o meno, in cui si palesa la presenza di una ‘funzione manifestaria’ in sottofondo, ma che sono privi di quei tratti specifici che connotano un testo dichiarativo in quanto tale o, ancora, le opere di impostazione evidentemente saggistica, ma in cui gli enunciati sono caratterizzati da un tono esortativo o programmatico.

Segue un’analoga linea interpretativa anche il parere di Orlickij, che mette in evidenza come la generale tendenza poetica della prosa di Chlebnikov si manifesti anche nella produzione saggistica e nei trattati. Lo studioso sostiene che all’interno dei testi *nechudožestvennye* sia in funzione un meccanismo di estetizzazione, che egli riconosce nella distribuzione fonica «стихоподобная» (Orlickij: 2008, 363) della prosa chlebnikoviana, e che a suo avviso comporta il riconoscimento del valore artistico di questo genere di testi.⁴² In particolare, considerando la produzione di Chlebnikov del periodo tardo, Orlickij rileva che la presenza del ‘principio poetico’, che caratterizzava le opere in prosa del periodo giovanile, sia maggiormente evidente nelle opere di tipo pubblicistico-saggistico rispetto ai testi di *chudožestvennaja proza*: questo tipo di spostamento del principio estetico soggiacente alla struttura delle opere permette allo studioso di supporre che Chlebnikov volesse giungere a una sorta di ‘*razmyvanie*’ dei confini di questo tipo di prosa non letteraria e, di conseguenza, a una sua

⁴² «Правда, “стихоподобная” звуковая организация не совсем исчезает из прозы Хлебникова, а перемещается из чисто художественных текстов в его эссеистику и трактаты, притом в ряде случаев настолько избыточно насыщая их, что автоматически заставляет говорить именно о художественной ценности таких, например, работ и фрагментов, [...]», Orlickij: 2008, 363.

‘estetizzazione’.⁴³

Lasciando da parte le ipotesi di Orlickij, su cui avremo modo di ritornare in seguito, un esempio significativo in questa prospettiva è quello di due articoli pubblicati nel 1913, *Kto takie Ugrorossy?* e *Zapadnyj drug*, in cui si ritrovano molti elementi che permettono, come rileva McLean, sia di individuare i punti di contatto con la tradizione letteraria russa, sia di facilitare l’interpretazione delle opere di quello stesso periodo.⁴⁴

II.2 Note metodologiche

Considerata la natura eterogenea delle opere che sono state prese in esame, riteniamo opportuno descrivere il criterio adottato nella stesura di questo lavoro come un insieme di metodi diversi. Ciò perché i testi presi in esame possono essere distinti in tre diverse macrocategorie, in analogia alla struttura della stessa tesi, e perché in certi casi – soprattutto per ciò che concerne la saggistica – all’interno di un medesimo gruppo si possono riconoscere testi dall’aspetto estremamente variegato, composti e strutturati in modo diverso, principalmente per quanto riguarda gli aspetti della forma e della finalità dell’opera. Proprio per questo motivo, l’analisi qui proposta muove da due premesse in particolare: la prima, che rappresenta il punto di riferimento metodologico più puro, si riflette nella priorità che si è cercato di dare all’aspetto stilistico dei testi, tentando così di mettere in evidenza gli elementi che contraddistinguono le poetiche chlebnikoviane nella pratica della prosa *nechudožestvennaja*; la seconda risulta essere invece un’opinione soggettiva, che nel corso dell’analisi dei testi si è gradualmente rafforzata fino a diventare la linea interpretativa che qui proponiamo e che auspichiamo di riuscire a dimostrare nella conclusione di questo lavoro. Questa interpretazione predilige la considerazione delle funzioni pragmatiche di un testo e concorre a dimostrare che Chlebnikov si serve di una

⁴³ Cfr. Orlickij: 1996, 111-112. Si ricordi che già Gric sosteneva che la produzione pubblicistica di Chlebnikov, da lui definita *naučnaja belletristika*, dovesse essere analizzata primariamente da una prospettiva letteraria, cfr. Gric: 2000, 247.

⁴⁴ «Interesting as what he says in these essays is from the point of view of explaining some of his symbolism in its reactionary stage, of no less interest is the mythic tradition which he draws upon [...] Aside from the purely ideological insight these articles provide, they are useful for another reason: they clarify certain symbols in works of this period», McLean: 1974, 81-86.

vera e propria ‘strategia di persuasione’ del lettore: il poeta è mosso dunque dalla volontà di comporre uno scritto teorico, e non un’opera letteraria.

Nonostante tra le intenzioni che animano questo lavoro si possa includere anche il tentativo di provare che uno scritto teorico può spiccare per la propria ‘letterarietà’, esattamente al pari di una prosa narrativa o comunque *chudožestvennaja*, si ritiene sconveniente ricondurre la prosa chlebnikoviana qui esaminata al vago e abusato concetto di *proza poëta* per tre ragioni. In primis, poiché il nostro modo di interpretare questo genere di prosa la allontana inevitabilmente da un’esplicita finalità artistico-letteraria, oggetto dello studio di Jakobson (cfr. Jakobson: 1987b); in secondo luogo, poiché gli studiosi che associano la prosa chlebnikoviana a questo fenomeno lo fanno adducendo motivazioni tra loro discordanti;⁴⁵ in ultimo, perché a nostro avviso questo tipo di accostamento, che rappresenta un tentativo di ‘nobilitare’ un genere che si caratterizza per non essere finalizzato a divenire opera d’arte, concorre al contrario a togliere dignità al genere stesso: è come se si volesse provare che una data opera è ‘degnata’ perché in essa vi si ravvisa un ‘principio poetico’ (cfr. Orlickij: 1996; Orlickij: 1997) o perché al suo interno si riconosce una certa ‘polisemia’, o ancora la capacità di creare associazioni, dominio esclusivo della versificazione (cfr. Solivetti: 2005, 169).

L’impiego di strumenti metodologici di diversa natura, di cui si è già dato conto in precedenza, si rispecchia prevalentemente nell’adozione di linee interpretative differenti,

⁴⁵ A titolo d’esempio, si confrontino le motivazioni addotte da Sivopljasova (2014a, 38-69) con quelle di Solivetti (2005, 168-169): se Sivopljasova insiste particolarmente sull’applicabilità di tale fenomeno al caso di Chlebnikov, facendo riferimento alla presenza di un principio poetico fondamentale nella stessa strutturazione della prosa: «стиховое начало проявляется при наличии в структуре прозы метрических, рифмованных отрывков, анафор и звукописи», sottolineando tuttavia «что “проза поэта” является своеобразной формой художественной речи» (Sivopljasova: 2014a, 38), Solivetti ritiene che l’aspetto strutturale sia di second’ordine, e considera «гораздо важнее общая смысловая насыщенность и напряженность, одновременное совмещение разных смыслов, представляющиеся характерными свойствами именно поэтической речи» (Solivetti: 2005, 169). Le due interpretazioni, che potrebbero essere anche intese come complementari, si mostrano nella loro discordanza poiché si riferiscono a due generi letterari diversi: se il discorso di Sivopljasova può essere condivisibile poiché mette in luce le caratteristiche di un fenomeno che si sviluppa entro i confini della prosa artistica e di cui si serve per definire una ‘sottocategoria’ di prosa artistica (quella delle *malye prozy*), ciò che sostiene Solivetti non sembra convincente, dal momento che la studiosa applica un fenomeno della prosa *chudožestvennaja* a un testo *nechudožestvennyj*. Questo aspetto verrà approfondito più nel dettaglio nel capitolo dedicato ai dialoghi, ma occorre ricordare già da ora anche la diffidenza che Orlickij esprime nei confronti del concetto di *proza poëta*. Lo studioso, pur concordando sostanzialmente con le posizioni di Jakobson, afferma che «[...] само понятие “проза поэта” принадлежит к числу терминологически крайне неопределенных и расплывчатых [...] так следует называть прозу любого автора, начинающего свой путь как поэт [...]» (Orlickij: 1996, 102). Come si vedrà nel capitolo dedicato ai saggi, appare preferibile sostenere che Chlebnikov abbia intrapreso la propria carriera letteraria con una pubblicazione in prosa.

a seconda delle peculiarità proprie ad ognuna delle tre macrocategorie in cui è stata divisa la parte analitica del presente lavoro. Per il Capitolo III, dedicato alle forme testuali dichiarative, si è attinto al dibattito relativo alla definizione del genere letterario del ‘manifesto’. Si tratta di un tema particolarmente longevo, entro i confini del quale, da circa quarant’anni, molti studiosi hanno proposto una propria interpretazione o definizione di quegli elementi stilistici o di quelle funzioni pragmatiche che rendono un testo dichiarativo un ‘manifesto’. Sebbene tale dibattito possa dirsi ancora aperto, dal momento che in ambito critico non tutti gli aspetti messi in luce in questi decenni hanno goduto di un consenso generale, si è deciso di prendere come punto di riferimento questa impostazione tipologica in ragione della sua utilità: data l’assenza di un esame dettagliato delle diverse sottospecie di testo dichiarativo⁴⁶, sono state esaminate le opere di Chlebnikov riconducibili a questa ‘macrocategoria’ e si è cercato di definirne la natura in opposizione a ciò che si identifica con ‘manifesto’. L’analisi ha quindi comportato una disamina approfondita delle poetiche, che sono state interpretate alla luce delle loro funzioni retoriche e pragmatiche.

Di analoga complessità si è rivelata l’analisi della forma saggistica, argomento del Capitolo IV: anche in questo caso le interpretazioni testologiche si presentano diverse, talvolta anche agli antipodi. A fronte di una serie di vani tentativi volti a individuare gli ‘universali’ del genere saggistico, la critica contemporanea tende a considerare l’esperienza di un singolo autore come un caso a sé stante, rigettando quindi la ricerca di una forma saggistica universale, ‘in sé’ (cfr. Cantarutti: 2007, 26). A ciò bisogna aggiungere non solo il fatto che in Russia il saggio ha storicamente avuto una tradizione debole, dal momento che il modello occidentale di Montaigne è stato adattato a esigenze specifiche e da ciò ha avuto origine una pleiade di microgeneri (cfr. Horowitz: 1997, 1516), ma anche che la letteratura critica in questo senso è praticamente inesistente. Fanno eccezione gli studi di M. Ěpštejn, presi qui in larga considerazione, che articola la sua interpretazione conferendole un taglio molto astratto e filosofico. Per questa serie di motivi, considerando le particolarità e le diverse finalità che caratterizzano l’eterogenea produzione saggistica chlebnikoviana, ci è parso conveniente rimanere entro i limiti della

⁴⁶ Ad oggi, solo la definizione delle forme di ‘manifesto’ e ‘dichiarazione’ possono dirsi oggetto di un consenso, pur parziale, da parte degli studiosi; altre manifestazioni del genere dichiarativo, definite da termini come ‘appello’, ‘proclama’, ‘grida’ e via dicendo, quando non considerati sinonimi vengono definiti in opposizione alla forma del ‘manifesto’ o della ‘dichiarazione’.

stessa produzione letteraria del poeta, sottolineando i punti di convergenza con altre opere dello stesso Chlebnikov o, quando il testo lo ha consentito, con opere di altri autori.

L'ultima sezione della parte analitica di questo lavoro è stata dedicata alle opere in forma dialogica (Capitolo V). In questo caso la letteratura secondaria è indubbiamente ricca: trattandosi di una forma molto antica, essa è naturalmente sublimata entro le pur aurorali 'teorie della letteratura' degli autori della classicità. In questo caso, è stato possibile analizzare le opere sia grazie a una tradizione formale ben consolidata, sia sulla scorta di un numero di studi dedicati ai dialoghi chlebnikoviani che, pur nella loro esiguità, sono – se rapportati ai lavori dedicati alle altre categorie prese in esame in questo lavoro – numerosi. Seguendo la linea interpretativa proposta da Henryk Baran, il quale ipotizza che Chlebnikov possa essere stato indirettamente influenzato dal genere del 'dialogo dei morti' di Luciano di Samosata, sono stati valorizzati i punti di contatto tra il dialogo luciano e quello socratico-platonico, allo scopo di mettere in relazione le caratteristiche dei testi del poeta russo con i modelli normativi degli autori greci. Questa analisi è stata possibile raccogliendo alcune delle osservazioni più rilevanti che M. Bachtin ha sparso nei propri lavori e riflettendo su alcuni degli aspetti della trattazione che N. Marcialis ha dedicato alla diffusione del 'dialogo dei morti' nella Russia del Settecento.⁴⁷

II.2.1 Scelta delle opere e criteri adottati nell'analisi dei testi

Il 'cuore pulsante' di questo lavoro è costituito dalle sue tre parti più specificamente analitiche, le quali, nel rispettivo ordine, sono dedicate all'approfondimento dei testi in forma dichiarativa (Cap. III), delle opere in forma saggistica (Cap. IV), e di quelle in forma dialogica (Cap. V).

⁴⁷ Abbiamo ritenuto opportuno non seguire le considerazioni esposte da L. Jakubinskij in *O dialogičeskoj reči* (Jakubinskij: 1986), poiché qui il dialogo viene analizzato nella sua accezione più tecnica, come scambio di repliche tra due interlocutori all'interno di un più ampio contesto di prosa narrativa, e non viene considerato in quanto genere letterario dotato di precisi stilemi e tradizionalmente riconosciuto, a cui invece ci è parso più opportuno fare riferimento nel presente lavoro.

Come in ogni studio critico, le osservazioni preliminari che hanno portato a propendere per l'analisi di un testo anziché di un altro sono da ritenersi essenzialmente soggettive. A prescindere dai limiti che questo approccio indubbiamente comporta, auspichiamo di poter contribuire a gettare luce su una parte rilevante del *corpus* letterario chlebnikoviano troppo a lungo rimasta nell'ombra, come dimostano la scarsità quantitativa dei lavori specialistici dedicati a questo genere di opere e la pochezza nella loro rara trattazione: aspetti, questi, che si fanno evidenti se raffrontati al numero degli studi dedicati alla produzione poetica, alla coerenza con cui essi sono strutturati, e alla profondità dell'indagine condotta dai rispettivi autori. Oltre a questi aspetti fondamentali, si segnala che nel caso in cui un testo molto noto nel corpus chlebnikoviano non sia mai stato trattato sistematicamente dalla critica (come *Vremja – mera mira*) o nell'eventualità in cui un'opera sia stata considerata solo parzialmente (come accade per *Naša osnova*, il cui ultimo paragrafo *Matematičeskoe ponimanie istorii* non viene sostanzialmente mai considerato), si è ritenuto opportuno svolgere un'analisi il più possibile approfondita, cercando di concentrare la nostra attenzione sia sulla componente del contenuto, sia su quella della forma. In base a quanto osservato nei precedenti paragrafi di questo capitolo, si è cercato di soddisfare i diversi requisiti di qualità, quantità e cronologia, nel modo di seguito esposto.

Qualitativamente, è stato adottato un criterio di selezione dei testi sia prendendo le mosse da quelle opere che, pur non essendo mai state discusse in modo esaustivo, sono comunemente ritenute di prima importanza in ambito critico, sia dedicando gli sforzi a mettere in evidenza i tratti più salienti di molte opere di questo genere di prosa.

Di conseguenza, dal punto di vista quantitativo, dopo aver individuato i 'macrogeneri' letterari a cui appartengono quelle opere nella composizione delle quali Chlebnikov si è cimentato, abbiamo selezionato un numero di testi ritenuto sufficientemente rappresentativo. Considerata l'imprecisa categorizzazione per genere letterario che è stata adottata in *SS*, è stata effettuata una prima scrematura che ha portato a escludere alcune opere 'minori' che non erano tipologicamente affini alle categorie qui prese in considerazione;⁴⁸ in seguito, è stato individuato un cospicuo gruppo di testi che fossero

⁴⁸ Si tratta prevalentemente di alcune bozze preparatorie ai *vystuplenija*, o dei testi che afferiscono alla parentesi dell'esperienza giornalistica di *Krasnyj vojn* (cfr. Parnis: 1980).

contenutisticamente e stilisticamente rappresentativi del metodo compositivo chlebnikoviano. Pertanto, nel presente lavoro figurano nel complesso 53 opere analizzate, di cui 21 in forma dichiarativa (6 collettive e 15 individuali); 26 in forma saggistica; 6 in forma dialogica.

Da un punto di vista strettamente cronologico, la prospettiva d'analisi che è stata contestualmente adottata intende lambire l'intero arco della produzione letteraria chlebnikoviana.⁴⁹ È stato selezionato un campione di testi temporalmente eterogeneo che ha permesso di tracciare linee di continuità tra forma e contenuto, sia 'internamente', nel caso di opere appartenenti a uno stesso 'macrogenere' ma composte in periodi diversi, sia 'esternamente' operando un'analisi che fosse quanto più possibile contrastiva, mettendo in costante rapporto le diverse tipologie di testi e riferendosi, quando possibile, anche ad altri generi letterari estranei alla prosa.

Le considerazioni teoriche nel merito dei generi letterari qui affrontati vengono espone in un cappello introduttivo di cui è corredato ciascuno dei capitoli.

Il punto di vista soggettivo a cui è stato fatto cenno poco sopra è alla base della scelta che ci ha portato a escludere la trattazione delle *Doski sud'by* dal complesso del presente lavoro. Tale scelta si fonda principalmente su due motivi: il primo è dovuto al fatto che, come già specificato (cfr. qui, nota 20), quest'opera monumentale è stata oggetto di una particolare riscoperta negli ultimi due decenni, e conseguentemente è stata menzionata o approfondita in un altrettanto monumentale numero di lavori critici; il secondo motivo va individuato nella più ampia definizione del rapporto tra Chlebnikov e la scienza (e che verrà toccato più nel dettaglio nel paragrafo dedicato ai saggi scientifici): dalla lettura dei numerosi contributi che approfondiscono in maniera più o meno dettagliata la questione, è straordinario notare come le *Doski sud'by* occupino il primo posto e adombrino, del tutto ingiustificatamente, tutti gli altri lavori in cui il poeta ha approfondito questioni scientifiche o indagato e cercato di formalizzare gli *zakony vremeni*. Per questo motivo, invece di instradare l'argomentazione su un sentiero battuto già da molti studiosi (i quali sottolineano ampiamente il ruolo centrale delle potenze in base due e tre), si è preferito

⁴⁹ Se si presume incerta la data di composizione di *O pjati i bolee čuvstv<ach>* (1904? 1908?), l'intervallo coperto nella nostra analisi si apre con il 1906, con l'articolo scientifico *O nachoždenii kukuški, blizkoj k Cuculus intermedius vachl., v Kazanskom u. Kaz. Gub.*, e si chiude con il gennaio 1922, anno in cui videro la luce il *Prikaz predzemšarov* e il *Posleslovie k sticham F. Bogorodskogo*.

dedicare spazio ad altri testi, in cui compaiono calcoli di tutt'altro genere e di tutt'altra complessità, e che rappresentano le varie tappe del percorso con cui Chlebnikov giunse alle concezioni 'ultime', esposte nelle *Doski sud'by*.

III. Forme dichiarative

III.1 Considerazioni preliminari

III.1.1 Introduzione al capitolo

Il presente capitolo è dedicato all'analisi delle 'forme dichiarative': manifesti (*manifesty*), appelli (*vozzvanija*), dichiarazioni (*deklaracii*) e altre opere ascrivibili a questa stessa tipologia che, insieme allo spirito provocatorio che caratterizza le mostre e le esibizioni in pubblico, hanno giocato un ruolo primario nella storia dello sviluppo delle correnti futuriste e della loro produzione letteraria.

Dal punto di vista terminologico, riteniamo possibile parlare di 'forme dichiarative' nel contesto del futurismo russo se si considera che il termine *deklaracija* venne usato già dai contemporanei per identificare alcuni scritti dell'epoca: si pensi, a titolo d'esempio, a *Deklaracija slova kak takovogo* di A. Kručenyč e alla raccolta *Gramoty i deklaracii russkich futuristov* curata da N.I. Kul'bin (1914).

Per identificare questo particolare gruppo di testi, a partire dalla pubblicazione della prima edizione critica, nel complesso degli studi chlebnikoviani ricorre il termine '*deklaracija*'. I curatori di *SP*, Tynjanov e Stepanov, parlano di «ряд литературных деклараций футуристов» in riferimento a Kručenyč e alle pubblicazioni futuriste di questo genere (*SP*, V, 363), mentre il titolo di una sezione di opere individuali è '*Vozzvanija i predloženiya*' (*SP*, V, 373); il termine *deklaracija* viene ripreso successivamente da Grigor'ev e Parnis anche in *Tvorenija*, nella sezione '*Stat'i, deklaracii, zametki*' (*T*, 734). Solo con la pubblicazione di *SS*, in cui Duganov e Arenzon distinguono tra testi 'collettivi' e 'individuali', si verifica un'inversione di tendenza.

I curatori di questa edizione abbandonano la terminologia in uso e raggruppano queste opere sotto la generica denominazione di '*Vozzvanija*' (vol. VI.1, sez. II; cfr. *SS*, VI.1, 352). In realtà, i testi che in *SS* vengono ricondotti a questa categoria non possono essere considerati tutti dei *vozzvanija*, sia per una proposta di categorizzazione che a nostro

avviso è imprecisa,⁵⁰ sia poiché effettivamente vi si ritrovano anche testi di diverso genere letterario, quali bozze preparatorie per interventi orali o brevi articoli.⁵¹

In riferimento ad alcune sue opere, lo stesso Chlebnikov si servì dei termini di *vozzvanie* e, più di rado e solo nel periodo ‘tardo’, di *manifest*.⁵² Nonostante la tendenza generale delle correnti futuriste russe a servirsi di un ‘titolo programmatico’ per la denominazione dei propri testi dichiarativi (o manifesti), in contrasto con la formula ‘manifesto di qualcosa’, più diffusa in Occidente, alcuni studiosi contemporanei si riferiscono ai testi dichiarativi del futurismo russo con il termine generico e onnicomprensivo di *manifesty* (cfr. Markov: 1967; Poljakov: 1998, 150). La scelta può essere dovuta sia, come vedremo, a un’analogia con il futurismo italiano, sulla base della quale alcuni studiosi hanno adottato il termine ‘manifesto’ per identificare anche gli scritti che in ambito russo non venivano denominati in questo modo, sia a un mezzo particolare di diffusione di tali testi. Con ciò ci riferiamo al caso della *listovka*, nel merito del quale Vladimir Poljakov rileva che, nel contesto del futurismo russo, e come avvenne anche in Italia,

процесс слияния художественного и теоретического творчества шел постепенно. Дело в том, что русские долгое время не имели возможности выступать с публикацией своих манифестов в прессе. Поэтому, они были вынуждены обратиться к форме печатной листовки. Этот «жанр» имел давнюю традицию в русской низовой культуре, восходя еще к так называемым грамоткам и прелестным письмам, которыми в старину бунтовщики «прельщали» народ (Poljakov: 1998, 151).

Sulla base di queste osservazioni, anticipiamo che nella parte teorica di questo capitolo abbiamo preso come punto di riferimento quei lavori in cui si è tentato di elaborare una

⁵⁰ La classificazione tipologica delle opere in prosa *nechudožestvennaja* è in generale un problema noto agli specialisti, e si verifica anche in altri casi che analizzeremo nel dettaglio nel corso della tesi. In riferimento ai testi dichiarativi, si consideri il caso di *Rjav o železnych dorogach* (1913), menzionato qui, *infra*, nota 160, e preso in esame nel capitolo successivo.

⁵¹ Le diverse categorizzazioni vengono proposte nella sezione dedicata al commento critico delle singole opere, cfr. SS, VI.1, 410-434.

⁵² Gli studi critici fanno talvolta riferimento ad un inedito *spisok proizvedenij* del 1922 dove vengono registrati gli usi di questi termini: cfr. T, 707. Ad esempio, si consideri che nello *spisok* inedito Chlebnikov si riferisce a *My, predsedateli Zemnogo Šara* con «манифест скифов» (cfr. SS, VI.1, 430) e che inizialmente l’autore aveva intitolato *Indo-russkij sojuz* «манифест Младоазии» (cfr. SS, VI.1, 430); inoltre, la versione preparatoria di *Golova vselelnoj. Vremja v prostranstve* riporta il titolo di «математический манифест» (cfr. SS, VI.1, 403) pur non essendo formalmente riconducibile alla tipologia del manifesto, come vedremo nel capitolo successivo.

teoria del genere manifesto, non solo perché la letteratura critica sembra tendere a servirsi di questo termine generico per riferirsi ad opere di questo tipo, ma anche perché questa tipologia di testo vede impiegata gran parte degli elementi formali e stilistici che sono presenti anche in altre forme dichiarative (come appelli, dichiarazioni e via dicendo); inoltre, lo specifico caso del manifesto sembra essere l'unico ad aver suscitato l'attenzione della critica, dal momento che non si ritrova, per nessun'altra forma testuale a cui è attribuibile un fine 'dichiarativo', un eguale numero di tentativi di definizione o di istituzione di un canone. Come vedremo successivamente, la collocazione del manifesto, e dei testi dichiarativi in generale, entro i confini di uno specifico genere letterario è materia assai complessa e opinabile, dal momento che, prima di tutto, l'interpretazione del testo è complicata da interferenze pragmatiche e, tendenzialmente, soggetta all'esperienza della *parole*. Abbiamo cercato, nell'analisi dei singoli testi, di mettere in luce anche da questo punto di vista le particolarità dell'opera esaminata.

Sulla scorta di quanto sinora esposto, nella parte analitica di questo lavoro abbiamo ritenuto opportuno dedicare attenzione a quelle forme dichiarative della produzione di Chlebnikov che sono state prese in considerazione dagli studiosi esclusivamente come fonti secondarie o ausiliarie. Partendo dall'analisi dei testi 'collettivi', già riconosciuti dalla critica come manifesti, si è cercato di individuare le caratteristiche di un genere di testi il cui valore letterario non è del tutto riconosciuto, attraverso una disamina di alcuni manifesti campione. In questo senso, è necessario ricordare che interpretare il manifesto d'avanguardia essenzialmente come un genere poetico comporta il considerare che quanto si sta affrontando è oggi parte di un canone (per quanto sia poco definito), sorto tuttavia da un atteggiamento che nacque da un approccio antitradizionale (cfr. Stegagno Picchio: 1989, 219-220).

III.1.2 Le forme dichiarative nell'opera di V. Chlebnikov: tratti generali

Nel caso di Chlebnikov, il numero dei testi riconducibili a questo genere 'dichiarativo', stando alla categorizzazione adottata nell'edizione critica di più recente pubblicazione,

ammonta a più di trentacinque. Come abbiamo già anticipato, le opere sono divise nelle categorie di *individual'nye* e *kollektivnye*.⁵³ A tale proposito, è necessario precisare che nel novero del secondo gruppo rientra gran parte dei testi più noti, già oggetto dell'analisi degli *chlebnikovedy* negli ultimi decenni, proprio perché si tratta di manifesti programmatici concepiti in seno alla corrente cubo-futurista: si consideri il caso di *Slovo kak takovoe* e *Bukva kak takovaja* (1913), che portano sia la firma di Kručenyč, sia quella di Chlebnikov.

Tuttavia, è opportuno ricordare che Chlebnikov cominciò a cimentarsi nella composizione di testi simili ben prima dell'esperienza cubo-futurista, con il *Vozzvanie učaščichsja slavjan*,⁵⁴ pubblicato in forma anonima nell'ottobre del 1908. La datazione è importante poiché permette di affermare che Chlebnikov aveva già dimestichezza con questo genere di testi, ben prima che il marinettiano *Le Futurisme* (1909) assurgesse a modello universale per la composizione dei manifesti d'ambito artistico-letterario, e in largo anticipo rispetto alla diffusione in Russia dei manifesti del futurismo italiano. Dal 1908 in poi, la composizione di forme testuali di questo tipo si distribuisce per tutto l'arco della sua carriera di autore. La maggior parte dei testi che sono stati catalogati come *Vozzvanija* dai curatori di *SS* non venne in realtà pubblicata quando Chlebnikov era ancora in vita: ad esclusione dei manifesti 'collettivi' e di un numero relativamente esiguo di opere individuali,⁵⁵ una buona parte dei restanti scritti rimase inedita fino alla pubblicazione della prima edizione critica *SP*, mentre altri ancora sono stati individuati in tempi più recenti.

Va inoltre menzionato il carattere sfuggente di alcune delle opere in prosa *nechudožestvennaja*, che ha condizionato inevitabilmente le scelte di categorizzazione per genere letterario presenti in *SS*. A questo proposito sono esemplari i casi di *My i doma*

⁵³ Cfr. *SS*, I, p. 435 e *SS*, VI.1, pp. 444-446. Si tenga conto che in *SS* nella categoria dei *kollektivnye* non rientrano esclusivamente manifesti o *vozzvanija*, ma anche opere di diverso genere, come saggi d'argomento scientifico o articoli, la cui composizione, oltre che a Chlebnikov, è stata attribuita anche ad altri autori.

⁵⁴ Opera nota anche con il titolo di *Vozzvanie k slavjanam*.

⁵⁵ In ordine cronologico di pubblicazione, citiamo le opere riportate nella sezione dei testi dichiarativi di *SS*: I) Manifesti collettivi – *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912); *Slovo kak takovoe* (1913); *Bukva kak takovaja* (1913); *Idite k čertu* (1914); II) Opere individuali – *Vozzvanie učaščichsja slavjan* (1908); *Vmesto predislovija* (1914); *Rjav o železnych dorogach* (1914); *Predloženiija* (1915); *Truba marsian* (1916); *Pis'mo dvum japoncam* (1916); *Ljalja na tigre* (1918); *My, predsedateli zemnogo šara* (1918); *Ljud i lad* (1922); *Prikaz predzemšarov* (1922); *Predskazaniija* (1922).

(<1915>/1930) e *Chudožniki mira!* (<1919>/1928): trattandosi di testi scritti in una forma ibrida tra il saggio e il manifesto, il primo è stato incluso nella categoria dei *Vozzvanija* verosimilmente per la definizione di *kričal'* che Chlebnikov stesso ne diede nel sottotitolo,⁵⁶ nonostante sia un testo molto corposo per dimensione e presenti un'esposizione in una prosa più affine alla produzione saggistica; il secondo, che approfondiremo nel capitolo successivo, è stato invece ricondotto alla diversa categoria di '*Stat'i*', pur contenendo elementi stilistici e retorici che permetterebbero di congetturare una sua eventuale vicinanza al genere dichiarativo.

In riferimento alla frequenza che questo tipo di testi ha nel *corpus* chlebnikoviano, si può parlare di una presenza continuativa, anche se irregolare: la composizione di manifesti collettivi (in cui l'apporto di Chlebnikov è comunque da valutare), concepiti in occasione delle collettanee dei gruppi futuristi, si interruppe nel dicembre 1913 con la pubblicazione di *Idite k čertu*,⁵⁷ posto in apertura all'almanacco *Rykajuščij Parnas*. Tra il gennaio e il febbraio 1914 Marinetti tenne alcune conferenze in Russia, e la calorosa accoglienza riservata da alcuni degli esponenti dei gruppi futuristi russi al fondatore del movimento italiano suscitò sdegno in Chlebnikov, «che rimase adamantino nel suo antioccidentalismo» (Markov: 1973, 149-150). Per questo motivo, con la lettera aperta *Bezdarňyj boltun!* (2 febbraio 1914) indirizzata a Marinetti, il poeta rompe con i sodali di *Gileja*,⁵⁸ e successivamente non fu più co-autore di manifesti 'collettivi', ad esclusione di alcuni sporadici casi, in cui si ritrovano menzioni di G. Petnikov e di altre figure di spicco dell'epoca.⁵⁹ Diverso è invece il discorso relativo ai testi 'individuali', che impegneranno Chlebnikov dal 1908 fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1922.

⁵⁶ Si vedano, a questo proposito, Percova: 1995, 188, e in particolare Grigor'ev: 1986, 236, il quale suppone che il significato del neologismo *kričal'* sia simile a quello di *manifest*. Grigor'ev affianca tuttavia alla sua proposta di interpretazione un punto interrogativo (*manifest?*): tale elemento permette di supporre che lo studioso non fosse completamente sicuro della propria proposta. Cercheremo di dimostrare, nell'analisi del testo, che il neologismo *kričal'* può essere avvicinato anche al termine *skrižal'*: in primis per un'evidente affinità fonica; in secundis per l'uso che ne fecero gli ego-futuristi, cfr. '*programma Akademii ègo-poèzija*', in Markov: 1967, 26-33.

⁵⁷ Cfr. Majakovskij *PSS*, XIII, 247. Si veda inoltre il *černovik* del medesimo manifesto con le correzioni di Chlebnikov in *SS*, VI.1, 343.

⁵⁸ "С членами «Гилеи» я отныне не имею ничего общего", *SS*, VI.1, 223.

⁵⁹ È il caso particolare di *Truba marsian* (1916) e del *Vozzvanie Predsedatelej Zemnogo Šara* (1917), in coda ai quali sono presenti altre firme, oltre a quella di Chlebnikov: in *Truba marsian* uno dei firmatari risulta essere il poeta Božidar, morto nel 1914, due anni prima della stesura del manifesto. Chlebnikov assumerà la paternità esclusiva di questi due manifesti in una *avtobiografičeskaja zametka* del 1920: "В 1916 году напечатана написанная мной 'Труба марсиан' и в 1917 'Воззвание Председателей земного шара', написанное тоже мной [...]", *SS*, VI.2, 245.

Segnaliamo inoltre che in *SS*, molto spesso, i termini impiegati per definire questo genere di testi, che dovrebbero avere valore distintivo, sono usati con una certa arbitrarietà ed elasticità: a titolo d'esempio, riportiamo il caso di *Truba marsian*, che viene identificato con *vozzvanie* («Личное авторство воззвания [...]», *SS*, VI.1, 425) e *deklaracija* («В декларации 1916 г. “Труба Марсиан” [...]», *SS*, VI.2, 283; «“Труба Марсиан” - декларация, выпущенная издательством “Лирень” в виде свитка», *SS*, VI.2, 326) e quello del *Vozzvanie učaščichsja slavjan* che, pur definito dall'autore con lo specifico termine di *vozzvanie*, viene chiamato anche *deklaracija* nella parte di commento ai testi («см. примеч. к декларации <Воззвание к славянам>», *SS*, VI.2, 300).

L'analisi delle forme dichiarative della prosa di V. Chlebnikov è particolarmente interessante, dal momento che non esiste, ad oggi, uno studio che esamini dettagliatamente le particolarità teoriche e stilistiche di questo ambito della produzione in prosa *nechudožestvennaja* del poeta.⁶⁰ Nella letteratura critica che si è occupata di questi testi è prevalso finora l'interesse per i contenuti e il loro carattere programmatico, mentre sono rimasti in ombra gli aspetti prettamente stilistici e letterari. Negli studi specialistici si ritrovano infatti numerosi riferimenti a questa parte del *corpus* chlebnikoviano, sostanzialmente volti a definire e contestualizzare la poetica e l'estetica sia della corrente cubo-futurista, sia, in particolare, della produzione chlebnikoviana. Questo fenomeno può essere motivato in primo luogo da un punto di vista storico. L'instaurazione di una forma di governo di matrice socialista, che derivava la propria legittimità dal *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels (1848), il manifesto per antonomasia, vero e proprio punto di riferimento retorico e contenutistico per tutti i manifesti delle avanguardie che lo seguirono, portò ad una crisi del dibattito futurista. La rivoluzione della forma non poté ignorare la rivoluzione politica e sociale che venne attuata dopo l'ottobre del 1917, e da tale situazione scaturì una sorta di competizione tra manifesti politici e artistici: se da un lato gli esponenti delle correnti futuriste ambivano ad ottenere lo status di 'arte di stato' ostentando le proprie credenziali rivoluzionarie, dall'altro lato i contenuti dei manifesti artistici attraversarono un processo graduale che li portò progressivamente a coincidere con i manifesti e la propaganda del nuovo Stato (cfr. Puchner: 2006, 104-105). La distanza tra l'avanguardia politica e quella artistica si fece tuttavia gradualmente più marcata nel

⁶⁰ Ad eccezione di un'unica monografia del 2013, interamente dedicata al manifesto utopico *Truba marsian*, v. "TM" in Bibliografia.

corso degli anni Venti (cfr. De Michelis: 2009, 46), fino al momento di rottura definitiva oggettivato da L. Trockij in *Literatura i revoljucija* (1923). Oltre a riferirsi alla rivoluzione futurista con l'uso delle virgolette,⁶¹ e a insistere più volte sul carattere contraddittorio del futurismo nel suo complesso, il rivoluzionario mise inoltre in evidenza l'ascendenza sostanzialmente 'borghese' della corrente.⁶² Trockij così respinse irrevocabilmente le interpretazioni che avvicinavano futurismo e rivoluzione:

В ненапечатанной еще работе Т. Горлова, где дается неправильный, на мой взгляд, интернациональный генезис футуризма и где еще более неправильно, с нарушением исторических перспектив, футуризм отождествляется с пролетарской поэзией [...]. Но на сей раз пролетарская революция подхватила футуризм на известной стадии его самоопределения и толкнула дальше. Футуристы стали коммунистами. [...] Футуристы-поэты не владеют элементами коммунистического миросозерцания и мировосприятия достаточно органически, чтобы давать им органическое же выражение в слове: не вошло в кровь, что ли. [...] В своих наиболее революционнообязующих произведениях футуризм становится уже стилизацией (Trockij: 1991, 116-117).

Al contempo, relegò il ruolo dell'arte a una posizione di retroguardia:

В 18-м и 19-м гг. на фронтах не редкость было встретить воинскую часть, движение которой открывалось конной разведкой и замыкалось телегами с артистами, артистками, декорациями и всяческим реквизитом. Место искусства вообще – в обозе исторического движения (Trockij: 1991, 183).

La scarsa rilevanza attribuita dalla critica a questa categoria di testi potrebbe essere inoltre giustificata da una motivazione di natura differente, ma non meno importante, che riguarda la funzione del manifesto nel contesto del futurismo russo. Se in Italia il manifesto andava acquisendo lo status di genere letterario indipendente, forte dell'attenzione dedicata da Marinetti alla realizzazione di un canone *ad hoc* per questa

⁶¹ «Не преувеличивая размеров произведенной ими “революции” в языке, нельзя не признать, что футуризм вытолкнул из поэзии многие опустошенные слова и выражения [...]», Trockij: 1991, 114.

⁶² «Нельзя же серьезно думать, что история просто консервирует футуристские труды и преподнесет их массе через многие годы, когда та созреет. Ведь это было бы чистейшим... пассажем», Trockij: 1991, 127; e ancora: «Довоенный футуризм знаменовал попытку на индивидуалистическом пути вырвать себя из пространства символизма и найти личный стержень в безличных завоеваниях материальной культуры», Trockij: 1991, 180.

tipologia testuale,⁶³ secondo il parere di Martin Puchner (2006, 101-102) in Russia assolve una funzione prevalentemente secondaria, e perlopiù legata agli almanacchi dei vari gruppi futuristi, che esordivano nel panorama letterario con raccolte di opere introdotte da manifesti programmatici: si pensi al caso di *Posŭčeĉina obŭŭestvennomu vkusu* (1912) che, come la maggior parte dei manifesti russi, apparve come testo introduttivo di un'antologia dallo stesso titolo. Secondo Puchner, tale scelta troverebbe origine nel bisogno di autolegittimazione di questi gruppi d'avanguardia:

One reason for the manifesto's servitude to poetry was the need for Russian avant-writers to legitimize themselves as artists and therefore to prove themselves in the genre that stood highest in the hierarchy of the arts [...]. Russian manifesto writers therefore did not want to or could not go quite as far as Marinetti in betting their reputation on the *ambiguously* positioned genre of the manifesto. So strong was the dependence of the manifesto on poetry that many Russian manifestos quote from the poems composed in the spirit of the theories laid out. In a fifteen-page booklet entitled *The Word as Such*, Kruchenykh and Khlebnikov alternate between the condensed but quite comprehensible demands typical of the manifesto and fragments of rather poetry that are identified as «examples» (Puchner: 2006, 102-103).

Se si considera l'origine storica della forma testuale del manifesto, si può affermare che anche in epoca novecentesca, e in ambito artistico-letterario, esso abbia mantenuto nella sostanza i connotati che ne hanno caratterizzato la natura da un punto di vista storico, vale a dire l'essenziale appartenenza alla sfera politica. La produzione di Chlebnikov può essere analizzata anche da questo punto di vista, ma si rende necessario operare una distinzione preliminare che prende le mosse dalla categorizzazione adottata in SS: è opportuno distinguere tra lavori 'individuali' e 'collettivi' verificando, in quest'ultimo caso, il grado di partecipazione di Chlebnikov alla composizione del testo. Questo sottogruppo di prosa chlebnikoviana contiene tanto testi che possono essere ricondotti a un genere in cui si riconosce la presenza di una certa tensione 'politica', quanto altri scritti che rientrano invece nel filone del manifesto programmatico 'artistico-letterario'.

63 «The Futurist Manifesto marks the transformation of what had traditionally been a vehicle for political statement into a literary, one might say, a quasi-poetic construct», Perloff: 1986, 80-81.

III.1.3 Alcuni cenni sulla teoria del manifesto come genere letterario

La questione intorno alla definizione del genere manifesto è annosa e complessa. Proprio per questo motivo abbiamo scelto di cominciare l'esposizione delle problematiche teoriche analizzando uno studio di Claude Abastado (1980). L'autore istituisce un paragone tra questa forma testuale e la figura mitologica di Proteo con l'obiettivo di analizzare il manifesto in qualità di 'oggetto semiotico'. Abastado afferma che la ricerca di una definizione universalmente valida per questa tipologia di testi si rivela deludente, e che il tentativo di identificarne l'essenza risulta altresì illusorio.⁶⁴ A motivare un'affermazione così radicale è la constatazione del fatto che la difficoltà nell'identificare forme di discorso specifiche nell'analisi dei manifesti è ulteriormente complicata dall'esperienza della *parole*, la quale permette di riconoscere intuitivamente dei testi che hanno una 'funzione di manifesti' (cfr. Abastado: 1980, 4) ma che potrebbero appartenere a un campo semiotico diverso.⁶⁵ In questa prospettiva, lo studioso francese esamina i tratti salienti del 'manifesto', e ne definisce le caratteristiche in opposizione ad altre forme. Il termine 'manifesto'

s'applique, *stricto sensu*, à des textes, souvent brefs, publiés soit en brochure, soit dans un journal ou une revue, au nom d'un mouvement politique, philosophique, littéraire, artistique [...]. Le "manifeste" se définit par opposition à l'"appel", à la "déclaration", à la "pétition", à la "préface": l'appel invite à l'action sans proposer de programme [...]; la déclaration affirme des positions sans demander aux destinataires d'y adhérer [...]; la pétition est une revendication ponctuelle signée de tous ceux qui la font; la préface accompagne un texte qu'elle introduit, commente et justifie [...]. Par extension, on nomme "manifeste" tout texte qui prend violemment position et institue, entre un émetteur et ses allocutaires, une relation injonctive flagrante. Les distinctions entre manifeste, proclamation, appel, adresse, préface, déclaration sont fragiles; les circonstances historiques et la réception des textes, la manière

⁶⁴ Nonostante l'articolo preso in esame sia stato pubblicato ormai quasi quarant'anni fa, resta comunque attuale. I più recenti studi specialistici non hanno compiuto avanzamenti così sostanziali nello stato dell'arte da permettere una definizione puntuale del genere letterario 'manifesto'. Per questa ragione, sono state ritenute comunque valide alcune delle posizioni esplicitate dallo studioso francese, per quanto oggetto di critiche successive: per ulteriore approfondimento si rimanda alle obiezioni mosse da Luca Somigli nel saggio del 2003 *Legitimizing the Artist...* Somigli tuttavia conviene nel rendere atto ad Abastado di essere stato tra i primi a riconoscere la difficoltà del tracciare i confini precisi del genere-manifesto, dal momento che la stessa definizione si fonda essenzialmente su criteri pragmatici (cfr. Somigli: 2003, 24-26).

⁶⁵ Ancora in merito alla vaghezza terminologica di 'manifesto': «the term's vagueness extends even to the group of texts explicitly bearing the title 'manifesto', which by itself does not distinguish among uses of the form that are utopian, political, or artistic», Lyon: 1999, 12.

dont ils sont entendus, lus, interprétés, entraînent des glissements de qualifications [...] (Abastado: 1980, 3-4).

Dall'analisi di Abastado emergono alcuni elementi, importanti per comprendere la realtà proteiforme del manifesto. In primo luogo, la situazione del manifesto è per natura precaria, poiché la produzione del testo e la sua ricezione sono indissolubilmente legate in un atto di *parole* (1980, 6): l'esito positivo trasforma la marginalità in norma, quello negativo confina quanto promulgato dal manifesto nel dimenticatoio della storia. Secondariamente, per quanto un manifesto prenda le distanze dall'ideologia e dai valori dominanti, non rompe mai completamente con il proprio ambiente culturale: Abastado definisce tale aspetto come 'uno scarto che implica una norma' (Cfr. 1980, 8). Con il manifesto, infatti, non solo viene data forma al pensiero latente di un pubblico virtuale, ma tale pensiero viene posto dinanzi a un sistema riconosciuto di valori, che per esso svolge la funzione di 'risonatore'.⁶⁶ Un ulteriore punto importante in questa prospettiva è il discorso meta-manifestario,⁶⁷ condotto dallo studioso mediante l'analisi strutturale dei manifesti, che permette di riconoscerne le strategie e di comprenderne gli effetti. Considerando la diversità dei testi che compongono l'eterogeneo *corpus* manifestario, non è possibile condurre un'analisi in termini assoluti, ma si possono individuare delle costanti, come l'uso reiterato di certe unità linguistiche o il trattamento specifico dell'enunciazione (cfr. Abastado: 1980, 9). Anzitutto, il fine ultimo del manifesto è far coincidere *dire* e *fare*, parola e azione, e da qui prende le mosse una retorica della persuasione, caratteristica primaria e comune a tutti i manifesti.⁶⁸ Retorica che viene estrinsecata con l'uso più o meno ricorrente di elementi dominanti e tendenze, categorie

⁶⁶ Il manifesto «oscille entre une conformité qui rend possible la communication et des effets de surprise ou de scandale. L'étude *en synchronie* de l'horizon d'attente permet une évaluation *diachronique* des changements idéologiques», Abastado: 1980, 8-9. Inoltre, «the form must be understood therefore as more than "plain talk": the manifesto is a complex, convention-laden, ideologically inflected genre», Lyon: 1999, 10. Sulla base di queste considerazioni diventa cruciale l'interpretazione di 'tono' o 'voce' del manifesto per come lo definisce M. Puchner: «the manifesto's tone or voice is not only a formal feature but one that describes a fundamental gesture or attitude orienting the manifesto toward the world it seeks to undo and redo. Analyzing this attitude, which shapes both form and content, must be the ultimate purpose of a poetics of the manifesto, an analysis of its makings and doings», Puchner: 2006, 22.

⁶⁷ Abbiamo ritenuto opportuno adottare la terminologia di Abastado introducendo l'aggettivo 'manifestario' in luogo del francese *manifestaire*.

⁶⁸ Anche J. Lyon concorda con questa posizione, e suppone che in questa caratteristica consista l'unico elemento formale comune a tutti i manifesti: «It may also be the case that the only uniform convention among manifestoes is a particular hortatory rhetorical style», Lyon: 1999, 13. I. Krasik giunge a una conclusione non dissimile: la studiosa individua «типологические признаки манифестных сочинений» e afferma che il manifesto è «"чистая" форма или "чистая" функция», Krasik: 2000, 132.

della forma con cui viene scritto il manifesto. Abastado riconduce a queste categorie «la frequenza di enunciati ingiuntivi»,⁶⁹ che motiva la predilezione per «gli ausiliari modali [...], modi verbali dell'ordine e desiderio (imperativo e congiuntivo), il tempo dell'utopia, delle profezie e delle certezze a venire (indicativo futuro), gli avverbi assertivi» (1980, 9-10. Tr. it. mia). E ancora: esortazione e invettiva, polemica, citazione ed enumerazione:

L'exhortation et l'invective, fréquentes dans les manifestes, impliquent un vocabulaire exclamatif. La polémique et l'exposé d'un programme appellent des unités phraséologiques comme la citation, avec tous les abus qu'inspire la controverse, ou la définition, puisque s'affirment de nouvelles vérités (Abastado: 1980, 10).

La posizione di Abastado sul ruolo della citazione all'interno della forma manifesto è particolarmente rilevante, poiché se la scrittura manifestaria rappresenta un momento di rottura con il modello a lei contemporaneo, come è già stato detto la rottura con il sistema culturale o di valori tuttavia non è mai completa. Uno studio intertestuale permette di individuare delle citazioni mascherate o alterate, delle imitazioni parodiche, una polemica che comporta la significazione del linguaggio e mira, più alla base, al sistema linguistico e alle categorie del pensiero (cfr. Abastado: 1980, 10). A giocare un ruolo decisivo all'interno della poetica del manifesto è anche l'elemento teatrale, che Abastado definisce 'teatralizzazione delle idee' (1980, 10) e che avviene per mezzo di un trattamento speciale dell'apparato di enunciazione.⁷⁰ La struttura elementare della comunicazione linguistica si basa sui deittici personali, i pronomi: generalmente viene instaurata una relazione tra la prima persona singolare 'io', il locutore, la seconda persona singolare 'tu', l'allocutore, e una terza persona che si riferisce all'oggetto del discorso. Il sistema, applicato senza trasformazione ai manifesti, definirebbe un emittente, un destinatario e un programma. Tuttavia, come ha evidenziato Abastado, grazie a degli scambi tra i pronomi, si organizza, al posto di una relazione binaria, un sistema attanziale complesso (cfr. 1980: 11): sovente

⁶⁹ In merito agli enunciati ingiuntivi, «il est totalement normal, puisque le désir de se voir obéi n'est jamais clairement exprimé par le mode impératif, que le discours d'accompagnement fasse comprendre à celui qui écoute les raisons qu'il a de se plier à la volonté de l'autre. L'impératif, en pragmatique, est en effet un signe qui 'indique' mais ne 'représente' pas une certaine intention du locuteur dans l'acte de discours; on l'appelle de ce fait performatif primaire», Filliolet: 1980, 25.

⁷⁰ Sulla questione della teatralità del manifesto insiste anche M. Puchner (2006, 25-26), come si vedrà successivamente nel testo.

si assiste a degli slittamenti da singolare a plurale, tra 'io' e 'noi', che suddividono l'emittente in un locutore, il firmatario del testo, e in un destinatario, il gruppo a nome del quale egli parla, senza distinguerli chiaramente. Per ciò che concerne l'allocutore, è invece frequente trovare, accanto ai pronomi di seconda persona che si oppongono a quelli di prima persona e all'oggetto del discorso, una forma impersonale che può riferirsi a un 'loro', a un 'voi' o a un 'noi' (cfr. 1980: 11). Con questo tipo di sistema di slittamento tra singolare e plurale, il manifesto interpella di volta in volta coloro che esso combatte, coloro che vuole persuadere, e l'emittente stesso: il destinatario può dunque essere allo stesso tempo oppositore, aiutante e destinatario. Particolarmente significativo in questa prospettiva è quindi il ruolo dei pronomi 'io' e 'noi' e della soggettività semantica di cui si caricano tali pronomi personali (Benveniste: 2010, 301-309). In altre parole, la 'plurivocalità' (*multivocality*, Lyon: 1999, 26) del manifesto può indicare o che gli autori sono più di uno, o, cosa più rilevante, che al discorso contenuto nel manifesto sia stato conferito il consenso di un gruppo di sostenitori, elemento determinante nella lotta per l'autorità e la legittimità che caratterizza questo genere di testi: il 'noi' può celare, da questo punto di vista, una funzione metonimica dell' 'io' autoriale.⁷¹ Oltre al procedimento messo in atto con l'impiego dei pronomi personali, anche la funzione degli altri elementi deittici (articoli, dimostrativi, avverbi, aspetto e tempo del verbo) concorre allo stesso effetto, seppur in misura minore. Esempificativo, in tale prospettiva, il paragone di Abastado tra narrativa e manifesti: se nei testi narrativi i deittici fanno riferimento a informazioni esplicitate all'interno del testo, nei manifesti, come nei testi teatrali, essi rinviano invece a una dimensione extratestuale:

c'est une manière d'intimer aux allocutaires, aux lecteurs, de s'impliquer dans le conflit en jeu. [...] contribuant aussi à la dramatisation du débat d'idées, les pré-supposés et les implicites du discours n, et le mode allusif ou didactique des informations données établissent un départ et une opposition entre ceux qu'unit la connivence du non-dit et des demi-mots, et les exclus (Abastado: 1980, 11).

⁷¹ Cfr. "La natura dei pronomi", Benveniste: 2010, 301-309; Krasik: 2000, 133-134; "The Public 'We'", Lyon: 1999, 23-26, e Stegagno Picchio: 1989, 224. Qui l'autrice, riferendosi al *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels, parla del pronome personale 'wir' come di «individuo collettivo rivoltato». Inoltre, «le 'je' (ou le 'nous') qui écrit un manifeste ne cherche pas à être vrai, il demande, il exige, il veut être obéi, il joue le rôle de supérieur hiérarchique», Filliolet: 1980, 24.

Ma vi sono anche altri procedimenti ricorrenti che vengono messi in luce da Abastado, come l'uso di una terminologia dal tono 'intimidatorio', individuato dallo studioso come uno degli effetti implicati dalla strategia dei manifesti;⁷² l'uso di neologismi, visti sia come creazioni di ordine poetico, sia come termini che definiscono l'apparato concettuale di una nuova dottrina;⁷³ oscurità semantica come risultato di diversi artifici sintattici.⁷⁴

Quasi due decenni più tardi, Janet Lyon, nel saggio del 1999 *Manifestoes: Provocations of the Modern*, analizza le poetiche del manifesto moderno e individua tre strategie retoriche costanti, che chiama 'convenzioni':

The manifesto often fashions a foreshortened, impassioned, and highly selective history which chronicles the oppression leading to the present moment of crisis [...]. Another oft-employed convention involves the forceful enumeration of grievances or demands or declarations [...]. The numbered lists in which these demands are often presented convey a specific rhetorical force; the parataxis of a list – its refusal of mediated prose or synthesized transitions – enhances the manifesto's descanting imperative. [...] A third convention makes use of epigrammatic, declarative rhetoric which directly challenges the named oppressor [...] while uniting its audience in an exhortation to action (1999, 14-15).

Se l'enumerazione e la paratassi («the numbered lists [...] the parataxis of a list») rimandano al discorso fatto da Abastado in merito alla citazione,⁷⁵ il ruolo della «foreshortened, impassioned, and highly selective history» e della «declarative rhetoric» con cui si getta il guanto di sfida all'avversario, oltre a muoversi in parallelo alla funzione

⁷² Si consideri che Marinetti definisce 'violenza e precisione' come due caratteristiche necessarie della sua 'arte di far manifesti', cfr. Perloff: 1986, 107; Si veda inoltre la "Lettera a Gino Severini", 1913, in *Archivi del futurismo*, I, 295.

⁷³ Come vedremo successivamente, questo non è però il caso di Chlebnikov: pur essendo un autore che non ha mai interrotto la propria attività logopoietica, la frequenza con cui si ritrovano neologismi nei suoi manifesti o, più in generale, nella sua prosa (*nechudožestvennaja* e non solo) è decisamente minore in rapporto al discorso relativo alle opere poetiche.

⁷⁴ Per marcare il divario con il modo di scrittura dominante, i processi messi in atto vanno dal manierismo più stereotipato (Moréas) al gioco degli incisi, delle parentesi e delle subordinate che impone ai lettori di seguire simultaneamente più fili di pensiero (Breton); a volte dei solecismi calcolati minacciano il sistema stesso della lingua (Tzara), cfr. Abastado: 1980: 10. Oscurità semantica che però non comporta uno stravolgimento della normale sintassi, almeno per quanto riguarda la stesura degli stessi manifesti: «le manifeste, politique ou autre, ne trahit pas le sens des mots, ne perturbe pas les convenances de la syntaxe parce qu'il ne le peut pas. S'il le faisait, il perdrait en effet l'une de ses caractéristiques: celle de vouloir être obéi par le plus grand nombre de destinataires, ce qui implique d'être compris d'eux. De ce fait, il s'inscrit dans la masse des discours institués, s'exclut difficilement du déjà-dit et tend à ne plus être porteur de sa violence initiale», Filliolet: 1980, 25-26.

⁷⁵ Cfr. Abastado: 1980, 10.

dei deittici e in particolare del ‘noi’, permettono di mettere in luce il fine ultimo del manifesto. Esso risulta essere concretamente un atto di legittimazione e conquista di un potere prima simbolico, che si tramuta in un secondo momento in dominazione politica o, nel caso artistico-letterario, in egemonia estetica.

Nel tentativo di elaborare una teoria del manifesto come genere letterario e senza discostarsi da questo tipo di concezione del manifesto, Louis Althusser ne individua la caratteristica primaria nella sua stessa natura liminare: pur trattandosi di «no more than a *text*» (2000, 23), al contempo non è un testo come gli altri. Si distingue dalle altre tipologie testuali poiché si colloca in una posizione intermedia tra politica e letteratura. È una posizione parziale e ambigua, poiché ciò che rende tale un manifesto è l’essere un appello appassionato finalizzato ad appoggiare una soluzione (politica) fino a quel momento inesistente, che viene esposta e propugnata proprio nel testo stesso. La sua specificità non consiste semplicemente nell’appartenenza alla sfera della letteratura ideologica e politica, ma piuttosto al ruolo ben determinato che riveste all’interno di essa e nell’essere compartecipe ai cambiamenti che la interessano.⁷⁶ In sé, il manifesto è un intenso appello alla decisione politica che esso stesso proclama e, sempre secondo Althusser, deve essere scritto in una ‘nuova’ forma letteraria. Esaminando il caso del *Principe*, Althusser rileva come Machiavelli, che nell’opera enumera tutti i mezzi a disposizione del governante, tratti l’opera stessa come uno di quegli stessi mezzi,

making it serve as a means in the struggle he announces and engages. In order to announce a New Prince in his text, he writes in a way that is suitable to the news he announces, in a novel manner. His writing is new; it is a *political act* (Althusser: 2000, 23).⁷⁷

Ne consegue che l’autore di un manifesto debba dichiarare apertamente nel suo scritto di essere sostenitore di una causa, servendosi di tutta la passione e degli espedienti retorici

⁷⁶ Vale comunque la pena di sottolineare il fatto che, nonostante sia stato il canale preferenziale di comunicazione tra arte e politica poiché, pur tenendole separate, ne ha permesso una contaminazione reciproca, il manifesto è rimasto un genere essenzialmente ancorato alla sua origine politica. Ne è un esempio il *Manifesto del partito politico futurista italiano* (1918), in cui Marinetti sancisce l’effettiva separazione tra i movimenti artistico e politico.

⁷⁷ Althusser interpreta l’opera di Machiavelli come antesignano delle forme manifestarie moderne proprio poiché le attribuisce una funzione particolare, quella di ‘strumento’ effettivo a disposizione del principe, che trascende la forma di ‘trattato’ del *Principe*.

necessari a convincere altri individui ad appoggiare quella stessa causa; ciò comporta che anche il testo cessi di essere un testo ‘in quanto tale’ e assuma i connotati di un vero e proprio strumento politico.⁷⁸

Tale natura ibrida, immanente al manifesto, ha portato al suo riconoscimento come vera e propria pietra angolare nello sviluppo dell’avanguardia. Il manifesto non solo era portatore di una serie di elementi fondamentali della modernità da un punto di vista politico e sociale ma, al fine di adempiere a tale funzione, necessitava di una specifica forma letteraria. Per precisare ulteriormente il discorso condotto fino a questo punto, riteniamo perciò opportuno mettere in luce alcuni dei tratti salienti che hanno marcato lo sviluppo della forma manifesto.

III.2 Panoramica storica

III.2.1 Il manifesto politico

Per quanto riguarda la genesi storica, manifesti e generi dichiarativi affini esistevano già dal Cinquecento, e furono largamente impiegati in tutta l’Europa occidentale, ma con una funzione radicalmente diversa rispetto al contesto novecentesco. Luca Somigli ha messo in evidenza che le forme dichiarative di testo che *ex post* possono, pur con qualche riserva, essere considerate ‘manifesto’, erano caratterizzate da una forma di comunicazione univoca, legittimata sia dallo status sociale dell’emittente, sia dal contenuto del testo, che nella maggioranza dei casi era di pubblico interesse (cfr. Somigli: 2003, 33). Servendosi del manifesto si ambiva a plasmare il destinatario in modo tale da renderlo suddito e fedele, pronto a sottostare al volere dell’autorità di cui il testo stesso era portavoce: in questo senso, emerge il ruolo del manifesto come strumento decisivo nelle lotte di legittimità politica (cfr. Somigli: 2003, 34-37). Tuttavia, la ricerca di una singola

⁷⁸ Il manifesto proietta quindi uno scenario, ancora non attuato, di cui deve assolutamente essere la prima realizzazione, e questa interpretazione è molto vicina sia a quella di ‘teatralizzazione delle idee’ di Abastado, sia, come vedremo, a quella di ‘teatralità’ di Puchner.

discendenza ove si possa individuare il manifesto in forma riconoscibile è inutile: tutto ciò che si può fare è identificare in retrospettiva le varie accezioni del termine ‘manifesto’ per definire e caratterizzare testi che non sono omogenei dal punto di vista del genere letterario (cfr. Puchner: 2006, 11-12).⁷⁹

Nei casi in cui il testo viene emesso da un’ autorità riconosciuta, come un capo di stato o di governo, esso può essere definito ‘dichiarazione’ o ‘manifesto dichiarativo’. Tuttavia, la legittimità che tale testo intende ottenere trova comunque la sua ragion d’essere unicamente nella ricezione di coloro a cui si rivolge. Nonostante il manifesto sia sempre stato espressione della volontà di cambiamento dello status quo o delle dinamiche dei rapporti di potere, la stessa distinzione tra ‘manifesto’ e ‘dichiarazione’ si basa proprio sulla struttura gerarchica che coinvolge emittente e destinatario, «although [...] early attestations of the former do not always make a distinction between the two» (Somigli: 2003, 37). Questa considerazione, all’apparenza irrilevante, consente di comprendere come questi due termini venissero spesso considerati intercambiabili. La situazione di imprecisione terminologica che caratterizzava l’identificazione di queste forme in tempi più antichi potrebbe quindi aver condizionato lo stesso modo in cui venivano considerati tali testi.

Nel caso della ‘dichiarazione’, chi emette il testo attua l’esercizio di una forma di potere e, pertanto, il discorso è rivolto a dei sottoposti, forzati ad obbedire proprio in virtù del loro status di sudditi: ne consegue che la ‘dichiarazione’ presuppone l’esistenza di un sistema gerarchico e, adempiendo alla propria funzione, rafforza la posizione sociale dell’emittente e dei sottoposti all’interno di una struttura verticale (cfr. Abastado: 1980, 3; Grübel: 1981; Somigli: 2013, 37-38). Tale uso si protrarrà sino a Novecento inoltrato. Esempari sono i casi del testo *An meine Völker!* (1914), siglato dall’imperatore di Austria-Ungheria Francesco Giuseppe I, e delle due dichiarazioni di guerra emesse dall’imperatore Nicola II,⁸⁰ all’inizio del primo conflitto mondiale: pur essendo

⁷⁹ In merito al discorso sulla discendenza, inoltre, «trying to identify such a progenitor is, of course, a slightly more interesting version of the old chicken and egg conundrum, since once the term [manifesto] began to gain some degree of legitimacy within the literary debate, suddenly other texts could be retrofitted as manifestoes», Somigli: 2003, 25.

⁸⁰ La prima, del 20 luglio, e la seconda, del 26 luglio 1914 (del calendario giuliano). Ambedue i testi vengono identificati con il termine *manifest*, e il secondo in particolare è anche noto come *Vysočajšij manifest* (cfr. Solov’ev: 2014, 171-181). Da un’analisi del loro registro stilistico, risulta difficile avvicinare

formalmente dichiarazioni di guerra, i testi vengono comunemente considerati ‘manifesti’ (cfr. Puchner: 2006, 12).

A differenza della ‘dichiarazione’, tuttavia, il manifesto non necessita dell’esistenza di una rigida struttura gerarchica che legittimi la sua funzione. Al contrario,

is addressed to one’s equals [...] even to one’s “betters”, and seeks a re-organization of the social system that accounts for the requests of the issuer. The power sought by the manifesto writer is in the first instance that of responding to the authority and authoritativeness of the dominant discourse, and thus making oneself visible. It is in this sense that the manifesto is always a “self-declaration” (Somigli: 2003, 37)

In questo modo, il manifesto interpella il proprio destinatario e lo rende partecipe di un nuovo discorso ideologico, definendo simultaneamente l’emittente del manifesto stesso come il portavoce di una nuova autorità sulla quale si fonda la legittimità di questo discorso opposto, mettendo in discussione l’autorità del potere contro il quale prende posizione e costringendolo a riconsiderare i fondamenti della propria legittimità (cfr. Somigli: 2003, 37). Si può quindi affermare che ogni analisi sulla natura stessa del fenomeno ‘manifesto’ è imprescindibile dal dibattito che segue la sua emissione.⁸¹ Ne consegue che questo tipo di forma testuale può essere analizzato, nel complesso, come espressione di un certo tipo di rapporti di potere: tuttavia, è a partire dalla fine del XVII secolo che si può individuare l’inizio di un cambiamento radicale che porterà

questi due documenti alla categoria di manifesto; sulla scorta del discorso condotto sinora, è nostra opinione che essi debbano essere ritenuti due chiari esempi di ‘dichiarazione’. Se si considerano gli incipit di queste due dichiarazioni, si può notare che in entrambe è presente la locuzione «Объявляем всем верным Нашим подданным [...]» (*Manifest ot 20 ijulija 1914 g.*, ripr. in <http://doc.histrf.ru/20/manifest-ot-20-iyulya-1-avgusta-1914-goda/>, corsivo mio): la specificazione dello stato di subalternità del destinatario è testimone dell’esistenza di un sistema gerarchico ben definito, sull’esistenza del quale si basa la ‘legittimità’ di una dichiarazione. In questo preciso caso, tuttavia, la denominazione delle opere può essere ricondotta alla tradizione dei *Vysočajšie manifesty* e dei *Vsemilostvejšie manifesty*, proclami e atti ufficiali in uso nell’impero russo a partire dal XVII secolo. Cfr. voce ‘manifest’, *Ėnciklopedičeskij slovar’ Brokgauza i Ėfrona v 86 t.*

⁸¹ Somigli riprende a questo proposito il commento di P. Bagni sulla «visione del carattere *relazionale* del concetto di genere» (Bagni: 1997, 102) che soggiace alla teoria della ricezione di H.R. Jauss, segnalando che la natura *manifestaria* di un ‘testo’ (termine virgolettato poiché inteso, nel suo senso più ampio, anche in altri campi dell’arte, come musica o pittura) non può essere determinata in isolamento, ma esclusivamente nei termini del rapporto che stabilisce con il suo pubblico: «[...] manifestoes are not simply ‘machines to generate desire’, to use another of Abastado’s formulas [1980, 7], but that they are first and foremost machines to generate discourse: the manifesto, in other words, cannot be cut off from the public discourse that arises around and as a result of its issuing [...]», in Somigli: 2003, 26.

progressivamente la forma del manifesto a diventare quella che conosciamo oggi. Esaminando alcuni casi di manifesto comparsi durante l'epoca delle persecuzioni religiose in Gran Bretagna, Luca Somigli sostiene che sia proprio la perdita 'esclusività' del manifesto, in origine riservato quasi unicamente ai fini dei programmi di una ristretta classe dominante, a permettere che il contenuto stesso del testo affronti temi di natura diversa rispetto a prima: venendo meno la condizione per cui il programma di un manifesto doveva necessariamente essere applicato da funzionari della legge o del governo, esso si orienta verso un «political, social, religious, or, ultimately, cultural program in which the reader can participate. Even in this case, conquest is the ultimate aim of the manifesto, but the object is now the reader» (Somigli: 2003, 41).

È tuttavia lo spartiacque della Rivoluzione francese, momento di rottura per antonomasia nella storia moderna europea che, proiettando la borghesia al centro della storia e gettando le basi per lo sviluppo della coscienza politica contemporanea, rappresenta il vero e proprio terreno fertile per lo sviluppo della forma 'manifesto'. Proprio in questo periodo il manifesto diventa la modalità prediletta da chi si oppone a qualcosa, che si tratti di regnanti, classe dominante o semplicemente dello stato di cose (cfr. Somigli: 2003, 43; cfr. Perloff: 1986, 80). Il manifesto, in epoca moderna, comincia a presentare tratti marcatamente differenti rispetto alle sue forme antecedenti: con la messa in discussione della tradizionale 'esclusività' (cfr. Somigli: 2003, 41), viene conseguentemente a mancare l'autorità istituzionale che costituiva il fondamento naturale con il quale veniva garantita la legittimità del manifesto.

I testi diffusisi dopo il forte impatto della Rivoluzione francese rivelano la necessità di rimediare all'assenza di quella tradizionale legittimità, ma sarà solo con il *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels che la 'poesia della rivoluzione' (Puchner: 2006, 105, 160, 212) giungerà non solo al suo contenuto, ma alla sua forma vera e propria, quella in cui gli atti discorsivi del manifesto vengono enunciati come autorevoli in sé stessi e in posizione apertamente opposta rispetto allo stato di cose. Ciò che Puchner definisce come 'impazienza del manifesto', è in primo luogo 'impazienza di sé', l'espressione della consapevolezza del fatto che, a prescindere da quanto sia appassionato ed efficace, il manifesto non può essere più di un appello o un'esortazione (cfr. Puchner: 2006, 21-22), nonostante di primo acchito lasci l'impressione di essere «at once both word and deed, both threat and incipient action» (Lyon: 1999, 14). Il manifesto non può essere

rivoluzione, ed è proprio questa ‘volontà negata’ del manifesto il punto d’inizio che ne definisce lo sviluppo come genere letterario: il tentativo di sintesi tra discorso e azione, tra parola e rivoluzione, la ricerca di conciliazione tra volontà e realtà, contribuisce alla formazione dello stile e della retorica non solo del *Manifesto* di Marx ed Engels, ma di tutti i testi che si inseriranno in questo filone.⁸² Sul piano retorico e dello stile, infatti, il *Manifesto* diventerà modello per tutti gli scritti futuri, proprio in virtù del prestigio che connota in senso rivoluzionario la stessa denominazione di ‘manifesto’:

C’erano, in questo, tutti gli stilemi della futura retorica dell’eversione. C’erano le coppie oppositive: “Freier und Sklave” [...]. C’erano le anafore, a sottolineare il gioco parallelistico delle sentenze: “Die Burgeoisie [...]”. Ed era, soprattutto il suo *Wir* di individuo collettivo rivoltato [...] con le sue interrogazioni retoriche [...], con il suo decalogo operativo; ma soprattutto con il grido di chiusura, sempre, in tutte le edizioni e traduzioni, in caratteri diversi a sottolineare l’alzarsi del tono, la funzione co[n]ativa del messaggio [...] (Stegagno Picchio: 1989, 224).

Ciò su cui molti studiosi si sono interrogati è come delle parole possano essere trasformate in azione, come è possibile che il discorso rivoluzionario del manifesto non solo ritenga di poter mettere efficacemente in discussione la legittimità dello stato di cose, ma ambisca a rendere il proprio discorso un effettivo strumento di cambiamento. Infatti, nel momento stesso in cui viene pubblicato un manifesto, né il suo emittente, né il contesto possono sostituirsi a quell’autorità garante che costituiva il fondamento della legittimità di una dichiarazione, ed è proprio con il solo ‘atto discorsivo’ del testo che l’autore del manifesto cerca di ottenere autorità e legittimità:

The speech acts of the manifesto thus are launched in the anterior future, claiming that their authority will have been provided by the changes they themselves want to bring about. But their future perfect is nothing but a hope, a claim, a pose, a desire that often comes to naught (Puchner: 2006, 24).

⁸² E non solo: ricalcando il discorso fatto precedentemente sul valore pragmatico delle forme imperative che connotano il manifesto politico (v. nota 69, qui, *supra*), il *Manifesto* di Marx ed Engels è «un texte qui “indique”, à partir d’une multitude de données encore partielles, mais réelles une certaine direction utile et stimulante pour l’analyse et l’action, sans forcément rendre compte de l’ensemble des données et sans rendre compte de la réalité qu’il désigne d’une manière totalement dépourvue d’ambiguïté», Meyer: 1980, 10.

In questa prospettiva, M. Puchner definisce come necessario strumento d'analisi una forma particolare di '*Marxian speech act theory*', che si focalizzi su tre concetti principali: 1) autorità e sua messa in discussione; 2) performance e atti discorsivi teatrali; 3) contesto e posizione dai quali il manifesto viene esposto (2006, 23-25). Tuttavia, nella sua analisi Puchner insiste particolarmente sul concetto di 'teatralità del manifesto', che definisce come un «projective and presumptuous claim to authority» che diventerà preminente proprio con il manifesto d'avanguardia del XX secolo, spesso declamato sul palcoscenico di teatri e cabaret, ma che lo studioso riscontra già nel *Manifesto* per antonomasia. Sulla base di queste osservazioni, Puchner sostiene che «all manifestos are intertwined with the theatrical, driven by it and troubled by it, and they all seek to turn the theater into a source of authority» (Puchner: 2006, 25). Secondo l'interpretazione di Puchner, Marx intenderebbe sostituire lo spettro del comunismo («Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus») con il comunismo stesso, ovvero passare dall'immagine 'teatrale' a quella reale. La 'teatralità', in questo caso, funge da ostacolo che il manifesto deve superare al fine di raggiungere il proprio obiettivo. In questo processo, il manifesto è il primo passo per rendere reale, e manifesto appunto, ciò che prima era ritenuto teatrale. La teatralità è quindi ciò che permette all'autore del manifesto di esprimersi in assenza di vera e propria legittimità, e dal momento che il manifesto parte da una posizione di debolezza, l'autore deve sperare che l'anelito a una futura autorità, all'usurpazione dell'autorità altrui che persegue, porti a dei risultati effettivi. La teatralità serve, in questo senso, a garantire una supposizione di autorità, una 'posa' senza la quale i contenuti del manifesto non verrebbero presi in considerazione; essa riveste un ruolo intermedio tra l'assenza di autorità e la legittimazione di una nuova autorità: «a play that the manifesto exploits without yet knowing whether the project of usurping power will work out» (Puchner: 2006, 26). Senza teatralità non ci sarebbe alcuna posa, né presunzione, né proiezione, né futuro: la conclusione di Puchner è che senza teatralità non esisterebbe il manifesto. Ciò che ci sembra particolarmente rilevante non è tanto il discorso che Puchner conduce in merito alla 'posa' del manifesto, che consente di intraprendere una lotta per la conquista della legittimità, quanto il modo in cui l'elemento teatrale si palesa nella struttura stessa del manifesto: in queste considerazioni si può ravvisare ciò che Abastado aveva definito 'teatralizzazione delle idee' (cfr. 1980, 10), e una specifica attenzione deve quindi essere rivolta al modo in cui tale 'posa' si riflette nel

testo stesso e, in sintesi, nel modo in cui l'emittente di un manifesto struttura l'apparato di enunciazione.

III.2.2 Il manifesto artistico-letterario e il caso del manifesto futurista in Italia

Di conseguenza alla graduale diffusione nel mondo del *Manifesto del Partito Comunista*, la cui autorità diveniva sempre più riconosciuta,⁸³ si sviluppò una serie di forme testuali che venivano definite come 'manifesto', nonostante avessero poco o nulla a che fare con la sfera ideologico-politica e riguardassero maggiormente i campi della letteratura e dell'arte. Si può affermare che il manifesto artistico-letterario nasca quindi da una diramazione dal filone principale del manifesto politico, che a propria volta risenti in maniera decisiva dell'opera di Marx ed Engels:

È innegabile che il grande modello anti-normativo e rivoluzionario dei manifesti eversivi dell'Ottocento [...], è il Manifesto Comunista del 1848 (Stegagno Picchio: 1989, 223).

Per accertare quale sia stato il grado di influenza di quest'ultimo sulla sfera dell'arte, è necessario comparare le 'nuove' forme di manifesto artistico e quelle che erano invece diffuse prima dell'affermazione del *Manifesto* di Marx ed Engels come archetipo del genere.⁸⁴ Prima del 1848, in ambito letterario sono i frammenti, gli aforismi e le *prefaces* dei romantici tedeschi e inglesi a rappresentare il punto di partenza di questo tipo di tradizione. Per quanto fossero connotati da un linguaggio oscuro e da una tensione metafisica che il manifesto non possiede, e fossero privi di quelle caratteristiche che Marinetti definirà come 'violenza e precisione',⁸⁵ elementi imprescindibili della sua 'arte

⁸³ Tra il 1848 e il 1908, e in particolare a partire dal 1852, si registra la pubblicazione di traduzioni del *Manifesto* di Marx ed Engels in tutto il mondo (cfr. Puchner: 2006, 62-63).

⁸⁴ Cfr. Puchner: 2006, 69 e Somigli: 2003, 29-92.

⁸⁵ Cfr. Marinetti, F.T., "Lettera a Gino Severini", 1913, in *Archivi del futurismo*, I, 295.

di far manifesti' (Perloff: 1986, 107), essi rappresentano il terreno fertile dal quale il futuro genere del manifesto artistico germoglierà.

Tuttavia, è solo in un periodo successivo alla pubblicazione e la diffusione del *Manifesto* marxiano che si può individuare il testo che è considerato uno dei primi, veri esempi di manifesto artistico-letterario, cioè *Le Symbolisme*, il 'manifesto del Simbolismo' di J. Moréas (pubblicato su "Le Figaro", 1886). La dicitura 'manifesto del Simbolismo' è volutamente posta tra virgolette, dal momento che questo scritto è stato definito 'manifesto' solo in virtù di una scelta editoriale,⁸⁶ e benché vi si possano individuare molti dei tratti che ritorneranno nei successivi manifesti artistico-letterari d'avanguardia, l'autore non si serve del tono ingiuntivo tipico dei manifesti politici, presentando la corrente simbolista non come un momento di rottura con il passato, ma in una prospettiva di continuità con lo sviluppo della storia letteraria francese, come se si trattasse di una conseguenza inevitabile del decadimento delle 'scuole letterarie' del passato (Somigli: 2003, 25-26).⁸⁷ Somigli ritiene che la scelta retorica di Moréas sia coerente con la situazione generale dei movimenti d'avanguardia letteraria di fine Ottocento. Un complesso momento di transizione, in cui l'artista moderno avvertiva l'urgenza di mediare tra due condizioni tra loro correlate: in primo luogo, la necessità di rilegittimare la propria funzione, con appelli al pubblico veicolati attraverso i mezzi di comunicazione prediletti dal ceto borghese, come i giornali; secondariamente, il bisogno di rielaborare e colmare la distanza tra pubblico e artista, conseguente alla perdita del ruolo del poeta all'interno della società, già messa in luce da Ch. Baudelaire (cfr. Somigli: 2003, 3-28). Ad ogni modo, considerando *Le Symbolisme* di Moréas è possibile notare come il manifesto acquisisca progressivamente i connotati di uno strumento efficace per risolvere la delicata questione del rapporto tra evoluzione letteraria e tradizione, mostrando quale sarebbe stato il fine per tutti gli autori di manifesti di lì a venire: «what became firmly established was the *act of declaring* a new departure» (Puchner: 2006, 70. Corsivo mio).

⁸⁶, «[...] Moréas's piece is interesting precisely because of the ambiguity of that gesture of classification, which was in fact the result of an editorial decision on the part of Auguste Marcade, the editor of the newspaper, who [...] prefaced the text with a short note under the heading "a literary manifesto" [...] Moréas's essay is a manifesto of the new school precisely because of the intertextual relations that link it to other statements and articles [...]. This editorial reorientation of Moréas's "Le symbolisme" has consequently played an influential role in the interpretations of the text itself», Somigli: 2003, 25-26.

⁸⁷ Lo stile di *Le Symbolisme* è infatti stato definito da Abastado come 'manierismo stereotipato', v. nota 74, qui, *supra*.

A questo proposito, Puchner sostiene che il filo rosso che unisce le correnti d'avanguardia, in particolare nella storia del loro succedersi e nel creare, una dopo l'altra, una frattura tra sé e l'espressione artistica del passato, vada individuato nel ruolo cruciale del manifesto e della sua storiografia, vale a dire nella riflessione critica sul ruolo del manifesto stesso:

The avant-garde history of succession and rupture seems inevitable in hindsight, but it must be recognized as a specific effect of the manifesto. Even the most sophisticated and influential theories of the avant-garde [...] use manifestos merely as documents that provide handy access to a movement's beliefs and intentions, without realizing that their theories were everywhere shaped by the formative impact of the manifesto's historiography (Puchner: 2006, 71)

Di conseguenza, è fondamentale analizzare il genere letterario che in sé stesso rappresenta un momento di rottura e, in riferimento alle osservazioni di Puchner, a tale fine è necessario smettere di considerare il manifesto nel suo valore 'letterale' e analizzare, invece, la formazione e lo sviluppo di questa forma testuale. Proprio in virtù della sua duplice natura, infatti, il manifesto è un genere estremamente ricco, sia dal punto di vista politico, sia da quello poetico, ed è per questo motivo che nel XX secolo ha rappresentato il palcoscenico prediletto per le contese più sentite durante quel periodo storico: entro i confini del manifesto vengono infatti elaborate le linee del pensiero programmatico dell'avanguardia artistica e politica, dal rapporto tra autore e pubblico a tematiche sociali, politiche ed estetiche (Puchner: 2006, 71). A sottolineare l'effetto dirompente di questa forma testuale «is the fact that, as in the case of the Marxist tradition, critics tend to project the title "manifesto" back onto the texts that did not label themselves that way» (Puchner: 2006, 72). Puchner riconduce a questa linea interpretativa il caso di Moréas e del suo *Le Symbolisme*, ma anche quello di Marinetti che, a suo avviso, in origine aveva intitolato il testo pubblicato su "Le Figaro" nel 1909 semplicemente *Le Futurisme* «like his more hesitant symbolist predecessors, Marinetti labeled his text simply with the term designating a new movement, a new ism» (Puchner: 2006, 72), e a cui comincerà solo successivamente a riferirsi con il termine 'manifesto'. Sebbene le evidenze testuali

contraddicano in larga misura le affermazioni di Puchner,⁸⁸ non va trascurato che il primo vero e proprio manifesto d'avanguardia artistica raggiunse piena compiutezza letteraria solo *ex post*, e che Marinetti stesso inizialmente non aveva pienamente compreso quale fosse il potenziale del testo che aveva composto.

Il ruolo di Marinetti nello sviluppo della forma letteraria del manifesto è centrale e decisivo. Nonostante il suo retroscena poetico fosse in origine fortemente influenzato dalla poetica simbolista, di cui sono testimoni i suoi esordi letterari, Marinetti ne prese nettamente le distanze, rivoluzionando definitivamente la forma di cui si erano serviti i suoi predecessori, simbolisti e decadenti. Operando una sintesi tra dichiarazione d'intenti e contenuto poetico, Marinetti fece convergere questi due elementi creando un nuovo tipo di poetica che ambiva a sovrapporsi al manifesto stesso, tanto che «direct naming, the striking noun, the perfect label, became even more important for his art manifestos than they had been for political manifestos» (Puchner: 2006, 73).⁸⁹ Puchner sottolinea come Marinetti abbia conferito lo status di 'manifesto' a *Le Futurisme* apponendo in conclusione una firma progressivamente più elaborata: se la versione pubblicata sul quotidiano francese vedeva in chiusura il nome e cognome dell'autore, in quelle successive Marinetti si autodefinisce capo del movimento futurista e aggiunge l'indirizzo milanese della 'Direzione del movimento futurista' (cfr. Puchner 2006, 73).⁹⁰ In questo modo, Marinetti legittima sé stesso e il testo come fonte autorevole: la questione relativa

⁸⁸ Altre fonti dimostrano che la posizione di Puchner parte da presupposti parzialmente errati. Prima della pubblicazione in francese di *Le Futurisme* su "Le Figaro" del 20 febbraio 1909, non solo ne venne pubblicata una in italiano, nel gennaio 1909 dal titolo *Manifesto del Futurismo* (cfr. Cammarota: 2002, 131), ma la stessa versione manoscritta del manifesto, a cui Marinetti lavorò «nella seconda metà del novembre 1908», presenta il «titolo originale di *La fondation du Futurisme et son manifeste*» (Cammarota: 2002, 20). Si può concludere, perciò, che Marinetti avesse composto il manifesto volendo fin da subito conferire al testo una funzione autorevole e fondativa. Come si può notare in Tonini: 2011, 7, prima della pubblicazione della versione francese di *Le Futurisme*, si contano dodici pubblicazioni, datate tra il gennaio e il 16 febbraio 1909, in cui il testo – nella maggior parte dei casi, il solo elenco programmatico – è sempre intitolato *Manifesto del futurismo*; la prima edizione integrale e definitiva del manifesto fu pubblicata in italiano, il 14 febbraio 1909. Questa versione costituisce la «anteprima del testo integrale e definitivo, costituito dal prologo e dagli 11 punti programmatici, seguiti dalla coda, che uscirà sul Figaro del 20 febbraio» (Tonini: 2011, 7).

⁸⁹ Inoltre, «the legitimating narrative of futurism thus presents the loss of the halo in a utopian rather than a nostalgic manner, as an opportunity for the abolition of the institutional boundaries between art and other domains of social activity by means of the identification of a series of values – dynamism, simultaneity, innovation, technology – that allow for a compenetration between art and life in which both are simultaneously re-articulated», Somigli: 2013, 220.

⁹⁰ Ciò si può osservare concretamente nelle versioni dei testi: se la prima edizione italiana del gennaio 1909 è sprovvista di firma, il manifesto viene semplicemente presentato come una 'nuova scuola letteraria' nata in seno alla «Rassegna Internazionale di "Poesia"», e Marinetti viene semplicemente indicato come direttore della casa editrice nell'intestazione (cfr. Tonini: 2011, 7 e ssg.).

ai titoli e alla firma come momento decisivo nel processo di autolegittimazione autoriale è quindi molto più di un tecnicismo, poiché registra le fasi nello sviluppo del manifesto, che giunge così alla piena autonomia, risolvendo le proprie ambiguità interne. Si può affermare che Marinetti abbia sì compiutamente plasmato il concetto di estetica del manifesto, tanto da spostare in secondo piano la realizzazione artistica del programma in esso esposto: è possibile considerare gli stessi manifesti di Marinetti come la piena realizzazione di quelle opere d'arte secondo i principi che vi venivano propugnati.⁹¹

Per quanto riguarda le correnti artistiche dell'epoca, definite con un termine, 'avanguardia', che tra le sue accezioni comprende sia la sfera politica che quella artistica, il manifesto ha potuto sovrapporsi a entrambi questi ambiti, risultando, per questo motivo, lo strumento ideale per creare prima, e assicurare in un secondo momento, l'identità collettiva dei movimenti. Il manifesto futurista del 1909 rappresenta un momento di frattura non solo nei confronti di quello che possiamo definire retrospettivamente 'manifesto artistico' di cui si erano serviti i predecessori di Marinetti, come nel caso di Moréas: la rottura avvenne anche con la tradizione del manifesto politico di ispirazione socialista. Sulla scorta della critica che Georges Sorel aveva mosso all'impianto teorico di Marx ed Engels, Marinetti trasformò il manifesto da una forma di 'teoria rivoluzionaria' in un testo anti-teorico composto da esortazioni ad agire di ispirazione primariamente bellicista. Non che il testo di Marx ed Engels fosse privo di esortazioni o discorsi d'azione; al contrario, la novità dell'operazione marinettiana stava proprio nella scelta del modo con cui essi venivano proposti al pubblico:

Marx and Engels had balanced action speech with a grand historical narrative and a scientific, analytic, and theoretical discourse. The countless futurist manifestos preaching war are themselves infused with attributes of war: aggression, agitation, rupture, violence. What Marinetti did to the manifesto was to purge its historical and theoretical voice and to reduce it to its most impatient speech acts (Puchner: 2006, 86).

⁹¹ «To talk about art becomes equivalent to making it, and indeed most historians of Italian futurism agree that the series of fifty-odd manifestos published between 1909 and Italy's entrance into the war in 1915 were the movement's literary form par excellence. [...] [Marinetti's] "arte di far manifesti" became a way of questioning the status of traditional genres and media, of denying the separation between, say, lyric poem and short story, or even between poem and picture. The conflation of music and noise, drama and theatrical gesture, narrative and exposition [...].», Perloff: 1986, 90. Inoltre, già nel 1918 N. Berdjaev notava che «агитационные манифесты у футуристов преобладают над художественным творчеством», Berdjaev: 1918, 11.

Ed è proprio l'insistenza sullo stile retorico ingiuntivo, imperativo e performativo, che conferisce a questo genere di sproni un tono pseudo-intimidatorio squisitamente futurista, a permettere di comprendere la poetica dei manifesti di Marinetti: la predilezione per il dinamismo in opposizione alla stasi; la preferenza per espressioni brevi, concise, ottenute concentrando una serie di parole; la scelta estetica 'gestuale' e declamatoria, la cui massima espressione è raggiunta con la teatralità della *performance* futurista.⁹² la proposta diretta dei contenuti del testo in presentazioni orali e provocatorie si contrappone ai tempi canonici dell'evoluzione letteraria, acquisendo l'immediatezza dell'azione politica (cfr. Stegagno Picchio: 1989, 224-226); la volontà di proporsi, in maniera indubbiamente teatrale come modello per quel nuovo pubblico con cui viene instaurato un rapporto volutamente conflittuale. Ed è proprio nell'atto del fischio, dell'abbasso, del lancio degli ortaggi, che l'uditorio diventa parte integrante e attivamente partecipe delle serate futuriste:

La scelta dell'intellettuale Marinetti [...] di un interlocutore di altra pelle e di altra formazione culturale, era pertanto scelta di uno scandalo di tanto maggiore portata quanto più intensa sarebbe stata l'entropia, la perdita di senso che il suo messaggio (ironico oltretutto) avrebbe sofferto nella trasmissione autore-pubblico (Stegagno Picchio: 1989, 225).

La pratica del coinvolgimento attivo dell'uditorio non rimane però circoscritta alla sola corrente italiana: come ha rilevato Krasik (2000, 131-132), anche nel contesto russo vennero adottate le stesse 'soluzioni'. A questo proposito, è importante menzionare la testimonianza di B. Livšic, che in *Polutoraglazyj strelec* riporta un atto simile compiuto da Kručenyh:

Только звание безумца, которое из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу бюджетянского паспорта, могло позволить Крученых, без риска быть искрошенным на мелкие части, в тот же вечер выплеснуть в первый ряд стакан горячего чаю [...] (Livšic: 1989, 435).

⁹² Si confrontino a questo proposito le memorie di B. Livšic: cfr. Livšic: 1989, 471.

III.2.3 Il manifesto futurista in Russia

Per trattare il ruolo del manifesto all'interno della corrente futurista in Russia, non solo è necessario riflettere sul grado di diffusione della conoscenza del movimento futurista italiano in Russia, ma anche su quanto concerne i rapporti italo-russi prima della Grande Guerra.⁹³ Il lavoro condotto da Cesare G. De Michelis nel 1973 ne *Il futurismo italiano in Russia 1909 - 1929* (poi riveduto nel 2009 con la pubblicazione de *L'avanguardia trasversale*) e quello di Vladimir P. Lapšin in *Marinetti e la Russia* (2008) costituiscono le principali fonti di riferimento per la breve digressione condotta in questa sede: l'argomento trattato è di particolare rilevanza, sia per la natura cruciale delle indagini sull'influsso della corrente futurista italiana su quella russa, sia per l'obiettivo che ci siamo prefissi nel presente capitolo, vale a dire l'approfondimento delle forme testuali dichiarative (o *manifestarie*, per usare la terminologia di Abastado) chlebnikoviane. In questa prospettiva, non è scontato interrogarsi sulla validità dell'ipotesi che Chlebnikov stesso abbia, anche in misura minima o indiretta, risentito dell'influenza marinettiana nella composizione di questo genere di opere prima che avvenisse la rottura con il gruppo di *Gileja* e a prescindere da quell'antioccidentalismo 'adamantino' (come lo ha definito Markov) che ha interessato gran parte della sua produzione letteraria di epoca prebellica.⁹⁴

Un altro aspetto che non va escluso da questa analisi è costituito dall'interrogativo su quale tipo di futurismo debba essere messo a confronto. Se l'essenza eterogenea del fenomeno russo può essere colta anche solo osservando le testimonianze letterarie nate in seno ai singoli movimenti (Egofuturismo, Mezzanino della Poesia, Centrifuga, Gileja), il caso italiano non si manifesta meno intricato. Come Michele Colucci segnalava già nel 1964, l'analisi richiede una strutturazione complessa, in primo luogo determinando *quale* delle manifestazioni futuriste debba essere oggetto di confronto. Secondariamente, se,

⁹³ Non si affronterà qui il tema relativo alle innovazioni tipografiche o ad altri artifici visuali impiegati nella pubblicazione delle raccolte futuriste. Si rimanda, a tale proposito, a Hansen-Löve: 2001, 88-91; Kasinec, Davis: 1989; Kovtun: 1989; Mazzitelli: 2007, 14-24 e 51-56; Poljakov: 1998.

⁹⁴ Come vedremo successivamente, i cubofuturisti, e in particolare D. Burljuk, potevano vantare una profonda conoscenza dei contenuti e della forma dei manifesti futuristi italiani.

tralasciando il campo delle arti figurative, si propendesse per quello letterario, sarebbe opportuno distinguere tra ‘marinettismo’ e futurismo ‘vero e proprio’; e quest’ultimo, a sua volta, andrebbe separato in diversi gruppi, quello milanese e quello fiorentino (cfr. Colucci: 1964, 146); e poi «romano; e ancora, tra futurismo “eroico” e quello postbellico», come ha precisato De Michelis (1973, 37). Nella presente analisi abbiamo ritenuto ragionevole adottare l’approccio proposto da quest’ultimo, che per *futurismo italiano* intende non il movimento «nella sua obiettiva complessità e articolazione, bensì quel tanto o quel poco [...] che di fatto venne recepito e “utilizzato” in Russia» (De Michelis: 1973, 37).

Grazie ad un prezioso lavoro filologico e critico De Michelis e Lapšin hanno messo in evidenza in modo puntuale luci ed ombre della ricezione del futurismo italiano in Russia. In particolare, Lapšin (2008, 31-41) sottolinea come il ‘tema italiano’ sia stato di centrale importanza e impiegato in tutti i campi dell’arte russa sostanzialmente fino all’inizio del 1914, momento in cui ebbe luogo la tournée di Marinetti in Russia. Pur innestandosi nel corso degli intensi rapporti che intercorrevano tra i due paesi, la visita del padre del futurismo italiano ebbe un esito inaspettato (cfr. Lapšin: 2008, 45). Prima della visita del 1914, il nome del capostipite del futurismo italiano era già diffuso in Russia. “Poesia”, la rivista di Marinetti, intratteneva rapporti diretti con alcune delle riviste letterarie più importanti della Russia prerivoluzionaria, come “Zolotoe runo” e “Vesy”, e in Russia Marinetti venne conosciuto prima come ‘poeta’ di ispirazione simbolista francese e decadente che come ‘futurista’ (cfr. De Michelis: 1973, 23-24). Ad esempio, nel 1906, su “Vesy” (IX) apparve infatti una recensione molto favorevole del suo *Roi bombance*. L’interesse nei confronti di Marinetti non andò diminuendo dopo la pubblicazione di *Le Futurisme*, al contrario: tra il marzo 1909 e il 1910 su periodici russi fecero la loro comparsa numerosi articoli sul futurismo.⁹⁵ Autore di alcuni di essi fu Paolo Buzzi, poeta futurista che all’epoca era corrispondente per la rivista pietroburghese “Apollon”;⁹⁶ sulle

⁹⁵ Si rimanda, a questo proposito, alle fonti proposte da De Michelis (1973 e 2009).

⁹⁶ De Michelis pone al centro dell’attenzione il primo articolo in assoluto, pubblicato a circa un mese dalla diffusione di *Le Futurisme*, firmato ‘Panda’, in cui l’autore sostiene che si debba parlare di un influsso del modernismo russo sulla genesi del futurismo italiano. De Michelis ipotizza l’esistenza di un rapporto diretto tra Brjusov e la rivista “Poesia”, e mette in luce anche indicazioni di altri studiosi, che rimandano ai riferimenti all’opera di Leonid Andreev in Marinetti. Lo studioso ritiene che sia necessario tenere conto anche dell’esposizione pittorica del *Salon*, che coinvolse quattro città dell’Impero Russo e a cui partecipò anche Giacomo Balla. Iniziata sul finire del 1909, l’esposizione rappresenta, per De Michelis, una

pagine della stessa rivista anche il poeta Michail A. Kuzmin parlò profusamente della corrente futurista italiana. Fedor K. Sologub ricevette una lettera da Milano nel novembre 1910, su carta intestata della rivista diretta da Marinetti, accompagnata da una copia del *Discorso futurista ai veneziani*: «intorno alla fine del 1910, non soltanto il contenuto del manifesto di Marinetti e quello dei suoi colleghi pittori era noto a Pietroburgo e a Mosca, ma era possibile reperire il testo completo della prima edizione del *Manifesto del futurismo* e dell’“esibizione veneziana di Marinetti”, seppure in lingua italiana» (Lapšin: 2008, 62). La penetrazione diretta o mediata delle tesi del futurismo italiano si rivelò dunque capillare già ben prima del viaggio di Marinetti:

Il futurismo di Marinetti si impose e andò assolvendo sempre più legittimamente il ruolo di “archetipo” dell’avanguardia, di ogni avanguardia [...] in posizione privilegiata rispetto a tutti gli altri *ismi* che potevano giungere in Russia dall’Occidente, come punto di riferimento per ogni ipotesi di letteratura “della crisi” o “alternativa” (De Michelis, 1973, 47).

Lapšin sottolinea inoltre come Konstantin Olimpov, uno dei fondatori dell’egofuturismo, ammetta di aver cominciato a considerare ‘futurista’ la propria opera nel 1909, dopo aver saputo della nascita del movimento italiano e di aver ‘importato’ il termine ‘futurista’ in Russia (2008, 60). Il primo a usare la parola ‘futurismo’ in Russia fu tuttavia Igor’ Severjanin,⁹⁷ appartenente al gruppo egofuturista, che nel 1912 pubblicò il manifesto della *Akademija Ėgo-Poëzii*, in cui si trovavano le programmatiche *Skrižali* (Markov: 1967, 27). Ma se il caso della corrente pietroburghese è quello più scontato, dal momento che nel microcosmo dell’avanguardia russa furono proprio i suoi membri gli unici a fregiarsi del titolo di ‘futuristi’ sin dall’inizio, la nostra analisi si concentrerà sul gruppo

verosimile data d’inizio dei rapporti tra futurismo italiano e russo. Si rimanda a De Michelis: 1973, 24-26, e 2009, 31, dove viene approfondita la ricezione dell’italo-futurismo in Russia nel senso di ‘agnizione’ e non di ‘scoperta’.

⁹⁷ «Fu difatti con una poesia raccolta in *Ruči v lilijach, Ryadovye ljudi*, che portava per sottotitolo *Iz cikla egofuturizma*, che egli introdusse il termine esotico, prendendolo verosimilmente d’accatto da qualcuno dei primi articoli russi sul movimento di Marinetti», De Michelis: 1973, 39. Già nell’articolo *Igor’ Severjanin i futurizm* di Vladislav Chodasevič (1914), Severjanin viene indicato come il primo ad aver effettivamente usato il termine ‘futurizm’: «Однако слово “футуризм” впервые произнесено не сотрудником “Садка судей”, а несколько позднее, в Петербурге, Игорем Северянином», Chodasevič *SS*, I, 425. Inoltre, Cfr. *Pervyj god futurizma* (1912), di Ivan Ignat’ev, in Markov: 1967, 26. L’uso del termine è attestato inoltre nel titolo dell’opera *Prolog. Ėgo-futurizm* di Igor’ Severjanin, pubblicata nel 1911. Cfr. inoltre Lawton: 2005, 20; Terechina, Zimenkov: 2009, 24.

dei gilejani-cubofuturisti. Da un punto di vista generale, Lapšin dimostra come già nel 1911 il nome del capostipite del futurismo fosse ben noto ai membri dei circoli letterari russi (2008, 43) e come progressivamente andava consolidandosi l'aspirazione a conoscere quanto più possibile le idee dei futuristi italiani, tanto da proporre l'allestimento in Russia di una mostra delle opere d'arte dei compagni di Marinetti (cfr. Lapšin: 2008, 69). In particolare, soprattutto tra i membri delle varie conventicole d'avanguardia andava crescendo l'attenzione per il contenuto dei manifesti (cfr. Lapšin: 2008, 71). Markov ritiene che il punto d'inizio del fenomeno futurista in Russia si possa individuare nella pubblicazione di *Sadok sudej I* (1910), nonostante l'almanacco non contenesse né manifesti, né scritti teorici o polemici (cfr. Markov: 1967, 6). Dal punto di vista della produzione manifestaria, i cubo-futuristi rappresentano però un'eccezione, poiché attesero quasi tre anni prima di pubblicare il loro primo manifesto, *Poščečina obščestvennomu vkusu* (nell'omonimo almanacco, alla fine del 1912), a differenza di tutti gli altri gruppi che erano soliti annunciare la loro apparizione con una dichiarazione (cfr. Markov: 1967, 5). Markov motiva questo fatto segnalando che il gruppo *Gileja*, che nel 1913 accettò il nome di 'cubo-futurista' verosimilmente per via dell'affermarsi del futurismo come moda (cfr. Lapšin: 2008, 68),⁹⁸ ebbe qualche difficoltà con la stesura di scritti teorici, pur trovandosi sempre ad occupare una posizione di prim'ordine nel panorama culturale contemporaneo:

its manifestoes were usually self-contradictory conglomerations composed by many authors and not necessarily endorsed by all signatories in all points. The group simply didn't have a single leader-theoretician who could speak in the name of the movement. People of intellectual stature either had little interest in literary politics or formulation of objectives (like Chlebnikov, who began to write systematically on futurist aesthetics only after the Revolution), or were prevented by the circumstances of life [...], and soon drifted away from the group (Markov: 1967, 9).

Si può supporre che già nel 1912 David Burljuk, il 'capo' dei futuristi moscoviti, avesse avuto un contatto diretto con l'opera dei futuristi italiani: viaggiando in Europa occidentale non solo aveva potuto vedere la loro esposizione in Germania, ma visitò anche alcune città italiane (cfr. De Michelis: 1973, 28; Lapšin: 2008, 68; cfr. Poljakov:

⁹⁸ Inoltre, si noti che «the Russian Futurist movement of which Chlebnikov was a part was highly audience-conscious», Cooke: 1987, 25. Cfr. Krasik: 2000, 134.

1998, 153).⁹⁹ Lapšin ha inoltre messo in evidenza l'atteggiamento di David Burljuk al suo rientro in Russia: sempre nel 1912 scrisse a Livšic, invitandolo a prendere visione dei manifesti futuristi italiani di cui era in possesso (cfr. De Michelis: 1973, 28; Livšic: 1989, 375; Cfr. Kraiski: 1968, 73). Nelle intenzioni di Burljuk, Livšic avrebbe dovuto ricoprire il ruolo di ideologo del futurismo alla pari di Marinetti, tanto che Lapšin riporta che il primo esortò il secondo ad essere 'il loro Marinetti' (cfr. Lapšin: 2008, 71; Livšic: 1989, 389). Tuttavia, le ambizioni di Burljuk vennero frustrate poiché Livšic di rado frequentava le riunioni, e l'unico membro del gruppo che in effetti assolse a questa funzione fu Kručnych, «whose background hardly qualified him for the role of theoretician» (Markov: 1967, 9).¹⁰⁰

L'attenzione per Marinetti e il movimento italiano si protrasse per tutto il 1913, e ad essere maggiormente interessati erano proprio coloro i quali successivamente avrebbero tentato di prendere quanto più possibile le distanze: «even and especially the manifestos published by cubofuturism, the group that most adamantly denied Marinetti's influence, are indebted to his new type of manifesto» (Puchner: 2006, 101). Infatti, nel febbraio 1913 Burljuk sosteneva di provare anch'egli, come Marinetti, piacere nell'essere fischiato, mentre Majakovskij concordava con l'intento di distruggere i musei (cfr. Lapšin: 2008, 83). Ed è proprio in quel periodo che la volontà dei russi di affermare la propria indipendenza dalle idee marinettiane iniziò a concretizzarsi, verosimilmente a partire dall'acceso dibattito sulla questione dei rapporti tra futurismo italiano e russo, che coinvolgeva critici e artisti: si prendano ad esempio gli interventi di Burljuk "Puškin i Chlebnikov" e di Majakovskij "Dostiženija futurizma".¹⁰¹ Quest'ultimo in particolare (Majakovskij *PSS*, I, 366-367), con la celebre dichiarazione del primato futurista russo che Majakovskij motivava asserendo che la data di pubblicazione della raccolta di Chlebnikov (1908) anticipava sensibilmente quella dell'arrivo dei manifesti italiani in Russia, avvenuta nel 1910. Gli studiosi hanno già stabilito che le date indicate da

⁹⁹ Lapšin sostiene che Burljuk rimase talmente impressionato dal viaggio da scrivere «persino un *Diario italiano*, rimasto purtroppo non soltanto inedito, ma anche in gran parte indeciftrato [...]. Si sa che alcuni passaggi del diario vennero letti da Velimir Chlebnikov [...]» (Lapšin: 2008, 68). Lapšin, tuttavia, non cita fonti a sostegno di quest'ultima affermazione.

¹⁰⁰ Cfr. Markov: 1973, 130.

¹⁰¹ Entrambi gli interventi si tennero nel 1913: quello di Burljuk si tenne a Pietroburgo, il 3 novembre, nella sala da concerto dell'istituto tecnico Tenišev, in quanto parte di una conferenza pubblica dedicata ai futuristi; Majakovskij espose invece il proprio contributo l'11 novembre, a Mosca, nel corso di una serata che si tenne presso il Museo politecnico (cfr. Lapšin: 2008, 85-86).

Majakovskij sono deliberatamente fittizie.¹⁰² questo fatto è testimone di come venne messo risolutamente in moto quel processo di autodeterminazione cronologica del futurismo, caratterizzato da una marcata imprecisione nell'esposizione dei fatti e dal desiderio polemico di risultare «non solo completamente estranei all'influenza dei futuristi italiani, ma anche all'oscuro delle loro idee al momento della formazione degli analoghi movimenti a Pietroburgo e a Mosca» (Lapšin: 2008, 85; cfr. De Michelis: 2009, 32-34). Ad ogni modo, Lapšin (2008, 86-87) mette in evidenza che le affermazioni dei propugnatori dell'autonomia del movimento russo non furono condivise da tutti i contemporanei: a titolo d'esempio si consideri l'opuscolo *Ėgo-futurizm* (1913), in cui I. Ignat'ev riconobbe che: «несомненно, что русский (эго-) футуризм (как слово и творчество) – плод западных веяний», con la precisazione che «влияние итало-французских [...] невелико» (Markov: 1967, 40).

In presenza di una vasta bibliografia in merito, non è questa la sede per proseguire l'approfondimento delle dispute intorno al primato futurista antecedenti, contemporanee o successive alla tournée di Marinetti in Russia: riteniamo che non ci possano essere dubbi sul fatto che il futurismo italiano abbia influenzato più o meno direttamente i 'conseguimenti' del futurismo russo. Secondo Puchner per questo motivo si può parlare di 'effetto futurista' (*Futurist effect*), ovvero l'immediata diffusione geografica della corrente futurista, che indica quale sia stata la forza dirompente di tale effetto, articolato e veicolato per mezzo del manifesto (Puchner: 2006, 95-97).

A partire da questo momento, il manifesto di eversione artistico-comportamentale è assunto come genere letterario da ogni singola tradizione stilistica nazionale. E se, a livello sincronico, esso si alimenta della nuova retorica proposta [...] sul piano diacronico esso recupera, in ogni paese e dentro ogni singola tradizione stilistica nazionale, tutti gli artifici retorici, tutti gli stilemi di forma e di contenuto, lessicalizzati, depositati dal tempo, entro la lingua letteraria del paese. [...] Quella che Apollinaire indicava come "antitradizione futurista" si istituisce come precisa tradizione poetica (Stegagno Picchio: 1989, 225).

¹⁰² Entrambe le date sono errate. Si vedano le confutazioni di Chardžiev e Katanjan a questo proposito, come indicato in Lapšin: 2008, 85.

Come sostiene Stegagno Picchio, tale nuova tradizione poetica si esprime in due diverse diramazioni: una diacronica, verticale e metaforica, in cui si assiste al recupero delle tradizioni retoriche nazionali; e una sincronica, orizzontale e metonimica, dove la diffusione delle novità avviene per trasmissione da autore ad autore, da paese a paese, «in un regime di similarità per continuità» (Stegagno Picchio: 1989, 225-226).¹⁰³

In Russia, tuttavia, gli unici a porgere diretto omaggio alla creazione marinettiana rimasero i membri del gruppo degli egofuturisti,¹⁰⁴ mentre i cubofuturisti non riconobbero l'importanza di Marinetti, tentando al contrario di ribadire in ogni occasione come i fondamenti della loro poetica fossero costituiti dai lavori di *Gileja*, gruppo che fece la sua comparsa in un periodo anteriore alla nascita del movimento futurista italiano.¹⁰⁵ Addirittura Kručenyč e Chlebnikov in *Slovo kak takovoe*¹⁰⁶ tentarono di invertire il corso dell'influenza letteraria affermando:

Итальянцы подхватили русские воздушы и стали писать шпаргалки искусства, подстрочники. Дел словесных у них не было и до 1912 года (время выпуска большого сборника) и после (SS, VI.1, 337).

¹⁰³ «Come tutti i testi letterari, doppiamente inseriti nella tradizione stilistica della scuola, del movimento o del periodo cui essi appartengono, ma anche nella tradizione stilistica nazionale (lingua, stilemi, metafore, referenti prossimi e remoti), ogni testo-manifesto delle avanguardie moderniste si colloca per le sue opzioni nell'intersezione di due assi temporali e spaziali, nazionale e internazionale», Stegagno Picchio: 1989, 226.

¹⁰⁴ La situazione è un po' più intricata, poiché si può affermare che tutte le correnti futuriste russe avevano avvertito più o meno la necessità di emancipazione: se Severjanin già nel 1912 fece un tentativo a tal fine, dichiarando che l'egofuturismo non aveva nulla in comune col futurismo occidentale (Lapšin: 2008, 84), l'anno successivo Ignat'ev invece vi riconobbe un influsso italo-francese di entità limitata (Lapšin: 2008, 86).

¹⁰⁵ *Slovo kak takovoe* è una testimonianza della retrodatazione delle opere: «В 1908 году готовился “Садок Судей” I: часть произведений попала в него, а часть в “Студию Импрессионистов”. В обоих сборниках В. Хлебников, Бурлюки, С. Мясоедов и др. наметили новый путь искусства: слово развивалось как таковое», SS, VI.1, 337. I fratelli Burljuk e Chlebnikov pubblicarono comunque insieme anche in precedenza: circa due mesi prima dell'uscita di *Sadok sudej I*, nell'almanacco *Studija impressionistov* (febbraio 1910) curato da N.I. Kul'bin. Si consideri tuttavia che nel termine 'impressionismo' è racchiuso il primo fondamento delle correnti futuriste russe; l'impressionismo come scuola letteraria però non fece mai la sua comparsa in Russia, e il termine venne spesso usato in modo improprio, cfr. Markov: 1967, 6; si veda inoltre Sproccati: 2015.

¹⁰⁶ Il brano è tratto da un testo che porta lo stesso titolo del celebre manifesto poetico *Slovo kak takovoe. O chudožestvennych proizvedenijach* (1913). A differenza del manifesto, però, questo testo, più breve e anch'esso a firma di Chlebnikov e Kručenyč, non venne pubblicato se non molto più tardi, nel quinto tomo della prima edizione critica. Cfr. SP, V, 247. I curatori di SS segnalano che il rimando di Stepanov ad una prima pubblicazione curata da Kručenyč (per il numero XVIII della serie *Neizdannyy Chlebnikov*, ove appare senza titolo) è in realtà erroneo, cfr. SS, VI.1, 436.

Come è noto, inoltre, Chlebnikov reagì con aperta ostilità alla venuta di Marinetti in Russia, nel 1914.¹⁰⁷ A questo proposito, tuttavia, va sottolineato che l'ostilità di Chlebnikov non deve essere fraintesa come una pretesa di primato o di paternità nei confronti della corrente futurista, ma interpretata invece come un accesso di nazionalismo, volto a sostenere la totale indipendenza dei movimenti russi da quello italiano.¹⁰⁸

Puchner rileva che il dibattito intorno all'influenza di Marinetti ha riguardato quasi esclusivamente la produzione poetica, mentre l'attenzione dovrebbe essere concentrata sulla misura in cui l' 'arte di far manifesti' marinettiana è stata recepita in Russia. Lo studioso sostiene inoltre che il sodalizio tra futuristi e formalisti sia una delle ragioni per cui i manifesti del futurismo russo sono discussi di rado, poiché molto distanti dal discorso di 'poeticità' e 'letterarietà' che i circoli formalisti ricercavano. La caratteristica 'difficoltà', o 'incomprensibilità', che andava qualificando il nuovo linguaggio poetico (cfr. *Slovo kak takovoe. O chudožestvennych proizvedenijach*) era in netta contrapposizione con quello che in realtà è lo stile del manifesto. Secondo Puchner per questo motivo il manifesto, inteso come nuova forma testuale che in quel momento storico veniva sviluppata e raffinata, è stato sostanzialmente trascurato dai formalisti, che ambivano al contrario a definire la natura di un linguaggio poetico opposto a quello quotidiano (cfr. Puchner: 2006, 98-99).

Un altro fattore ad aver giocato un ruolo non meno importante riguardo a ciò che Puchner definisce come 'effetto futurista' concerne la ricezione delle opere dei futuristi italiani in Russia. A differenza delle opere poetiche di Marinetti che, se non in minima parte, non erano disponibili in traduzione (cfr. Markov: 1973, 144), furono principalmente i manifesti a trovare ampia diffusione, per diversi motivi: in primo luogo, considerato il modo in cui venivano diffusi, potevano essere immediatamente estratti da giornali e riviste e poi tradotti nella loro interezza; secondariamente, i contenuti dei manifesti venivano espressi con uno stile e una retorica che, in quanto estrema, concisa ed ellittica, adempiva perfettamente alla funzione designata di comunicazione immediata. Infine, la

¹⁰⁷ Cfr. *Bezdarjnyj Boltun!*, in SS, VI.1, 222; <*Na priezd Marinetti v Rossiju*>, SS, VI.1, 345.

¹⁰⁸ Due anni più tardi, tuttavia, in un'annotazione del 1916, Chlebnikov riporta che «усилиями будичей и будийцев Италия в лице Маринетти заключила союз с Россией, войдя в тройственное согласие», SS, VI.2, 84, e in *Truba marsian* (1916) Marinetti viene invitato a prendere parte in qualità di 'amico' alla duma dei marziani (SS, VI.1, 251).

consapevolezza dello stesso Marinetti del potenziale dei manifesti: prima dell'arrivo in Russia ne aveva infatti seguito personalmente la distribuzione e traduzione (cfr. De Michelis: 1973, 27; Puchner: 2006, 100-101; Lapšin: 2008, 72).¹⁰⁹ La natura del genere-manifesto e il fatto che i contenuti e la forma dei manifesti italiani fossero materiale effettivamente disponibile in Russia prima dello sviluppo di una 'direzione' futurista autoctona, è indice di una notevole influenza dei futuristi italiani su quelli russi non solo da un punto di vista generale ma, ciò che è di maggior interesse per la presente analisi, anche per quanto riguarda la composizione stessa dei manifesti:

i manifesti italiani, una parte dei quali era già comparsa in traduzione [...], vennero immediatamente sfruttati dagli avanguardisti russi. Pur in perfetta buona fede, essi trovarono riflesso, direttamente o in maniera filtrata, nella composizione (dicembre 1912) dell'almanacco "Schiaffo al gusto corrente" (pubblicato nel gennaio 1913), dove i futuristi [...] inserirono, a mo' di introduzione, il manifesto stesso [...]. Le posizioni lì enunciate, e finanche la terminologia utilizzata dagli autori, testimoniavano di un attento studio dei manifesti dei loro colleghi italiani (Lapšin: 2008, 72).

Con i manifesti marinettiani si diffuse quindi non solo una determinata concezione estetica di arte e letteratura, ma anche l'idea di manifesto come forma letteraria, dal momento che rappresentava «an intriguing alternative to the various symbolist and imagist declarations that had hitherto appeared in Russia» (Puchner: 2006, 101). Oltre al caso di *Poščečina obščestvennomu vkusu*, in cui risalta il gusto tipicamente russo per la scelta di titoli 'programmatici', che si rifletterà anche sui manifesti che seguiranno e nella cui forma è evidente il ruolo giocato dall'estetica marinettiana,¹¹⁰ c'è un ulteriore parametro per verificare l'influsso del futurismo italiano, vale a dire il modo in cui i manifesti russi vennero distribuiti:

¹⁰⁹ Si ricordano inoltre le più importanti traduzioni verso il russo, compiute da Šeršenevič e da Engel'gardt, che videro la luce nel 1914.

¹¹⁰ Nel periodo successivo alla rivoluzione d'Ottobre in Russia si diffondono accese discussioni in merito al grado di influenza dell'italo-futurismo sul contesto russo: si prenda ad esempio il saggio *Futurizm i revolucija. Poezija futuristov* di N. Gorlov (1924), riportato in traduzione italiana in De Michelis: 2009, 191. Lapšin (2008, 74, n50) riporta che l'autore istituisce un confronto tra alcune affermazioni tratte dai manifesti di Marinetti e da alcune poesie di Majakovskij e ne mette in luce la grande somiglianza contenutistica e terminologica, a testimonianza della diretta influenza degli italiani sui colleghi russi. Ricordiamo che tale saggio venne anche considerato da Trockij nella sua critica al futurismo russo. Cfr. De Michelis: 1973, 62-66; Trockij: 1991, 114-127.

Ego-futurism, the faction most friendly to Marinetti, adopted, for example, his style of distributing manifestos as leaflets and flyers. More surprising, however, is the fact that even cubo-futurism, which denied Marinetti's influence, adopted his style of distribution [...]. Kruchenykh's famous "Declaration of the Word as Such" (1913), for example, appeared as a leaflet, and Mayakovsky's "We, Too, Want Meat" was prominently placed in a newspaper, the Moscow Virgin Soil. But not all manifestos were distributed this way. "The Trumpet of the Martians," for example, was printed, in an archaic and nonfuturist gesture, on a scroll¹¹¹ (Puchner: 2006, 101).

Abbiamo già fatto cenno al punto di vista di Puchner (2006, 102), per cui i manifesti russi non avrebbero rivestito un ruolo di prima importanza poiché, stando all'opinione dello studioso, nella quasi totalità dei casi assolvevano alla funzione di 'cornice' per le antologie con cui esordivano i diversi gruppi futuristi. Puchner associa questo fatto alla necessità di autolegittimazione dei movimenti d'avanguardia, che poteva essere ottenuta solamente cimentandosi nel genere più elevato nella gerarchia delle arti, la poesia: così forte era il rapporto di subordinazione del manifesto rispetto alla poesia che molto spesso si ritrovano delle citazioni dirette ad opere poetiche composte secondo i principî che venivano esposti nei manifesti: a parte un elenco di alcuni almanacchi futuristi in cui si ritrovano i più celebri manifesti (cfr. Puchner: 2006, 275 n22), l'unica prova che Puchner adduce a sostegno della propria affermazione è un riferimento a *Slovo kak takovoe. O chudožestvennykh proizvedenijach*, e sostiene che «the manifesto retreats behind the poem and functions as its explanation, in what almost reads like a piece of formalist analysis [...] The internal scission between interpretative manifesto and poetic example nevertheless remained one of the specific features of the Russian manifesto» (2006, 102). Nella nostra analisi si cercherà di verificare se tale interpretazione possa essere ritenuta valida sia in senso lato, sia nel caso di Chlebnikov.

III.3 Il caso di Chlebnikov: manifesti collettivi

¹¹¹ Anche in *T*, 706; Poljakov: 1998, 151 e Terechina: 1999, 446, si trova menzione del formato di *Truba marsian* come *svitok*, un rotolo.

Al fine di comprendere le caratteristiche stilistiche e retoriche della produzione manifestaria chlebnikoviana, è importante prendere in considerazione anche i testi in cui viene segnalato come co-autore. In particolare, abbiamo ritenuto opportuno soffermarci su alcuni dei manifesti di cui la critica ha già riconosciuto il valore letterario, e più nel dettaglio, sui testi la cui data di composizione risale a prima che avvenisse la frattura con il gruppo gilejano-cubofuturista.

In tutti i testi proposti per questa sezione d'analisi, *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912), *Predislovie a Sadok Sudej II* (1913), *Slovo kak takovoe. O chudožestvennyh proizvedenijach* e *Bukva kak takovaja* (1913), *Vmesto predislovija* (1914), *Idite k čertu* (1914), il nome di Chlebnikov compare in qualità di co-firmatario. Nonostante il fatto che, a differenza degli analoghi occidentali, non siano stati intitolati usando la formula 'manifesto di qualcosa', alcuni di essi sono stati ritenuti tali dalla critica per via del tono ingiuntivo con cui sono scritti e del fatto che quasi in ognuno di essi si ritrova un 'programma' disposto secondo un elenco numerato, quand'anche di entità minima.

La programmaticità dell'elenco per punti non è però caratteristica generale, dal momento che, come si vedrà, i due punti di *Idite k čertu* consistono semplicemente in due dichiarazioni di autolegittimazione da parte dei firmatari; inoltre, *Vmesto predislovija* può essere inteso come manifesto solo in senso lato, perché non vi si ritrova praticamente alcun elemento formale esplicitamente riconducibile agli aspetti già evidenziati nell'introduzione teorica (cfr. qui, *supra*,

III.1.3 Alcuni cenni sulla teoria del manifesto come genere letterario), che permetterebbero di definire il manifesto nella prospettiva di genere letterario. Nonostante le particolarità strutturali, i due casi appena menzionati non impediscono di riconoscere la presenza di una precisa funzione manifestaria di natura pragmatica nei testi, presenza che verrà messa in evidenza nel corso della sezione analitica.

III.3.1 *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912)

Il primo dei manifesti chlebnikoviani collettivi è forse il più noto dell'avanguardia russa: *Poščečina obščestvennomu vkusu*. Composto e pubblicato sull'omonimo almanacco nel dicembre 1912, venne successivamente diffuso anche in forma di *listovka*, in una variante leggermente diversa.¹¹² Essendo cronologicamente il primo manifesto concepito dal movimento cubofuturista, è anche il testo che è stato preso in considerazione da ogni studio sul futurismo russo. Per questo motivo esiste una vastissima bibliografia a riguardo,¹¹³ e non ci soffermeremo in questa sede se non sui punti più rilevanti per la nostra analisi, ovvero le caratteristiche stilistico-retoriche del testo e il grado di partecipazione di Chlebnikov alla stesura dello stesso.

Nonostante la firma di Chlebnikov sia stata apposta in calce al testo, insieme a quelle di David Burljuk, Aleksej Kručnych e Vladimir Majakovskij, l'effettiva partecipazione di Chlebnikov alla sua stesura è, in effetti, una questione dibattuta. Come segnala Raymond Cooke, da un lato Livšic (1989, 403), pur non essendo a Mosca in quel periodo, sostiene che il poeta non abbia preso parte attiva nella composizione del manifesto (chiamato così anche dallo stesso Livšic); d'altra parte, altre fonti sembrano confermare il contrario: Kručnych, che era presente quando il manifesto fu concepito, sostiene che Chlebnikov vi prese parte, insieme a Majakovskij, D. Burljuk e Kručnych stesso (cfr. Cooke: 1987, 191).¹¹⁴

¹¹² In questa seconda versione, diffusa nel febbraio del 1913 (cfr. Terechina, Zimenkov: 2009, 797) è possibile vedere la piena espressione del processo di ricostruzione faziosa della storia del futurismo russo, secondo cui *Sadok Sudej I* sarebbe stato pubblicato nel 1908.

¹¹³ Vi sono moltissimi testi della letteratura critica ai quali fare riferimento per l'analisi di questo manifesto, pertanto in questa nota ci limitiamo a rimandare a quelli che sono stati più significativi per le nostre indagini: Colucci: 1964; Cooke: 1987; Kraiski: 1968; Krusanov: 2010, 517-524; Markov: 1973; Terechina: 1999.

¹¹⁴ Si rimanda, a tale proposito, a "O Chlebnikove i drugich" (in Kručnych: 1930), la breve testimonianza di Kručnych sulla stesura di *Poščečina*, in cui le frasi «Стоять на глыбе слова "мы" [...]» e «С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!» vengono attribuite a Chlebnikov. In particolare, Markov (1973, n. 23, 61) manifesta scetticismo per la seconda affermazione, probabilmente per il carattere urbano della metafora; tuttavia, non è inverosimile che un'espressione del genere sia opera di Chlebnikov tanto per questo motivo, se si considera che 1) in *My i doma*, composto due anni più tardi, il poeta espone una riflessione d'argomento urbano-architettonico e che 2) l'architettura è stata oggetto della sua considerazione fin dagli anni giovanili, quanto per il coinvolgimento di M. Kuzmin, che Chlebnikov considerava un suo maestro. La cosa è confermata anche da Kručnych, che menziona il rifiuto di Chlebnikov nel sottoscrivere il manifesto se il nome di Kuzmin non fosse stato rimosso dall'elenco denigratorio presente nel testo: «Вывойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. Всем этим Максимумам Горьким, Куприным, Блокам, Соллогубам, [...] Кузьминим, Буниным и проч. и проч.» (Markov: 1967, 50, corsivo mio), cosa che però non accadde (cfr. Kručnych: 1930, 13-14; Krusanov: 2010, I, 517). Si noti inoltre che nel passaggio citato da *Poščečina*, il cognome di Kuzmin viene storpiato in Kuz'min: l'aggiunta del segno debole rende il cognome 'plebeo', cfr. Markov: 1967, 51 n 2.

L'affermazione di Livšić trova conferma nelle osservazioni di alcuni studiosi. Markov sostiene che, all'epoca, i membri più autorevoli del gruppo cubofuturista non si curavano delle *literary politics* o della formulazione di programmi ed obiettivi. Tra questi compare anche Chlebnikov, il quale cominciò a scrivere sistematicamente di tali argomenti solo dopo la rivoluzione (cfr. Markov: 1967, 9).

Cooke segnala inoltre come «by the end of 1912 Khlebnikov was already a writer of some maturity» (1987, 13) e, di conseguenza, il suo talento potrebbe essere stato 'sfruttato' dai colleghi.¹¹⁵

Infine, bisogna tenere conto anche della presenza di alcuni dei *Klänge* di Vasilij Kandinskij, inclusi nell'almanacco all'insaputa dello stesso pittore, che in seguito scrisse una lettera al giornale "Russkoe Slovo" per prendere ufficialmente le distanze dal gruppo cubofuturista (cfr. Krusanov: 2010, I, 523-524; Wanner: 2013, 114-121). Se quest'ultima manovra di Burljuk – l'inserimento dei testi di Kandinskij senza il consenso dell'autore – può essere motivata sia dall'opportunità di arricchire l'almanacco, sia da quella di guadagnare legittimità servendosi del crescente successo che Kandinskij andava guadagnando in quegli anni, non c'è ragione di escludere che anche la firma o la partecipazione di Chlebnikov alla stesura del manifesto possano essere dovute a simili circostanze.

Già Livšić, oltre ad ammettere di non essere mai riuscito a sapere chi fosse effettivamente l'autore, nelle sue memorie sostiene di aver provato indignazione di fronte al *collage* stilistico del manifesto, e attribuisce l'origine di un particolare riferimento a Brjusov, poi inserito nel testo, a un'espressione che egli usò in confidenza con Majakovskij (Livšić: 1989, 403-404).¹¹⁶ Suscita inoltre qualche perplessità il pensiero che l'autore di un manifesto politico come è quello del 1908 indirizzato agli studenti slavi e caratterizzato,

¹¹⁵ Si tenga anche conto, nel merito di questo ragionamento, di quanto scrive Michele Colucci (1964) riguardo a *Gileja*: «non stupisce che, dalla primavera del '10 all'inizio del '12 il gruppetto viva di una esistenza assai grama, non pubblicando più almanacchi» (149). Colucci sostiene che i poeti del gruppo sarebbero stati probabilmente assorbiti «dal mare tumultuoso della Mosca e del Pietroburgo di quegli anni senza lasciare tracce», se non fosse stato per la scoperta di Majakovskij e il diffondersi del futurismo italiano con tutta la sua influenza, che «dava infatti al gruppo, oltre che un efficace lancio pubblicitario, il punto di riferimento e [...] quasi la ragion d'essere che invano, negli anni 1909-1911 essi avevano cercato» (149). Non si può considerare inverosimile, quindi, che il talento di Chlebnikov, riconosciuto dai membri del gruppo, abbia avuto la medesima funzione.

¹¹⁶ Si rimanda anche a quanto sostiene Colucci in merito alle suggestioni che Majakovskij potrebbe aver tratto dal futurismo italiano (cfr. Colucci: 1964, 168-169).

come vedremo più avanti nel testo, da un forte orientamento nazionalista, abbia potuto accettare l'adozione di una serie di tropi ed artifici retorici palesemente mutuati dal primo manifesto marinettiano. Sicuramente si potrebbe obiettare che il problema non sussiste, dal momento che non si tratta di prestiti dal punto di vista terminologico; tuttavia, è senza dubbio poco convincente, o quantomeno controverso, che il giovane Chlebnikov, poeta che aborrisce l'influsso delle lingue occidentali sul russo, affascinato dall'ideale di una *koinè* panslava, che per puro sciovinismo e tutela identitaria arrivò a coniare il neologismo *budetljanin/budetljanstvo*¹¹⁷ in alternativa all'occidentale 'futurista'/'futurismo' e che, per lo stesso motivo, non impiegò mai pubblicamente il termine *manifest* in riferimento a una sua opera, abbia chiuso un occhio sull'impiego di certi tropi di chiara ispirazione marinettiana (o li abbia addirittura concepiti, come sostiene Kručenyč).¹¹⁸ Per citarne alcuni, «стоять на глыбе слова “мы”» (cfr. «Ritti sulla cima del mondo...», *Le Futurisme*, Manifesti, 16) o «среди моря свиста и негодования» (cfr. «Noi insegniamo infine agli autori e agli attori *la voluttà di essere fischiati*», corsivo mio, in grassetto nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911, Manifesti, 39) di evidente derivazione italiana, o la ben più celebre «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности» (Markov: 1967, 50), che rimanda chiaramente agli attacchi al 'passatismo' propugnati da Marinetti (cfr. «Noi vogliamo distruggere i musei...», Manifesti, 14).

Non abbiamo ancora volutamente menzionato il titolo del manifesto poiché, per quanto potrebbe essere plausibile supporre anche in questo caso un'influenza della poetica marinettiana (per il termine *poščecina* che rimanda alla volontà di esaltare «lo schiaffo e il pugno» di Marinetti), vi sono invece delle testimonianze epistolari che complicano il quadro d'insieme. In una lettera inviata da Mosca al cugino Boris Lavrent'evič nel dicembre 1912 (*SS*, VI.2, 149), Chlebnikov scrive di un proprio libriccino in corso di pubblicazione, il cui titolo doveva essere *Poščecina obščestvennomu mneniju*: la somiglianza di questo titolo con quello finale di *Poščecina* permette di supporre che egli

¹¹⁷ Per una rassegna sull'uso e sulla diffusione del termine nel più ampio scenario dello sviluppo del futurismo in Russia, cfr. Markov: 1973, 26-27. Interessante anche il parere di Colucci, che liquida il termine a «nient'altro se non la trasposizione in chiave di *korneslovie* del vocabolo italiano» (Colucci: 1964, 150).

¹¹⁸ V. supra, nota 114.

abbia in qualche misura contribuito alla realizzazione del manifesto collettivo. Dalle note dei curatori di *SS* si apprende che:

Хлебников предполагал издать свою авторскую книгу с таким названием; реальностью стал коллективный сборник “Пощечина общественному вкусу”. Из письма Александра [fratello di Chlebnikov] родителям (декабрь 1912 г.): «С Витей часто вижусь, он занят своей поэзией. Кто-то на днях издает его книгу. Мне жаль, что вместе с Витей будут печатать работы его товарищей - людей с малым чувством правды и далеких от поэзии» (*SS*, VI.2, 313).

Sebbene stabilire il grado di attendibilità della testimonianza del fratello minore di Chlebnikov non sia lo scopo precipuo di questa analisi, vale la pena comunque far presente che in questa stessa lettera a Boris Lavrent'evič, Chlebnikov indica al cugino l'indirizzo a cui far recapitare un orologio d'oro, eredità di famiglia, che era stato ceduto al poeta con la richiesta di non impegnarlo, e che questi affidò invece a David Burljuk affinché provvedesse alle spese di pubblicazione di *Učitel' i učenik* (cfr. *SS*, VI.2, 312; Markov: 1973, 41). Non è da escludere che la diffidenza del fratello nei confronti dei sodali di Chlebnikov sia dovuta a episodi come questo, ma non è tuttavia impossibile che il poeta abbia soprasseduto all'adozione di procedimenti retorici di evidente matrice italiana presenti nel manifesto, in virtù di un più forte desiderio di vedere pubblicate le proprie opere nell'almanacco.¹¹⁹ I compilatori delle principali edizioni critiche chlebnikoviane, *SP*, *T*, ed *SS* sembrano aver riposto tuttavia la loro fiducia nella testimonianza di Livšic,¹²⁰ dal momento che *Poščečina obščestvennomu vkusu* non trova spazio nel gruppo dei testi 'collettivi' in nessuna di esse, se non in nota, in riferimento ad altre opere, o nelle ricostruzioni biografiche (cfr. Stepanov: 1975, 22). Il motivo per cui abbiamo tuttavia ritenuto opportuno prendere in considerazione *Poščečina obščestvennomu vkusu* è che, trattandosi del primo esempio di opera collettiva in cui compare la firma di Chlebnikov, vi si registra la presenza di alcuni stilemi e tropi che

¹¹⁹ Come si può vedere già dal solo indice dell'almanacco *Poščečina*, 1913, alle opere di Chlebnikov è riservato lo spazio più ampio: ben 52 pagine di poesie e due saggi in coda al volume, *Obrazčik slovonošestv v jazyke e Vzor na 1917 god*.

¹²⁰ Testimonianza su cui si basa anche l'analisi di Markov: 1973, 45.

verranno impiegati anche nelle opere individuali del poeta, e non solo nella composizione di testi dichiarativi.

Da un punto di vista prettamente formale, il manifesto si presenta come un testo di piccola dimensione: nella versione originale dell'almanacco occupa due pagine scarse. Già a prima vista si notano alcuni corsivi e altri termini messi in evidenza graficamente. Nel complesso del testo è possibile riconoscere introduzione, *pars destruens*, *pars construens* e conclusione.

A differenza di *Le Futurisme*, il testo manca di quella premessa «che illustra quasi in forma di mito la fondazione del movimento» (Salaris: 1985, 13) e si apre con una brevissima introduzione, composta da tre frasi. La prima impone ai lettori, fin dalla prima riga e senza alcuna mediazione, un «*наше Новое Первое Неожиданное*» (Markov: 1967, 50, corsivo mio); nella seconda si riconosce invece una dichiarazione, che rappresenta una pretesa di autorità: «Только *мы* - *лицо нашего* Времени» (Markov: 1967, 50), e in cui viene posto l'accento sul pronome personale *мы*, anche grazie al corsivo. A chiudere l'introduzione è invece una terza frase che, come le precedenti, viene strutturata dal ruolo chiave della marca pronominale di prima persona plurale: «По *времени* трубят *нами* [...]» (Markov: 1967, 50, corsivo mio). Quest'ultima espressione è particolarmente importante dal punto di vista retorico, dal momento che afferma la posizione di legittimità degli emittenti del manifesto: essi devono essere ascoltati poiché il 'corno del tempo' suona attraverso di loro. In questa parte introduttiva risalta appunto la tematica del rapporto con il tempo, che già emerge in Marinetti (cfr. punto 8 di *Le Futurisme*, Manifesti, 14), prima inteso come 'epoca' (concetto esplicitato dall'iniziale maiuscola, cfr. *нашего Времени / rog vremeni*) e poi come succedersi cronologico di eventi.¹²¹

La *pars destruens* viene immediatamente introdotta dall'assiomatico «Прошлое тесно» (Markov: 1967, 50): la prima, successiva, affermazione apodittica in cui viene sentenziato che Puškin è più incomprensibile dei geroglifici, e la seconda in cui viene resa esplicita la volontà di liberarsi del passato (personificato nei tre nomi di autori classici citati) sono

¹²¹ Poco oltre nel testo compare anche «В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?» (Markov: 1967, 51), ove l'anima del tempo è descritta con l'aggettivo *mužestvennyj*. Tale aggettivo, in virtù sia del suo primo significato (coraggioso, audace), sia del secondo, più etimologico (virile), può essere derivato dalla poetica marinettiana (cfr. punti 2 e 9 di *Le Futurisme*, Manifesti, 13-14).

rese in forma breve e incisiva: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода Современности» (Markov: 1967, 50). Merita particolare attenzione il verbo *brosit'* all'infinito che, pur avendo una valenza imperativa, in un certo senso richiama il principio espresso da Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (maggio 1912),¹²² per cui bisogna usare il verbo all'infinito nella sua funzione universalizzante «perchè si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'io dello scrittore che osserva o immagina» (Manifesti, 58). La laconicità della prima sezione della *pars destruens* viene rafforzata da una citazione introdotta dal pronome *kto*, su cui si innestano le anafore delle successive domande retoriche che accelerano l'inedere della prosa, in un gioco parallelistico di cadenze ritmiche. Si apre con un ordine perentorio («Вымойте ваши руки...», Markov: 1967, 50) la pesante critica rivolta agli scrittori contemporanei. Qui viene impiegata, per la prima volta nel testo, la categoria del *voi/vostro*, che non ha il solo compito di dare risposta ai due interrogativi precedenti, ma anche quello di estrinsecare, in polemica, il vero avversario degli autori del manifesto: il pubblico, e di conseguenza il suo gusto. La parte critica del manifesto si chiude con un'ultima sentenza, volta a ribadire la posizione di autorità (*my vziraem*) ricoperta dai gilejani: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!» (Markov: 1967, 51).

La *pars construens* è più breve. Si apre con un'ingiunzione («Мы приказываем...», Markov: 1967, 51) marcata da un'enfasi nella resa grafica del verbo (non un corsivo), la cui autorità è garantita dalla frase precedente, e si esaurisce in un programma espresso in linea con lo stile perentorio del manifesto, in quattro punti numerati, su cui ci soffermeremo brevemente in seguito.

A chiudere il testo è la celeberrima menzione della 'parola autoattorta' («[...] впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова», Markov: 1967, 51), elemento che diventerà ricorrente nelle ricerche poetiche successive, accompagnata da un ulteriore attacco al pubblico («[...] ваших "здорового смысла" и "хорошего вкуса"», Markov: 1967, 51, corsivo mio) in cui emerge nuovamente il tema

¹²² Ci sembra verosimile che, sulla scorta della nuova ondata di interesse del 1912 (Lapšin: 2008, 63), data la celerità con cui le notizie riguardo le novità futuriste arrivavano in Russia, considerati il viaggio di Burljuk in Italia nella primavera dello stesso anno e il fatto che ricevette «tutti i manifesti dei futuristi», anche il *Manifesto tecnico* possa aver influenzato in maniera più o meno filtrata la stesura di *Pošćečina*. Cfr. inoltre De Michelis: 1973, 28.

temporale, la novità o attualità delle proposte futuriste. Il passaggio viene articolato con un altro parallelismo (*poka [eščē] / vpervye*, elementi graficamente enfatizzati nel testo originale).

Markov (1973, 46-47) mette in luce che l'attacco simultaneo agli scrittori classici e contemporanei attirò l'attenzione della stampa e dei circoli letterari, e perciò il manifesto risultò essere un'opera particolarmente efficace più per la *vis polemica* di cui è carica la prima parte, la *pars destruens*, che per il vero e proprio contenuto del manifesto e dell'almanacco. Nel dettaglio, non è un azzardo ritenere *Poščečina* il manifesto più 'italiano' del gruppo cubofuturista:¹²³ oltre all'evidente continuità con certi tropi impiegati da Marinetti, la vaghezza dei quattro punti programmatici che costituiscono la *pars construens* del manifesto e la loro scarsa consistenza teorica, insufficiente per la fondazione dell'estetica di un nuovo movimento, sono elementi che, secondo Markov, rivelano «come gli scrittori fossero insicuri del loro scopo» (1973, 47). Tuttavia, la natura di tali elementi può essere motivata tenendo conto delle differenti poetiche dei diversi firmatari, che verosimilmente produssero a loro volta lo stile eterogeneo che caratterizza il manifesto, di cui si lamentava Livšic (cfr. Livšic: 1989, 403-404).

Non è comunque inverosimile che, spinti da un approccio puramente tattico finalizzato ad ottenere visibilità, gli autori del manifesto abbiano condensato i loro intenti principali in una forma già collaudata e dall'esito favorevole garantito, attingendo quindi ai testi marinettiani che Burljuk, come abbiamo visto, aveva fisicamente a disposizione.

La letteratura critica ha individuato in questo manifesto il momento fondamentale nello sviluppo della corrente cubofuturista e delle ricerche sul linguaggio: «la parola autonoma, autosufficiente, non più schiava delle emozioni, *la parola come tale* da cui scaturiscono le premesse dello *zaum* » (Kraiski: 1968, 72). Markov è tuttavia decisamente severo nel suo giudizio in merito, e afferma che la menzione della 'parola autoattorta' (*samovitoe slovo*) «restò disgraziatamente solo una menzione» (Markov: 1973, 47).

¹²³ I palesi riferimenti al movimento italiano, già individuati dai contemporanei, verranno ulteriormente approfonditi dai detrattori del futurismo negli anni Venti, cfr. a titolo d'esempio Lapšin: 2008, 72; n. 49 e n. 50, 74), e il commento ai testi proposti in traduzione italiana da De Michelis (1973; 2009).

III.3.2 *Predislovie* a *Sadok Sudej II* (1913)

Nel febbraio 1913 fece la sua comparsa un nuovo volume miscelaneo, che conteneva materiale raccolto da Burljuk nello stesso periodo in cui lavorava alla stesura di *Poščečina*. Al fine di rimarcare i progressivi passaggi nello sviluppo dell'estetica del movimento, il volume venne intitolato *Sadok Sudej II*, in aperta continuità con la prima parte uscita tre anni prima. Anche in questo caso, come in quello del suo predecessore, nell'almanacco non fu riportato il nome di *Gileja* (Markov: 1973, 50). Suoi autori e firmatari risultano essere i medesimi di *Sadok sudej*, ad esclusione di due minori, Mjasoedov e Gej, e di Kamenskij, che non vi presero parte. A differenza della prima raccolta, il *Sadok Sudej II* si apre con un manifesto programmatico senza titolo, a cui ci riferiamo con il termine di *Predislovie* con cui è identificato dalla letteratura critica, che costituisce un vero e proprio tentativo di introduzione teorica all'almanacco, e in cui il programma cubofuturista appare arricchito e più dettagliato (cfr. Baran: 2019, 775). Nel manifesto, contrariamente al caso di *Poščečina*, è possibile riconoscere una breve introduzione e un unico nucleo centrale, costituito da una sezione 'positiva' articolata in un programma di tredici punti numerati. Lo scarso interesse che questo testo ha suscitato nei contemporanei e negli specialisti, che hanno dedicato maggiore attenzione a *Poščečina*, è probabilmente dovuto alla mancanza della tradizionale *pars destruens*, che nel *Predislovie* è del tutto assente, se non si considera un accenno *en passant* agli egofuturisti¹²⁴ e una blanda provocazione rivolta a coloro «у кого нет более новых задач» (Terechina: 1999, 41), che nel complesso del testo sono comunque di poco rilievo. Oltre all'elenco programmatico, che passeremo in breve rassegna successivamente, il momento più interessante dal punto di vista retorico è proprio l'*incipit* del manifesto, che svolge una funzione di particolare importanza:

Находя все нижеизложенные принципы цельно выраженными в I-м "Садке Судей" и выдвинув ранее пресловутых и богатых, лишь в смысле Метцль и К°, футуристов, — мы, тем не менее, считаем этот путь нами пройденным и, оставляя разработку его тем, у кого нет более новых задач, пользуемся некоторой формой правописания, чтобы

¹²⁴ "Метцль и К°" sarebbe un riferimento provocatorio alle relazioni di carattere commerciale di Ignat'ev: cfr. Kraiski: 1968, 99; Terechina: 1999, 444.

сосредоточить общее внимание на уже новых открывающихся перед нами заданиях (Terechina: 1999, 41-42).

Affermare che i principî esposti nell'elenco numerato non sono altro che il raffinamento degli elementi già presenti nel primo *Sadok Sudej*, è in primo luogo manifestazione di quel procedimento di ricostruzione dell'attività letteraria del gruppo gilejano, effettuato a posteriori e deliberatamente impreciso che, come abbiamo visto, caratterizzerà la polemica dei gilejani-cubofuturisti sull'indipendenza del futurismo russo. Gli autori del manifesto, in effetti, dovevano avere ben presente che quanto veniva dichiarato nell'*incipit* non corrispondeva al vero, perché il primo *Sadok Sudej* si era rivelato «un inabile tentativo molto timido di creare una “nuova arte”» (Markov: 1973, 51; cfr. Lawton: 2005, 306). Tuttavia, dal punto di vista retorico questo passaggio è particolarmente importante, perché in esso viene tratteggiata una posizione di presunta autorità che, pur fondandosi su materiale inconsistente, conferisce al *noi* (già in corsivo nell'originale), sul quale si regge l'intera architettura retorica del manifesto nel suo insieme, un tono 'legittimato'. Quello del *Predislovie* a *Sadok Sudej II* è inoltre un caso particolarmente interessante nella prospettiva della retorica manifestaria poiché, a differenza di *Poščečina*, in cui la *pars construens*, per quanto articolata in modo inefficace, era inscindibile dalle premesse della *pars destruens*, si fonda su un'affermazione che impone al pubblico il riconoscimento di un'autorità (quella del gruppo), che in realtà era solo presunta e che il lettore avrebbe dovuto basare sulla garanzia del riferimento extratestuale alla pubblicazione precedente, che a suo tempo era sì stata notata dalla critica, ma certamente non accettata (cfr. Markov: 1973, 25-26). Venendo alla parte programmatica del manifesto, rimandiamo ai contributi di altri studiosi per l'analisi dei contenuti¹²⁵ e ci soffermiamo sulle particolarità retoriche degli enunciati.

In dodici dei tredici punti del programma, la struttura pronominale viene costruita sulla prima persona plurale (ricorre il *noi* in casi diretti e obliqui) e non vi sono forme imperative: i tempi verbali impiegati sono il presente e il passato, sempre in riferimento alla garanzia di autorità data dal primo *Sadok Sudej* che viene estrinsecata

¹²⁵ Cfr. Baran: 2019, 775-777; Kraiski: 1968, 72-73; Markov: 1973, 51-54.

nell'affermazione che introduce il programma: «Мы выдвинули впервые новые принципы творчества, кои нам ясны в следующем порядке» (Terechina: 1999, 42). A differenza dei primi dodici, in cui vengono enumerati i conseguimenti del gruppo, il tredicesimo e ultimo punto («Мы презираем славу [...]»), Terechina: 1999, 42) riprende, in prospettiva di continuità, quanto era stato affermato nel breve programma di *Poščečina*, al punto terzo («С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных веников сделанный вами Венок грошовой славы», Markov: 1967, 51).

Il manifesto si chiude con un enunciato decisamente dogmatico («Мы новые люди новой жизни», Terechina: 1999, 42), che va letto in contrasto ai termini usati nell'*incipit* per descrivere il gruppo pietroburghese avversario: *preslovutye* e *bogatye futuristy*. Tutti e tre i termini sono importanti per via dei loro rimandi extratestuali: *preslovutyj*, dalla chiara accezione negativa, va considerato in opposizione al disprezzo per la gloria proclamato dai gilejani; *bogatye* rimanda al fatto che, tra i membri del gruppo menzionati come autori dei due almanacchi *Sadok Sudej*, solo Elena Guro aveva origini aristocratiche, mentre gli altri erano di estrazione plebea o provinciale; *futuristy* invece mette retrospettivamente in luce una certa ironia: i gilejani, che poco più tardi accetteranno il titolo di *cubofuturisti*, si servono qui del termine 'futurista' per prendere le distanze e attaccare il gruppo pietroburghese.

III.3.3 *Slovo kak takovoe. O chudožestvennych proizvedenijach e Bukva kak takovaja* (1913)

Se in *Poščečina obščestvennomu vkusu* si poteva riconoscere una lampante tendenza a ricalcare alcuni degli elementi di spicco dell'estetica marinettiana, non si può dire lo stesso di *Slovo kak takovoe. O chudožestvennych proizvedenijach*¹²⁶ e *Bukva kak takovaja*. Si tratta di una coppia di testi che si presume Chlebnikov abbia composto insieme a Kručenyh nel 1913, e in questi manifesti risalta la totale autonomia delle posizioni teoriche che vi sono espresse. L'importanza delle posizioni espresse in queste

¹²⁶ A cui ci riferiremo, d'ora in poi, semplicemente con *Slovo kak takovoe*, cfr. supra, n. 106.

opere è centrale nell'estetica del futurismo russo e, per questo motivo, vi è una bibliografia molto ampia che ne approfondisce i contenuti: ragion per cui ci soffermeremo sulle particolarità retoriche dei testi, rimandando ad altri studi per sopperire alle mancanze della nostra analisi.¹²⁷

Prima di tutto, una breve considerazione sul titolo: l'opinione dei curatori di *SS* è che a fungere da ispirazione alla fortunata tradizione di titoli dalla struttura 'qualcosa *come tale*' sia stato un testo di N. Evreinov, *Teatr kak takovoj* (1912), «после чего стали появляться авангардные заявления о разных искусствах и художественных формах “как таковых”» (*SS*, VI.1, 436).¹²⁸

Slovo kak takovoe è strutturato in maniera opposta rispetto a quanto visto sinora. Anzitutto, la *pars construens* precede la *pars destruens* che, come vedremo, contiene comunque dei momenti di proposte 'positive'. Il manifesto si apre, senza introduzione, con due punti programmatici che espongono l'obiettivo prefisso dai suoi autori, poi discusso in un secondo momento per mezzo degli esempi in poesia e delle argomentazioni che vengono disposti successivamente nel testo. Nel complesso, il manifesto si presenta come «un misto di manifesto e poesia. Si proclamano le teorie per poi dimostrarle nella pratica poetica» (Markov: 1973, 128).

L'importanza di *Slovo kak takovoe* sta nell'aver rappresentato una vera e propria pietra miliare nel campo dell'estetica futurista, proponendo infatti una nuova definizione di *zaum*'. Kručnych sposta l'accento dalla sua caratteristica irrazionale (cfr. Markov: 1973, 129) verso un aspetto tecnico, prendendo le mosse da un paragone con la pittura e declinando il concetto da un punto di vista di composizione e strutturazione del materiale verbale:

Живописцы-будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а
будетляне-речетворцы разрубленными словами, полусловами и их
причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык) (*SS*, VI.1, 335).

¹²⁷ I testi in cui gli approfondimenti di questo tema vengono esposti in modo più significativo sono: Kurdiani: 1983; Markov: 1973; Marzaduri: 1983.

¹²⁸ Si ricorda infatti *Bukva kak takovaja*, che analizzeremo più avanti, ma anche *Deklaracija slova kak takovogo* di Kručnych, composto nella primavera del 1913.

Il grado di compiutezza delle posizioni teoriche e l'abbondante frequenza di neologismi nel manifesto non solo differenziano lo *Slovo kak takovoe* dai suoi antecedenti per la maggiore consapevolezza teorico-estetica dei suoi autori, ma hanno portato anche Markov (1967, 58; ripreso poi da Lawton: 2005) a supporre che il testo vada interpretato come il 'debutto' dei *budetljane*, e non come un manifesto composto in seno a *Gileja*. Tuttavia, la critica esclude la partecipazione diretta di Chlebnikov alla composizione del manifesto *Slovo kak takovoe* e della cretomazia dallo stesso titolo, sostenendo che l'autore dell'opera sia più probabilmente il solo Kručnych, sebbene entrambi i poeti compaiano come firmatari. (SS, VI.1, 436; Poljakov: 1998, 264).¹²⁹

Da un punto di vista terminologico, è interessante notare che nel manifesto la figura del poeta viene identificata dal neologismo *rečtvorec* (Percova: 1995, 306), che però assolve anche a una funzione distintiva. Con esso gli autori intendevano definire il poeta per eccellenza, portatore o propugnatore della nuova estetica, colui che avrebbe dovuto scrivere sui propri libri l'esortazione conclusiva di *Slovo kak takovoe*: «*прочитай, разорву!*» (già enfatizzato nell'originale, Markov: 1967, 57). Inoltre, nella versione del manifesto riportata da Markov (1967, 53-58), è presente anche una porzione di testo ulteriore in cui, oltre alla proposta di alcuni neologismi di origine slava, la cui paternità è attribuita a entrambi gli autori («*новые зерцожные слова [da *zercog*, 'teatro', neologismo introdotto poco prima nel manifesto] составили В. Хлебников и А. Кручных*», Markov: 1967, 57), vengono elencati alcuni particolari conseguimenti dell'anno 1913. Di rilievo è, a questo proposito, notare che viene menzionata la pubblicazione di sei '*buduščelskich knig*'. L'aggettivo è derivato dal termine *buduščel*, usato da Chlebnikov nel poema *Vojna-smert'* (cfr. Markov: 1967, 58).

Il testo si presenta molto ricco anche da un punto di vista retorico. I due punti programmatici che aprono il testo sono espressi in un modo che potremmo definire tipicamente manifestario: si tratta di due ingiunzioni, avanzate «*в виде лозунгов*»

¹²⁹ Rimane il dubbio del perché, a questo punto, il nome di Chlebnikov figuri sulla copertina della raccolta e come firmatario del manifesto. A questo interrogativo si possono dare varie risposte: come sostiene Markov, per via dell'uso di un certo tipo di figure retoriche nel testo (1973, 128) e per il fatto che il materiale presente nel manifesto è stato grossomodo tratto da un opuscolo precedente, la *Deklaracija slova kak takovogo* (aprile 1913), che Kručnych inviò ad Astrachan', ricevendo una risposta favorevole da Chlebnikov (Markov: 1973, 129); in ultimo, il fatto che esperimenti in forma 'transmentale' avevano già visto la luce in pubblicazioni firmate da 'E. Lunev' che, secondo alcuni studiosi, è stato pseudonimo comune di cui si sono serviti sia Chlebnikov, sia Kručnych (Parnis: 1980; Poljakov: 1998, 264).

(Poljakov: 1998, 264), in cui sono esposti i *nuovi principî* della poetica del *budetljanstvo*. Sono costruite anaforicamente sulla coppia *čtob pisalos*’, chiuse da un interrogativo a cui viene subito fornita risposta, ed entrambe si richiamano ai contenuti dei due punti: «что ценнее: ветер или камень? Оба бесценны!» (Markov: 1967, 57).¹³⁰ Si registra un’alta frequenza di dialisi, enfatizzate dalle parentesi tonde, in particolare nella critica alla poetica blokiana:

[...] что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому. В самом деле: ясная, чистая (о, конечно!) честная. (гм! гм!), звучная, приятная, нежная (совершенно правильно!), наконец, сочная, колоритная вы... (кто там? Входите!). Правда, в последнее время женщину старались превратить в вечно женственное, прекрасную даму, и таким образом юбка делалась *мистической* (это не должно смущать непосвященных, - тем более!...) [...] (SS, VI.1, 333).

Vi sono comunque altri casi in cui la medesima figura retorica viene impiegata a fine sarcastico o denigratorio (come quando si sancisce che il *dyr bul ščyl* è più ‘russo’ di Puškin, o Brjusov viene definito *trudoljubivyy medved*’), e altri ancora in cui sembra richiamare un diverso modo di far prosa, più consono alla saggistica che al manifesto, assolvendo a una funzione didascalica, come in «(см. Подробнее об этом в моей статье “Новые пути слова” в книге “Трое”»¹³¹ o in «(см. “Мезонин поэзии”» (SS, VI.1, 335), dove svolge ambedue le funzioni. Ritorna inoltre, forse in continuità con *Poščečina obščestvennomu vkusu*, l’attacco al *simbolo* di Puškin, quando viene affermato che *Dyr bul ščyl* è più russo di tutta la sua poesia; si riconosce una debole eco alle posizioni marinettiane quando si afferma che le caratteristiche richieste in passato alla lingua «больше приложимы к женщине, как таковой, чем к языку, как таковому», e sulla base di questa metafora viene costruita una critica alla poetica dell’eterno femminile, al simbolismo in generale e in particolare a Blok (cfr. Markov: 1967, 58).

La successiva critica allo psicologismo in letteratura sviluppata con una prosopopea («[...] чем об затасканной предшественниками *Психее* [...]», SS, VI.1, 335, corsivo

¹³⁰ Queste domanda e risposta vengono riportate nella versione del testo presente in Markov: 1967; in tutte le altre edizioni da noi consultate si riscontra una variante del testo diversa.

¹³¹ Si noti come l’aggettivo possessivo evidenzia chiaramente la paternità di Kručenych in questo inciso.

mio),¹³² in opposizione al quale i *budetljane* propugnano un ritorno alla forma ‘come tale’, marcato da una domanda, palesemente retorica, alla quale viene comunque data una risposta enfaticamente graficamente dalla punteggiatura («захотим ли?...!Нет!...»),¹³³ si risolve in una costruzione imperativa che però non è marcata graficamente dal punto esclamativo: «Пусть уж лучше поживут словом как таковым, а не собой», *SS*, VI.1, 335). L’imperativo cede a sua volta il passo al primo momento ‘positivo’ della *pars destruens*:

Так разрешаются (без цинизма) многие роковые вопросы *отцов*, коим и посвящаю следующее стихотворение [...] (*SS*, VI.1, 335).¹³⁴

A permettere di pensare che il passaggio qui evidenziato rappresenti effettivamente l’inizio di una breve *pars construens* interna alla *destruens* è la dialisi didascalica di «(без цинизма)», da leggersi probabilmente come un cauto tentativo di ‘superamento’ in senso hegeliano: è in questo momento dello *Slovo kak takovoe* che si manifesta la volontà di *Aufhebung* dei *budetljane*, in totale antitesi all’iconoclastia gilejana, che può aver convinto gli studiosi a considerare questo testo come il debutto dei futuriani.

Il manifesto si conclude, prima dell’imperativo che abbiamo già menzionato, con un ulteriore accenno di *pars construens* in cui si indica, al modo indicativo e con valenza prescrittiva (cfr. *SS*, VI.1, 335), quella che è la soluzione poetica contenuta nel manifesto: in altre parole, l’impiego della lingua transmentale.

È proprio la struttura di *Slovo kak takovoe* ad aver indotto Puchner (2006, 102) a sostenere il carattere ‘secondario’ della funzione che il manifesto assolse in Russia: come tuttavia si evince da quanto analizzato sinora e da quanto vedremo successivamente, non è opportuno uniformare le caratteristiche generali di una tendenza editoriale – quella di pubblicare, nella quasi totalità dei casi, i propri manifesti in apertura a una miscellanea –

¹³² Posizione che ricorda il punto 11 del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912).

¹³³ La versione così enfaticamente graficamente è tratta da Markov: 1967, 56; nella versione presentata in *SS*, VI.1, 335 non vengono riprodotti i vari segni, ma l’esclamazione ‘net!’ è semplicemente disposta nella riga successiva.

¹³⁴ Si noti a questo punto la prima persona singolare del verbo che introduce una poesia di Kručenyč, ricca di allusioni alla tradizione letteraria russa “classica”, e corrobora l’ipotesi della sua effettiva paternità del manifesto.

e le caratteristiche specifiche di questo manifesto, per quanto importante, a un fenomeno d'avanguardia tanto ricco quanto variegato come quello del futurismo russo.

Si discosta relativamente da questa linea compositiva il manifesto *Bukva kak takovaja*. Pubblicato per la prima volta da Kručenyč nel 1930 (sul diciottesimo numero di *Neizdannyy Chlebnikov*), fu in realtà concepito verso la fine del 1913. Esso è infatti contenuto nel medesimo *černovik deklaracii* (1913) di Kručenyč (Markov: 1967, 61; Terechina: 1999, 445) da dove è tratto *Slovo kak takovoe*. Stando alle opinioni di alcuni studiosi (SS, VI.1, 438; Terechina: 1999, 445), in quel periodo le tesi fondamentali presenti nel testo erano già state rese note al pubblico con degli interventi orali. A provarlo è un articolo di Ivan Boduën de Kurtenè del febbraio 1914, dal titolo *K teorii 'Slova kak takovogo' i 'Bukvy kak takovoj'*, scritto proprio in reazione agli interventi dei *budetljane* (Terechina: 1999, 445). Pur non essendo stato disponibile in forma scritta se non molto tempo dopo, il manifesto *Bukva kak takovaja* è importante quanto quello di *Slovo kak takovoe*, dal momento che in esso vengono esposti due punti programmatici in cui si proclama l'importanza della scrittura autografa nelle opere poetiche. La cosa importante da sottolineare è che in questo caso la 'programmaticità' dei punti numerati non è data dall'impiego della modalità deontica come nel caso futurista italiano,¹³⁵ ma è semplicemente conseguenza della presentazione di una situazione di fatto, come vedremo.

Nonostante presenti qualche affinità contenutistica, la struttura del manifesto differisce da quella di *Slovo kak takovoe*, ed è infatti possibile riconoscere una più 'tradizionale' disposizione delle parti del testo. La *pars destruens* iniziale introduce la *pars construens*, articolata nei due punti numerati e in una breve argomentazione; infine, i due brani conclusivi ricalcano in modo analogo la struttura delle parti. Il testo si apre con un rimando al contenuto di *Slovo kak takovoe* che svolge la duplice funzione di assicurare una continuità nell'elaborazione di una teoria estetica e di garantire legittimità alle posizioni che verranno esposte successivamente: «О слове как таком уже не спорят, согласны даже» (SS, VI.1, 339). Dopo questa brevissima apertura, inizia la *pars destruens* vera e propria, in cui si accusa la parte avversaria («Но чего стоит их

¹³⁵ Si consideri, a titolo d'esempio, il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), che vede sia nei punti programmatici, sia nelle relative argomentazioni, una ricorrente insistenza di espressioni quali 'bisogna', 'si deve', 'occorre', ecc. Cfr. Manifesti, 58-64.

согласие?», *SS*, VI.1, 339) di ‘cecità’ («Слепорожденные!», *SS*, VI.1, 339) per non aver compreso il valore immanente della lettera, della grafia:

А ведь спросите любого из речазей, и он скажет, что слово, написанное одним почерком или набранное одной свинцовой, совсем не похоже на то же слово в другом начертании. Ведь не оденете же вы всех ваших красавиц в одинаковые казенные армяки! Еще бы! Они бы плюнули вам в глаза, но слово - оно молчит. Ибо оно мертво (как Борис и Глеб), оно у вас мертворожденное. А, Святополки окаянные! (*SS*, VI.1, 339).

Risaltano, in modo particolare in questo passo, l’uso del neologismo *rečaz’* (*rečjaz’*, stesso modello di *mirjaz’*, cfr. *Pesn’ mirjazja*; Percova: 1995, 306; *SS*, VI.1, 437) in luogo di ‘poeta’, e la metafora della parola morta ‘come Boris e Gleb’ che si conclude con l’esclamazione «А, Святополки окаянные!» (*SS*, VI.1, 339), rimandando così alle vicende della Rus’ altomedioevale. Il richiamo extratestuale è molto intenso, poiché trasferendo il senso della morte di Boris e Gleb (poi canonizzati dalla chiesa ortodossa)¹³⁶ a quello della morte della parola, viene messa in luce la solennità della soluzione degli autori del manifesto. I loro avversari, accusati di essere ciechi, non riconoscono l’esistenza dei due principî:

- 1) Что настроение изменяет почерк во время написания.
- 2) Что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов (*SS*, VI.1, 339).

La percezione della lettera (e della parola) come ente fisico e organismo vivo, insieme all’idea di sintesi tra l’aspetto visivo (verosimilmente imputabile all’influsso determinante della pittura, poi esplicitato a posteriori dallo stesso Chlebnikov) e quello semantico sono infatti i punti cruciali per la teoria estetica della nuova poesia: e non si tratta, in questo caso, di proposte o di ingiunzioni, ma sembra piuttosto che gli autori si rendano tramite, insieme alla constatazione del fatto che le parole e le lettere *sono* cosa viva, di una visione per certi versi ‘messianica’, e che può essere ricondotta alle loro note

¹³⁶ Boris e Gleb ricorrono in un altro testo, composto probabilmente nello stesso anno, *Pamjatniki...*, in cui Chlebnikov propone che venga eretto un monumento ai due santi a Mosca, cfr. *SS*, VI.1, 209.

sperimentazioni linguistiche. Chlebnikov e Kručenyč insistono sull'importanza della scrittura autografa – concettualmente molto distante dalla rivoluzione tipografica già in corso –, concedendo anche l'intervento di un terzo, di un artista nella fattispecie, per la realizzazione pratica: «необязательно, чтобы речар был бы и писцом книги самору<ч>ной. Пожалуй, лучше если бы сей поручил это художнику» (SS, VI.1, 339). Il brano prosegue segnalando che i *budetljane* sono stati effettivamente i primi a realizzare opere d'arte 'sintetiche', e rimarcando con un certo calcolato stupore che i simbolisti (personificati come corrente attraverso la citazione dei nomi di Bal'mont e Blok) non si sono mai cimentati in tale campo. In questo passaggio gli autori rimandano alla *pars destruens*, in cui si accusava la parte avversaria di trattare le lettere (e la parola) come semplici 'segni' grigi e incolori:

Вы видели буквы их слов - вытянутые в ряд, обиженные, подстриженные,
и все одинаково бесцветны и серы - не буквы, а клейма! (SS, VI.1, 339).

La sezione conclusiva è un'esortazione ad avere esperienza di sé stessi durante la riscrittura di un testo, altrimenti, dicono gli autori, si perdono «все те свои чары, которыми снабдил ее почерк [...]» (SS, VI.1, 342). La concezione di scrittura autografa come compartecipe dell'atto poetico-artistico stesso potrebbe aver contribuito allo sviluppo di quel concetto che acquisirà compiutezza con l'esposizione del proprio *mirovozzrenie* linguistico che vedrà la luce, anni più tardi, in *Naša osnova*:

А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например:
бобэоби или *дыр бул щыл*, или *Манчь!* или *чи брео зо!* - то такие слова не
принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то
неуловимое, но все-таки существующее (SS, VI.1, 173).

III.3.4 *Vmesto predislovija* [da *Moloko kobylic*] (1914)

Il 1914 è l'anno in cui, oltre all'inasprirsi della disputa sul primato futurista conteso tra russi e italiani, che raggiunse il suo momento cruciale con la visita di Marinetti a Mosca e Pietroburgo, ha inizio il declino della prima fase del fenomeno futurista in Russia. Tuttavia, all'inizio di quello stesso anno l'attività editoriale gilejano-cubofuturista non cessa di fiorire. In particolare, in quel periodo videro la luce due almanacchi, *Moloko kobylic* e *Futuristy: Rykajuščij Parnas* caratterizzati da un sodalizio tanto inaspettato quanto breve tra i gilejani e Igor' Severjanin. Menzionare la raccolta *Moloko kobylic* è importante poiché si tratta della prima pubblicazione dai tempi di *Sadok Sudej* a essere priva di un vero e proprio manifesto introduttivo.¹³⁷ Ne fa tuttavia le veci un brano di Chlebnikov, tratto da una lettera personale indirizzata a Vjačeslav Ivanov. Il testo, intitolato *Vmesto predislovija. Iz odnogo pis'ma Velimira Chlebnikova*,¹³⁸ è sintomatico della «crescente tendenza nazionalistica all'interno del futurismo» (Markov: 1973, 164). Markov sostiene che la scelta del testo come introduzione alla raccolta sia dovuta a una manovra editoriale e tattica di Burljuk: oltre ad aver riservato alle proprie opere uno spazio ben superiore rispetto agli altri partecipanti della miscellanea, egli intendeva «impressionare il pubblico con uno scambio “alla sommità” di idee tra i capi di due movimenti letterari», quasi a compensare il fatto che il contenuto era mediocre da un punto di vista poetico e che non manifestava alcun sostanziale avanzamento nello sviluppo di una teoria estetica (Markov: 1973, 164). Pur non essendo formalmente ascrivibile alla forma manifesto poiché tratto da una lettera privata, riteniamo che il testo debba comunque essere annoverato tra i ‘manifesti collettivi’, dal momento che il carattere manifestario è conferito, in questo senso, non dalla forma del testo in sé, bensì dalle sue finalità. Dal punto di vista formale il brano non presenta alcuna delle caratteristiche tipiche del genere manifesto. Un punto di convergenza può essere però identificato nella parte conclusiva, in cui Chlebnikov esprime con tono pessimistico e polemico l'impossibilità di poter pubblicare opere genuinamente ‘nuove’ in Russia. Questa conclusione può essere letta, riprendendo le osservazioni di Althusser (cfr. 2000,

¹³⁷ È curioso che l'espressione che dà titolo alla miscellanea ricorrerà anche in un'altra opera di Chlebnikov, il *kričal' My i doma* <1915>: «Доски победителей уже брошены, и победители уже пьют степной напиток, молоко кобылиц; тихий стон побежденных», *SS*, VI.1, 229, corsivo mio.

¹³⁸ I curatori di *SS* fanno risalire la data di composizione del testo al 1912, sostenendo che Chlebnikov avrebbe avuto intenzione di introdurre *Učitel' i učениk* (1912) rivolgendosi a Ivanov. La motivazione è che in entrambi i testi è presente il tema della superiorità del *čelovek materika* asiatico (in opposizione al *čelovek lukomor'ja* europeo occidentale), cfr. *SS*, VI.1, 411; il riferimento in *Učitel' i učениk* si riscontra nell'espressione *poluostrvnoj rassudok evropejcev*, cfr. *SS*, VI.1, 369.

23-25) e con una certa libertà di interpretazione, come un auspicio finalizzato al superamento di una situazione critica, esposta nel testo stesso, la cui soluzione viene però fatta intravedere tra le righe. Infine, le posizioni ideologiche della parte conclusiva di questo scritto ritorneranno sovente anche nelle opere individuali, condizionandone il registro stilistico e le scelte terminologiche.

III.3.5 *Idite k čertu* [da *Rykajuščij Parnas*] (1914)

La miscellanea dal titolo *Futuristij: Rykajuščij Parnas*, uscita poco dopo *Moloko kobilyc*, e accomunata a quest'ultima sia dall'ampio spazio riservato alle opere dei Burljuk, sia dalla collaborazione di Severjanin, costituisce un caso unico nel suo genere. Livšic (1989, 457-458) testimonia delle vicende che interessarono l'almanacco: esso venne infatti censurato per via delle illustrazioni (Markov: 1973, 165, accenna a una causa di «pretesa pornografia») e non ne circolò più di qualche decina di esemplari. La raccolta si apre con un manifesto assolutamente singolare, tanto che lo stesso Livšic riporta: «действительно, ни одна из наших деклараций еще не вызывала в литературной среде такого возмущения, как этот плод нашего совместного творчества» (1989, 459).

Composto alla fine del 1913 e intitolato icasticamente *Idite k čertu*, il testo consiste in un attacco spietato a tutta la letteratura contemporanea e, come ha segnalato Markov «è privo di qualsiasi questione teorica», consistendo quasi integralmente di insulti (Markov: 1973, 165). In effetti, il manifesto può essere diviso in una corposa *pars destruens* e una brevissima *pars construens* programmatica. Nella *pars destruens*, che si apre con una frase che introduce la canonica dicotomia *noi/voi* («Ваш год [...] наших книг», Terechina: 1999, 97, corsivi miei) e che sarà presente nel testo in misura relativamente minore rispetto agli altri manifesti collettivi, i gilejani non lesinano critiche ai simbolisti, agli acmeisti, ai gruppi di *Mezonin poëzii* e *Peterburgskij glašataj*, e attacchi personali indirizzati a Čukovskij, Sologub e Brjusov.

Dopo una lunga serie di aggressioni verbali, viene introdotta la *pars construens*, composta da due soli punti programmatici, in cui i firmatari del manifesto non solo rivendicano

l'esclusività del loro gruppo futurista, ma affermano anche di aver rigettato gli appellativi 'casuali' (*slučajnye klički*) di *ego-* e *cubo-* e di essersi riuniti in un'unica compagine letteraria futurista. Da un punto di vista estetico, il testo non presenta particolarità da segnalare, dal momento che anche per questo almanacco può valere lo stesso ragionamento che Markov ha fatto per *Moloko kobylic* (cfr. Markov: 1973, 164): gli autori hanno verosimilmente insistito sull'effetto che il testo avrebbe provocato nel pubblico perché *Idite k čertu* è privo di posizioni teoriche di rilievo. Tuttavia, in *SS* viene presentata la versione in bozza, stesa da Kručenyč e rivista da Chlebnikov, in una variante che differisce in maniera sostanziale da quanto poi venne pubblicato in apertura all'almanacco. Kručenyč la pubblicò in coda al manifesto *Idite k čertu* nel volumetto *15 let russkogo futurizma* (Kručenyč: 1928, 16-17). È possibile vedere le correzioni proposte da Chlebnikov alla prima stesura di Kručenyč indicate tra parentesi quadre, e vale la pena soffermarsi su alcuni dei riferimenti presenti in questa prima variante: oltre all'insistenza su una struttura pronominale incentrata sul *noi*,¹³⁹ si può cogliere un rimando a *Poščečina obščestvennomu vkusu* («Как и встарь, мы [окутанные в облаках] стоим на глыбе слова МЫ»), *SS*, VI.1, 343, corsivo mio). Si registrano, inoltre, un uso del termine *utes* che sembra anticipare il titolo della prosa *Utes iz buduščego*, del 1921-1922 («Сегодня мы выплевываем навязшее на наших зубах прошлое [заявляя: только мы утес времени. Прошлое бьется у наших подножий]»), *SS*, VI.1, 343), e una tendenza generale a servirsi di un registro metaforico completamente diverso da ciò che poi verrà impiegato per il manifesto presente sull'almanacco. Infine, è opportuno segnalare che nella prima stesura di Kručenyč e Chlebnikov non ci sono punti programmatici.

Più nel dettaglio, si prenda ad esempio il passaggio dove i gilejani inveiscono contro i propri avversari letterari. Così apparve sulla miscellanea:

Эти субъекты дали повод табуну молодых людей, раньше без определенных занятий, наброситься на литературу и показать свое

¹³⁹ Struttura che, come già detto, nella versione pubblicata su *Rykajuščij Parnas* viene a mancare. Si noti, in particolare, una variante proposta da Chlebnikov: in luogo dell'elenco dei nomi dei Burljuk, di Kručenyč e del suo, il poeta propone un semplice 'i nostri nomi': «[...] имена Бурлюков, Крученых, Хлебникова [наши имена]», *SS*, VI.1, 343.

гримасничающее лицо: обвистанный ветрами “Мезонин поэзии”,
“Петербургский глашатай” и др. (Terechina: 1999, 97)

E si confronti con quanto invece era stato proposto da Kručenyč e Chlebnikov:

Толпа молодых людей без определенных занятий создает разные эго-
футуризмы, "Мезонины Поэзии" и проч. [созерцали нас из-за угла и
перед зеркалом растерянности повторяли наши лица] (SS, VI.1, 343).

Questo passaggio chiarisce quale fosse lo stile delle correzioni o delle varianti alternative che Chlebnikov propose. In questa versione non era presente la medesima quantità di attacchi agli avversari, che erano comunque contraddistinti da una minore intensità, stesi più in forma di ‘critica’ che di insulto, come invece si riscontra nella versione finale (il cognome di Sologub viene semplicemente alterato in ‘Gubosal’, senza l’acceso ingiurioso al suo patrocinio di Severjanin; anche nel *černovik* il nome di Brjusov è storpiato da Valerij a Vasilij, ma non si fa menzione del ‘sughero’, allusione beffarda all’attività commerciale della sua famiglia d’origine che viene unita all’esclamazione ‘*Vasja!*’ al fine di svilire la discendenza ‘latina’ – e con essa, la sua persona – del suo vero nome di battesimo; non c’è il mordace «тоже не дурак!» in riferimento a Čukovskij). In lieve disaccordo con quanto afferma Livšic («Составили мы этот манифест вшестером [...]», 1989, 459), considerare questi elementi permette di supporre che, nella fase finale di revisione, chi pubblicò optò per uno stile retoricamente più deciso, insolente e violento, ben distante da quello chlebnikoviano e che si potrebbe definire ancor più ‘marinettiano’ di *Poščečina*. Con questo non intendiamo affermare che Chlebnikov fosse estraneo alla stesura della versione finale del manifesto, ma che vi abbia partecipato in misura minore rispetto ad altri, dal momento che lo stile con cui venne concepito suggerisce la volontà di perseguire un fine che a fatica può essere attribuito a Chlebnikov, vale a dire il preciso e forse unico scopo di scandalizzare per attirare l’attenzione. Markov motiva questo atteggiamento ipotizzando che «porsi in posizione offensiva risultò forse dal timore che il futurismo potesse perdere il suo iniziale fervore rivoluzionario e divenire uno dei tanti movimenti poetici della Russia» (Markov: 1973, 165). In ultimo, ci sembra opportuno insistere sul fatto che i due punti programmatici di

questo manifesto sono abbastanza *sui generis*. Essi non apportano alcun contributo all'elaborazione di una teoria estetica. Per questa ragione sembrerebbe un azzardo definirli dunque 'programmatici': tuttavia, avendo come fine non solo quello di ribadire al pubblico l'autorità dei firmatari, ma anche di arrogarsi un diritto di esclusività letteraria e garantire legittimità alla breve 'alleanza' tra i cubofuturisti e Severjanin, il senso 'programmatico' di questi due punti è tale se lo si interpreta in chiave più politica che letteraria, con riferimento al tema delle *literary politics*, a cui ha accennato Markov (1967, 8).

III.3.4 Il caso di Chlebnikov: opere individuali

Esposte le peculiarità stilistiche principali del manifesto, e assodato il ruolo primario che questa forma ha giocato nello sviluppo delle correnti d'avanguardia del primo Novecento, la scelta di analizzare i testi della produzione chlebnikoviana, nella prospettiva di un nuovo genere letterario da collocare in una più ampia categoria di *nechudožestvennaja proza* del poeta, risulta particolarmente importante, proprio in virtù di alcuni motivi già accennati nella parte introduttiva del presente capitolo. Come abbiamo anticipato, nel corposo numero di testi di letteratura critica dedicati alla produzione di Chlebnikov, ad oggi non esiste uno studio rivolto a questo genere di testi.¹⁴⁰ Si possono invece incontrare sporadiche menzioni, che hanno avuto un ruolo prettamente ancillare e volto a evidenziare le basi teoriche delle sue scelte poetiche, e quindi a corroborare le analisi testologiche della sua opera.

Dopo la ricognizione stilistico-formale effettuata nell'ambito dei testi collettivi, riteniamo possibile analizzare il caso specifico di quelli individuali. Va tuttavia premesso che, come già abbiamo accennato e come vedremo nel dettaglio successivamente, non tutte queste opere possono rientrare a pieno titolo nel genere di 'manifesto': molto spesso abbiamo a che fare con testi ibridi che presentano una forma dichiarativa commista ad elementi vicini ad altri generi, come il saggio, forme apologetiche e così via. Lo stesso discorso

¹⁴⁰ Ad eccezione della monografia del 2013 dedicata a *Truba marsian*, v. *TM* in Bibliografia.

vale, inoltre, per quei testi che, ibridi o meno, presentano sì una componente dichiarativa dominante, ma sono privi di quei tratti specifici che connotano un testo dichiarativo come ‘manifesto’. A tal fine abbiamo ritenuto opportuno prendere comunque le mosse dalle premesse teoriche più precipuamente inerenti alla forma manifesto, al fine di identificare, con un approccio contrastivo, quali testi se ne differenziano e in che modo. Abbiamo rilevato, in particolare, che nel caso di Chlebnikov ciò che distingue la forma appello da quella manifesto non si estrinseca solamente nell’assenza di una parte programmatica (cfr. Abastado: 1980, 4), ma anche in una precisa assegnazione dei pronomi personali a locutore, allocutore e parte avversaria (o oggetto del testo).

Queste opere sono state classificate in *SS* sulla scorta dei loro ‘*émocional’no-pafosnyj napor*’ e ‘*publicističeskaja deklarativnost*’ (*SS*, VI.1, 352), definizioni sì vaghe, ma che corrispondono grosso modo a ciò che Abastado (1980, 4-7) ha definito come il riconoscimento intuitivo di una funzione manifestaria all’interno del testo. L’analisi di questo genere di testi richiede che siano considerati anche gli elementi pragmatici che vi sono presenti, dal momento che, nella maggioranza dei casi, la ricezione e la classificazione di questi testi sono condizionate dall’esperienza della *parole* di ogni lettore.

Dato il congruo numero di testi, abbiamo selezionato quelli che ci sono sembrati maggiormente densi e significativi, primariamente da un punto di vista retorico e stilistico, con l’intenzione di mettere in luce *in che modo* Chlebnikov si cimentò nella composizione di queste forme testuali. Abbiamo inoltre cercato di tenere conto delle posizioni ideologiche, se presenti, e dei contenuti dei singoli testi: approfondendo quelle opere che non sono mai state oggetto di un esame critico, abbiamo voluto mostrare sia lo sviluppo della poetica e della *Weltanschauung* dell’autore nel complesso di questo sottogenere di prosa, sia l’eventuale continuità con altri testi.

Infine, vale la pena ricordare che per definire pubblicamente le proprie opere Chlebnikov non adoperò praticamente mai il termine russo di etimo latino *manifest*, che si incontra tuttavia in annotazioni private (cfr. le lettere del 21.VI e del 13.XI.1918, in *SS*, VI.2, 235); per descrivere i suoi scritti egli ricorse, talune volte, al termine *vozzvanie*, ‘appello’, talaltre al titolo programmatico, mentre per un testo in particolare conìò il neologismo *kričal*’.

III.3.5 Analisi dei testi

I testi analizzati nella sezione seguente sono tratti, a meno che non sia diversamente indicato nel testo, dall'edizione critica di più recente pubblicazione, *SS*, volume VI.1, parte II. Il materiale presentato in quest'edizione è stato inserito in questa sezione in virtù dei già menzionati attributi di *'émocional'no-pafosnyj napor'* e *'publičističeskaja deklarativnost'*, riconosciuti dai curatori come caratteristica costante di queste opere. Tuttavia, come vedremo, i testi che in *SS* vengono inseriti nella categoria dei *Vozzvanija* (cfr. *SS*, VI.1, sez. II; e *SS*, VI.1, 352) non possono essere ricondotti a un'unica forma o a un unico genere: si registrano *vozzvanija*, testi programmatici, lettere aperte, lettere private, bozze preparatorie ad interventi orali e opere in forma ibrida, disposte secondo l'ordine cronologico di composizione certa o attribuita.

Come già accennato nella sezione dedicata alle metodologie adottate nel presente lavoro, abbiamo optato per un criterio di selezione delle opere a partire da un'analisi generale, che ci ha permesso di individuare i tratti comuni a tutti i testi che fossero in linea con quanto esposto nelle premesse teoriche di questo capitolo, non solo per verificare quali sono gli strumenti retorici e stilistici di cui Chlebnikov si è servito per ottenere la 'forma manifestaria' che può essere riconosciuta grazie all'esperienza della *parole* di ogni lettore, ma soprattutto al fine di stabilire se sia possibile estendere le considerazioni intorno ai generi dichiarativi anche al caso specifico chlebnikoviano. Per questo motivo, non tutti i testi presentati in *SS* sono stati inclusi nella presente analisi. A motivare questa scelta sono stati diversi fattori, che hanno portato ad escludere dal presente capitolo i testi privi di quegli elementi strutturali riscontrati in altri scritti che la critica riconosce come manifesti; non sono state considerate quelle opere in cui l'autore tende ad impiegare una prosa molto più vicina ad altri generi letterari, come la lettera aperta o il saggio; abbiamo inoltre escluso le bozze preparatorie per un intervento orale. In particolare, ci riferiamo a: *My chotim devy slova* (1912); *Pamjatniki...* (1913); *A Kitaj rastet v zemlju...* (1913); *Besplatnye sovety* (1913); *Rjav o železnych dorogach* (1913); *<Polemičeskie zametki 1913 goda>* (1913); *Bezdarjny boltun!..* (1914); *<Otkrytoe pis'mo s utverždeniem svoich*

avtorskich prav> (1914); *Ljalja na tigre* (1916); *Rok, beregis'!* (1916); *Ljud i lad* (1917); <*Otkrytoe pis'mo A.M. Gor'komu*> (1917); *Tezisy k vystupleniju* (1917); *Sojuz izobretatelej* (1918); *Govorjat, čto stichi dolžny byt' ponjatny...* (1920); *Kogda-nibud' čelovečestvo postroit svoj trud...* (1920); *Neobchodimo trudu vernut' ego prirodu čuda...* (1920); *Reč' v Rostove* (1920); <*O vremeni i prostranstve*> (1920); *Ljud i lad* (1922); *Predskazanija* (1922).¹⁴¹

I testi qui analizzati sono disposti in ordine cronologico di composizione certa o attribuita: *Vozzvanie učaščichsja slavjan*, del 1908, primo caso di testo 'dichiarativo' documentato; *My obvinjaem staršie pokolenija...* <1912>; *Voin ne nastupivšego carstva...* <1912-1913>; *!Budetljanskij* (1914); *My i doma* <1914-1915>; *Bulla o vetrovoj vojne* <1915>; *Predloženiija* <1915-1918>; *Truba marsian* (1916); *Pis'mo dvum japoncam* (1916); *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* (1917); *My, predsedateli zemnogo šara* (1918); *Indo-russkij sojuz e Azosojuz* (1918); *Vsem! Vsem! Vsem!* <1920-1921>; *Prikaz predzemšarov* (1922).

III.3.5.1 *Vozzvanie učaščichsja slavjan* [*Vozzvanie k slavjanam*] (1908)

Il primo esempio di testo dichiarativo documentato nella produzione letteraria chlebnikoviana è il *Vozzvanie učaščichsja slavjan*. L'appello, di cui Chlebnikov è unico autore, venne prima affisso nei corridoi dell'università di Pietroburgo, e successivamente pubblicato in forma anonima nell'ottobre del 1908 sulla rivista pietroburghese "Večer".¹⁴² In questo periodo infatti si verificò un evento che condizionò sensibilmente la temperie russa dell'epoca: l'annessione della Bosnia e dell'Erzegovina da parte dell'Impero austroungarico. Il giovane Chlebnikov compose questo appello proprio in reazione all'espansionismo dell'Impero. Il *Vozzvanie* rappresenta il punto d'inizio di un tipo di produzione letteraria che apre una parentesi di matrice 'slavofila' o 'panslava', che

¹⁴¹ Segnaliamo che i testi *Rjav o železnych dorogach* (1913) e <*O vremeni i prostranstve*> (noto anche come *Pro nekotorye oblasti...*, 1920), sono stati analizzati nel capitolo dedicato ai saggi.

¹⁴² "Večer", n. 133, 16 ottobre 1908; poi ripubblicato in *Rjav! Perčatki (1908-1914gg.)*, EUY, 1914.

si chiuderà con l'inizio della Prima Guerra Mondiale.¹⁴³ Solo a partire da una *anketa* del 1914 e in altre testimonianze autobiografiche successive, Chlebnikov dichiarerà di essere autore di questo appello, che definirà 'stentoreo' («крикливое воззвание к славянам», *SS*, VI.2, 241).¹⁴⁴ In questo manifesto si condensano le posizioni ideologiche che andavano rinvigorendosi in Russia in reazione alla crisi bosniaca. Come ha segnalato A.E. Parnis, la 'questione slava', la contrapposizione tra mondo germanico e mondo slavo, il 'panslavismo' nel senso più ampio del termine non solo influenzarono la coscienza sociale di molte nazioni slave tra il XIX e l'inizio del XX secolo, ma contribuirono anche a definire uno dei filoni ideologici più importanti per il periodo giovanile della produzione di Chlebnikov (cfr. Parnis: 1976, 224-225). Proprio sulla scorta della forte connotazione ideologica a cui attinge, si può considerare il *Vozzvanie* come un chiaro esempio di forma dichiarativa di ispirazione politica.

Nell'impeto di un concitato sentimento antigermanico, l'esordio del *Vozzvanie* si condensa in un *obraščenie-vosklicanie* («Славяне!») rivolto a tutti gli slavi. Chlebnikov li accusa con sdegno di aver dimenticato il processo di germanizzazione che nel medioevo toccò in sorte ai polabi, una delle popolazioni dei cosiddetti 'slavi dell'Elba', di cui i toponimi delle città di Lubeca e Danzica mostrano inequivocabili tracce, che l'autore definisce 'russo-slave' in un accenno di sciovinismo:

Славяне! В эти дни Любек и Данциг смотрят на нас молчаливыми испытателями - города с немецким населением и русским славянским именем. Полабские славяне ничего не говорят вашему сердцу? Или не отравлены смертельно наши души видением закованного в железо Рейхера, пробуждающегося копьем славянина-селянина? (*SS*, VI.1, 197)

Con questa coppia di domande retoriche Chlebnikov istituisce un'analogia tra la situazione a lui contemporanea e, verosimilmente, i fatti della 'crociata dei Venedi'.¹⁴⁵

¹⁴³ Per un approfondimento più dettagliato in proposito, si rimanda a Parnis: 1976; Kacis, Odesskij: 2011; Imposti: 2015b, 2016a, 2018b; Starkina: 2009.

¹⁴⁴ Vi si riferirà in altre testimonianze autobiografiche, inoltre, con tono più neutro: «Некогда выступил с воззванием к сербам и черногорцам», *SS*, VI.2, 243.

¹⁴⁵ Si tratta di una serie di campagne militari (1145-1149) in appendice alla seconda crociata, condotta dai principi tedeschi, danesi e polacchi contro le popolazioni pagane slave stanziate nei territori del litorale meridionale del Mar Baltico, Cfr. Roche: 2015.

l'esercito tedesco (per sineddoche con *Rejcher*), forgiato nel ferro, trafigge l'inerte popolazione slava, esattamente come allora, mosso da brame di espansionismo.

Sembra che l'autore sia consapevole di occupare una posizione 'legittimata', verosimilmente garantita dalla scelta di pubblicare il *Vozzvanie* in forma anonima.

Il testo, pur nella sua brevità, è incredibilmente denso di retorica bellicistica e richiami ad eventi storici di epoche antiche, sui quali Chlebnikov articola una serie di analogie volte ad evidenziare la giustezza e la necessità di una reazione decisa da parte dell'intera *obščina* slava nei confronti di quanto stava accadendo in quel periodo:

[...] дух эллинов в их борьбе с мидянами воскрес в современном славянстве, когда в близком будущем воскреснут перед изумленными взорами и Дарий Гистасп, и Фермопильское ущелье, и царь Леонид с его тремястами - теперь, в эти дни, или мы пребудем безмолвны? (SS, VI.1, 197).

In questo passaggio emergono i riferimenti alle prime due guerre persiane. In particolare, alla battaglia di Maratona, del 490 a.C. («Дарий Гистасп», Dario I il grande di Persia), e al sacrificio dei trecento spartani alle Termopili, nel 480 a.C. («царь Леонид с его тремястами»), assunte da Chlebnikov come modello di guerra 'giusta' contro l'incontrastato potere germanico. Si tratta, in entrambi i casi, di eventi militari abitualmente accettati nella loro interpretazione 'tradizionale',¹⁴⁶ che vede il fine ultimo dell'azione bellica nella volontà di preservare l'identità e l'autonomia politico-culturale, minacciate dalla potenza di un invasore straniero, respinto grazie a una coalizione di entità politiche dal sostrato culturale comune, che Chlebnikov paragona alla situazione balcanica:

[...] когда Черная Гора и Белград, дав обет побратимства, с безумством обладающих жребием победителей по воле богов, готовы противопоставить свою волю воле несравненно сильнее врага [...]
(SS, VI.1, 197).

¹⁴⁶ Per l'analisi del *topos* intorno alla storia di Sparta e alle vicende delle guerre persiane nella tradizione europea, si rimanda a Rawson: 1991. Inoltre, se, come ha supposto Baran (1978), è verosimile che Chlebnikov avesse letto il libro IV delle *Storie* di Erodoto, non è da escludere che ne conoscesse anche il libro VII, dedicato alle guerre persiane.

Il *Vozzvanie* prosegue con una serie di interrogazioni retoriche, tutte facenti appello al medesimo sentimento nazionalista, disposte secondo una gradazione ascendente, che si concludono con un'ultima domanda retorica, ove Chlebnikov individua il nemico da combattere nell'alleanza austriaco-tedesca, a cui si riferisce con la menzione delle casate regnanti, in una sineddoche:

В дни, когда мы снова увидели, что побеждает тот, кто любит родину?
Или мы не поймем происходящего как возгорающейся борьбы между
всем германством и всем славянством? Или мы не отзовемся на вызов,
брошенный германским миром славянству? И будет ли направлен нами
удар по габсбургскому, а не по гогенцоллернекому латнику? (SS, VI.1,
197).

Il *Vozzvanie* si chiude infine con un'enfatica serie di esclamazioni, di cui l'autore si serve per incitare i lettori alla 'guerra santa'. Per ottenere la riunificazione di tutte le genti slave, occorre schierarsi compattamente contro la 'razza' germanica:

Война за единство славян, откуда бы она ни шла, из Познани или из
Боснии, приветствую тебя! Гряди! Гряди дивный хоровод с девою
Сл<a>вией как предводительницей Горы! [...] Священная и
необходимая, грядущая и близкая война за поправленные права славян,
приветствую тебя! (SS, VI.1, 198).

È importante menzionare queste parole emblematiche dell'esortazione conclusiva dell'appello del 1908, poiché permettono di capire quale fosse l'intenso trasporto che muoveva il giovane Chlebnikov. Intensità e partecipazione che espresse in molte altre opere, in cui «the autorial *persona* assumes the role of warrior leader exhorting fellow Slavs, or fellow countrymen, to take up arms for the good of the cause» (Cooke: 1987, 106). In questo contesto, Chlebnikov si fa glorificatore di una guerra 'necessaria' («Священная и необходимая») che trova una sua ragion d'essere nella vendetta che

scaturisce dalle vicende storiche dei conflitti tra popolazioni germaniche e slave.¹⁴⁷ Come hanno rilevato alcuni studiosi, questo genere di impegno politico non rimane circoscritto solamente all'ambito del *Vozzvanie*, ma permea anche alcune opere poetiche (cfr. Cooke: 1987, 105-108; Imposti: 2015b, 46-47) e perdurerà manifestamente fino al 1913, anno in cui vengono pubblicati quattro testi, un racconto (*Zakalennoe serdce*, firmato con uno pseudonimo) e tre *očerki* (*O rassirenii predelov russkoj slovesnosti, Kto takie ugorossy?, Zapadnyj drug*), su "Slavjanin", una rivista di orientamento conservatore e antioccidentale, in cui l'autore ribadisce con forza le sue bellicose posizioni panslave (cfr. Parnis: 1976, 229-241). I contenuti della produzione chlebnikoviana del periodo prebellico sono fortemente influenzati da un immaginario arcaicizzante al quale viene conferita pregnanza ideologica: secondo R. McLean la produzione letteraria del giovane Chlebnikov è caratterizzata da una mitopoiesi di ispirazione slava, che veicola un significato politico (cfr. McLean: 1974, 90-91).

Da un punto di vista stilistico è interessante notare l'alternarsi di tre pronomi personali: *vy, my, ja*, che vengono impiegati da Chlebnikov a seconda del procedimento retorico che intende mettere in atto. In particolare, si può notare la contrapposizione retorica, nell'esordio del *Vozzvanie*, tra *my* e *vy* e rispettivi aggettivi possessivi:

Славяне!
В эти дни Любек и Данциг смотрят на нас молчаливыми испытателями
[...] Полабские славяне ничего не говорят вашему сердцу?
Или не отравлены смертельно наши души [...]

La struttura pronominale delle singole frasi, come si vede dai corsivi dell'esempio riportato, è alternata tra *voi/noi*. Lo stesso artificio retorico viene messo in atto anche nella parte successiva:

¹⁴⁷ «Уста наши полны мести, месть капает с удиц коней, понесем же, как красный товар, свой праздник мести туда, где на него есть спрос, - на берега Шпрее», SS, VI.1, 197. Per ulteriori approfondimenti, cfr. Cooke: 1987, 107-110. Si ricorda che però i polacchi presero parte alla seconda crociata (Roche: 2015, 602): Chlebnikov sembra non considerare la rilevanza della componente religiosa nella sua argomentazione.

Ваши обиды велики, но их достаточно, [...] теперь, в эти дни, или *мы* пребудем безмолвны?

L'alternanza tra i pronomi cessa con un climax patetico espresso in una serie di interrogazioni retoriche, ove il soggetto o il complemento d'agente vengono sempre espressi con la forma in prima persona plurale, il 'noi' di individuo collettivo. L'artificio retorico viene abbandonato, e con esso la funzione metonimica del pronome, nel culminare del processo esortativo chlebnikoviano, che si verifica nell'affermazione della volontà individuale d'autore, la glorificazione della guerra:

Война за единство славян [...] *приветствую* тебя! [...] Священная и необходимая, грядущая и близкая война [...], *приветствую* тебя!

Si riscontra, inoltre, un frequente uso di anafore (*V èti dni; v dni; ili ne / ili my ne*) e uno sporadico uso di epifore (*gabsburgskomu; gogencollernskomu*); ricorre un solo caso di anadiplosi («Уста наши полны *мести*, *мечь* капает [...]»), corsivo mio), avente la funzione di attirare l'attenzione del destinatario sul concetto chiave di questo appello, vale a dire quello della 'vendetta'.

La struttura pragmatica dell'appello aderisce alla forma tipica del testo dichiarativo: il locutore è identificato dai pronomi di prima persona; l'allocutore da quelli di seconda persona (il pubblico al plurale e la guerra al singolare, in una prosopopea), mentre l'oggetto del discorso è definito da quelli di terza.

III.3.5.2 *My obvinjaem staršie pokolenija...* <1912>

Il testo di *My obvinjaem staršie pokolenija...* fu pubblicato per la prima volta su *NP*, nel 1940. I curatori di questa edizione sostengono che il testo sia stato composto nell'autunno del 1912, probabilmente nel periodo in cui venivano preparati *Poščečina obščestvennomu vkusu* e *Sadok sudej II* (*NP*, 460).

My obvinjaem è un'opera che dovrebbe essere ritenuta poeticamente importante, perché può essere considerata la versione embrionale di *Truba marsian*: alcuni dei temi qui esposti verranno ulteriormente sviluppati nel manifesto del 1916. Il tema centrale di questo breve testo è una critica alla letteratura contemporanea, che però non viene coniugata con il *my* del gruppo futurista, ma con un pronome di prima persona plurale che espone le argomentazioni da un punto di vista generazionale collettivo. In questo caso si potrebbe parlare di funzione metonimica del pronome di prima persona plurale: è verosimile che il pronome celi quindi il solo Chlebnikov, dal momento che tutti i nomi degli autori citati nel testo compaiono anche in altre opere, sempre come oggetto delle critiche del poeta.

Il tema dell'opera è quello del conflitto generazionale: Chlebnikov accusa le vecchie generazioni di 'avvelenare' metaforicamente quelle giovani:

Да, в этом смысл жизни Андреева, Арцыбашева, Сологуба и других, чтобы мы, вступающие в жизнь, выпили отравленную чашу бытия, невинными глазами принимая ее за лучший напиток [...] (SS, VI.1, 202).

E si erge a difensore di quelle nuove:

Мы протянули наш меч, чтобы выбить преступную чашу. Это восстание молодежи. Мы щит и вождь ее против старцев. Вы - дети, потому что вы не<жили>, но были дудкой преступных уст. Вы слушали похвалу из преступных уст (SS, VI.1, 203).

L'allegoria della tazza avvelenata, che rappresenta la 'pulsione di morte' della letteratura criticata da Chlebnikov, può essere più chiara se si tiene a mente la tabella di *Učitel' i učениk* (Cfr. SS, VI.1, 44) in cui i nomi di Sologub, Arcybašev e Andreev sono accomunati dalla frase «В нашей жизни есть ужас» (SS, VI.1, 44); in due tabelle successive, gli stessi nomi vengono poi accomunati al concetto di morte («что они проповедывают? Смерть», SS, VI.1, 44; e cfr. 45). Sembra inoltre che Chlebnikov provasse particolare

avversione per l'opera di Andreev, tanto da aver abbozzato un *pamphlet* critico sull'argomento (SS, VI.1, 31), che è rimasto tuttavia incompiuto.¹⁴⁸

Da un punto di vista strutturale, le parti critiche e quelle positive non sono nettamente distinte, ma si avvicinano all'interno del testo. Non si registra la presenza di enunciati ingiuntivi, né di forme imperative; il modo del verbo è l'indicativo, mentre il tempo è il presente della sentenza («Мы вас не караем [...] Мы, Россия завтра, говорим [...] Мы щит и вождь [...] Вы - дети [...]»), SS, VI.1, 202-203).

Si noti che, pur trattandosi di un testo d'argomento letterario, *My obvinjaem...* si distingue dagli esempi di manifesto collettivo che abbiamo analizzato in precedenza. In questo caso, infatti, allocutore e parte avversaria non coincidono: il primo viene identificato dal pronome *voi*, mentre la parte avversaria si costruisce sulla terza persona plurale. Quest'ultima caratteristica, unita all'assenza di una parte programmatica, permettono di avvicinare *My obvinjaem...* alla forma dell'appello.

III.3.5.3 *Voin ne nastupivšego carstva...* <1912-1913>

Voin ne nastupivšego carstva... è un'opera postuma, pubblicata incompleta per la prima volta nell'edizione critica a cura di N. Stepanov (SP, V, 187), dove compare con il titolo di <*Neizdannaja stat'ja*>. È un testo di ispirazione 'filologica' che, sebbene incompleto, si rivela di particolare rilievo nello studio della poetica dell'autore, poiché rappresenta il punto d'inizio dell'elaborazione teorica della *zaum'* chlebnikoviana, i cui contenuti verranno ripresi e affinati successivamente in altre opere. L'esempio più lampante è quello del *Razgovor Olega i Kazimira* <1913>, in cui molte delle congetture linguistiche che Chlebnikov aveva inserito nei punti programmatici del *Voin ne nastupivšego...* vengono rielaborate in forma di dialogo.

I curatori di SS rilevano la presenza di un certo 'tono imperativo' nella parte introduttiva («императивный тон вступительного предложения», SS, VI.1, 414): questo aspetto

¹⁴⁸ Si tratta di <*O Leonide Andreeve*>, <1909>, che verrà analizzato nel capitolo successivo.

suggerirebbe che il testo fu inizialmente concepito come forma dichiarativa a tutti gli effetti, «спонтанно перерастающего в конкретику филологических тезисов» (*SS*, VI.1, 414).¹⁴⁹

Le versioni presenti in *SP* e *SS* presentano alcune incongruenze. In primo luogo, la dimensione dei punti nell'elenco numerato; secondariamente, si tenga conto che in *SS* il testo presentato si conclude con il decimo punto, mentre la variante di *SP* riporta anche un ulteriore, breve passaggio. Per la presente analisi abbiamo fatto riferimento comparativamente ad ambedue le versioni del testo, riprendendo la suddivisione dell'elenco per come è stata riportata in *SS*.

Da un punto di vista strutturale, ciò che ci è pervenuto del testo può essere diviso in due blocchi: uno metaforico-introdotivo e uno più propriamente programmatico. Per la sua dimensione (circa tre pagine in *SS*, circa quattro in *SP*), il testo si discosta dalla brevità caratteristica delle forme dichiarative, avvicinandosi a una forma quasi saggistica. Tuttavia, il 'tono imperativo' con cui si apre l'opera, già notato dai curatori di *SS*, e la predominanza della prima persona plurale nel complesso del testo, consentono la ricerca di una 'funzione manifestaria' implicita.

L'introduzione si compone di due brevi periodi, in cui viene esposta la metafora del guerriero, nudo e potente come un barbaro o un selvaggio, che ingiunge di tenere in seria considerazione il proprio credo. Chlebnikov procede con un interrogativo a cui non risponde direttamente, e struttura una similitudine molto cruda, che verosimilmente risente dell'influsso futurista, non tanto per il registro impiegato, quanto per il fine scandaloso (*kak novaja ospa*):

Кто мы? Мы будем свирепствовать, как новая оспа, пока вы не будете
похожи на нас, как две капли воды. Тогда мы исчезнем (*SS*, VI.1, 204).

Si noti come, già dalle prime righe, non è tanto un generico 'tono imperativo' a risaltare, quanto ciò che Abastado aveva argomentato riguardo al ruolo centrale della *parole* (cfr.

¹⁴⁹ I curatori di *SS* riportano inoltre che il manoscritto presenta una riga verticale che marca il testo dal suo inizio fino all'undicesimo punto, segnalando che questo tipo di 'marcatura' indica che il testo in questione è stato riscritto (*SS*, VI.1, 414).

1980, 4-7). Infatti, nel sancire che *loro* scompariranno solamente quando *gli altri* gli assomiglieranno «как две капли воды», Chlebnikov sembra articolare la propria strategia retorica muovendosi all'interno della caratteristica precarietà del manifesto, e così esplicitare la volontà di trasformare «la marginalità in norma» (Abastado: 1980, 6).

La risposta all'interrogativo *kto my?* viene fornita solo successivamente, e ha una connotazione enigmatica, quasi 'messianica' («Мы уста рока»), in linea con il registro retorico che Chlebnikov impiegherà anche nella produzione a venire:

Мы уста рока. Мы вышли из недр русского моря. Мы, воины, начиная
собой новое сословие в государстве, говорим: [...] (SS, VI.1, 204)

Si noti la transizione dalla terza persona singolare, con cui Chlebnikov articola inizialmente la metafora del guerriero che pretende rispetto, alla prima persona plurale, dove viene definitivamente estrinsecata la sovrapposizione del ruolo di guerriero al *noi*, che probabilmente si riferisce alla compagine dei gilejani, ma più verosimilmente cela una funzione metonimica: Chlebnikov è 'la bocca del fato' e per questo motivo, forte dell'autorità garantita da questa affermazione, enumera alcune delle sue teorie sul linguaggio, per punti.

Non ci soffermeremo in questa sede sui contenuti del testo, dal momento che le teorie linguistico-sciovinistiche qui esposte costituiscono uno dei punti cruciali nello sviluppo della poetica chlebnikoviana, con particolare riferimento allo *zvezdnyj jazyk*. In quanto tali, sono state già prese in esame dalla letteratura critica.¹⁵⁰

Dal punto di vista retorico, Chlebnikov argomenta le proprie tesi servendosi prevalentemente di costruzioni verbali basate sul pronome *my*. Inoltre, esclusi il primo (che ha funzione didascalica) e il terzo punto (in prima persona singolare), gli enunciati dei restanti otto punti riprodotti nella versione di SS vengono introdotti da un verbo coniugato in prima persona plurale: in alcuni passaggi lo stile dell'esposizione si avvicina alla prosa saggistica, o alla trattatistica (*my učim* [...]; *my sovetuem* [...]; *my vspominaem*

¹⁵⁰ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Marzaduri: 1983; Grigor'ev: 1986; 2000; Percova: 2000.

[...]; *vspomnim*),¹⁵¹ in altri ricalca il tono ingiuntivo tipico del manifesto dell'eversione (*my trebuem* [...]; *my oskorbleny* [...] *my negoduem i vopiem* [...]), in altri ancora Chlebnikov sembra quasi sancire la validità delle proprie proposte (i ricorrenti *my govorim* [...]; *my utverždaem* [...]). Il medesimo tono sacrale ricorre anche nel terzo punto, che si differenzia dagli altri poiché il poeta esegue uno spostamento dalla prima persona plurale a quella singolare, confermando così le ipotesi di una possibile funzione metonimica del 'noi':

Я зову увидеть лицо того, кто стоит на пригорке и чье имя - Пришедший
Сам (SS, VI.1, 204).

In questo passaggio compare la menzione di *Prišedšij Sam*, un esplicito riferimento al titolo di un intervento che Majakovskij tenne pubblicamente nel 1913, che a propria volta trae origine da uno scritto di Dm. Merežkovskij, *Grjaduščij Cham* (1905). Questo rimando comparirà anche in altre opere manifestarie del periodo prebellico.¹⁵²

Da non trascurare, inoltre, la presenza degli esempi morfologici e (para)etimologici, che Chlebnikov adduce in alcuni dei punti dell'elenco, per dare evidenza ed esemplificare i principî teorici qui esposti. Questo uso dell'esempio può essere messo a confronto con l'impiego che ne fa Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912, Manifesti, 58-64).

Non ci sono altri elementi formali di particolare rilievo da segnalare nel testo; tutto ciò che è stato evidenziato concorre a mettere in dubbio la stretta appartenenza di *Voin ne nastupivšego*... a un genere 'dichiarativo'.

¹⁵¹ Si riscontra inoltre un vago richiamo alle dissertazioni linguistiche dell'antichità. In particolare, si confronti il punto 7), «мы вспоминаем, что кроме языка слов, есть немой язык понятий из единиц ума (ткань понятий, управляющая первым). Так, слова Италия, Беотия, Таврида, Волынь (земля волов), будучи разными словесными жизнями, суть одно и то же: рассудочная жизнь, бросающая тени на поверхности наречий четырех государств» (SS, VI.1, 205), con ciò che Aristotele definisce come *сараста* di significare nel *De Interpretatione*. (Cfr. *De Int.*, 1, 16a e ssg.)

¹⁵² Come notano i curatori di *SS, cham*, «"черный народ", мстящий верхам; слово, неоднократно употребляемое Хлебниковым в разных контекстах, мотивировано статьями Дм. Мережковского "Грядущий Хам" (1905) и "Еще шаг грядущего хама" (1914), в которой симптомом наступающего "Хамства" назван футуризм» (SS, IV, 362); La denominazione di Merežkovskij venne ripresa polemicamente per la prima volta da Majakovskij, con la perifrasi del titolo del suo intervento *Prišedšij sam*. Cfr. SS, II, 582; PSS, I, 452. Cfr. Krusanov: 2010, 924.

Siamo più inclini a ritenere che l'opera, pur nella sua incompletezza, possa essere collocata in una posizione liminare tra il genere manifesto, sulla base di una palese programmaticità dell'elenco numerato e della funzione manifestaria prodotta dagli artifici retorici e stilistici presenti nel testo, e un genere di tipo espositivo-descrittivo, un saggio o un trattato, dal momento che nello sviluppo delle proprie argomentazioni Chlebnikov non si serve mai di un tono ingiuntivo o esortativo, ad eccezione di un'unica frase, in cui compare la struttura imperativa di terza persona, che però ha funzione concessiva: «Пусть сравнительное языкознание придет в ярость» (*SS*, VI.1, 206).¹⁵³

Infine, si segnala che, mentre la versione proposta in *SS* viene interrotta a metà del decimo e ultimo punto programmatico, in quella presente in *SP* sono stati invece riportati ulteriori esempi poetico-linguistici dopo l'ultimo punto ("Primečanija iz zapisnoj knigi", *SP*, V, 190), in cui viene mostrato il 'funzionamento' del sistema chlebnikoviano.

III.3.5.4 *!Budetljanskij* (1914)

!Budetljanskij è un'altra opera postuma, pubblicata per la prima volta nel 1930 da N. Stepanov sulla rivista "Zvezda", e successivamente inclusa nell'ultimo volume di *SP*. In quest'opera Chlebnikov attacca senza quartiere simbolisti e detrattori del futurismo. Dalla ricostruzione di un'annotazione al manoscritto, apprendiamo che la particolare disposizione degli elementi del titolo venne indicata dal poeta stesso: «[Озаглавить так: жирный восклицательный знак и внизу: Будетлянский]» (*SS*, VI.1, 421). Non ci risulta che esistano studi o interpretazioni in merito,¹⁵⁴ ma è ragionevole ritenere che tale scelta estetica sia giustificabile tenendo in considerazione l'influsso del futurismo italiano. Infatti, non è impossibile che sia da ricondurre alla ricezione, pur mediata o

¹⁵³ I nostri dubbi sulla piena appartenenza del *Voin ne nastupivšego...* al genere dichiarativo trovano ulteriore conferma nella definizione data da una tra le più note *chlebnikovedy*, Sofija Starkina, che in "Truba marsian" v kontekste tvorčeskoj biografii Velimira Chlebnikova, lo definisce con il termine *stat'ja*, cfr. *TM*, 10.

¹⁵⁴ Anche nell'edizione più completa in traduzione inglese, a cura di P. Schmidt, il testo è presentato come *!Futurian*, senza essere commentato, se non da un breve menzione introduttiva in cui se ne riassumono i contenuti, cfr. *CW*, I, 225.

indiretta, della rivoluzione tipografica marinettiana,¹⁵⁵ nonostante l'anno precedente Chlebnikov avesse sostenuto la priorità della scrittura autografa (cfr. *Bukva kak takovaja*) insieme a Kručenyč.

Sin dai tempi della pubblicazione nella prima edizione critica, la composizione del testo viene fatta risalire all'inizio del 1914: Stepanov afferma che la stesura potrebbe essere contemporanea a quella di *Idite k čertu*, sulla base di alcuni elementi comuni in entrambi gli scritti (*SP*, V, 355). I curatori di *SS*, invece, menzionano la presenza di alcune annotazioni al manoscritto, effettuate dallo stesso Chlebnikov, che permettono di collocarlo temporalmente alla primavera del 1914, o comunque dopo febbraio (*SS*, VI.1, 421). Le posizioni degli studiosi trovano una loro ulteriore conferma nei contenuti del primo (e unico) numero di "*Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov*", preparato in febbraio e pubblicato nel marzo 1914. In questa pubblicazione compare un contributo dal titolo eloquente, *Pozornyj stolb rossijskoj kritiki*, a firma di D. Burljuk. Burljuk argomenta la propria apologia del futurismo, la letteratura delle 'giovani generazioni', ed elenca, con evidente intento polemico, numerosi articoli di carattere denigratorio tratti dalla stampa dell'epoca (cfr. *Futuristy*: 1914, 104). Molti dei nomi citati da Chlebnikov nelle invettive di *!Budetljanskij* sono infatti quelli degli autori degli stessi articoli riportati nel *Pozornyj stolb*. Le posizioni espresse da Burljuk e da Chlebnikov in molti passaggi sono simili: se, come molti studiosi hanno rilevato, *Idite k čertu* era nella sostanza un attacco alla letteratura contemporanea, è nostra opinione che *!Budetljanskij* dovesse assolvere alla medesima funzione, ma nei riguardi della critica.

Il testo si apre con una considerazione sul 1913, anno in cui non solo si registra il periodo di maggiore attività del gruppo *Gileja*, ma anche l'accettazione dell'etichetta di 'cubofuturisti' da parte dei suoi membri (cfr. *SS*, VI.1, 421; Markov: 1973, 117). Chlebnikov si serve dell'immagine metaforica della fame («Оно попросило в звонок мяс свежих. Осколки. Раскрытые рты», *SS*, VI.1, 226) per descrivere una prima sensazione di gioia, prodotta dall'introduzione di nuove forme d'arte nel panorama culturale dell'epoca, ora frustrata dalla critica:

¹⁵⁵ Potrebbe trattarsi di un esempio analogo a quello descritto da L. Magarotto in riferimento al caso dei *Železobetonnye poëmy* di Kamenskij, pubblicati anch'essi all'inizio del 1914 (cfr. Magarotto: 1996, 103-108).

Тогда, пока мы вонзали наши честные зубы в новое яство, - были созданы все воздуха улицы, дабы учинить нам тесноту и отравить радость. В таком положении дела и теперь. Мы выслушиваем храбрый лай шавок: Измайлова, Философова, Ясинокого и других кольцехвостатых (SS, VI.1, 226, i corsivi corrispondono a forme enfatizzate diversamente).

Ritorna la metafora del veleno («отравить радость») che era già comparsa in *Мы обвиняем старšie pokolenija...* («мы, вступающие в жизнь, выпили отравленную чашу бытия», SS, VI.1, 202) e viene introdotto un primo attacco personale indirizzato ai critici, il cui parere è paragonato al latrato di un branco di cagnetti.

Le invettive contro i contemporanei coinvolgono anche le figure di spicco dell'ambiente letterario, e Chlebnikov realizza una catena di metafore, proseguendo l'argomentazione con lo sviluppo di una metafora 'animale': «Кстати, доказательство того, что человек желает стать *четвероногим* [...]» (SS, VI.1, 226, corsivo mio). Chlebnikov continua l'aggressione verbale ai danni di Brjusov, Bal'mont e Merežkovskij, concentrandosi successivamente sulla linea filoccidentale della rivista "Vesy":

*Их "Весы" - это перевернувшаяся собачка, машущая лапками на запад, визжащая о совершенной невинности своей перед желтым волкодавом. В нас же каждая строчка дышит победой и вызовом, желчью победителя. Взрывы пластов, гул. Мы - *сопка*. Мы - *блевак*, дымящийся черным дымом (SS, VI.1, 226-227. Corsivi miei).*

Ponendosi in antitesi ai simbolisti, Chlebnikov afferma con decisione il valore dell'innovazione poetica perseguita dal suo gruppo, servendosi di immagini che rievocano quelle di Marinetti («каждая строчка дышит победой и вызовом»). Nelle due anafore (*мы [...] мы [...]*) su cui viene costruito il climax successivo, il poeta giunge a definire i membri del proprio gruppo con il termine *sopka*, che identifica un tipo di formazioni montuose o collinari, anche vulcaniche, collocate in Siberia centrale, e subito dopo amplifica il significato del tropo con il neologismo *blevak*, 'vulcano' (Percova: 1995, 97). Chlebnikov prosegue con una citazione imprecisa di alcuni versi di Majakovskij («И с неба смотрится какая-то дрянь / Величественно, как Лев

Толстой», *SS*, VI.1, 227)¹⁵⁶ in cui, grazie a una coincidenza prosodica, il nome di Tolstoj si sovrappone al significato di *drjan*’, ‘porcheria’. Esortando il pubblico a tenere a mente questi versi («Помните про это! Люди», *SS*, VI.1, 227) il poeta continua la sua invettiva, questa volta vaticinando il successo futurista:

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

О, Аррагонский бык!

В 1914 году мы вызвали на песок быка прекрасной масти, в 1915 - он
задрожит коленями, падая на тот же песок. И потечет слюна великая
(похвала победителю) у дрожащего животного. Пока наше развитие идет
как художественное развитие, например, Байрона (все по образцу
старого) (*SS*, VI.1, 227).

,

Come illustrato dai curatori di *SS*, il motivo del toro d’Aragona ricorre anche in altre opere poetiche (cfr. *SS*, II, 573); in questo passaggio è inoltre di rilievo la dialisi che segue il nome di Byron, poiché potrebbe essere in continuità con la mordacia che caratterizza alcune delle dialisi di *Slovo kak takovoe*. Il testo procede approssimativamente sulla stessa linea, e Chlebnikov cita una seconda volta Majakovskij per esporre la propria apologia della nuova poetica:

Мы не в шутку назвали себя “Пришедший Сам”, <потому> что мы
взаправду 1) Сам, 2) Пришедший (*SS*, VI.1, 227).

In questo passaggio ritorna un gioco di parole già incontrato in precedenza,¹⁵⁷ ed è opportuno segnalare che tale riferimento verrà ripreso da Chlebnikov anche successivamente. L’apologia prosegue, e il poeta fornisce un esempio dei propri versi, in una similitudine dal sentore antico:

¹⁵⁶ Si confronti la versione riprodotta da Chlebnikov, in cui si perde l’allusione blasfema dell’originale, in *Majakovskij PSS*, I, 63 per cui fu censurata in *Futuristy: 1914*, 67.

¹⁵⁷ *Prišedšij Sam*, cfr. qui, *supra*, n. 152.

“Крылышка...” и т.д. потому прекрасно, что в нем, как в коне Трои, сидит слово «ушкой» (разбойник). «Крылышка», скрыл ушка деревянный конь (SS, VI.1, 227).

L’inversione dei termini *potomu prekrasno, čto* in luogo di una variante più lineare *prekrasno potomu, čto* potrebbe essere giustificata da un uso dell’anastrofe per enfatizzare non tanto la bellezza dei propri versi, quanto il nesso causale seguente, che la motiva.

Chlebnikov prosegue nella critica ai contemporanei, servendosi di un’antonomasia (*Izmajlovy i Jasinskie*) che si riferisce ai detrattori di *Gileja*; riprende il motivo del toro e conclude la metafora ‘bovina’ con un riferimento alla corrida:

Кравы: Измайлов, Философов, Ясинекий и другие, щекочущие мышки читателя лятели. До свидания, г.г. быки! Быкобоец приподымает шляпу и уходит (SS, VI.1, 228).

Successivamente il poeta insiste sul tema del rapporto col passato, che viene sviluppato con un registro retorico tipicamente futurista e, in un certo senso, riprendendo certi temi già presenti in Marinetti. Più nel dettaglio, in un passo successivo che si riproduce di seguito, Chlebnikov si serve di antonomasie («Толстых, Гомеров, Пушкиных»), similitudini («человек 20-го века, [...] как муравей»), metafore e dialisi didascaliche che si avvicendano in due frasi costruite sul parallelismo di *tol’ko my*. Viene poi istituito un paragone tra i morenti e i vivi, articolato in una curiosa metafora («восклицательные знаки из осины»):¹⁵⁸

Только мы открыли, что человек 20-го века, влача тысячелетний труп (прошое), согнулся, как муравей, влачащий бревно. Только мы вернули человеку его рост, сбросив вязанку прошлого (Толстых, Гомеров, Пушкиных). Для умерших, но все еще гуляющих на свободе, мы имеем восклицательные знаки из осины (SS, VI.1, 228).

¹⁵⁸ Il riferimento ai ‘punti esclamativi di [legno di] pioppo’ potrebbe essere tratto dall’alta frequenza con cui quest’albero ricorre nelle credenze e nei proverbi del popolo russo: «Про осину говорится довольно много, но отмечается, главным образом, постоянное движение ее листов: она дерево проклятое, горькое, так как на ней, по преданию, Иуда повесился [...]», Ermolov: 2013, 366.

L'argomentazione successiva è una ripresa della critica al filoccidentalismo dei contemporanei, questa volta però sviluppata in chiave matematica («В стране чисел есть знаки ∞ и 0 [...]», *SS*, VI.1, 228). Il tema del cadavere («тысячелетний труп») ritorna in un'ulteriore sferzata ai contemporanei, con l'intento di mettere nuovamente in risalto il rapporto tra ciò che appartiene al passato e ciò che invece è attuale («Мы, поставив знаки на места, научили жить господствующее сословие господ полутрупов», *SS*, VI.1, 228).

Il manifesto si conclude con un rimando a due opere dello stesso Chlebnikov: *O, rassmejtes'...* e *My želaem zvezdam tykat'...* (nel testo sono citati i versi «“Будьте грозны, как Острица...”», *SS*, VI.1, 228), esempio di quel che l'autore definisce «брошенные нами величаво намеки и кораны», in una più ampia metafora in cui si descrive l'intero paese che si fa strada 'su zampe di capra' («по отвесной стене настоящего вся страна пробирается на ногах козы», *SS*, VI.1, 228).

Alla luce di questo riferimento alla propria opera, del rimando a *Kryliyškuja...* e, in certa misura, considerando anche le due citazioni imprecise dei versi di Majakovskij, l'atto stesso di riportare esempi poetici all'interno del discorso sembrerebbe corroborare l'ipotesi di Puchner (2006, 102), per cui la peculiarità del manifesto futurista russo sarebbe di essere strettamente dipendente dall'esempio poetico. Tuttavia, con una più attenta analisi, risulta evidente che, in questo caso specifico, i riferimenti alle opere poetiche non hanno quella finalità di autolegittimazione estetico-poetica che Puchner attribuisce loro.

La struttura pronominale del testo si fonda sulle costruzioni in prima persona plurale, che qualificano l'emittente del manifesto come portavoce del gruppo di *Gileja*. Vale la pena sottolineare che *!Budetljanskij* è uno dei testi in cui si verifica uno slittamento della tradizionale forma pronominale dell'allocutore: in questo caso la parte avversaria non è definita dal pronome di seconda persona plurale *voi* (che designa, appunto, il pubblico) ma da quello di terza *loro*. È inoltre probabile che talvolta il pronome *noi* sia usato in funzione metonimica per l'io autoriale (cfr. [...] *brošennye nami nameki* [...], in riferimento alle proprie liriche; corsivo mio). Il tono del testo è decisamente aggressivo nel suo complesso. Rimane qualche riserva sulla possibile inclusione a pieno titolo di

!Budetljanskij nella categoria ‘manifesto’: benché la funzione manifestaria sia evidente, considerate la struttura del testo stesso e la frequenza con cui ricorrono le sentenze, quest’opera si presenta più come un testo apologetico, caratterizzato da una *vis polemica* portante.

III.3.5.5 *My i doma* <1914-1915>

My i doma. Kričal’. *My i ulicetvorcy* è un’opera unica nel suo genere che, come vedremo, si distingue nettamente dai testi che sono stati e che saranno presi in esame in questo capitolo. Composta verosimilmente tra il 1914 e il 1915,¹⁵⁹ fu pubblicata solamente nel 1930 nella prima edizione critica (*SP*, IV, 275-287); alla versione manoscritta si accompagnano anche degli schizzi architettonici che illustrano i contenuti del testo. *My i doma* è un’opera di grandi dimensioni per la ‘norma’ delle forme dichiarative: la variante proposta in *SP* consta di undici pagine; quella di *SS*, su cui basiamo la nostra analisi, di nove, illustrazioni incluse.

Vale la pena lasciare spazio a qualche considerazione preliminare sul titolo. Per definire *My i doma*, in cui già si staglia il pronome *noi* che identifica i *budetljane*, Chlebnikov nel sottotitolo si serve di una precisazione, *My i ulicetvorcy*, dove il secondo è un sostantivo creato sul modello del neologismo *rečetrovec* (Percova: 1995, 306, 358). Gli *ulicetvorcy*, a cui l’autore si rivolge, sono gli architetti-urbanisti la cui opera segue ancora il corso della tradizione. Questo elemento permette di desumere quale sarà il contenuto del testo. Il poeta conia inoltre un neologismo *ad hoc*, ‘*kričal’*”, termine che identifica un atto situato nel mezzo tra un urlo e un’esortazione, tra un proclama e un invito: secondo l’opinione dei curatori di *SS* si tratta del termine che nella poetica chlebnikoviana dovrebbe sovrapporsi ai concetti di *vozzvanie* e di manifesto (cfr. *SS*, VI.1, 423). Alcuni specialisti, che nel dettaglio hanno approfondito e sistematizzato i prodotti della logopoiesi chlebnikoviana, concordano infatti nel ricondurre il significato di questo termine al sostantivo *krik* o al verbo *kričat’* (cfr. Grigor’ev: 1986, 236; Percova: 1995,

¹⁵⁹ In *T*, 602, si riporta la data 1915; in *SS*, viene proposto il 1914.

188); tuttavia, il fatto stesso che Grigor'ev (1986, 236) apponga un punto interrogativo accanto al termine 'manifest', che propone come definizione del neologismo, fa sorgere alcuni dubbi.

In primo luogo, quello di *My i doma* è l'unico caso in cui Chlebnikov si serve del termine *kričal'*, e non vi sono perciò elementi sufficienti per accettare senza obiezioni il parere dei curatori di *SS*.¹⁶⁰ Secondariamente, data la lunga dimensione del testo, è probabile che Chlebnikov non lo abbia mai pensato per essere declamato di fronte a un uditorio, affisso in un luogo pubblico, fatto circolare in forma di *listovka* o pubblicato su un giornale, vale a dire servendosi dei canali più tipici con cui un testo dichiarativo viene diffuso. La nostra opinione è che ci si trovi dinanzi a un caso di testo in forma 'ibrida': come vedremo successivamente, lo stile di gran parte della prosa di *My i doma* è molto più vicino a quello di un saggio che a quello di un manifesto, un appello o una dichiarazione. A questo proposito, riteniamo opportuno proporre una possibile alternativa al significato di *kričal'* che non esclude quanto già concluso dagli *chlebnikovedy* che si sono occupati delle sperimentazioni linguistiche dell'autore: senza trascurare l'indubbio riferimento alla radice *krik/kričat'* e le sue implicazioni semantiche, potrebbe essere sensato anche postulare un'affinità con il termine *skrižal'*, sia per un'evidente consonanza, sia per il significato di questo lemma. Con l'analisi del testo, auspichiamo di mettere in luce il fatto che sia possibile riconoscere delle coincidenze tra le accezioni di *skrižal'* e *My i doma*. Il significato del neologismo *kričal'* verrebbe così situato in una posizione liminare tra *kričat'*, che presuppone pragmaticamente una lotta per ottenere autorità, e *skrižal'*, che invece racchiude in sé l'idea di autorità garantita, in virtù della sua connotazione religiosa originaria.¹⁶¹

¹⁶⁰ I quali adducono numerosi esempi di alterazioni o combinazioni morfologiche ottenuti con l'uso del suffisso *-al'/-l'* (cfr. *SS*, VI.1, 423). Inoltre, i curatori riportano un ulteriore esempio, ma di natura diversa: il termine *rjav*, ricavato 'troncando' il verbo *rjavkat'*, «в значении жанра-приказа» (*SS*, VI.1, 423), con palese allusione al titolo dell'almanacco *Rjav! Perčatki* (1914) e al testo *Rjav o železnych dorogach* (1913). Tuttavia, è nostro parere che quest'ultimo, nonostante il fuorviante ricorrere dell'esclamazione 'Rjav!', non presenti alcun elemento tale da poterne rendere possibile l'accostamento alle forme dichiarative, come sembra invece che i curatori di *SS* abbiano fatto. La nostra opinione trova ulteriore conferma in Markov (1973, 188), che definisce quest'opera un «breve saggio utopistico sulle ferrovie».

¹⁶¹ Ricordiamo inoltre che Chlebnikov aveva definito a posteriori il suo primo *vozzvanie* del 1908 con l'aggettivo *kriklivoe*; tuttavia, data la natura di *My i doma*, ci sembra che non vi siano estremi per individuare punti di convergenza tra questa definizione, che verosimilmente ha una funzione qualificativa e riferita al tono del *Vozzvanie učasčichsja slavjan*, e il termine *kričal'*.

Nella presente analisi non ci dilungheremo sull'approfondimento dei contenuti: per la particolarità degli argomenti trattati, quest'opera ha suscitato l'interesse della letteratura critica che, nel corso degli anni, ha prodotto una serie di studi volti a sottolinearne i passaggi più salienti, in modo più o meno dettagliato. Ci limiteremo, quando necessario, a farne breve menzione durante la nostra analisi stilistica, rimandando, per ulteriori approfondimenti, ai lavori più noti e già pubblicati.¹⁶²

La struttura di *My i doma* è piuttosto complessa e articolata, il che rende opinabile la collocazione dell'opera entro i (pur vaghi) confini del genere dichiarativo. Infatti, il testo può essere diviso in: 1) una parte introduttiva; 2) due parti 'argomentative', che chiameremo *pars destruens* e *pars construens*, contrassegnate dai numeri romani (I. e II.) e da un titolo; queste ultime contengono a loro volta dei sottoelenchi numerati, marcati dalle cifre arabe. Si segnala che il punto numero tre della *pars construens* è costituito da un ulteriore elenco di enunciati, questa volta distinti e ordinati con l'impiego di lettere dell'alfabeto latino, probabilmente indice del fatto che la fase 'sciovinistica' dell'autore andava volgendo al termine. Infine, si può distinguere 3) una parte propriamente 'narrativa' in conclusione dell'opera, identificata dal titolo *Progulka*, che però è collocato organicamente all'interno del testo, e non ha la chiara funzione di separare quest'ultima parte da quella precedente.

La parte introduttiva è quella in cui, come vedremo, si può effettivamente riconoscere la presenza di una 'funzione manifestaria'. Si compone di tre periodi che, nel loro insieme, costituiscono un esordio dai toni enfatici. Chlebnikov apre il primo periodo con la metafora del cavallerizzo, che sviluppa anche nel secondo, servendosi, così facendo, di un'exergasia:

Вонзая в человечество иглу обуви, шатаясь от тяжести лат, мы, сидящие на крупе, показываем дорогу - туда! - и колем усталые бока колесиком на железной обуви, чтобы усталое животное сделало прыжок и вяло взяло, маша от удовольствия хвостом, забор перед собой.

¹⁶² Vale la pena segnalare che la maggioranza dei lavori critici discute prevalentemente del carattere utopico-visionario di quest'opera, intessendo un discorso di analisi quasi esclusivamente intorno alla particolarità delle 'proposte architettoniche' chlebnikoviane e agli schizzi che le accompagnano, cfr. Casari: 2008; 2009; Cooke: 1987, 185; D'Amelia: 1988; Kauchtschischwili: 1996; Kovtun, Povelichina: 1976; Solivetti: 1986; Stobbe: 1985; van Baak: 2009.

Мы, сидящие в седле, зовем: туда, где стеклянные подсолнечники в железных кустарниках, где города, стройные, как невод на морском берегу, стеклянные, как чернильница, ведут междуусобную борьбу за солнце и кусок неба, будто они мир растений; (SS, VI.1, 229)

In questi due passaggi viene ripreso il pronome *мы* del titolo e del sottotitolo: è un *мы* che rappresenta il gruppo dei *budetljane*, come espliciterà successivamente lo stesso Chlebnikov, ma che ha anche una funzione metonimica.

La costruzione della prima metafora, con i due gerundi presenti *vonzaja, šatajas'*, e un participio presente *sidjaščie*, che si conclude con un indicativo *pokazyvaem*, è verosimilmente di derivazione futurista. Essa riporta alla mente un'altra metafora molto simile, comparsa per la prima volta nel *Poščečina*: la 'marinettiana' «стоять на глыбе слова “мы”...», che verrà rielaborata, con una struttura verbale molto simile a quella presa in esame, nel *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* («только мы, стоя на глыбе себя и своих имен, осмеливаемся [...]», SS, VI.1, 263, corsivi miei) e in *Vsem! Vsem! Vsem!* («только мы, стоя на глыбе будущего, даем такие законы [...]», SS, VI.1, 283, corsivi miei).

Da questa prima metafora emerge la rappresentazione dell'umanità con le sembianze di un animale, e in particolare di un cavallo («чтобы усталое животное сделало прыжок и вяло взяло [si noti qui la paronomasia] [...] забор перед собой»).¹⁶³ Questa immagine viene rafforzata nel suo significato con la metafora esortativa posta in apertura al secondo periodo, la quale, anche in questo caso, mostra una certa affinità con gli stilemi futuristi («Мы, сидящие в седле, зовем...» vs. gli esempi sopra citati delle varianti di «мы, стоя на глыбе»). Si registra una ripresa cataforica del *tuda!* iniziale, avverbio di luogo indeterminato che prima ha funzione esortativa, mentre qui viene 'determinato' dalla descrizione seguente («туда, где стеклянные...»). In questo passaggio Chlebnikov anticipa quello che sarà il tema del *kričal'*, l'architettura, e si serve di un'altra metafora, che associa gli edifici ai girasoli (*podsolnečniki*), e per cui le città, in lotta per la luce del sole, vengono collocate in un contesto 'vegetale' («будто они мир растений»).

¹⁶³ Il cavallo è un animale che nella poetica chlebnikoviana riveste un ruolo particolare. Sovente è associato a tematiche di guerra o di morte; qui non è del tutto chiaro se assolva a una funzione analoga o se sia semplicemente parte della metafora del cavallerizzo scita. Per ulteriori approfondimenti, cfr. Weststeijn: 2004.

Nel terzo periodo la metafora floreale viene continuata, questa volta con un gioco paraetimologico di cui l'autore si serve per esporre un interrogativo:

[...] “посолонь” - ужасно написано в них азбукой согласных из железа и гласных из стекла! И если люди - соль, не должна ли солонка идти посолонь? (SS, VI.1, 229)

Partendo dal termine *posolon'*, il moto diurno del sole che i girasoli-edifici (in analogia con la metafora del *mir rastenij*; è probabile che ci sia anche un richiamo paronomastico, e non solo concettuale, a *podsolnečnik*, ‘girasole’) devono seguire («“посолонь” - ужасно написано в них...»), l'autore paragona gli uomini al sale, in un gioco paronomastico (*sol'*), e da questo elemento si domanda retoricamente se la ‘saliera’ (*solonka*), e quindi gli edifici, la città, che ‘contengono’ gli esseri umani, non debba seguire essa stessa il moto del sole.¹⁶⁴ Chlebnikov procede con un enunciato che per struttura e registro retorico è in aperta continuità con lo stile futurista:

Положив тяжелую лапу на современный город и его улицетворцев, восклицая: «Бросьте ваши крысятники!» - и страшным дыханием изменяя воздух, мы, Будетляне, с удовольствием видим, что многое трещит под когтистой рукой. Доски победителей уже брошены, и победители уже пьют степной напиток, молоко кобылиц; тихий стон побежденных (SS, VI.1, 229).

I *budetljane* notano che l'esortazione ad abbandonare le *loro* topaie («Бросьте ваши крысятники!»), indirizzata agli abitanti della città contemporanea e agli *ulicetvorcy*, produce già dei risultati soddisfacenti («многое трещит под когтистой рукой»), dove *kogtistaja ruka* è forse un'allusione agli uomini volanti, gli abitanti della città del futuro, i *krylatye žiteli*, di cui i *budetljane* sono già parte e la cui connotazione potrebbe aver risentito delle esperienze del giovane Chlebnikov in campo ornitologico. Quando Chlebnikov sentenzia che «Доски победителей уже брошены», verosimilmente intende fare riferimento alle ricerche sugli *zakony vremeni* (che in forma definitiva saranno

¹⁶⁴ Si noti che *posolon'* indica anche la direzione del percorso di certe processioni nel rito ortodosso orientale. Inoltre, si confronti questo passaggio con l'analogo discorso paraetimologico e paronomastico condotto in <Uzy so> (SS, VI.1, 54 e cfr. qui, infra).

raccolti nelle *Doski sud'by*), asserendo che sono già state 'gettate', nel senso di avviate, iniziate o forse 'destinate' al fine di cambiare l'umanità;¹⁶⁵ con la menzione dello «степной напиток» si riallaccia all'elemento scita, e con la precisazione che si tratta del latte di giumente, *moloko kobylic*, potrebbe voler celare un rimando all'almanacco futurista intitolato allo stesso modo. Ai vinti non resta che un quieto gemito («тихий стон побежденных»), e in questa laconica ed ellittica sentenza si condensa l'affermazione di quella posizione d'autorità che permette all'autore di procedere nell'argomentazione.

In questo punto del testo si conclude la parte introduttiva e ha inizio la *pars destruens*, marcata da una precisa indicazione in infratesto: «Мы здесь расскажем о вашем и нашем городе» (*SS*, VI.1, 229). Questa disadorna dichiarazione d'intenti segna anche il definitivo cambiamento di registro stilistico che avviene nella parte successiva del testo: Chlebnikov abbandona quasi del tutto lo stile 'manifestario' in favore di una prosa più descrittiva, vicina alla saggistica, più consona al genere di trattazione che intende condurre. Contestualmente, il tempo verbale che progressivamente diventa dominante è il futuro, il tempo dell'utopia, delle profezie e delle certezze a venire (cfr. Abastado: 1980, 9-10), che Chlebnikov alterna al passato creando così una struttura altalenante, che provoca un effetto straniante. Tale struttura ha, tuttavia, una sua ragion d'essere: l'incombere del futuro sul passato e il loro confondersi è un tema ricorrente in Chlebnikov, motivazione per cui, in quest'opera, l'uso del verbo «travalica insensibilmente dal presente al passato, quasi il poeta, immerso in un equilibrio atemporale, guardi il suo "habitat" futuro da un futuro ancora più lontano» (Solivetti: 1986, 13). A questo proposito, citando un verso di Novalis, «Qui il futuro nel passato», M. Böhmig sostiene che «nello stesso spirito si inserisce [...] la circostanza che molte prose utopiche di Chlebnikov siano scritte al passato» (Böhmig: 1989, 354).

La *pars destruens* è marcata dal numero romano 'I.' e da un titolo: «Черты якобы красивого города прошлецов (пращурское зодчество)» (*SS*, VI.1, 229), in cui si segnala l'uso dell'ironia (reso esplicito da *jakoby*). Questa parte è composta da cinque punti (distinti dalle cifre arabe) in cui Chlebnikov tratta diversi temi, ma sempre

¹⁶⁵ Per questa interpretazione seguiamo quanto compare nelle note di *T*: 706: «ср. "Доски судьбы"». Si segnala che in *SS*, in riferimento all'espressione *Doski pobeditelej*, i curatori rimandano alle note di una poesia del 1916, *Boj v lubke*, in cui si discetta sulle cartoline, sui cartelloni (*afiši*) e sui *lubki* a tematica bellica; tuttavia, ci sembra più appropriato il collegamento proposto in *Tvorenija*.

riguardanti la critica alla città costruita secondo il modello ‘tradizionale’: *gorod sverchu*, *gorod sboku*, *gorod vnutri* e via dicendo. Oltre alle particolarità del testo a cui è già stato fatto cenno, non vi è nulla di rilevante da segnalare in questa parte, dal momento che la prosa di cui si serve Chlebnikov è tendenzialmente lineare: di tanto in tanto si registra la presenza di interrogativi retorici («Не так ли умирают цветы, сжатые в неловкой руке, как эти дома-крысятники?»), *SS*, VI.1, 231) o di frasi esclamative (ad esempio, «Итак, его черты: улица над городом, и глаз толпы над улицей!», «Этому должен быть положен конец!», o «[...] насытив себя пустынным, походя на громкое междометие!»), *SS*, VI.1, 230-231). La bassa frequenza di questi artifici e la funzione che svolgono nell’insieme di questa sezione non contribuiscono a permettere di considerare *My i doma* un testo ‘dichiarativo’ a pieno titolo.

La successiva *pars construens*, marcata dal numero romano ‘II.’, presenta un titolo costruito in antitesi a quello della sezione precedente: «Лекарства Города Будрых» (*SS*, VI.1, 232),¹⁶⁶ poiché qui Chlebnikov espone ciò che ritiene essere i ‘medicamenti’ alla città contemporanea, vale a dire le nuove proposte abitative elencate in questa sezione. Questa è forse l’unica parte del testo che può essere considerata programmatica, dal momento che l’autore vi espone effettivamente delle soluzioni ai problemi dell’abitabilità e della configurazione della città contemporanea. I tre punti numerati che la costituiscono sono consistenti, e nei momenti in cui descrive le sue visioni utopiche l’autore coniuga i verbi al passato:

Был выдуман ящик из гнutoго стекла, или походная каюта, снабженная дверью, с кольцами, на колесах, со своим обывателем внутри; она ставилась на поезд (особые колеи, площадки с местами) или пароход, и в ней ее житель, не выходя из нее, совершал путешествие. [...] Таким образом было достигнуто великое завоевание: путешествовал не человек, а его дом на колесиках [...] (*SS*, VI.1, 232).

In questa sezione non si registra una presenza di artifici retorici ‘dichiarativi’ sufficientemente rilevante da permettere di ricondurre il testo alle forme dichiarative;

¹⁶⁶ Come segnalato in *T*, 706, *Budryj* è un neologismo che significa, «по объяснению А. Крученых, “(будущим польный), мудрый + бодрый”».

menzioniamo però un unico caso, stilisticamente molto interessante, in cui Chlebnikov sembra servirsi di un *argumentum ad hominem*:

3. Что строилось? Теперь внимание. Здесь рассказывается про чудовища будетлянекого воображения, заменившие современные площади, грязные, как душа Измайлова (SS, VI.1, 235, corsivo mio).

Questa frase introduce il lungo elenco di proposte di abitazioni utopiche che costituiscono la particolarità di questo testo. L'*argumentum ad hominem* consiste nel riferimento ad A.A. Izmajlov, giornalista, critico e avversario 'storico' del futurismo in Russia: nel passaggio in cui Chlebnikov paragona la bruttezza delle piazze contemporanee alla bruttezza interiore di Izmajlov, sembra porsi in aperta continuità con la polemica tra i futuristi e i loro detrattori (cfr. i riferimenti a Izmajlov in *!Budetljanskij* e il *Pozornyj stolb rossijskoj kritiki* di D. Burljuk): questo elemento rafforza l'ipotesi dell'ispirazione futurista per certe figure retoriche impiegate nella parte introduttiva del testo.

In questa sezione si manifesta molto esplicitamente la centralità del ruolo che riveste la natura non solo tra gli strumenti retorici, ma anche nell'immaginario poetico e architettonico di Chlebnikov. Se fin dall'introduzione l'autore istituiva un paragone tra gli edifici e il mondo delle piante (*mir rastenij*), in questa parte del testo si ha la conferma di come l'immaginazione del poeta venga influenzata dalle forme naturali anche nella progettazione di diversi altri tipi di edifici che descrive con minuzia nella sua prosa: per fare alcuni esempi, ricordiamo i *doma-ostovy*, strutture reticolari d'acciaio paragonate agli arbusti di ginepro e che per la loro descrizione ricordano degli alveari; il *dom-topol'*, o casa-pioppo, costituito da una stretta torre che dall'alto in basso è ricoperta da anelli di capsule di vetro: è il contrasto tra la struttura scura e la trasparenza del rivestimento in vetro a rendere, secondo Chlebnikov, la costruzione simile al pioppo; il *dom-trubka*, o casa-tubo, composto da una struttura esterna in pietra modellata a guisa di tubo, con un ampio cortile interno bagnato da una cascata, potrebbe aver trovato origine in strutture naturali tubolari, come lo stelo di un fiore, o più probabilmente in un tubo idraulico; il *dom-volos*, o casa-capello, composto da un asse laterale accanto al quale si innalzano 'capelli' di camere, fino alla vertiginosa altezza di 200-400 metri.

Slancio verso l'alto e trasparenza: questi sono i principî che dominano le visioni architettoniche di Chlebnikov. Se da un lato la verticalità delle strutture e la sospensione nel vuoto delle capsule di vetro (cfr. *SS*, VI.1, 232-235) richiamano l'ossessione del poeta per i concetti di spazio e tempo, dall'altro la trasparenza dei nuclei abitativi, ottenuta grazie al vetro, permette l'apertura dell'edificio all'ambiente che lo circonda, «perché sia circondato di luce, aria, sole, in definitiva dalla natura» (Solivetti: 1986, 12) Come è evidente dai loro nomi, le strutture architettoniche descritte da Chlebnikov prediligono le forme e le geometrie della natura, con un riferimento privilegiato al mondo vegetale: a questo proposito, Carla Solivetti sostiene che «l'architettura nel suo slancio verso l'alto obbedisce allo stesso eliotropismo delle piante» (1986, 14). L'eliotropismo delle piante permette di spiegare anche le metafore e gli artifici paronomastici della parte introduttiva (*podsolnečnik – sol' – po-solon*).

P. Stobbe definisce '*Organic Constructivism*' questo genere di visioni architettoniche fortemente influenzate dalla natura (cfr. Stobbe: 1986, 378). Anche se priva di senso da un punto di vista strettamente architettonico, una definizione ossimorica di questo tipo ben si adatta alla figura complessa di Chlebnikov, che si riflette precisamente nella sua produzione letteraria: con le parole di V. Markov (1962, V), «Khlebnikov's work is built on a conflict between modernity (his thought) and the past (his poetry)».

La sezione finale del *kričal'*, che consiste nel racconto di una 'passeggiata' (*progulka*), si apre *in medias res* con la narrazione del viaggio di un cubicolo di vetro («ящик из гнутого стекла», *SS*, VI.1, 232) con all'interno il suo abitante, e si sviluppa nella particolareggiata descrizione delle costruzioni in vetro e acciaio esposte programmaticamente nel corso del testo. Il racconto è strutturato integralmente sulla prima persona singolare e si conclude con una buona dose di ironia, che si riscontra in un paio di interrogativi che anticipano la conclusione definitiva del testo, a cui Chlebnikov fornisce prontamente risposta:

Я думал про сивок-каурок, ковры-самолеты и думал: сказки,- память старца или нет? Иль детское ясновидение? Другими словами, я думал: потоп и гибель Атлантиды была или будет? Скорее, я склонен думать – будет (*SS*, VI.1, 238).

In questo senso, Chlebnikov contestualizza la parte meno programmatica della prosa in un luogo completamente al di fuori della storia: rievoca il mito platonico di Atlantide e lo colloca in un futuro non ben definito. Inoltre, nella narrazione vengono menzionati *I* ed *Ė*, che abitano in un *dom-cvetok*, una casa fiore, che non figurava nella lista di proposte architettoniche. Essi sono i protagonisti di un'altra opera di Chlebnikov, intitolata *I i Ė. Povest' kamennogo veka* (SS, IV, 25). Il senso implicito di questo riferimento all'età della pietra si racchiude forse nella volontà di rievocare quella condizione primitiva e armoniosa per l'umanità descritta nel mito dell'età dell'oro. I miti si intrecciano e il passato, l'arcaico, il folklorico, condensati e cristallizzati nelle fiabe, diventano rappresentazione di ciò che Chlebnikov auspica come futuro ideale per l'umanità.

In conclusione, considerare le proposte architettoniche di Chlebnikov da un punto di vista 'programmatico', potrebbe portare a concludere che quest'opera rappresenti un esempio esclusivamente chlebnikoviano di testo dichiarativo, data la natura ibrida della sua forma e la lunghezza del testo; tuttavia, poiché gli espedienti retorici ingiuntivo-esortativi, i più tipici delle forme dichiarative, essendo relegati alla sola introduzione occupano in realtà una parte minima nel complesso del testo, sarebbe più ragionevole considerare il *kričal'* come una commistione tra diversi elementi manifestario-dichiarativi e la forma del saggio. Come abbiamo visto nel corso dell'analisi, la prosa di quest'opera in generale tende alla forma espositiva, sulla falsariga del saggio o del trattato. Riteniamo, dunque, che non sia il caso di sovrapporre il termine *kričal'* a quello di manifesto, specialmente se si considera che la classificazione per genere letterario delle opere di Chlebnikov presenta difficoltà significative, sia in virtù di un generale distacco dalle forme canoniche, sia perché spesso sono frutto di un complesso intreccio di forme nuove e tradizionali. Proprio per questo motivo, in molti casi l'attribuzione di un'opera a uno specifico genere letterario può risultare non solo puramente convenzionale, ma anche fuorviante, e probabilmente sarebbe sensato avanzare la proposta di una categoria *ad hoc* che tenga conto di quelle che sono le particolarità stilistico-formali, molto spesso ibridate, della prosa chlebnikoviana.

III.3.5.6 *Bulla o vetrovoj vojne* <1915>

Bulla o vetrovoj vojne è un'opera la cui datazione viene fatta risalire all'aprile 1915, poiché tratta di temi che secondo i curatori di *SS* sono stati elaborati in conseguenza di un evento cruciale che ebbe luogo quell'anno, vale a dire l'impiego del gas sul fronte occidentale. Il fatto avvenne il 22 aprile 1915, durante la battaglia di Ypres. Considerata la natura chimica di queste armi, il successo delle truppe tedesche fu dovuto anche al fatto che i venti soffiavano in loro favore: questa osservazione permette di spiegare il significato del titolo. La '*vetrovaja vojna*' è infatti la guerra 'eolica', condotta per mezzo dei venti; *bulla* invece è un termine di chiara origine latina (da *bŭlla*, bolla), che identifica quei documenti emanati dall'autorità imperiale o pontificia nel medioevo. Il testo non solo è incompleto ma, nella versione proposta in *SS*, è per la maggior parte risultato di un lavoro di ricostruzione del materiale rinvenuto in un quaderno custodito da M. Matjušič (cfr. *SS*, VI.1, 423; Grigor'ev: 2006, 314-315).

Pur indicando che nella preparazione della versione «некоторые фрагменты не прочитаны» e che, nel suo complesso, il testo «реконструирован с несколькими смысловыми и композиционными конъектурами» (*SS*, VI.1, 423), i curatori dell'ultima edizione critica adottano la stessa linea dei loro predecessori, non fornendo spiegazioni sul perché Chlebnikov abbia scelto proprio di intitolare questo testo usando il termine '*bulla*'. Se, come ha evidenziato Grigor'ev (2000, 146; 2006, 315), la composizione del testo è da collocare in un periodo in cui le posizioni antioccidentali e panslave del poeta erano ancora salde, la scelta di un termine così strettamente legato alla cultura occidentale può essere spiegata solamente in virtù dell'altrettanto forte connotazione politica e pragmatica. Dal punto di vista della lotta per l'autorità che caratterizza la forma manifestaria, bisogna considerare che la *bolla* è una forma testuale vicina alla 'dichiarazione': si tratta di un documento in uso nelle cancellerie papali o imperiali e, per quanto riguarda la tradizione pontificia, sovente siglato dal papa stesso. Il rapporto di potere tra emittente e destinatario è già in essere, e la posizione legittimata dell'emittente non ammette opposizioni, giacché si fonda su una struttura gerarchica verticale (cfr. Somigli: 2003, 37; supra, III.2.1 Il manifesto politico). La nostra propensione a motivare la scelta terminologica di Chlebnikov con questo ragionamento

trova ulteriore sostegno nella struttura retorica del testo stesso. *Bulla* si apre infatti con un *obraščenie-vosklicanie* al lettore, «Люди!» (SS, VI.1, 239), che per la sua genericità chiarisce subito la posizione di autorità dell'emittente, esplicitando l'universalità del destinatario del testo. Come ha già rilevato Grigor'ev, *Bulla* è interessante anche per il carattere fortemente sciovinista dei suoi contenuti (cfr. 2000, 146 n12), che si riflette sul registro retorico impiegato da Chlebnikov.

Per introdurre l'argomento della trattazione, il gas (*gaz*), l'autore si serve di un gioco di parole che sviluppa sul cognome di un medico tedesco molto noto nella Russia di quel periodo, F.I. Gaaz, dal quale viene rimossa una <a>. Il passaggio successivo è un'expolito (o exergasia), in cui la medesima struttura metonimica, in disposizione parallelistica, viene spezzata da un'interrogazione retorica:

Перун, разящий Вотана, видит, что врач Гааз делает свою работу без <этого> а.

Где разница? Поэтому будем говорить о гаазах вообще.

Перун и Вотан тяжело целуются мечами. [Клинок] лезвие яда <несет смерть> ветрочумы (SS, VI.1, 239).

Il tropo si articola sullo spostamento concettuale tra *Perun* e *Votan*, le divinità a capo dei pantheon pagani rispettivamente slavo e germanico. La prima metonimia introduce una metafora («Гааз делает свою работу без <этого> а»); segue l'interrogativo retorico che suggerisce l'assenza di distinzione tra *Gaaz* e *gaz*, e quindi tra il medico tedesco (soggetto a un ulteriore spostamento concettuale che inquadra, infine, il mondo germanico nel suo insieme) e l'impiego bellico del gas. L'associazione tra tedeschi e gas viene poi ripetuta nella successiva exergasia, caratterizzata dalla stessa costruzione metonimica («Перун и Вотан...»), che viene conclusa e rafforzata nel suo valore concettuale da una metafora («лезвие яда [...] ветрочумы»).

Il passaggio successivo, strutturato sull'anafora di *esli*, che ha la funzione di introdurre un elenco (presentato come elenco numerato in SS) di modi per contrastare l'arma chimica del gas, è stato interamente ricostruito dai curatori dell'edizione critica, ma ciò non compromette la validità dell'interpretazione del testo nel suo complesso:

<Если хам (черная земля) знает силу ветрового оружия, это приведет его к силовым способам победы>.

<Если известен химический состав гаазов, то хамические способы борьбы с ними просты и хитры> (SS, VI.1, 239).

Il riferimento a *cham* va inteso come una citazione a Dm. Merežkovskij, e ritorna anche in altre opere del periodo prebellico.¹⁶⁷ In questo testo è verosimile che abbia la funzione di identificare il popolo russo (o forse la compagine futurista, in rapporto ai contenuti del testo di Merežkovskij), che dovrebbe conoscere la forza della nuova arma impiegata e la composizione chimica dei *gaaz* (ancora un gioco di parole che identifica il gas e rimanda simultaneamente ai tedeschi), per contrastarli. A tal fine Chlebnikov stesso elenca sette punti, numerati dai curatori, interessanti più per lo stile di trattazione quasi scientifico con cui sono espressi, che per una congetturale natura programmatica. Tenendo conto che i curatori hanno ricostruito la frase che introduce l'elenco nel testo con «<можно использовать>» (SS, VI.1, 239), è difficile pensare a *Bulla* come a un testo dichiarativo e programmatico. Si prendano i seguenti due punti numerati a titolo d'esempio, e si presti attenzione alla struttura dei rispettivi enunciati:

<3>. Охладительная решетка, соединенная со льдом и жидким водородом, будучи теплопроводна, заставит яд стекать каплями и обратит в жидкость. [...]

<7>. Изменение направления ветра путем пожара (жечь уголь). Точка пожара должна находиться впереди окопов (SS, VI.1, 239-240).

La prosa di Chlebnikov in questo caso ricorda quella di un trattato o di un saggio d'argomento scientifico. Si noti la struttura lineare delle frasi, il linguaggio piano, la frequenza di incisi didascalici, come nel caso di «(жечь уголь)»; non ci sono forme imperative, né ingiunzioni; le forme verbali degli enunciati disposti in elenco numerato sono integralmente coniugate al modo indicativo. La funzione del testo non è prescrittiva, ma descrittiva.

¹⁶⁷ Cfr. riferimenti analoghi in *Voin ne nastupivšego carstva... e !Budetljanskij*, qui, *supra*, n. 152 e 157.

Sulla scorta di questi elementi, è opportuno interrogarsi sul motivo che ha spinto i curatori di *SS* a includere un testo di questo genere nella sezione dei *vozzvanija*. Tale scelta risulta condivisa anche in altri testi critici, che fanno però menzione dell'*obraščenie-vosklicanie* in apertura come tratto comune a un più ampio «ряд воззваний Хлебникова» (*ТМ*, 47). Come abbiamo mostrato nell'analisi, tuttavia, la struttura retorica del testo è molto distante dalle 'convenzioni' del genere manifesto; e se, come sostiene Abastado (*supra*, I.), la distinzione tra manifesto e appello (*vozzvanie*) è data primariamente dall'assenza di tratti programmatici nel secondo, si comprende anche perché uno dei più noti *chlebnikovedy*, V.P. Grigor'ev, abbia definito *Bulla* con la formula neutra: «любопытная прозаическая Булла о ветровой войне» (Grigor'ev: 2000, 146).

Nel testo si può riconoscere la presenza di quella che Abastado ha definito 'funzione manifestaria', estrinsecata sia dal titolo, sia dal retorico *obraščenie-vosklicanie* d'apertura; tuttavia, in *Bulla* non viene esposta e propugnata una soluzione: Chlebnikov propone diversi metodi potenzialmente attuabili per contrastare la strategia bellica tedesca, ma la struttura retorica che adotta nel descriverli non implica un tentativo di cambiamento dello status quo a livello estetico o politico. Il testo mostra di avere una natura ibrida dal punto di vista del genere letterario, presentando elementi retorici, registro linguistico e aspetti strutturali riconducibili potenzialmente a diversi generi: considerato anche il caso del testo analizzato precedentemente, *My i doma*, *Bulla o vetrovoj vojne* può analogamente essere considerata un'opera in forma ibrida.

III.3.5.7 *Predloženiya* <1915-1918>

I *Predloženiya* chlebnikoviani costituiscono un esempio di testo o, per meglio dire, di un gruppo di testi, molto particolare. Poniamo l'accento sulla caratteristica di pluralità

dell'opera poiché, come è evidente dalla versione presentata in *SS* (VI.1, 241), essa è costituita da tre corposi blocchi di enumerazioni programmatiche. Come segnalato dai curatori dell'edizione critica (cfr. *SS*, VI.1, 424), le tre sezioni sono state pubblicate in momenti differenti: il primo gruppo dei *Predloženiija*, composto da un elenco di 16 punti numerati, comparve sull'almanacco *Vzjal. Baraban futuristov* (1915), ed è descritto da Markov come «un ottimo esempio dell'utopismo e pacifismo di Chlebnikov» (Markov: 1973, 288); il secondo e il terzo sono postumi, e videro la luce rispettivamente nel 1929, sul XII numero di *Neizdannyyj Chlebnikov*, e nel 1933, sul quinto volume di *SP*.¹⁶⁸ Va inoltre menzionato che nella prima edizione critica i *Predloženiija* sono presentati in un elenco, in ordine sparso, e in una serie di periodi isolati, il cui inizio è marcato graficamente da un asterisco. Stepanov ipotizza che la data di composizione dell'intero complesso dei *Predloženiija* sia da collocare nel biennio 1915-1916.¹⁶⁹ È comunque possibile che i *Predloženiija* siano stati soggetti a successivi rimaneggiamenti, forse in virtù dei molti punti di convergenza tra le proposte chlebnikoviane e i contenuti di altre opere: come già segnalato in *SS* (VI.1, 425), le proposte del primo gruppo sono vicine a *My i doma* <1914-1915> e *Truba Marsian* (1916); quelle del secondo a *Pamjatniki...* <1913> e a *Indo-russkij sojuz* (1918); quelle del terzo a *Sojuz izobretatelej* (1918) e *Otkrytie narodnogo universiteta* (1918).

La particolarità dei *Predloženiija* non è passata inosservata, soprattutto per la loro difficile catalogazione dal punto di vista del genere letterario. A titolo d'esempio, si tenga conto che nel V volume di *SP*, Stepanov li collocò insieme ad altre opere di tipo dichiarativo, intitolando appositamente la sezione *Vozzvanija i predloženiija* (cfr. *SP*, V, 348); in *SS* vengono inclusi nella sezione dei *Vozzvanija* (cfr. *SS*, VI.1, 241) e definiti come «своеобразный декларативный жанр» chlebnikoviano (*SS*, VI.1, 424). Troverebbero posto, stando all'opinione dei curatori, in una più ampia categoria di genere dichiarativo.¹⁷⁰ Nell'edizione in lingua inglese, *CW*, i *Predloženiija* sono stati

¹⁶⁸ Sulla scorta di quanto detto, potrebbero sorgere alcune perplessità nel ritenere i *Predloženiija* un'unica opera compiuta e, di conseguenza, nel presentarli come tale. Abbiamo comunque ritenuto opportuno seguire la categorizzazione adottata in *SS*, poiché gli enunciati dei tre diversi gruppi non differiscono nella struttura.

¹⁶⁹ «[...] без указания границ отдельных публикаций, вместо внутренней порядковой нумерации каждого раздела - звездочки, весь материал датируется <1915-1916 гг.>», *SS*, VI.1, 424.

¹⁷⁰ «В футуристическом движении декларативные жанры вообще играли исключительную роль, зачастую, вместе с эпатажными выступлениями и выставками, получая 'самоценное' художественное значение [...]. К ним примыкают и хлебниковские *предложения* - своеобразный

semplicemente raccolti insieme ad altri scritti teorici (*CW*, I), mentre sono numerosi i casi in cui gli studiosi si limitano a identificarli con il termine ‘*Predloženiija*’. In questa prospettiva, si distingue il caso di Cooke (cfr. 1987, 101, 131), il quale, in modo abbastanza curioso, vi si riferisce con l’espressione ‘*aphoristic proposals*’, nonostante in questi enunciati non ci sia nulla che possa essere ricondotto all’*aforisma*.

Da un punto di vista formale, la maggior parte dei punti dei *Predloženiija* presenta una struttura con verbo all’infinito nella proposizione principale. Sovente l’enunciato viene introdotto da un verbo all’infinito, come nei seguenti esempi:

<I>

5. Учредить для вечной непрекращающейся войны между желающими всех стран особый пустынный остров, например, Исландию (прекрасная смерть). [...]

15. Требовать у вооруженных союзов людей с оружием в руках оспаривать мнение бюджетян, что весь земной шар принадлежит им. [...]

<III>

4. Закончить великую войну первым полетом на луну (*SS*, VI.1, 241-244).

Nel complesso dei 39 punti che costituiscono le tre sezioni del testo, si riscontra solamente un singolo uso di una struttura imperativa, con valore tuttavia concessivo (costruzione con *pust’*, sezione <III>, punto 6). Nel complesso dell’opera, lo stile della prosa è lineare e disadorno: la stesura dei *Predloženiija* ricorda quella impiegata nell’elenco di *Bulla o vetrovoj vojne* <1915>. In quest’opera, infatti, si registra un simile uso di incisi didascalici, come nel seguente esempio: «6. В обыкновенных войнах пользоваться сонным оружием (*сонными пулями*)» (*SS*, VI.1, 241, corsivo mio). Nei *Predloženiija* non ci sono forme dal valore puramente esortativo o imperativo, non vi sono ingiunzioni; oltre al frequente uso dell’infinito, il modo più diffuso è l’indicativo. Anche in questo caso, la funzione del testo non sembra essere prescrittiva, ma descrittiva.

Sicuramente è possibile istituire un confronto con quanto sosteneva Marinetti nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) proprio in merito all’uso

жанр кратких, нередко также эпатажных или утопических и фантастических ‘идей’, ‘проектов’, ‘изобретений’ из самых разных областей искусства, науки и жизни», *SS*, I, 435.

‘universalizzante’ dell’infinito (cfr. qui, supra, III.3.1 *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912); Manifesti, 58-64): se effettivamente vi fossero dei punti di convergenza negli usi delle forme verbali, non sarebbe impossibile rilevare una ‘funzione manifestaria’ all’interno di quest’opera, quand’anche in senso lato.¹⁷¹ Tuttavia, è nostra opinione che il caso dei *Predloženiija* non lo permetta: in primis, poiché non v’è alcuna parte introduttiva o conclusiva a precisare in qualche modo il fine delle proposte chlebnikoviane, che vanno intese come singole entità autosufficienti e ‘spicciolate’; in secundis, non va dimenticato che la serie di enunciati, raggruppata in un’unica sezione intitolata ‘*Predloženiija*’ fin dalla prima edizione critica, è stata pubblicata in tre momenti differenti e presenta affinità contenutistiche con opere della produzione chlebnikoviana concepite in periodi molto diversi.¹⁷²

Non abbiamo quindi a disposizione una versione manoscritta che conferisca ai numerosi *Predloženiija* un carattere unitario, e risulta ragionevole la proposta dei curatori di *SS* di considerare lo specifico caso del primo gruppo dei *Predloženiija* come ‘allegato’ conclusivo alla variante poetica del *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* (cfr. *SS*, VI.1, 424). Questa versione del testo (*SS*, III, 174) si conclude infatti con un breve brano intitolato appunto ‘*Predloženiija*’, in cui compaiono molti dei più noti *topoi* chlebnikoviani, elaborati in forma poetica, e per questo motivo si possono individuare alcune affinità con i contenuti che compaiono in prosa nei *Predloženiija*.

Non sarebbe errato parlare di una sorta di ‘condensazione’ delle proposte chlebnikoviane in forma poetica, a fronte di un lavoro di rielaborazione continuo e costante nella carriera dell’autore. A titolo d’esempio si compari il seguente punto:

<I> [...]

9. Везде вместо понятия пространства вводит понятие времени, например, войны между поколениями земного шара, войны окопов времени (*SS*, VI.1, 242).

¹⁷¹ In analogia al ragionamento da noi condotto per individuare il valore manifestario di *Vmesto predislovija*, cfr. qui, supra, III.3.4 *Vmesto predislovija* [da *Moloko kobylic*] (1914).

¹⁷² In *SS* si rimanda anche ad un confronto con un altro testo, *Sovety*, (*GW*, III, 462). Pubblicato su *Vremennik 4* nel 1918, i suoi quattro enunciati riprendono alcuni dei contenuti già argomentati nei *Predloženiija* (cfr. *SS*, VI.1, 424).

con quanto viene esposto nel poema:

Вы – построение пространств.

Мы – построение времени (*SS*, III, 174).

In conclusione, a prescindere da questa intensa suggestione che vedrebbe gli enunciati dei *Predloženiija* come la conclusione ideale della versione in poetica del *Vozzvanie predsedalelej zemnogo šara*, non riteniamo possibile ascrivere questo gruppo di enunciati alla categoria delle forme dichiarative. Siamo invece propensi a ricondurre la prosa dei *Predloženiija* a quella della trattazione scientifica, o delle tesi di carattere filosofico: in ogni caso, pur nella loro brevità, il contenuto di questi enunciati non consente di ricondurli alla forma dell'aforisma, come R. Cooke invece sembrava implicitamente sostenere.

III.3.5.8 *Truba marsian* (1916)

Truba marsian è uno dei pochi testi 'individuali' di Chlebnikov ad essere stato dettagliatamente approfondito dalla letteratura critica, sia per quanto riguarda il suo ruolo all'interno della *tvorčeskaja bibliografija* dell'autore, sia per gli aspetti più prettamente contenutistici. Rimandiamo, per ulteriori approfondimenti, alla monografia di recente pubblicazione "*Truba Marsian*" Velimira Chlebnikova. *Faksimil'noe izdanie* (2013) curata da Sofija Starkina e Andrej Rossomachin.

Nel giugno del 1916, venne pubblicato il manifesto *Truba marsian* che, per la forma in cui è composto, può essere considerato un manifesto programmatico a tutti gli effetti. In quest'opera, Chlebnikov recupera uno stile che riecheggia quello del *Vozzvanie* di otto anni prima, verosimilmente perché, anche in questo caso, fu steso in concomitanza di eventi bellici.

Gli studiosi non sono del tutto concordi su quale fosse la veste originaria in cui *Truba marsian* fu pubblicato: nella maggior parte dei lavori critici viene indicato come *svitok*, o ‘rotolo’,¹⁷³ mentre Sofia Starkina, nella monografia dedicata a questo manifesto, sostiene che fosse in realtà un grande foglio ripiegato (come viene riproposto l’allegato *faksimil’noe izdanie*, v. *TM*), ma segnala che probabilmente doveva essere stato concepito per apparire su un cartellone oppure su un rotolo, (cfr. *TM*, 18), per sottolineare simbolicamente la continuità con la tradizione antico-russa (cfr. Poljakov: 1998, 151).

Verosimilmente, Chlebnikov avrebbe mutuato il titolo di questo manifesto da un romanzo di H.G. Wells, *The War of the Worlds*, del 1897 (Terechina: 1999, 446; *TM*, 22-25). L’ammirazione per l’autore britannico emerge anche dalla concessione del diritto di voto consultivo fattagli da Chlebnikov, e anche dall’esclamazione «“Улля, улля”, Марсиане!» (*SS*, VI.1, 251), grido di guerra dei marziani, tratto dal romanzo stesso, tradotto in russo per la prima volta nel 1898 (cfr. *T*, 706; *TM*, 76-77).

Tuttavia, come ha messo in luce Starkina, anche nei romanzi d’inizio Novecento di un autore russo di fantascienza, A. Bogdanov, veniva trattato il tema dei marziani come esponenti di una razza superiore. L’opinione della studiosa è che la rappresentazione dei marziani di Chlebnikov sia molto più affine alla descrizione ‘positiva’ che ne fa Bogdanov, rispetto a quella di Wells, in cui gli extraterrestri sono degli spietati conquistatori (cfr. *TM*, 25). Vale la pena sottolineare, come segnala Starkina (cfr. *TM*, 27-28), che anche Wells visitò la Russia nel 1914: tuttavia, non ci sono prove che documentino un eventuale incontro tra lo scrittore inglese e Chlebnikov. Ancora in relazione al titolo dell’opera, Starkina evidenzia che l’altro termine che lo compone, *Truba*, è un elemento ricorrente in altre opere della produzione del poeta e rimanda, per la sua interpretazione, anche all’Apocalisse (cfr. *TM*, 21-22).

Truba marsian è un testo che può essere suddiviso in tre parti principali, sotto alla prima delle quali compaiono le firme dei cinque sottoscrittori del manifesto. Andrej Krusanov (2010, II, 734-735) ha però messo in luce che, stando al rimando al numero sette («Нас семеро»), *SS*, VI.1, 249), probabilmente Chlebnikov pensava di includere altri nominativi tra quelli dei firmatari.

¹⁷³ Cfr. *SS*, VI.1, 425; *T*, 706; Poljakov: 1998, 151 e Terechina: 1999, 446.

Il manifesto si apre con un'esortazione all'umanità tutta, un *obraščenie-vosklicanie* (*Ljudi!*), affinché prenda coscienza della novità rappresentata dalla proposta di Chlebnikov: la rottura totale con ciò che fino ad allora era stato. Tuttavia, in questo caso, il discorso non viene articolato facendo riferimento a correnti artistiche o ideologiche. Chlebnikov mira, invece, a scardinare completamente il modo tradizionale della percezione della realtà delle cose:

Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахаря, этому щенку четвертую ногу, именно - ось времени (SS, VI.1, 246).

Il tema del tempo come misura della quarta dimensione e come elemento imprescindibile per una lettura dell'umanità e del mondo del futuro era già stato anticipato in *My i doma*. Lì Chlebnikov vaticinava di come grazie alla 'mano del tempo', ribaltando definitivamente gli assi della percezione umana, sarebbe stato possibile abbandonare le vetuste concezioni geometriche e prospettiche che ammorbavano la città del passato. In questo contesto il poeta amplia ulteriormente il proprio orizzonte, rafforzando tale concezione con una serie di enunciati che ricorrono per tutto il manifesto, in cui campeggia un 'noi' che dovrebbe sovrapporsi alle intenzioni di tutti i firmatari del manifesto.¹⁷⁴

Chlebnikov chiude la prima parte di questo testo esprimendo la propria posizione con un'enfasi che molto si avvicina all'epilogo del *Manifesto del Futurismo* («Ritti sulla cima del mondo...»), Manifesti, 16), per motivi di censura, la frase *ved' my bogi* fu trasformata in «Ведь мы босы», con l'aggiunta di una dialisi ironica «(Ошибка в согласной)» che rende esplicito il gioco di parole:

¹⁷⁴ Sebbene compaiano i nomi di diversi personaggi legati all'avanguardia (Chlebnikov, M. Sinjakova, Božidar, Petnikov, Aseev), l'unico autore del manifesto è lo stesso Chlebnikov: «Личное авторство воззвания, подписанного в первой части несколькими именами, Хлебников подтвердил в автобиографической анкете 1917 г.», in SS, VI.1, 425. Va inoltre ricordato che, nella stesura di manifesti, *vozzvanija* o altri tipi di 'dichiarazioni', Chlebnikov soleva adottare una posizione 'collettiva' pur essendo il solo autore. È inoltre opportuno ricordare che il poeta Božidar, qui tra i firmatari del manifesto, era deceduto nel 1914, quindi due anni prima della pubblicazione di *Truba marsian*. Cfr. Cooke: 1987, 202 n3; Terechina: 1999, 446; Conversazione con E.R. Arenzon, avvenuta il 14 aprile 2018 a Mosca.

Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого, мечтающих уклонить нас в пяту. Ведь мы босы. (Ошибка в согласной). Но мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому, едва только оно вступило в возраст победы, и в неуклонном бешенстве заноса очередного молота над земным шаром, уже начинающим дрожать от нашего топота (SS, VI.1, 246).

La seconda parte di *Truba marsian* è introdotta da un'esclamazione, in carattere maiuscolo per sottolineare l'alzarsi del tono e la funzione conativa del messaggio, che racchiude il contenuto essenziale di questo manifesto. L'autore promulga la divisione dell'umanità intera (espressa in una sineddoche con la Via Lattea) in due categorie diverse di esseri umani: gli inventori (*izobretateli*) e i fruitori, i consumatori (*priobretateli*):

“ПУСТЬ МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ РАСКОЛЕТСЯ НА МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ
ИЗОБРЕТАТЕЛЕЙ И МЛЕЧНЫЙ ПУТЬ ПРИОБРЕТАТЕЛЕЙ” (SS, VI.1,
249).

Come diviene più chiaro in seguito, Chlebnikov naturalmente si considera parte del primo di questi due gruppi, tanto da puntualizzare, quasi con marinettiana ‘violenza e precisione’, la santità di una nuova guerra da combattere, questa volta non più contro un nemico straniero, come aveva fatto nel 1908, ma contro una precisa categoria umana: «Вот слова новой священной вражды» (SS, VI.1, 249). Con tale affermazione viene anticipato il sentimento antiborghese che dominerà il manifesto da questo punto in poi. Chlebnikov si accanisce contro coloro i quali vivono seguendo le leggi della famiglia e del commercio, coloro i quali non conoscono altro se non la voce del verbo ‘mangiare’:

Им, утонувшим в законы семей и законы торга, им, у которых одна речь:
«ем», не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем
(SS, VI.1, 249).

Il poeta invoca, in loro vece, una spada forgiata dal puro ferro della gioventù: «Мы хотим меча и чистого железа юношей» (SS, VI.1, 249). Una gioventù pura, che simboleggia l'opposizione di nuovo e vecchio, di *budetljane* e ‘uomini del passato’, condensata

nell'idea di una guerra tra generazioni.¹⁷⁵ Il campo di battaglia sul quale Chlebnikov si cimenta in nuove tattiche di guerra non riguarda più il mondo conosciuto, misurato in termini di spazio: la nuova interpretazione chlebnikoviana del conflitto generazionale assume come valore cardinale il concetto di tempo come quarta dimensione. Nonostante lo stile di *Truba marsian* sia di forte ispirazione guerresca, i contenuti del manifesto tradiscono in realtà un messaggio ben diverso. Concepito durante il periodo del servizio di leva in fanteria, probabilmente tra maggio e giugno 1916,¹⁷⁶ il manifesto propone un'alternativa, sicuramente utopica, alla condizione di molti giovani – e, determinante per l'interpretazione del testo, anche dello stesso Chlebnikov – costretti a partire per il fronte o alla mobilitazione («чем ответить на опасность родиться мужчиной, как не похищением времени?», *SS*, VI.1, 249).¹⁷⁷ A tal fine il poeta insiste sulla necessità di separare il genere umano secondo generazione:

Право мировых союзов по возрасту. Развод возрастов, право отдельного бытия и делания [...] Пусть те, кто ближе к смерти, чем к рождению, сдадутся! Падут на лопатки в борьбе времен под нашим натиском дикарей (*SS*, VI.1, 249).

L'obiettivo di Chlebnikov non è però solamente quello di proporre nuove categorie distintive per l'umanità. Egli esorta la gioventù a seguirlo in una terra utopica, ove istituire uno 'stato indipendente del tempo' («Государство молодежи, ставь крылатые паруса времени [...]», *SS*, VI.1, 250), dove «ВРЕМЯ ЦВЕТЕТ, КАК ЧЕРЕМУХА» (tutto in maiuscolo nell'originale, v. allegato a *TM*) e il superuomo-*budetljanin* chlebnikoviano, lo «зачеловек», taglia il tempo in assi, come un carpentiere, ed è libero di rifinire il proprio domani come fosse un tornitore:

¹⁷⁵ Tematica, quella del contrasto generazionale, che è stata approfondita anche in *My obvinjaem staršie pokolenija...*, v. qui, supra, e ritornerà anche in *Pis'mo dvum japoncam*, v. qui, infra.

¹⁷⁶ Cfr. «Datirovka v tekste», *SS*, VI.1, 425; *TM*, 9-13; Imposti: 2016a, 292-293.

¹⁷⁷ Si consideri anche il seguente passaggio: «Мы вскрыли печати на поезде за нашим паровозом дерзости, - там ничего нет, кроме могил юношей» (*SS*, VI.1, 249), in cui i curatori di *T* (706) hanno supposto un'allusione al suicidio di due poeti, I. Ignat'ev e Božidar, entrambi toltisi la vita nel 1914; il discorso potrebbe valere per Božidar, il cui postumo trattato di metrica *Raspevočnoe edinstvo* (1916) presentava molti esempi poetici tratti dalle opere di Chlebnikov, benché non si conoscessero di persona (cfr. *TM*, 15) e spiegare così anche la presenza del suo nome tra i firmatari del manifesto. Ignat'ev, invece, morì ben prima dell'inizio della guerra.

Мы зовем в страну, где говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, *где время цветет*, как черемуха и двигает, как поршень, где зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и, как токарь, обращается с своим завтра. [...] Мы идем туда, юноши, и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас и мешает нам вылинять из перьев дурацкого сегодня (SS, VI.1, 249).

Il tema del conflitto generazionale viene portato al culmine con la definizione iperbolica delle generazioni anziane, descritte come 'morti ossuti' («и вдруг кто-то мертвый, кто-то костлявый хватает нас»). La metafora è costruita su un registro analogo a quello impiegato nella critica che Chlebnikov aveva rivolto ai contemporanei in *!Budetljanskij*.¹⁷⁸

Chlebnikov vaticina di una nazione utopica («Мы идем туда, юноши [...]»), un luogo situato al di fuori del pianeta Terra, dove le genti del tempo (*izobretатели*) potranno vivere lontane da quelle dello spazio (*priobretатели*); la seconda categoria è accusata da Chlebnikov di aver sempre approfittato della prima: «Приобретатели всегда стадами крались за изобретателями, теперь изобретатели отгоняют от себя лай приобретателей, стаями кравшихся за одиноким изобретателем» (SS, VI.1, 250). E ancora, inveisce contro la cecità dei fruitori/consumatori (*priobretатели*) puntando il dito contro l'ipocrisia dei monumenti eretti post-mortem, ad imperitura memoria, quando invece in vita il genio non era riconosciuto. Chlebnikov porta gli esempi di Gauss, che non percepì alcun riconoscimento economico per i suoi studi, di Lermontov e Puškin, trattati come cani randagi; di Lobačevskij, costretto a diventare insegnante parrocchiale (*prichodskij učitel'*), e di Montgolfier, rinchiuso in manicomio (*želtyj dom*).¹⁷⁹ Chlebnikov rafforza la propria presa di posizione con un'ulteriore esclamazione: «ВОТ ВАШИ ПОДВИГИ! ИМИ МОЖНО ИСПИСАТЬ ТОЛСТЫЕ КНИГИ!» (SS, VI.1, 250), da interpretare alla luce del significato del termine chiave, *podvigi*: esso identifica gli atti eroici compiuti in guerra, che la vecchia generazione impone a quella giovane. L'autore manifesta tutto il suo dissenso in un interrogativo retorico, in cui implicitamente

¹⁷⁸ «Для умерших, но все еще гуляющих на свободе, мы имеем восклицательные знаки из осины», SS, VI.1, 228.

¹⁷⁹ «Памятниками и хвалебными статьями вы стараетесь освятить радость совершенной кражи и умерить урчание совести, подозрительно находящейся в вашем червеобразном отростке», SS, VI.1, 250.

rende noto a quale dei due gruppi egli si sente di appartenere: «А мы? Боевой отряд изобретателей?» (SS, VI.1, 250).

L'attacco di Chlebnikov è rivolto verosimilmente anche al conformismo borghese e benpensante, che interpretava le manifestazioni o le sperimentazioni artistiche dell'avanguardia come casi di psicopatologia. Nel 1914 venne pubblicato infatti *Futurizm i bezumie*, uno studio dello psichiatra E.P. Radin, che oltre a dedicare una particolare attenzione alle opere di Chlebnikov, aveva sentenziato che i futuristi in generale erano individui mentalmente instabili e bisognosi di cure.¹⁸⁰

Вот почему изобретатели в полном сознании своей особой породы, других нравов и особого посольства отделяются от приобретателей независимое государство времени [...] и ставят между собой и ими железные прутья. (SS, VI.1, 250).

Ed è con questa dichiarazione di 'indipendenza' che Chlebnikov ingiunge agli inventori di riappropriarsi della propria autonomia e di fondare una nuova entità nazionale autonoma, lo 'stato del tempo' in cui i consumatori, i borghesi e i benpensanti non sono ammessi, esclusi da una barriera metallica.

Il manifesto si conclude con una terza sezione, intitolata *Prikazy*, costituita da una coppia di 'ordini', in cui figurano due elementi particolarmente interessanti. Il primo di questi sancisce l'avanzamento di status di tutti i partecipanti 'illustri' delle pubblicazioni futuriste da 'esseri umani' a 'marziani', decretato da Chlebnikov stesso («Славные участники бюджетных изданий переводятся из разряда людей в разряд марсиан», SS, VI.1, 250), che appone la propria firma in qualità di 'Velimir I, re del tempo'. La firma rende esplicito che questo manifesto si riallaccia a un'idea di legittimità non da 'usurpare' ma già 'in essere'. Proprio in virtù dell'autorità che il ruolo di '*korol' vremeni*'¹⁸¹ gli conferisce, questo testo chlebnikoviano assume le caratteristiche di quelle

¹⁸⁰ Radin, E.P., *Futurizm i bezumie*, S.Pb., 1914, ripubblicato Radin: 2011.

¹⁸¹ Cfr. *TM*, 10, 73. Il titolo è dovuto all'incoronazione di 're del tempo' che fecero, probabilmente per scherzo, i sodali del poeta. Chlebnikov la ricorda tra le note personali: «Осип Брик провозгласил тост за короля времени В.Хлебникова (31.XII.1915)», SS, VI.2, 230. Anche nelle testimonianze epistolari del periodo si registra la firma di *Velimir I korol' vremeni* o l'accenno alla 'regalità' dell'autore, in particolare in una lettera inviata all'amico Dm. Petrovskij nell'aprile 1916 in cui compaiono i celebri versi «Король в темнице, король томится» (SS, VI.2, 178); nella lettera a E.N. Chlebnikova del luglio 1916, «мое

che erano le dichiarazioni di re e capi di stato diffuse in tutta Europa in epoca antecedente alla Rivoluzione francese: Chlebnikov si rivolge a dei sottoposti ideali, o più verosimilmente in qualità di *primus inter pares*, affinché essi prendano parte all'impresa necessaria propugnata nelle parti precedenti del manifesto.

Il secondo ordine, invece, è in realtà un invito a partecipare in qualità di ospiti «с правом совещательного голоса» (SS, VI.1, 251) alle sedute della 'duma dei marziani', esteso a H.G. Wells e a Marinetti.¹⁸²

La sezione *Prikazy* è integrata dall'elenco di due punti che verranno discussi dalla 'duma dei marziani': in primo luogo, come liberarsi dal giogo delle genti 'del passato' e abbandonarle al destino cui esse stesse si sono votate, a causa della loro natura parassitaria. A tal fine, Chlebnikov suggerisce di servirsi del 'sapone della logopoiesi':

Как освободиться от засилья людей прошлого, сохраняющих еще тень силы в мире пространства, не пачкаясь о их жизнь (мыло словотворчества), предоставив им утопать в заработанной ими судьбе злобных мокриц (SS, VI.1, 251).

E ancora, come liberarsi degli ostacoli che impediscono alle giovani generazioni di seguire il loro corso verso il futuro, posizione che Chlebnikov esprime con la metafora 'spaziale' del viaggio di una veloce locomotiva, inevitabilmente rallentata dai carri-merci delle generazioni più anziane («Как освободить быстрый паравоз младших возрастов [...]», SS, VI.1, 251). *Truba marsian* si chiude con un'ultima, violenta invettiva, che ribadisce il *j'accuse* di Chlebnikov alla vecchia generazione di consumatori e fruitori:

Старшие! Вы задерживаете бег человечества и мешаете клокочущему паровозу юности взять лежащую на ее пути гору. Мы сорвали печати и убедились, что груз - могильные плиты для юности. Под видом груза,

положение короля первого на земном шаре государства времени», SS, VI.2, 184; a E.V. Chlebnikova del settembre 1916, SS, VI.2, 185; v. nota 183, qui, *infra*.

¹⁸² Questo invito a Marinetti rende verosimile l'interpretazione che l'aperta ostilità con cui Chlebnikov reagì alla tournée del futurista italiano in Russia di due anni prima fosse giustificata più da questioni di sciovinismo che da una reale volontà di affermare il primato del fenomeno futurista russo in senso cronologico.

прицепленного к нашей свистящей надменно грозе, заячьим способом провозится грязь донебесных людей! (SS, VI.1, 251).

Qui l'autore prende le mosse dalla metafora del treno merci, rimproverando non solo i 'vecchi' di comportamento parassitario, ma accusandoli di portare la generazione più giovane alla morte («груз - могильные плиты для юности»). Quest'ultimo passo può essere interpretato sia in virtù del discorso generale dell'oppressione e ipocrisia della mentalità borghese che andava riflettendosi sulla creatività artistica dei movimenti d'avanguardia, sia, più probabilmente, come riferimento alla situazione che il paese stava vivendo in quel momento, per via della mobilitazione sul fronte orientale durante la Prima Guerra Mondiale.¹⁸³

Da un punto di vista retorico, *Truba marsian* si mostra in aperta continuità con il tipico stile declamatorio futurista. Sono frequenti le frasi introdotte dal pronome *мы*, che contengono metafore molto vicine allo stile dei manifesti collettivi gilejani («Мы, одетые в плащ только побед, приступаем к постройке молодого союза [...] Мы, суровые плотники, снова бросаем себя и наши имена в клокочущие котлы прекрасных задач. Мы верим в себя и с негодованием отталкиваем порочный шепот людей прошлого [...]»).

La struttura pronominale del testo, e in particolare della prima sezione, è integralmente fondata sul pronome di prima persona plurale. Tuttavia, in generale i pronomi che descrivono locutore e allocutore presentano alcune caratteristiche particolari: il referente di *мы* e delle forme aggettivali derivate, oscilla tra quello dei firmatari del manifesto («Нас семеро. Мы хотим меча...») e un più ampio e collettivo 'noi' generazionale («А мы? Боевой отряд изобретателей?») che include anche i destinatari del testo, i giovani; si registrano degli slittamenti pronominali anche per quanto riguarda il riferimento alla parte avversaria, che inizialmente viene menzionata con l'uso della seconda persona singolare («Хромой щенок! Ты больше не будешь истязать слух нам своим

¹⁸³ Questa seconda interpretazione trova giustificazione plausibile nella particolare datazione apposta da Chlebnikov in coda al testo: «110 день Кольпы» (SS, VI.1, 251). La *kol'pa* è un'unità di misura del tempo secondo le dottrine induiste; essa indica la durata di un ciclo cosmico. Questa indicazione coinciderebbe approssimativamente con la sua chiamata alle armi, avvenuta 110 giorni dopo la sua investitura di 're del tempo', «Провозглашенный "королем времени" 20 декабря 1915 г. в Петрограде (дружеским застольем у Бриков), Хлебников был призван в армию (как рядовой "Кролик") 8 апреля 1916 г.», in SS, VI.2, 260; cfr. SS, VI.1, 425.

скверным лаем», *SS*, VI.1, 246), poi con la terza persona plurale («Им, утонувшим в законы семей [...] им, у которых одна речь...»), e verso la fine del testo viene definita dal pronome di seconda persona plurale («Памятниками и хвалебными статьями вы стараетесь освятить радость совершенной кражи...» [...] Ваше знамя – Пушкин и Лермонтов [...] Лобачевский отсылался вами в приходские учителя»).

III.3.5.9 *Pis'mo dvum japoncam* (1916)

Pis'mo dvum japoncam è uno scritto composto nel settembre 1916 e pubblicato nel novembre dello stesso anno sulla miscellanea *Vremennik I*. Come è evidente dal titolo, il testo consiste in una 'lettera aperta' dai toni entusastici, indirizzata a due studenti giapponesi. Il motivo che portò Chlebnikov a «porgere metaforicamente la mano ai rappresentanti della gioventù giapponese» (Imposti: 2015a, 87), va individuato nella distensione dei rapporti tra Impero russo e Impero giapponese che avvenne proprio nel 1916, in conseguenza di un trattato diplomatico che ne regolava gli interessi territoriali nell'Asia nord-orientale. Come nota Ikuo Kamējama (1986, 14-15), nel settembre 1916 e in onore di quello stesso trattato, il giornale giapponese “Kokumin Shimbun” bandì un concorso finalizzato alla selezione dei migliori scritti dalla gioventù giapponese a quella russa («письмо японской молодежи к русской молодежи»). Le due proposte migliori vennero poi tradotte e pubblicate sul giornale “Russkoe Slovo” del 21 ottobre 1916. Nelle due lettere si ricordava il recente conflitto russo-giapponese, lodando il patriottismo dei giovani russi, e veniva messa inoltre in risalto «la somiglianza tra i due popoli nel senso della loro alterità rispetto alla parte del mondo cui appartengono» (Imposti: 2015a, 86-87); l'elemento però più importante è da riscontrarsi nell'auspicio di una soluzione pacifica al primo conflitto mondiale, di cui sarebbero state artefici le gioventù dei due paesi (cfr. Kamējama: 1986, 28).¹⁸⁴

¹⁸⁴ Non ci soffermiamo in questa sede sui contenuti delle lettere dei due studenti giapponesi; per ulteriori approfondimenti, si rimanda a: Lanne, Lanne: 1984; Kamējama: 1986, Imposti: 2015a.

Gabriella Imposti ha segnalato che l'atteggiamento favorevole riservato da Chlebnikov a queste lettere affonda le proprie radici in un «fortissimo interesse estetico» (Imposti: 2015a, 85) per il Giappone, manifestato sin dal 1904 e che sarà motivo ricorrente in alcune opere composte in seguito, nonostante il 'trauma' della disfatta di Tsushima.¹⁸⁵

Essendo il *Pis'mo dvum japoncam* un testo evidentemente dichiarativo e dal valore letterario riconosciuto, tanto che Kamèjama lo ha definito, un po' precipitosamente, 'primo manifesto di Chlebnikov',¹⁸⁶ non ne approfondiremo i contenuti se non riepilogando molto brevemente che qui il poeta «ribadisce la propria concezione dell'Asia» (Imposti: 2015a, 87). Riteniamo opportuno volgere la nostra attenzione agli aspetti stilistico-formali, e verificare la presenza di elementi che consentano di riconoscere punti di convergenza o di continuità con altri testi.¹⁸⁷

L'opera può essere divisa in due sezioni principali. Una prima, puramente discorsiva e 'peroratoria', che si apre rivolgendosi direttamente ai destinatari e si conclude con la firma dell'autore, e una seconda, quasi programmatica, collocata in coda alla prima come se avesse funzione di allegato o di poscritto, che consiste in un elenco di tredici punti numerati.

La prima parte del testo si apre con un *obraščenie-vosklicanie* («Наши далекие друзья!») rivolto ai due studenti giapponesi autori delle lettere pubblicate su "Russkoe Slovo", ma con il procedere del testo acquisisce una funzione universale, che per sineddoche coinvolge non solo la gioventù giapponese, ma la gioventù delle popolazioni asiatiche nel loro insieme. Segue l'esordio vero e proprio, in cui Chlebnikov espone le vicende che lo hanno portato a comporre il *Pis'mo*:

Наши далекие друзья! Случилось так, что мне пришлось прочесть ваши письма в "Кокумине-Симбун", и я задумался, буду ли я навязчив, отвечая вам. Но я решил, что нет, и, поймав мяч, бросаю его вам, чтобы

¹⁸⁵ La battaglia di Tsushima (1905) è da considerarsi come l'evento 'fatale' che portò Chlebnikov a intraprendere la sua ricerca delle *zakony vremeni*. In merito al *topos* del conflitto russo-giapponese, alla cultura giapponese e al ruolo che occupa nella produzione dell'autore, con particolare attenzione alla fase filoslava, cfr. Cooke: 1987, 114-115; Starkina: 2007, 229.

¹⁸⁶ «Но Хлебников не мог найти удовлетворения только в изображении своего влечения к Азии. Он хотел возвысить это влечение к принципу своего конкретного действия. И его *первым манифестом* явилось "письмо двум японцам"», Kamèjama: 1986, 14, corsivo mio.

¹⁸⁷ Si rimanda pertanto agli studi che più hanno approfondito i contenuti di quest'opera: Lanne, Lanne: 1984; Kamèjama: 1986, Imposti: 2015a.

участвовать в нашей игре в мяч младших возрастов. Итак, ваша рука протянута к нам, итак, ее встретила рукопожатием наша рука, и теперь обе руки юношей двух стран висят над всей Азией, как дуга Северного Сияния. Самые хорошие пожеланья рукопожатию! (SS, VI.1, 252)

Come vediamo in questo passaggio, Chlebnikov manifesta tutta la sua benevolenza e introduce la successiva argomentazione, in un ampio passaggio che potremmo definire una *captatio benevolentiae*, servendosi di due metafore: quella della palla, per giustificare il suo intervento scritto («поймав мяч, бросаю его вам»), e quella di un gioco con la palla, a cui partecipano le giovani generazioni («участвовать в нашей игре в мяч младших возрастов»). Non è improbabile che, con il particolare accento che il possessivo *našej* conferisce a *mladšie vozrasty*, Chlebnikov alludesse alla continuità con quanto già aveva esposto in testi precedenti, come ad esempio *My obvinjaem staršie pokolenija...* e *Truba Marsian* (cfr. qui, supra, IV.1.2 e IV.1.8), in cui il tema del conflitto generazionale è dominante.

Il poeta procede in un'exergasia, e rafforza l'idea dell'opportunità del dialogo tra gli esponenti delle gioventù di paesi diversi servendosi della metafora della 'mano tesa': «Итак, ваша рука протянута к нам, [...] и теперь обе руки юношей двух стран висят над всей Азией...». Si noti anche la combinazione fonica e la disposizione dei termini di questo passaggio: l'anafora di *Itak / itak* anticipa una sorta di chiasmo (*vaša ruka protjanuta k nam [...] ee vstretila rukopožatjem naša ruka*), che per irregolarità sintattico-prosodica (eccesso) pone in risalto il termine *rukopožatie*, che viene infatti ripreso nell'esclamazione che conclude il passaggio, come per sottolineare la centralità del contatto amichevole tra russi e giapponesi. È interessante notare come Chlebnikov sia passato definitivamente dal pronome di prima persona singolare, su cui si strutturava inizialmente l'esordio, a un pronome di prima persona plurale, che verosimilmente ha valore metonimico. Dietro tale metonimia autoriale, però, potrebbe celarsi comunque un riferimento o generazionale, il cui significato va probabilmente legato alle posizioni già espresse in *Truba marsian* e individuato nell'esperienza in caserma che viveva in quegli anni, o, meno ampiamente, estetico, con riferimento quindi ai motivi ricorrenti e nella poetica dell'autore e, di conseguenza, dei *budetljane*.

Chlebnikov prosegue con un artificio retorico di transizione, una metabasi: «Я думаю, что вы о нас не знаете, но случилось так, что кажется, что вы пишете нам и о нас»

(SS, VI.1, 252), che si articola questa volta in un parallelismo sintattico (*čto vy / čto vy*) che produce un chiasmo semantico («вы о нас не знаете [...] вы пишете нам и о нас»): la transizione serve a introdurre l'argomento vero e proprio del discorso («мысли об Азии»):

Те же мысли об Азии, какие осенили вас умно и внезапно, приходили и нам в голову. Ведь это случается, что на расстоянии начинают звенеть струны, хотя никакой игрок не касался их, но их вызвал таинственный звук, общий им. Вы даже прямо говорите к юношам нашей земли и от имени юношей вашей. Это очень отвечает нашей мысли о мировых союзах юношей и о войне между возрастами (SS, VI.1, 252).

Si noti come l'affermazione di «Вы даже прямо говорите к юношам нашей земли» non fornisca in realtà soluzione all'indeterminatezza del referente che si cela dietro all'impiego del *noi*, e come successivamente Chlebnikov reiteri alcune delle posizioni espresse nell'esordio, che riecheggiano i contenuti di altri testi («о мировых союзах юношей и о войне между возрастами», cfr. *Truba marsian*: «Право мировых союзов по возрасту», SS, VI.1, 249). Ci sembra inoltre rilevante segnalare che la metafora 'fisica' della risonanza («на расстоянии начинают звенеть струны, хотя никакой игрок не касался их») ritorna in forma alterata in due prose del periodo tardo: *Nikto ne budet otricat'*..., del 1918, «множество имен, множество богов мелькнуло в сознании, едва волнуя, задевая одни струны, оставляя в покое другие [...]» (SS, V, 177) e *Malinovaja šaška*, del 1921, «молодые лавочники таинственно проникали в глубину вашей души в поисках за созвучными струнами и иногда, подсовывая товар, шептали [...]» (SS, V, 206), due prose *chudožestvennye* in cui le vicende drammatiche della guerra civile occupano una posizione centrale.

Tornando al *Pis'mo*, Chlebnikov insiste sull'opposizione tra generazioni: prima, con una celebre affermazione iperbolica, «Я скорее пойму молодого японца, говорящего на старояпонском языке, чем некоторых моих соотечественников на современном русском» (SS, VI.1, 252), che mette in luce anche il senso di incomprendimento provato dal

poeta stesso, probabilmente acuito dalle esperienze vissute durante il servizio di leva.¹⁸⁸ Nei passaggi successivi l'autore ritorna a servirsi della metafora della stretta di mano, riprendendo con una perifrasi («пожали друг другу руки») il termine *rukopožatie* che aveva messo in evidenza prima, quasi a voler sottolineare l'opportunità della soluzione che egli stesso propone nel testo:

Может быть, многое зависит от того, что юноши Азии ни разу не пожали друг другу руки и не сошлись для обмена мнениями и для суждения об общих делах. Ведь если есть понятие отечества, то есть понятие и сынечества, будем хранить их обоих. Как кажется, дело заключается не в том, чтобы вмешиваться в жизнь старших, но в том, чтобы строить свою рядом с ними (SS, VI.1, 252).

Una delle proposte di Chlebnikov è l'introduzione del concetto di *synečestvo* ('terra dei figli'), neologismo che nasce sul modello di *otečestvo* (terra patria, terra dei padri) e che idealmente riprende la distinzione tra *izobretateli* e *priobretateli* che aveva esposto in *Truba marsian* (cfr. il primo punto del poscritto, «Союзная помощь изобретателям в их войне с приобретателями. Изобретатели нам близки и понятны», SS, VI.1, 255).¹⁸⁹ Se ne distingue, tuttavia, poiché questa volta il tono con cui l'autore propugna la separazione delle due terre (dei due mondi in *Truba marsian*) è molto più mite: mancano esclamazioni iperboliche come «Пусть те, кто ближе к смерти, чем к рождению, сдадутся!» (SS, VI.1, 249). I contenuti fondamentali rimangono comunque invariati: si confronti l'espressione della necessità di costruire la propria vita «рядом с ними» con quanto veniva sancito in *Truba marsian*: «Пусть возрасты разделятся и живут отдельно! [...] Развод возрастов, право отдельного бытия и делания» (SS, VI.1, 249).

Nel passaggio successivo Chlebnikov espone la propria concezione dell'Asia, che «non è solo "una terra settentrionale abitata da numerosi popoli, ma un brano di caratteri su cui

¹⁸⁸ L'idea di essere condannato all'incomprensione è un motivo ricorrente nella poetica chlebnikoviana, che, come ha evidenziato Duganov (1988) nel caso specifico della prosa, è intrisa di riferimenti autobiografici.

¹⁸⁹ Non è del tutto chiaro se qui Chlebnikov definisca gli *Izobretateli* come entità altera (*nam blizki i ponjatni*) solo in funzione di *captatio benevolentiae* o se in effetti, in questo testo, egli rappresenti la sua identità di poeta come parte della generazione "giovane".

deve comparire la parola Io” [...]» (Imposti: 2015a, 87). Chlebnikov ribadisce il suo pensiero in una metafora:

Итак, вырвем в лесу сосну, обмакнем в чернильницу моря и напишем знак-знамя "Я - Ази<я>". У Азии своя воля. Если сосна сломится, возьмем Гауризанкар (SS, VI.1, 255).

In questo estratto, si segnalano due cose in particolare: la prima, data dalla grafia russa della parola ‘Asia’ (*Azija*), in cui Chlebnikov istituisce un’equazione tra *ja*, che in russo moderno significa ‘io’, e *az*, parola antico-slava dallo stesso significato, in cui Imposti ha individuato «un’etimologia mitopoietica che mira a superare la contrapposizione dualistica tra il sé e l’altro», oltre alla traduzione poetica dell’idea «di un’unione tra la cultura dell’Estremo Oriente e quella della Russia, che in tal modo ritrova la propria identità» (Imposti: 2015a, 88). La seconda è la menzione della cima del Gauri Sankar («возьмем Гауризанкар»), una tra le più alte della catena dell’Himalaya. Il riferimento è di particolare interesse perché il nome della stessa cima viene riportato ben quattro volte (come Gorisankar) nel marinettiano *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909). E poco oltre, il quinto punto della parte programmatica consiste nella proposta di «думать о круго-Гималайской железной дороге [...]» (SS, VI.1, 255). È possibile che si tratti solamente di una coincidenza, ma persiste l’interrogativo sul perché Chlebnikov avrebbe recuperato un riferimento marinettiano e sviluppato in chiave utopica ciò che nel manifesto futurista italiano compariva in forma esortativa «[...] stendiamo il gran Binario militare sui fianchi del Gorisankar, vetta del mondo!» (Manifesti, 17). Probabilmente, in questo caso è avventato parlare di una qualche influenza marinettiana su Chlebnikov, ed è più ragionevole interpretare la proposta di una linea ferroviaria che cinga l’Himalaya nello stesso spirito della concessione di ‘diritto di voto consultivo’ nell’assemblea dei marziani che il poeta fece a Marinetti in *Truba marsian*.

Chlebnikov continua la sua argomentazione sottolineando la necessità dell’azione solidale dei giovani dei due paesi, che acquisisce poi portata più ampia, coinvolgendo individui di altre nazioni del continente asiatico («возьмемся за руки, возьмем двух-трех индусов, даяков», SS, VI.1, 255) e insistendo sull’idea di una fratellanza generazionale capace di valicare gli ostacoli spaziali, fino a proporre proprio Tokyo come

luogo designato per la prima riunione delle gioventù asiatiche («Мы могли бы собраться в Токио», *SS*, VI.1, 255).

La prima parte del *Pis'mo* si conclude con una ripresa della metafora del gioco della palla, con la precisazione di quale gioco si tratta: un gioco popolare russo, la *lapta*:

Но это прекрасно, что вы бросили мяч лапты в наши сердца. Это потому хорошо, что дает нам право сделать второй шаг, необходимый для обеих сторон и невозможный без вашего любезного начала, так как в возврате мяча заключается игра в мяч.

Весь Ваш, японские друзья, В.Хлебников (SS, VI.1, 255).

Con il recupero di questa metafora Chlebnikov ribadisce il valore simbolico, estremamente positivo, del gesto dei due studenti giapponesi («вашего любезного начала») senza il quale non sarebbe stata possibile la sua risposta, giustificata con la spiegazione della natura stessa della *lapta* come gioco di squadra («в возврате мяча заключается игра в мяч»). Si registra in questo momento un uso dell'anastrofe («Это потому хорошо, что дает нам...») finalizzato ad attirare l'attenzione del lettore non tanto sulla 'bontà' del gesto giapponese, quanto sul motivo che Chlebnikov ha per ritenerlo tale («дает нам право сделать второй шаг»). L'autore firma poi il manifesto con una forma di cortesia tipica della lettera scritta («Весь Ваш») e reiterando i termini che costituiscono l'*obraščenie-vosklicanie* iniziale (*japonskie druž'ja*).

Alla prima parte, come già anticipato, ne segue una seconda, costituita essenzialmente da tredici punti numerati, presentati da una breve introduzione in cui Chlebnikov li definisce come questioni che potrebbero essere discusse durante la prima seduta del congresso delle gioventù dell'Asia. Questo breve passaggio introduttivo conferisce ai punti seguenti una funzione certamente programmatica, ma dall'effetto decisamente più blando di quello che invece aveva, per esempio, nei manifesti programmatici 'collettivi': come vediamo, quasi tutti gli enunciati si presentano in forma ellittica (es., «1) Союзная помощь изобретателям в их войне с приобретателями»); nominalizzata, dove sovente il sostantivo chiave è di derivazione verbale (es., «2) Основание первого Высшего Учебна будетлян»); o retta da un verbo all'infinito (es., «4) Основать Азийский Ежедневник песен и изобретений»; «6) Думать не о греческом, но о Азийском

классицизме»). Va inoltre precisato che il gruppo di punti programmatici non è retto da un verbo che conferirebbe ad ognuno di essi un'intonazione ingiuntivo-intimidatoria, come invece accadeva, ad esempio, nel caso del *my prikazyvaem* in *Poščečina obščestvennomu vkusu*, del *my vydvynuli* del *Predislovie a Sadok sudej II* o del *my vyplevyvaem* di *Idite k čertu*. Per quanto riguarda lo stile, non vi è nulla di particolarmente significativo da segnalare nella prosa di questi enunciati: la sua linearità si innesta su uno stile molto simile a quello che abbiamo visto nei casi di *Bulla o vetrovoj vojne* e dei *Predloženiya*.¹⁹⁰

III.3.5.10 *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* (1917)

Quando il potere dell'autocrazia crollò dopo la rivoluzione del febbraio 1917, il mutamento della situazione politica coincise approssimativamente con la fine del servizio militare di Chlebnikov. Era stato chiamato alle armi nell'aprile del 1916, e assegnato al 93-esimo reggimento di fanteria di riserva a Caricyn. Le lettere che risalgono a questo periodo mostrano che il servizio militare gli fu particolarmente difficile e pesante, e danno un'idea delle umiliazioni che soffrì. Chlebnikov riporta che gli altri si riferivano a lui non con *on* ma con *ono* e che veniva ritenuto fisicamente sottosviluppato.¹⁹¹ Non si esime dal commentare con una sorta di 'sarcastica perplessità' il fatto di essere stato forzatamente

¹⁹⁰ Ci sembra opportuno fare solo una precisazione marginale, riguardo a una nota dei curatori di *SS*: quando, nella nota esplicativa al termine *ronin*, impiegato da Chlebnikov nel sesto punto («Думать не о греческом, но о Азийском классицизме (Виджай, ронины, Масих-аль-Деджал)», *SS*, VI.1, 256) viene data una definizione imprecisa e fuorviante del termine giapponese, «самураи, покинувшие военную службу ради занятий искусством и поэзией», *SS*, VI.1, 427. La transizione da *samurai* a *ronin* (letteralmente 'uomo alla deriva', da *ro* 'onda' e *nin* 'uomo') avviene con la perdita di ogni rapporto col proprio signore: citando l'Enciclopedia Italiana Treccani (1936), «Si chiamarono in Giappone con tal nome i *samurai* che, abbandonato il loro signore, talora per motivi tutt'altro che biasimevoli, si liberavano da ogni obbligo del loro codice d'onore, offrendosi, per mercede, a chiunque avesse bisogno di uomini audaci per imprese temerarie». Non è da escludere che, per analogia con la menzione di *Vidžaj* e *Masich-al'-Dedžal*, figure mitiche delle culture indiana e musulmana, *roniny* sia un riferimento alla vicenda dei quarantasette ronin di Ako, un episodio storico del Settecento giapponese.

¹⁹¹ Cfr. le lettere inviate alla madre, a D.V. Petrovskij, a N.A. Kul'bin e a G.N. Petnikov in tutto l'arco del 1916, in *SS*, VI.2, 178-192.

coscritto.¹⁹² Grazie agli interventi di N.A. Kul'bin, di D. Petrovskij e in seguito a perizie psichiatriche di vario genere che portarono al suo congedo definitivo (cfr. Petrovskij: 1929, 7-48; Starkina: 2007, 167-175, 314-315; Cooke: 1987, 16-17, 132-141), nell'aprile del 1917 compose il *Vozzvanie Predsedatelej Zemnogo Šara*, che per i forti contenuti antimilitaristi ha verosimilmente risentito dell'influenza delle esperienze traumatiche vissute in caserma, oltre che dei tragici eventi del primo conflitto mondiale: a R. Cooke non è sfuggita l'ironia della situazione «of this former belligerent pan-Slav warrior suffering horrors in a reserve infantry regiment» (1987, 132). Durante tutto il mandato del Governo provvisorio, la sua posizione fortemente contraria alla guerra si trova a coincidere con una militanza rivoluzionaria che potrebbe dirsi ingenua, dal momento che, se la linea di 'guerra fino alla vittoria', sostenuta dal Governo provvisorio di Miljukov prima e Kerenskij poi, non poteva sicuramente trovare in Chlebnikov un sostenitore, la necessità di uscire dal conflitto mondiale propugnata dai bolscevichi doveva certamente risultare più appetibile. Inoltre, è probabile che il modo in cui Kerenskij risolse l'Affare Kornilov, costringendo i russi a imbracciare le armi contro altri russi, abbia assunto i connotati di una sorta di prodromo alla guerra civile, influenzando così in modo non indifferente su Chlebnikov e il suo sistema di idee. Dmitrij Petrovskij nel suo *Vospominanie o Chlebnikove* ricorda però un episodio curioso: sembra che inizialmente Chlebnikov volesse includere il nome di Kerenskij nel novero dei personaggi illustri che avrebbero fatto poi parte del suo Governo del Globo Terrestre, ma che successivamente lo abbia rimosso proprio in seguito a una discussione con Petrovskij, che avrebbe definito 'criminale' il capo del governo provvisorio (cfr. Petrovskij: 1929, 10-34). Nelle sue memorie di quegli eventi, note come *Oktjabr' na Neve* e pubblicate l'anno successivo su *Krasnyj vojn* in occasione del primo anniversario della Rivoluzione d'ottobre (cfr. Parnis: 1980), Chlebnikov farà riferimento alla figura di Kerenskij con il massimo disprezzo.

Del *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*, pubblicato in forma di appello per la prima volta nel 1933 sull'edizione critica di Stepanov (*SP*, V, 162), esiste anche una variante in forma poetica, che vide la luce nel 1917 su "Vremennik 2" con il medesimo titolo (cfr. *SS*, III, 168). L'opera può essere considerata a tutti gli effetti un testo dichiarativo, dal

¹⁹² «В самом деле, в мирное время нас и меня звали только сумасшедшими, душевнобольными, благодаря этому нам была закрыта вообще служба, а в военное время, когда особенно ответственно каждое движение, я делаюсь полноправным гражданином. Равные права=равный долг», *Pis'mo N.A. Kul'binu*, *SS*, VI.2, 180.

momento che Chlebnikov stesso lo chiama *manifest* e *vozzvanie* in uno scritto inedito del 1922.¹⁹³

Il *Vozzvanie* riprende, nel titolo e nei contenuti, l'idea del *Sojuz 317* (cfr. *SS*, VI.2, 259), un gruppo utopico di carattere internazionale, composto teoricamente da illustri personalità del mondo culturale, il cui numero sarebbe stato appunto di 317, in onore del numero cardine degli *zakony vremeni*. Tale idea nacque nel febbraio 1916: l'obiettivo di questa società utopica era di superare intellettualmente i vetusti concetti spaziali e sostituirli con le leggi del tempo, nonché di perseguire il fine dell'armonia mondiale. Successivamente, tale idea si trasformerà nella 'duma dei marziani', come si registra in *Truba marsian*, per poi diventare, nel 1917, il 'Governo del Globo Terrestre' ('*Predzemšarstvo*', cfr. *T*, 707). È possibile quindi considerare i contenuti di questo *Vozzvanie* come la versione raffinata e rielaborata di quanto era già stato anticipato in *Truba marsian*: tuttavia, se nel manifesto del 1916 emergeva lo spostamento delle vicende belliche e politiche delle guerre tra stati e popoli sul piano estetico-ideale di un antagonismo tra *izobretатели* e *priobretатели*, in *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*, l'idea del *Predzemšarstvo* acquisisce un grado ulteriore di consapevolezza. In altre opere di Chlebnikov si riscontrano infatti diversi riferimenti a questo ideale.

Per quanto possa essere stata interpretata nel suo aspetto più ludico e provocatorio dai sodali di Chlebnikov, per il poeta la causa del *Predzemšarstvo* fu invece produttiva: il testo del *Vozzvanie* della primavera 1917 verrà successivamente rielaborato in forma poetica e pubblicato nello stesso anno su "Vremennik 2", a cui abbiamo fatto cenno; l'incipit del *Vozzvanie* verrà invece riportato, con alcune alterazioni, nella prima parte della prosa autobiografica *Okťabr' na Neve* (1918). Vi sono inoltre altre opere di genere dichiarativo legate a questo concetto, come *My, Predsedateli Zemnogo Šara...* (1918, noto anche come *Manifest skifov*), e *Prikaz Predzemšarov* (1922), che analizzeremo successivamente e in cui ritorna, tra l'altro, una menzione della 'regalità' di Chlebnikov, che si firma come *Velimir Pervyj*. Ricorrono numerosi accenni al Governo del Globo terrestre, sparsi nelle annotazioni personali, in cui il poeta elenca, per esempio, i compiti del futuro governo utopico: «Расписание столиц. Преобразование мер.

¹⁹³ «[...] Хл. дважды называет его "воззванием" и "манифестом" (см. [...] неизданную запись в списке произведений 1922 г. [...]), *T*, 707.

Преобразование азбуки. Предвидение будущего» (SS, VI.2, 85).¹⁹⁴ Anche nei frammenti delle *Doski sud'by* si riscontrano elementi stilisticamente molto affini al tono e ai contenuti del *Vozzvanie*, ma in quest'opera Chlebnikov si serve di un altro tipo di metafora, di ispirazione marinaresca: «Мы, моряки Земного Шара» e «Мы [...] соединив палубу Земного Шара» (SS, VI.2, 54, corsivi miei).

Da un punto di vista retorico e stilistico il *Vozzvanie* della primavera 1917 si apre con un'affermazione della legittimità del 'Governo del Globo Terrestre': «Только мы - Правительство Земного Шара [...]. В этом никто не может сомневаться. Мы - неоспоримы и признаны всеми в этом сане» (SS, VI.1, 263). In questo passaggio risalta l'uso del termine *сан*: Chlebnikov estrinseca tutta la sacralità della missione del nuovo governo, e procede, in un alternarsi di riprese anaforiche (*tol'ko my / my*) con la celebre affermazione: «Мы, свернув ваши три года войны...», con cui viene reso evidente il motivo antimilitarista che permea questo *Vozzvanie*.

La successiva *expolitio* è molto affine a quelle impiegate da Marinetti nei suoi manifesti. Servendosi della metafora di «мы, стоя на глыбе», che già era comparsa in *Pošcečina obščestvennomu vkusu* e in altri testi, Chlebnikov risolve il tropo con un altro riferimento alla sfera religiosa, verosimilmente riallacciandosi al gioco di parole già presente in *Truba marsian (Ved' my bosy / bogi)*:

Только мы, стоя на глыбе себя и своих имен, осмеливаемся среди моря
ваших злобных зрачков назвать себя Правительством Земного Шара.
Какие наглецы - скажут некоторые, но мы улыбнемся, как *боги* (SS, VI.1,
263, corsivo mio)

Chlebnikov insiste sulla 'divinità' del ruolo dei Presidenti, una caratteristica che semanticamente racchiude il massimo grado di autorità (e, di conseguenza, anche di legittimità) al fine di persuadere il destinatario con la successiva affermazione, in cui il poeta critica aspramente lo stato di cose della Russia dell'epoca. I riferimenti più evidenti

¹⁹⁴ Cfr. inoltre la menzione della festa delle arti del 25 maggio 1917, ricordata anche in *Oktjabr' na Neve*, in SS, VI.2, 234; Cfr. "21.VI.1918", in cui il poeta si riferisce verosimilmente alla pubblicazione di *My, Predsedatelej...*, SS, VI.2, 235.

alla guerra e alle vecchie generazioni, sono in aperta continuità con i contenuti di *Truba marsian*:

Мы говорим, что не признаем господ, именующих себя государствами, правительствами, отечествами и прочими торговыми домами, книгоиздательствами, пристроившими торгашеские мельницы своего благополучия к трехлетнему водопаду потоков вашего пива - и нашей крови выделки 1917 с кроваво-красной волной. Дырявой рогожей слов о смертной казни вы завесили глаза Войны с родиной на устах и уставом Военнополевых судов (SS, VI.1, 263).

Il testo è interamente strutturato sulla vivace contrapposizione retorica tra il *noi* dei Presidenti e il *voi* della classe borghese e della sua mentalità, degli stati ‘dello spazio’, del governo provvisorio e della sua cieca volontà di continuare la guerra, nonostante l’alto costo umano. Il *Vozzvanie* è caratterizzato da un tono complessivamente antimilitarista, che mette in risalto tutte le speranze che Chlebnikov nutriva per le conseguenze positive che avrebbero dovuto seguire la Rivoluzione di febbraio, a cui si riferisce con la prosopopea di ‘sua santità la Primavera’ e della Pace:

Мы славим поезда верноподданных ее святейшества *Весны* и ее народ, густым гроздом пчел облепивший поезда, изнемогающие от тяжести нового всадника – *Мира* (SS, VI.1, 263).

Al contempo, in quest’opera il poeta si fa portatore di un attacco violento alla situazione politica dell’epoca, all’ordine costituito, di una vera e propria minaccia che indirizza ai ‘governi dello spazio’:

А вы, государства пространства, успокойтесь, [...] никто вас не будет обижать (SS, VI.1, 263-264).

Alla minaccia segue una soluzione positiva: l’esistenza dei governi del passato verrà tutelata, una volta che sarà riconosciuto il loro fallimento nell’essere una forma di

governo adatta all'umanità e verranno resi inoffensivi, ridotti a semplici associazioni tra privati:

Вы будете пользоваться охраной наших законов как частное соглашение частных лиц, наравне с обществами борьбы с сусликами, или союзов поклонников Данте, или союзов распространения усовершенствованных молотилок. Мы вас не тронем (SS, VI.1, 264).

In una coppia di interrogativi retorici, Chlebnikov successivamente si serve di una terminologia di ispirazione politica, che sembra in qualche modo anticipare lo stile della propaganda del futuro stato sovietico o, se non altro, riecheggia i *topoi* della propaganda rivoluzionaria («мы, солдаты и рабочие»):

Если вы, государства, благодравны, то зачем эта пища богов, зачем трещим мы на ваших челюстях, *мы, солдаты и рабочие*? Если же вы плохи, о государства, то кто из нас ударит палец о палец, чтобы помешать вашей гибели? (SS, VI.1, 264).

E ancora, dopo aver menzionato la contrapposizione tra vecchie e nuove generazioni, ritorna una metafora di ispirazione rivoluzionaria, come se Chlebnikov volesse avvicinare la propria posizione di *korol' vremeni*, di presidente del globo terrestre, a quella delle masse dei lavoratori, sottolineando l'importanza dell'utopia da lui propugnata e, soprattutto, il ruolo di 'creatore' che gli è proprio, nella metafora dei 'lavoratori-architetti':

Мы – особый вид оружия. *Товарищи рабочие*, не сетуйте, что мы идем особой дорогой к общей цели. У каждого рода оружия свой строй и свои законы. *Мы рабочие-зодчие* (SS, VI.1, 264. Corsivi miei).

Chlebnikov conclude il manifesto reiterando il concetto di identità del governo del globo terrestre, insistendo anche tipograficamente sul pronome di prima persona plurale, questa volta in maiuscolo: «МЫ - Правительство Земного Шара. Мы и никто больше» (SS, VI.1, 265).

In coda al testo sono apposte le firme di Chlebnikov e Petnikov, e un verosimile rimando al poscritto della versione poetica di questo testo.¹⁹⁵ In conclusione, il poeta si augura che presto anche Burljuk, Gor'kij e Majakovskij aderiranno al progetto del Governo del Globo Terrestre (cfr. *SS*, VI.1, 265).¹⁹⁶

III.3.5.11 *My, predsedateli Zemnogo Šara* (1918)

My, predsedateli Zemnogo Šara è un manifesto di breve estensione pubblicato nel giugno 1918 sull'almanacco *Bez muz*, a cui Chlebnikov collaborò quando si trovava a Nižnyj Novgorod. Il testo è di particolare interesse soprattutto poiché lo stesso Chlebnikov, in uno scritto autobiografico del 1922, lo definisce a posteriori *manifest skifov* (*NP*, 465; *SS*, VI.1, 430). È uno dei rari casi in cui Chlebnikov si riferisce a una delle proprie opere individuali servendosi del termine *manifest*,¹⁹⁷ ed è inoltre un caso unico nel suo genere poiché, in coda al manifesto, viene riportato un indirizzo a cui i sostenitori del progetto propugnato nel manifesto, ai quali l'autore si appella («Мы зовем всех верноподданных нашей мысли явиться с помощью к празднику ее осуществления», *SS*, VI.1, 270), avrebbero dovuto inviare proposte a sostegno del progetto stesso. La presenza di questo elemento, apparentemente poco significativo, insieme all'indicazione del luogo e dell'ora (precisata al secondo: «Дано на распутье всех дорог в 10 ч. 33 м. 27 с. [...]», *SS*, VI.1, 270) del momento in cui fu siglato il manifesto, quasi fosse un 'atto di ratifica', in certa misura riporta alla mente quello che era stato il processo di sviluppo dell'analogo

¹⁹⁵ «Пропуск в правительство звезды», *SS*, VI.1, 265. Si confronti con ciò che compare sotto il medesimo titolo, in *SS*, III, 174, in cui è presente una lista di nomi di personalità cui è garantito l'accesso al Governo (tra cui R. Tagore e Kerenskij, rimosso dalla versione in forma dichiarativa).

¹⁹⁶ Si rimanda, a questo proposito allo <*Otkrytoe pis'mo A.M. Gor'komu*> (primavera 1917), in cui Gor'kij viene 'perdonato' («Хотя мы сторонники войны между возрастами, но мы знаем, что возраст духа не совпадает с возрастом туловища») per la sua appartenenza ad una generazione diversa da quella di Chlebnikov ed esortato a commentare il progetto del Governo del Globo Terrestre. Oltre alla firma di Chlebnikov e Petnikov, qui figura anche quella di Kamenskij. La lettera a Gor'kij verosimilmente è giustificata non solo dall'indiscussa autorità dello scrittore, ma anche dal fatto che «еще в 1906 г. на "башне" В.И.Иванова он развивал идею "правительства России из деятелей культуры"», *SS*, VI.1, 430.

¹⁹⁷ Definiamo *My, predsedateli...* come testo 'individuale' seguendo le indicazioni dei curatori di *SS*: «Как и в предыдущих подобных случаях, наличие нескольких подписей не ставит под сомнение авторство Хлебникова», *SS*, VI.1, 420.

marinettiano discusso da Puchner. Infatti, Puchner ha riconosciuto il valore dell'indirizzo, apposto da Marinetti in coda alle diverse versioni del *Manifesto di fondazione del futurismo*, pubblicate successivamente alla prima, come indice del fatto che ci fosse «an organization behind the manifesto, a movement, an address, and a system of distribution; not just an author, but *authority*» (Puchner: 2006, 73, corsivo mio). Inoltre, un'altra considerazione che Puchner ha articolato nel caso del manifesto marinettiano, vale a dire le ragioni a fondamento del cambiamento del titolo (Puchner: 2006, 73-74), potrebbero fornire una chiave di lettura anche per questo specifico caso chlebnikoviano. Nonostante la menzione compaia in uno scritto autobiografico di quattro anni più tardi, il fatto che Chlebnikov definisca *My predsedateli...* il '*manifest skifov*' può essere ritenuto una sorta di raffinamento di quanto era già stato esposto nel *Vozzvanie predsedatelej Zemnogo Šara*: mettendo a confronto i due testi, se nell'appello del 1917 si evince che il processo di costituzione di un ruolo legittimato è ancora in corso, il manifesto del 1918 testimonia invece dell'esistenza di una posizione già legittimata.

Pur non contenendo un elenco programmatico al suo interno, il testo stesso può essere inteso come un unico e ampio punto di un programma:

Мы, Председатели Земного Шара, [...] признали за благо воплотить ныне мысль, которою до сего времени болели сердца многих: *основать Скит* работников Песни, Кисти и Резца. (SS, VI.1, 270, corsivo mio).

La realizzazione di uno *Skit* (eremo, rifugio) per i 'lavoratori' (nell'originale *rabotniki*: probabilmente la scelta terminologica risente degli eventi politici dell'epoca) di tutte le arti può essere intesa come il primo passo concreto proclamato a beneficio dell'ideale del *predzemšarstvo*. Si noti come viene descritto il fine dello *Skit*:

[...] он соберет в своих бревенчатых стенах, ветром и пылью разносимых сейчас по сырому лицу Московии. Седой нас<e>льник Скиф удаляется в Скит, чтобы там в одиночестве прочесть волю древних звезд (SS, VI.1, 270).

In questo passaggio, in particolare, sovviene il ricordo delle frequenti peregrinazioni di Chlebnikov per tutto il paese. Tuttavia, oltre alla verosimile convergenza degli obiettivi dei Presidenti del Globo Terrestre e dei desideri del singolo Chlebnikov, a risaltare in questo estratto sono due altri elementi, legati all'antichità.¹⁹⁸ In primis, l'uso del termine *Moskovija*, di chiara origine latina e il cui uso è registrato nelle sole fonti occidentali, che dovrebbe designare l'entità geografico-politica del Principato di Mosca prima, e poi dell'intero Stato russo; in secondo luogo, la metafora dello *skif* canuto che si ritira nello *skit*, in solitudine, per interpretare il volere delle stelle,¹⁹⁹ colpisce per la paronomasia tra i due termini. Il programma di realizzazione dello *Skit* viene ulteriormente precisato e conchiuso in una metafora:

Это будет монастырь - или заштатный, или выстроенный нами - смотря по тому, найдет ли сочувствие Пьеро, надевающий теперь на измученную голову покаянную скуфью и кожаный ремень на усталые чресла. Руководимые в своих делах седым Начальником Молитвы, мы, может быть, из песни выюги и звона ручьев построим древнее отношение Скифской страны к Скифскому богу (SS, VI.1, 270).

In questo estratto vediamo quello che potrebbe essere un riferimento metaforico a Pietro il grande (*P'ero*, 'Pierrot?'),²⁰⁰ il cui nome potrebbe essere stato scritto imitando il corrispettivo francese con il probabile intento di richiamare alla grande impresa di occidentalizzazione dell'impero e delle riforme delle gerarchie religiose avviate dal monarca assoluto. Se questa nostra ipotesi si rivelasse valida, potrebbe concorrere a rafforzare il senso della metafora conclusiva di questo passaggio, dove viene segnalato l'intento di 'costruire l'antico legame della terra scita con la divinità scita'.

¹⁹⁸ In analogia con quanto rilevato da Böhmig che, citando un verso di Novalis, «Qui il futuro nel passato», sostiene che «nello stesso spirito si inserisce inoltre la circostanza che molte prose utopiche di Chlebnikov siano scritte al passato» (1989, 354). In questo caso però il richiamo al passato non è articolato sulla base delle costruzioni verbali, quanto su dei riferimenti extratestuali precisi.

¹⁹⁹ Il motivo del sacerdote canuto, figura profetica che nasce nel 'rito di passaggio' del guerriero (*nasil'nik*) che, invecchiato (*sedoj*) posa le sue armi e si ritira per dedicarsi al divino (*pročest' volju zvezd*) ritorna, in versione più esplicita (espresso come *sedoj žrec*) per ben due volte in *Skuf'ja skifa*, la cui assonanza terminologica coi contenuti di questo testo è evidente: cfr. «седой вдохновленный жрец [...]» (SS, V, 167) e «Я помнил слова седого жреца [...]» (SS, V, 170).

²⁰⁰ In realtà, *Pierrot* potrebbe anche riferirsi alla celebre maschera della commedia dell'arte; si ricorda inoltre una traduzione che Šeršenevič fece (*P'erro*), nel 1918, di un'opera di J. Laforgue, *Pierrot fumiste* (cfr. Markov: 1973, 362). In questo caso, tuttavia, non sapremmo fornire un'interpretazione ai tropi di cui si serve Chlebnikov nel testo.

Dal punto di vista stilistico la struttura generale delle sentenze e delle esortazioni si regge sul pronome *my*. Non è tuttavia uno scritto polemico, dal momento che manca completamente il riferimento a una ‘parte avversa’. Si noti inoltre che la maggior parte delle frasi esortative, quelle in cui è evidente la funzione metonimica del ‘noi’, presentano il verbo coniugato al futuro (*budet*) o al presente perfettivo con valore futuro (*soberet / postroim*).

III.3.5.12 *Indo-russkij sojuz e Azosojuz* (1918)

Il due testi *Indo-russkij sojuz* e *Azosojuz*, entrambi del settembre 1918, si richiamano al *mifologema* (Parnis: 2004) del *materik Assu* (o *Ascu*), ideale di ‘Asia unita’ vagheggiato da Chlebnikov e di cui avrebbero dovuto far parte i *velikie narody* di Cina, India, Persia, Russia, Siam e Afghanistan. I testi non sono stati pubblicati fino al 1990, quando sono stati inclusi in una pubblicazione che è stata oggetto di critica in tempi più recenti.²⁰¹ Alcuni studiosi li hanno comunque menzionati nei loro lavori, definendoli in vario modo: Cooke, che segnala di aver consultato i manoscritti (Cooke: 1987, 199 n19), definisce *Indo-russkij sojuz* un *proclamation* (1987, 40) e *Azosojuz* un *manifesto* (1987: 42); Vroon (2001, 335) sorprendentemente li descrive come *essays*.

Il carattere manifestario dei testi è stato messo in luce definitivamente da A.E. Parnis, che li ha catalogati come *EvrAzijskie manifesty* (2003, 331). Per questo motivo, non ci soffermeremo nel dettaglio sull’analisi di questi testi ma, trattandosi di forme dichiarative

²⁰¹ In riferimento all’edizione del 1990 *Poëtičeskij mir Velimira Chlebnikova* curata da N.S. Travuškin e a quella del 2001 *Velimir Chlebnikov. Proza poëta* curata da E.R. Arenzon, Parnis (2003, 331) sostiene che «все упомянутые издания грешат большим количеством разного рода ошибок, искажений, неверных прочтений ряда слов и немотивированных купюр», aggiungendo, in merito all’edizione del 2001, che il curatore «неверно транскрибировал в тексте манифеста около полутора десятка слов, некоторые слова опустил, произвольно конструировал тезисы и один из них купировал, вероятно, из-за трудности прочтения конца фразы, причем часть пропусков вообще не отмечена» (Parnis: 2003, 331 n76).

già riconosciute come tali, ci limiteremo a ricapitolare le strategie retoriche messe in atto dall'autore.²⁰²

La ricostruzione dei testi è stata oggetto di lungo dibattito, in primo luogo poiché i testi sono stati trascritti da R. Ivnev sotto dettatura di Chlebnikov durante una trasferta sul delta del Volga (Parnis: 2003, 325). Parnis segnala alcune interessanti questioni a riguardo. In primis, è probabile che Ivnev non si sia limitato a trascrivere i testi ma abbia avuto un qualche ruolo nella loro redazione; secondariamente, i testi erano accessibili già ai curatori delle prime edizioni critiche (curate da Stepanov, Gric e Chardžiev); tuttavia, per motivi verosimilmente imputabili alla censura, non li hanno pubblicati. La versione di *Indo-russkij sojuz* presente in *SS*, VI.1, 271, è la stessa che compare nel volumetto *PP*, 146, l'edizione del 2001 criticata da Parnis.²⁰³ Le versioni proposte dai due studiosi differiscono leggermente per la ricostruzione della punteggiatura e di alcuni termini, nonché di alcune parti del testo segnalate come incomprensibili da Arenzon (sia in *PP* che in *SS*), a cui viene proposta una soluzione da Parnis (2003, 336). Il caso più significativo da segnalare a questo proposito è la resa del verbo in forma indicativa nella ricostruzione di Arenzon e imperativa in quella di Parnis: si confrontino le due versioni del seguente passaggio:

Мы выступаем как первые азиаты, сознающие свое островное единство.
Пусть гражданин нашего острова пройдет от Желтого моря до <нрз>, не
встречая границ. Пусть татуировка государств будет смыта с тела Азии
волей арийцев.

Уделы Азии *соединяются* в остров (*SS*, VI, 271; *PP*, 147, corsivo mio).

Lo stesso brano viene così proposto da Parnis:

<12.> Мы выступаем как первые азиаты, сознающие свое островное
единство.

<13.> Пусть гражданин нашего острова пройдет от Желтого моря до
Балтийс<кого> <моря> и от Белого <моря> до Индий<ского> океана, не
встречая границ.

²⁰² Per approfondimenti dettagliati sui testi presi in esame, si rimanda a Baran, Parnis: 2003 e Parnis: 2003; 2004.

²⁰³ Si rimanda a qui, supra, nota 201.

<14.> Пусть татуировка государств будет смыта с тела Азии волей арийцев.

<15.> Уделы Азии, *соединяйте<сь>* в остров (Parnis: 2003, 337, corsivo mio).

Come si può notare, non solo Parnis conserva il parallelismo delle forme verbali ricostruendo il modo del punto 15 con un imperativo, ma suppone inoltre che il testo sia stato concepito come elenco numerato in ogni sua frase, stilando così 33 punti. La versione di Arenzon differisce anche da questo punto di vista: in essa l'elenco numerato si applica solamente alle prime 11 frasi, mentre la parte restante del testo viene distribuita nella pagina in modo 'tradizionale'.

Al fine di individuare il carattere del testo nel suo complesso, il fatto che fosse stato concepito nell'uno o nell'altro modo non è particolarmente rilevante, dal momento che la funzione manifestaria si riconosce nelle seguenti caratteristiche: 1) la struttura pronominale dominante è costruita sul pronome *noi* e sulle sue derivazioni aggettivali; 2) la presenza di forme verbali imperative è in perfetta sintonia con il fine del manifesto (e per questo motivo si ritiene opportuno rimandare alla versione proposta da Parnis poiché più coerente); 3) il carattere generale del manifesto, che risente dell'influenza della rivoluzione d'Ottobre («<4.> Пока в<о> все<х> государствах пролетарии не взяли власть, государства можно разделять на госуд<арства>-пролетарии и госуд<арства>-буржуа»), si presenta talvolta utopico (già per il concetto di *Assu / Ascui*, ma più chiaramente nel passaggio: «<19.> Наш путь – к единству Звезду через единств<о> Азии и через свободу материка к свободе Земного шара»), ma indubbiamente di matrice politica: «[...] мы вырываем Индию из великобританских когтей. Индия – ты свободна [...]»); dai frequenti *obraščenie-vosklicanie* rivolti al destinatario, che ricordano in certa misura la retorica del *Manifesto* di Marx ed Engels: nel passaggio: «Уделы Азии, *соединяйте<сь>* в остров», o nell'esclamazione conclusiva: «Народы, следуйте за нами!» (Parnis: 2003, 337-338). Tuttavia, non è possibile ricondurre *Indo-russkij sojuz* al genere del manifesto programmatico poiché, sebbene si riscontri l'effettiva presenza di elementi programmatici sparsi nel testo, essi non sono presentati in forma coesa, ma distribuiti in modo asistemico, in un più ampio discorso di carattere metaforico e 'autolegittimatorio' che non di vera proposta politica.

Azosojuz, al contrario, è un testo più breve di *Indo-russkij sojuz*, e i punti da cui è costituito sono disposti nel testo in modo sistematico e coerente. Anche in questo caso, abbiamo ritenuto opportuno fare riferimento alla ricostruzione proposta da Parnis (2003, 340). In questa versione, infatti, la funzione manifestaria del testo emerge in modo chiaro osservando la disposizione grafica delle parti da cui è composto.

Parnis divide il testo in due sezioni principali, contrassegnate da numeri romani. La prima sezione presenta al suo interno un sottoelenco composto da tre punti, marcati dalle prime tre lettere dell'alfabeto cirillico, *a*, *b*, *v*. In questa parte, che potremmo definire come 'premessa', viene illustrato il fine dell'*Azosojuz*, e articolato in diversi aspetti, corrispondenti ai punti che compongono l'elenco. Come è già stato anticipato, in *Azosojuz* è sì possibile riconoscere una funzione manifestaria data dalla disposizione degli elementi e da un carattere blandamente programmatico che, in certa misura, è presente nel complesso del testo; tuttavia, il contenuto, unito alla struttura stessa degli enunciati, non consente di classificare *Azosojuz* al genere manifesto. Questo perché, nonostante l'indubbia appartenenza alla sfera politica, il testo formalmente sembra essere più affine alla tipologia dei testi giuridici fondativi, in particolare a uno statuto o un atto costitutivo, soprattutto per quanto riguarda la seconda parte, in cui vengono enumerati gli otto principi che l'*Azosojuz* dovrebbe essere in grado di istituire:

1. Политический лучизм как основа мировоззрения молодой Азии (т. е. принципов, долженствующих лечь в основу ее жизни).
2. Соединение вращательного движения человечества и п<о>ступательного создает лучеобразное.
3. Основ<ание> лаборатории изучени<я> времен<и>.
4. Лаборатория времени - Верховн<ый> Совет управления Азией.
5. Молчание - основно<й> принцип в отношениях <между> людьми. Человек может сказать человеку слово, когда у него есть что сказать.
6. Человек должен быть одет легко и просто. Человек не может быть внутренне свободным, если его стесня<ю>т внешние условия. Война всем условиям материального и нематериального характера.
7. КУЛЬТ Совести. Один вечер в неделю - беседа с Совестью.

Come si vede dall'analisi di questi punti, il carattere programmatico degli enunciati è una componente del tutto secondaria. È quindi opportuno parlare di principi, come li ha definiti Chlebnikov, o di 'tesi', dal momento che i punti sono costituiti prevalentemente da argomentazioni brevi ed essenziali di concetti politico-filosofici, e in cui sostanzialmente non si riscontra alcun tipo di artificio retorico riconducibile alle forme dichiarative o manifestarie. Questo potrebbe essere dovuto ad alcuni fattori: si ricordi, in primo luogo, che di fatto *Indo-russkij sojuz* e *Azosojuz* vennero dettati a Ivnev, che li trascrisse; secondariamente, che non è stato stabilito in che misura questi abbia contribuito alla versione a noi pervenuta (cfr. Parnis: 2003, 335); in ultimo, come ha rilevato Parnis, che i testi sono stati probabilmente concepiti per essere poi esposti in una relazione orale (2003, 335). Risulta evidente che si tratti della bozza per un intervento orale: la quasi totale mancanza di coesione e di coerenza nel testo rende *Azosojuz* difficilmente riconducibile alla forma manifestaria.²⁰⁵ Tuttavia, riteniamo importante tenere questo testo in considerazione poiché, se confrontato con *Indo-russkij sojuz*, può contribuire a mettere a fuoco quale sia il processo compositivo che Chlebnikov attuava nella stesura dei testi dichiarativi individuali.²⁰⁶

III.3.5.13 *Vsem! Vsem! Vsem!* <1920-1921>

Vsem! Vsem! Vsem! è un'opera postuma, pubblicata per la prima volta nel 1933 sull'ultimo volume di *SP* (V, 164). Stepanov mise in luce che la versione manoscritta

²⁰⁴ Anche in questo caso, le versioni proposte in Parnis: 2003 e in *SS* sono diverse; Per lo stesso motivo che ha condizionato la nostra scelta nel testo analizzato in precedenza, ci siamo riferiti al testo ricostruito da Parnis anche per *Azosojuz*.

²⁰⁵ Nonostante questo, in *SS* si afferma che *Azosojuz* è il *kratkij variant* di *Indo-russkij sojuz* (*SS*, VI.1, 430).

²⁰⁶ Questi due manifesti sono inoltre in continuità con *Pis'mo dvum japoncam*: come ha segnalato Parnis in riferimento ad *Azosojuz*, «ср. сочетание 'молодая Азия' с формулой 'Азийские юноши' в 'Письме двум японцам' [...]. Ср. также другое название этого манифеста – 'Манифест Младо Азии'» (Parnis: 2003, 340).

dell'opera è accompagnata da un'annotazione in capo al testo, «По этому поводу не было напечатано однажды следующее воззвание» (*SP*, V, 348). Come hanno già segnalato i curatori di *SS*, il testo va ricondotto alla scoperta dell'«основной закон времени», avvenuta a Baku nel 1920 (*SS*, VI.1, 434). Non ci sono dubbi sul fatto che quest'opera rientri a pieno diritto nel genere dichiarativo, poiché già dal titolo, composto da tre esclamazioni, rivela la sua funzione manifestaria.

Il testo è molto breve e, come vedremo, si mostra in continuità con alcune altre opere di questo stesso genere. Vi si può infatti riconoscere una certa ispirazione antimilitarista, dal momento che in esso ritornano alcuni degli stilemi e delle posizioni già presenti in precedenza in *Truba marsian* o nel *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*.

L'intera struttura pronominale dell'opera è retta, anche in questo caso, dal pronome di prima persona singolare e dalle sue derivazioni aggettivali, che identificano il locutore. L'allocutore è esplicitato dalla forma imperativa di seconda persona plurale, presente in due *obraščenijsa-vosklicanija*: «сумейте нарушить их!» e «Люди! Говорите все вместе [...]» (*SS*, VI.1, 283). La parte avversaria, in questo caso il destinatario degli attacchi presenti nel testo, è generalmente resa alla terza persona plurale. Questi elementi permettono non solo di ascrivere definitivamente *Vsem! Vsem! Vsem!* alla categoria delle forme dichiarative, ma di circoscrivere ulteriormente la sua collocazione alla tipologia dell'appello (*vozzvanie*).

Chlebnikov esordisce con una serie di esclamazioni, che conferiscono al testo un tono concitato. Si noti che il testo si apre con l'esaltazione della *volja (budetljanskaja)*, termine intenso e polisemico:

Воля! Воля бюджетлянская! Вот оно! Вот оно! Желанное, родимое!
Упавшее из птичьей стаи. Наше прекрасное откровение и сноведение
[sic] в одеждах чисел (*SS*, VI.1, 282).

Chlebnikov acclama la scoperta dello *zakon vremeni* fondamentale, la formula matematica che sistematizza il verificarsi degli eventi della storia umana alternando le

potenze di due e di tre.²⁰⁷ Tale scoperta è definita anche ‘visione onirica’ (*snovedenie*), e non è casuale che Chlebnikov la descriva come ‘caduta da uno stormo di uccelli’: lo sviluppo della ricerca degli *zakony vremeni* si accompagna sovente, nella produzione ‘tarda’ di Chlebnikov, a uno stile ricco di immagini molto suggestive, quasi divinatorie.²⁰⁸ Infatti, il testo prosegue con un’affermazione in cui vengono approfonditi gli effetti della legge del tempo: agli Stati della terra verrà dato in dono il diritto di «быть разбитыми через 3ⁿ дней после своей победы. Равным образом подыматься и лететь с пением кверху через <2ⁿ> дней после падения и слома крыл о камни рока [...]» (SS, VI.1, 282).

Chlebnikov prosegue nell’esposizione ribadendo il primato delle leggi del tempo da lui individuate, questa volta ponendosi in antitesi ai legislatori di tutte le epoche, con uno stile che ricorda l’antipassatismo marinettiano: «И до нас иные пытались писать законы, искушали свои слабые силенки в пении законов» (SS, VI.1, 282, corsivo mio). L’invettiva di Chlebnikov viene articolata in due brevi passaggi, avvicinati dalla ripresa anaforica dell’invettiva ‘*bednye!*’:

Бедные! Они думали, что это легче, чем писать стихи? А в законаторчестве видели богадельню глупости (Дизраэли). Разбитые на первом поприще, они шли ко второму, как в сторону слабешего сопротивления (SS, VI.1, 282).

In particolare, in questo primo estratto emerge un attacco personale alla figura di Benjamin Disraeli (1804-1881), due volte primo ministro britannico, celebre per la politica conservatrice e imperialista dei suoi mandati. Chlebnikov procede nella sua argomentazione contro Disraeli facendo un riferimento alla sua carriera letteraria, che condusse in parallelo all’attività politica. Tale rimando biografico fornisce risposta

²⁰⁷ Cfr. Hacker: 2008 e qui, infra, III.3.5.14 *Prikaz predzemšarov* (1922).

²⁰⁸ A prescindere dall’assodata rilevanza della formazione naturalistico-ornitologica del giovane Chlebnikov, siamo inclini a ritenere che, nella produzione del periodo ‘tardo’, le immagini degli uccelli acquisiscano una connotazione non dissimile da quanto era in uso presso i popoli antichi. Sarebbe interessante, a questo proposito, un confronto con la prima *ploskost’* di Zangezi e con il *ptičij jazyk* nello specifico.

all'interrogativo iniziale «Они думали [...] стихи?». Nel secondo estratto assistiamo invece alla prima manifestazione delle posizioni antimilitariste dell'autore:

Бедные! Главным украшением своей законоречи они считали дуло ружья. Свои своды-законы они душили боевым порохом и думали, что в этом состоит хороший вкус и изящные движения, вся соль в искусстве “пения законов” (SS, VI.1, 282).

Chlebnikov procede ribadendo la propria repulsione per il passato. Nel seguente passaggio è evidente come per il poeta antipassatismo e antimilitarismo rappresentino i due membri di un'equazione:

Красноречие своих законов они смешивали с красноречием выстрелов - какая грязь! Какие порочные обычаи прошлого! Какое рабское поклонение перед прошлым. Они нас обвиняют, что мы ступаем сто первым копытом по дороге законодателей. Какая черная клевета! (SS, VI.1, 282).

In questo estratto, che nel suo complesso si costituisce in un'accusa («Красноречие своих законов [...]») e una apodioxis conclusiva («черная клевета!»), si assiste a un crescendo retorico provocato da un climax, dato dalle tre anfore *kakaja – kakie – kakoe*, in cui il disgusto dell'autore viene rafforzato dall'accostamento di *grjaz' – poročnye obyčai – rabskoe poklonenie*. L'autore prosegue con un'affermazione («Они нас обвиняют...») che si ricollega all'accusa (*krasnorečie svoich...*), e chiude con l'apodioxis, strutturata riprendendo anaforicamente il pronome *kakaja*.

Riprendendo questo passaggio dal punto di vista concettuale, Chlebnikov procede con un interrogativo retorico in cui viene implicitamente ribadito il primato dei *budetljane* di cui l'autore è portavoce («Разве до нас строились...», corsivo mio):

Разве до нас строились законы, которых нельзя нарушать? Только мы, стоя на глыбе будущего, даем такие законы, какие можно не слушать, но нельзя ослушаться. Они нерушимы (SS, VI.1, 282).

In questo estratto ritorna l'espressione metaforica di «Только мы, стоя на глыбе...» impiegata per la prima volta in *Poščečina obščestvennomu vkusu*. Questo fatto non rende plausibile tanto la paternità della metafora che Kručenych attribuiva a Chlebnikov (cfr. qui, supra III.3.1 *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912)), quanto il fatto che essa sia effettivamente diventata, col tempo, una sorta di *topos*, una forma ricorrente e associata alla corrente del *budetljanstvo*, di cui questo appello è rappresentativo. Chlebnikov riconosce l'esclusività della promulgazione delle nuove leggi, salde e incrollabili (*nerušimy*) ai *budetljane*: in un artificio paronomasico, leggi che «можно не слушать, но нельзя ослушаться».

Il poeta procede alternando sentenze e *obraščeniija-vosklicanija* in cui domina l'asindeto:

Сумейте нарушить их!
И мы признаем себя побежденными!
Кто сможет нарушить наши законы?
Они сделаны не из камня желаний и страстей, а из камня времени.
Люди! Говорите все вместе: “Никто”! (SS, VI.1, 282-283).

Qui Chlebnikov sancisce l'invulnerabilità delle leggi del tempo, in una costruzione molto articolata dal punto di vista retorico. La struttura sintattica dell'asindeto crea un effetto di accelerazione che raggiunge il momento culminante con l'interrogativo «Кто сможет...», a sua volta seguito da una definizione, che interrompe il concitato incedere degli enunciati e crea l'effetto di una pausa ritmica, con lo scopo di attirare l'attenzione sulla connotazione delle nuove leggi. Effetto che viene intensificato dall'uso dell'ossimoro per creare suggestione («не из камня желаний [...], а из камня времени»). L'esclamazione che conclude l'asindeto ha invece duplice funzione: una prima, per cui costituisce una brusca ripresa ritmica, la cui resa è accresciuta in contrasto alla dilatazione dell'enunciato precedente; e una seconda, con cui Chlebnikov 'universalizza' in un certo senso la portata della propria scoperta delle leggi del tempo: l'autore coinvolge il destinatario dell'appello e 'impone' retoricamente la risposta all'interrogativo precedente, come se si trattasse di *vox populi*.

L'appello si conclude con un'ultima definizione degli *zakony vremeni*, in cui traspare lo spirito antimilitarista che muoveva Chlebnikov, espresso nella metafora che avvicina cannuccia di palude e guerra (*trostnik vojny*):

Прямые, строгие в своих очертаниях, они не нуждаются в опоре острого тростника войны, который ранит того, кто на него опирается (SS, VI.1, 283).

In questa definizione l'autore istituisce un gioco semantico e contrappone le leggi del tempo, dritte e austere nella loro 'figura', alla flessibilità della canna (*trostnik*) e agli orpelli che caratterizzano le leggi umane, con particolare riferimento ai passaggi: «Главным украшением своей законоречи они считали дуло ружья» e «Красноречие своих законов они смешивали с красноречием выстрелов». In quest'ultimo estratto si registra anche una grande attenzione dedicata alle combinazioni foniche, ritmiche e prosodiche. Chlebnikov in particolare si serve di allitterazioni, assonanze e consonanze:

Прямые, строгие в своих очертаниях, они не нуждаются в опоре острого тростника войны, который ранит того, кто на него опирается.

In conclusione, dal momento che *Vsem! Vsem! Vsem!* è un testo appartenente al gruppo individuale, nell'uso ricorrente del pronome di prima persona plurale si può riconoscere una funzione metonimica, che cela il solo Chlebnikov. La posizione autorevole viene garantita al locutore nell'esordio dell'appello, quando si fa riferimento alla scoperta delle leggi del tempo. Tale garanzia di autorità è infatti ciò che permette a Chlebnikov di strutturare i propri *obraščeniya-vosklicaniya* al destinatario dell'opera e, soprattutto, conferisce a sua volta veridicità quasi dogmatica alle definizioni che l'autore dà delle proprie scoperte.

III.3.5.14 *Prikaz predzemšarov* (1922)

Con l'approfondimento di *Prikaz predzemšarov* si chiude la sezione dedicata all'analisi dei testi dichiarativi. Pubblicato per la prima volta nel febbraio 1922 sul primo numero del *Vestnik Velimira Chlebnikova*, venne successivamente inserito anche nella prima edizione critica (*SP*, V, 165).

Si tratta di un'opera che, nonostante la sua brevità (una pagina e mezza di dimensione in *SS*), si rivela determinante nella nostra analisi per la sua impostazione formale molto singolare, unica nel contesto delle forme dichiarative chlebnikoviane: il *Prikaz predzemšarov* è infatti composto, in egual misura, da trattazione verbale e da espressioni matematiche.

Il testo può essere diviso in tre sezioni principali, marcate graficamente dai numeri romani; tutte e tre le sezioni si aprono con una breve introduzione che ha lo scopo di illustrare le formule matematiche che le seguono. Le prime due si articolano sulla struttura della proposizione finale esplicita (*čtoby / Prikaz, čtoby*); mentre la terza e ultima consiste in un complemento di argomento (*o prichode*), dove i pianeti vengono chiamati *Tovarišči solnca* con un'analogia. In questo caso, la scelta di alcune apposizioni potrebbe aver risentito dell'influenza della Rivoluzione:

I. Чтобы старшие солнечные миры (соперники Солнца) с ниспадающим весом- Юпитер, Сатурн, Уран обращались по закону А [a cui nel testo corrisponde un'equazione]: дабы их годовые времена переходили одно в другое по уравнению, построенному на основе тройки, как энного корня из числа дней. Три - телега смерти, упадка; у старших миров нога уравнения - три. [...]

II. Приказ, чтобы уравнение перехода времен младших звезд (растущего веса) строилось на основании два (стояло на ноге два) [...]

III. Приказ о приходе Товарищей Солнца [...] (*SS*, VI.1, 284).

Le prime due frasi introduttive svolgono la funzione di definire verbalmente quelle che sono le equazioni che le seguono. La serie di formule ed equazioni matematiche è in manifesta continuità con i contenuti trattati nelle *Doski sud'by*, con un riferimento particolare al terzo frammento, in cui

Chlebnikov attempts to illustrate his principal notion that not only events on earth, but all things in the universe are related. [...] [Chlebnikov] sets out to prove that these relationships can be expressed in formulas based on exponential expressions of 2 and 3 (Hacker: 2008, 267).

Nella parte più propriamente dichiarativa del testo, dove la sequela di numeri e formule cede il passo a una chiusura espressa in parole, si registra l'uso dell'antonomasia in riferimento ad alcuni pianeti del sistema solare: *torgaš* in luogo di Mercurio, *krasotka* di Venere, *žena* della Terra. Le antonomasie sono costruite sullo spostamento di significato che si ha tra i tratti peculiari delle divinità della mitologia che danno il nome ai pianeti; la stessa cosa accade per la Terra, con il riferimento che Chlebnikov mutua dal termine greco di *Gea/Gaia*, nome della madre degli dèi e personificazione della Terra.

Come già anticipato, la parte finale è quella più propriamente dichiarativa: essa è infatti costituita da sei frasi, in tre delle quali l'emittente del testo viene esplicitato attraverso l'impiego del pronome di prima persona plurale, con probabile funzione metonimica:

Мы приказываем не людям, а солнцам! (*солнцам*).

Приказовшество, приказатворчество - (сдвиг прицела приказов).

И спрашиваем мы - Председатели Земного Шара, кому лучше приказывать - людям или солнцам?

И мы с удивлением видим, что солнца без несогласий и крика выполняют наши приказания.

Мы, Предземшары, предпочли бы мятеж и восстание, товарищ Солнце!

Скучно на свете (SS, VI.1, 285).

Il ricorrere del riferimento ai soli, i centri delle orbite dei pianeti (*my prikazyvaem* [...] *solncam*) e al conseguente 'abbassamento' simbolico del sole (per sineddoche), può essere rintracciato anche in altri testi, come *Vremja – mera mira*. Esamineremo più nel dettaglio questo saggio del 1916 nel capitolo successivo; tuttavia, bisogna considerare che li erano già stati esposti alcuni dei principî sugli *zakony vremeni* che sarebbero poi stati ripresi da Chlebnikov nella produzione successiva (il ruolo centrale del numero 317,

ad esempio, o alcune delle equazioni per calcolare eventi della storia umana e dell'universo).

Nel caso particolare di questo saggio, che si mostra in aperta continuità con le *Doski sud'by*, con il *Prikaz predzemšarov* e in cui vengono enucleate, più o meno direttamente, alcune tematiche di centrale importanza nella poetica chlebnikoviana del periodo 'tardo', può essere plausibile supporre che, oltre ad una ricorrenza tematica 'generale', in Chlebnikov si assista anche a una ricorrenza 'specificata' e, in questo caso, di tipo stilistico. Si consideri in particolare l'interrogativo retorico «И спрашиваем мы [...] людям или солнцам?», e lo si confronti con l'affermazione apodittica che compare in *Vremja – mera mira*: «Никто лучше не исполняет приказаний, чем солнце, если ему приказать взойти на следующий день» (SS, VI.1, 106), nella quale la critica ha riconosciuto una citazione biblica.²⁰⁹

Chlebnikov procede nella sua vessazione retorica del sole dando risposta all'interrogativo, con un enunciato in cui si registra una litote («И мы с удивлением видим, что солнца без несогласий и крика выполняют наши приказания», corsivo mio). La condizione simbolicamente subordinata del sole viene ulteriormente rafforzata dall'antitesi successiva, in cui Chlebnikov sostiene che i *predzemšary* avrebbero preferito la rivolta e l'insurrezione, e non la cieca obbedienza; è probabile che l'apposizione di *tovarišč* al sole possa essere motivata quindi da un paragone tra il presente, identificato, tramite l'uso di questo termine nella sua connotazione politica, e il passato, che si estrinseca invece con la citazione biblica, in cui emerge il carattere subalterno della figura del sole.

Il testo si conclude con l'espressione lapidaria «Скучно на свете», che potrebbe essere interpretata, nel contesto di quest'opera, non tanto come un tentativo di ribadire l'opportunità delle ricerche sulle leggi del tempo, quanto di riconoscerne la validità da un punto di vista (pseudo)scientifico²¹⁰ e, tramite la forma testuale adottata, esortare il

²⁰⁹ I curatori indicano che il riferimento può essere individuato in Giobbe, 38:12, cfr. SS, VI.1, 392.

²¹⁰ Questa linea interpretativa acquisisce maggiore solidità se si considera che con la sua produzione 'utopica e pseudoscientifica' (cfr. Kuz'menko: 2000, 732), Chlebnikov ambiva concretamente a inserire le proprie ricerche nello stesso filone delle grandi scoperte scientifiche di inizio Novecento. Si rimanda alla sezione dedicata ai saggi di argomento scientifico, qui, *infra*.

destinatario allo stesso fine: se gli eventi della storia umana sono prevedibili, allora lo diventa anche la vita stessa.²¹¹

Tuttavia, l'elemento che suscita maggiore curiosità di cui si riscontra la presenza nel testo è la firma («Верно: *Велимир Первый*», *SS*, VI.1, 285). In modo abbastanza inusuale, infatti, Chlebnikov appone un 'Verno:' prima di *Velimir Pervyj*. Se *Velimir Pervyj* si mostra in continuità con la carica di *korol' vremeni* che il poeta aveva già reso ufficiale in *Truba marsian*, l'elemento 'verno' è invece di ambigua interpretazione. Se propendessimo a ricondurlo a una sorta di formula atta a siglare il contenuto del documento, emergerebbe tuttavia la necessità di verificare se, in un primo caso, l'autorità del titolo di *Velimir Pervyj*, che viene data verosimilmente per scontata, ha la funzione di conferire legittimità al contenuto del testo; altrimenti, se è proprio la validità del contenuto, argomentata nel testo, a rendere 'legittimo' il titolo di *Velimir Pervyj*, anche se viene a mancare una specifica esplicitazione dei termini (come potrebbe essere, ad esempio, in **Verno: ja Velimir Pervyj*).

In ogni caso, è nostra opinione che entrambe le interpretazioni possano essere ritenute verosimili in egual misura: se la prima delle due è giustificabile tenendo conto delle vicende biografiche dell'autore, la seconda lo è invece per due motivi. Primariamente, poiché, seguendo un ragionamento che inevitabilmente si avvicina alla prima delle due interpretazioni sopra esposte, il fine ultimo della forma manifesto prevede che la posizione di legittimità dell'emittente sia almeno *presunta*, e in questo senso Chlebnikov potrebbe essersi firmato come *Velimir Pervyj* a fronte di precise scelte retorico-pragmatiche; secondariamente, per via della struttura del testo che, alternando equazioni a definizioni, richiama un certo tipo di esposizione scientifica e il relativo statuto epistemologico.

In conclusione, riteniamo che il *Prikaz predzemšarov* non possa essere definito 'manifesto' in senso stretto, dal momento che, oltre a non contenere alcun tipo di programma, non vi si riconosce né una parte critica, né una parte positiva. Sebbene la struttura pronomiale delle proposizioni si articoli sempre sulla prima persona plurale, il

²¹¹ Si confronti quanto si afferma in una recensione a *On segodnja* (articolo poi diventato la prima parte di *Vremja – mera mira*): «Знание законов времени вывернет привычное представление о мире - и не случайно здесь имя поэта Хлебникова» (Kozyrev: 1916, 19).

tono del testo non è tanto esortativo, quanto presentativo-descrittivo. Per questa ragione, non crediamo sia un azzardo definire il testo come una forma ibrida tra una ‘dichiarazione’ vera e propria, data la preponderanza di sentenze ed espressioni apodittiche, e uno scritto d’argomento scientifico, non tanto per la presenza di elementi formalmente ‘matematici’, quanto per la struttura generale dell’esposizione (cfr. le tre sezioni marcate dai numeri romani).

IV. Saggi

IV.1 Considerazioni preliminari

IV.1.1 Introduzione al capitolo

Il presente capitolo è dedicato alla disamina della forma saggistica nella produzione chlebnikoviana. L'analisi delle opere in prosa di V. Chlebnikov riconducibili alla saggistica è particolarmente interessante, dal momento che, esattamente come nel caso dei testi dichiarativi analizzati nel capitolo precedente, ad oggi non esiste uno studio che esamini dettagliatamente le particolarità teoriche e stilistiche di questo ambito della produzione in prosa *nechudožestvennaja* del poeta.

In analogia alla vicenda delle forme manifestarie, tra gli specialisti che hanno esaminato questi testi è prevalso l'interesse per i contenuti, nello specifico con l'intenzione di individuare i principi fondamentali della poetica chlebnikoviana, che l'autore traduce in atto nelle proprie liriche. Escludendo alcuni, sporadici casi, le opere qui analizzate non sono mai state considerate 'in quanto tali', ma hanno rivestito un ruolo ancillare rispetto alla poesia e, per questo motivo, ne sono rimasti in ombra gli aspetti prettamente stilistici e letterari.

In questa sezione si approfondiranno la collocazione del genere saggio nel sistema del genere letterario e il suo sviluppo in ambito russo. Data la complessità della materia trattata, si è scelto di suddividere la parte analitica in diverse parti dotate di un cappello introduttivo.

IV.1.2 Il saggio: un genere letterario sfuggente?

Negli ultimi decenni il saggio come genere letterario è stato oggetto di numerosi lavori critici, in cui gli specialisti hanno tentato – molto spesso invano – di individuare un criterio generale per poter riconoscere la forma del saggio come tale. Il fine del presente paragrafo è quello di riepilogare lo stato dell'arte nel merito degli studi sul saggio, cercando di mettere in evidenza gli elementi salienti che lo caratterizzano, al fine di individuare il modo in cui Chlebnikov si è cimentato nella composizione di questo genere, e di identificare le peculiarità della sua prosa saggistica.

Prendiamo le mosse da una considerazione di Alexander J. Butrym che, nell'introduzione al sempre citato *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, volume che raccoglie gli atti di un simposio tenutosi nel 1987, scrive:

the term [essay] has almost become a word that connotes without denoting: it suggests a piece of writing that tends toward or away from respectably, formally and intellectually presenting a more or less objective phenomenon (Butrym: 1989, 2)

Quasi contemporaneamente, M. Ėpštejn scrive che nonostante i quattrocento anni di storia del genere saggistico, esso è rimasto uno dei campi delle lettere meno approfonditi dal punto di vista teorico:

Непрестанно обновляясь и видоизменяясь от автора к автору, эссеистика упорно противится сколь-нибудь четкому обозначению своей специфики, выступая скорее как некая наджанровая система, включающая самые разнообразные философские, исторические, критические биографические, автобиографические, публицистические, моральные, научно-популярные сочинения (1988, 334).

In effetti, questo è il parere di molti altri studiosi che si sono interrogati sulla natura dello statuto teorico della forma saggio nella prospettiva del genere letterario. A questo stesso proposito, qualche anno più tardi, Jean Marcel (*nom de plume* di Jean-Marcel Paquette) nota che, nel corso dei secoli,

le mot “essai” a servi à désigner les écrits les plus divers et les plus disparates, se substituant le plus souvent à “étude” ou à “traité”. Les “essais de...” et les “essais sur...” viennent jusqu’à nos jours troubler l’emploi d’un mot déjà difficile et perturber plus encore les tentatives de définition d’un genre qui, à sa source même, semble marqué par l’informel (Marcel: 1992, 315-316).

In queste considerazioni preliminari si manifesta una questione terminologica di centrale importanza. Nel corso degli ultimi decenni essa è stata ripresa da molti studiosi, ed è servita a individuare le caratteristiche di ‘inafferrabilità’ e di ‘indefinibilità’ come proprie al genere saggistico.²¹²

In effetti, molti altri contributi dedicati a questo genere letterario, insistono su questa linea teorica: «mutevole, inafferrabile, spesso oscillante tra il filosofico e il letterario [...] il genere ‘saggio’ [...] avvicina [...] il critico e gli scrittori che sono all’origine dei suoi interventi» (Dolfi: 2012, 12). Prendendo in esame i contributi di studiosi situati al di fuori della riflessione ‘occidentale’, la situazione resta sostanzialmente invariata:

Накопленный опыт его исследования огромен, но подчиняется он все-таки частным задачам: эссе в национальной культуре, эссе в перестройке жанровых систем, эссе и миф и т.д. И всякое новое исследование заканчивается признанием-поражением: целостной концепции жанра так и не существует, хотя все предпосылки к ее созданию есть (Kajda: 2008, 34).

Nella prospettiva di una tanto ardua quanto opportuna ricerca di elementi che possano condurre a una *unifying conception* (de Obaldia: 1995, 2) del genere saggio, un punto di vista molto stimolante è quello proposto da Claire de Obaldia, che mutua il concetto di *letteratura in potenza* proposto da Alistair Fowler (cfr. Fowler: 1982, 11-12) e, nel caso

²¹² Come sostiene Èpštejн, «неопределимость входит в самое существо эссеистического жанра», (1988, 345). Riportiamo inoltre un’osservazione di Claire de Obaldia (1995, 1): «Some argue that the fluctuations in the meaning of the word “essay” are due to the fact that the genre varies greatly from one country to the next. Others [...] do not even present it as a genre: they concentrate rather on the individual essayist with a marked emphasis on the biographical and socio-cultural context, [...] they seem to assume that each essay-structure is unique to the individual essayist, that there is no essay but only essays, as many essays as there are essayists». Cfr. Fowler: 1982, 131, 135.

del saggio, lo approfondisce facendo distinzione tra la forma e il contenuto del testo stesso. Forma e contenuto sono in conflitto:

on the one hand, the form of the essay makes it a member of literature and does [...] grant it the right to establish itself as the fourth literary genre alongside the other three. On the other hand, the content of the essay, the fact that it is concerned with ideas ultimately addressed directly by an author to a reader, assigns the genre primarily to the category of didactic, expository, or critical writing. In so far as “the essay’s essential quality is persuasion”, in so far as “in its purest form, it is an argument”, the aesthetic organization of the material remains subordinated to the treatment of an event or situation that exists in time and space, of an idea or text which the essayist is ultimately committed to telling the “truth” about, a truth which he himself is answerable for (de Obaldia: 1995, 5)

Il risultato di tale conflitto, secondo de Obaldia, è che il saggio non viene riconosciuto né dal punto di vista estetico, quindi come opera d’arte, né dal punto di vista ‘scientifico’, e quindi come strumento di conoscenza: «from the point of view of science or philosophy, the essay is too “artistic”, too concerned with the strategies of writing itself; yet this does not suffice boldly to admit the genre into the realm of so-called creative or imaginative literature» (de Obaldia: 1995, 5).²¹³

Risulta quindi evidente che gli studi sulla natura del saggio hanno interessato studiosi di diversi ambiti e di differenti scuole nazionali,²¹⁴ producendo risultati condivisibili e convincenti in egual misura; tuttavia, è opportuno tenere conto che il dibattito contemporaneo su questa forma sembra aver intrapreso una direzione opposta rispetto «alla ricerca della formula del saggio “in sé”, “an sich”» (Cantarutti: 2007, 26), che risulterebbe obsoleta e superata.²¹⁵ La letteratura critica negli ultimi due decenni ha quindi manifestato la tendenza all’indagine sulle particolarità strutturali di un singolo saggio, e alla delimitazione dell’analisi a un preciso ambito nazionale o letterario (cfr. Cantarutti: 2006, 26).

²¹³ Cfr. Biagini: 2012, 23.

²¹⁴ Cfr. Cantarutti: 2007, 9-13, 15-18. Cfr. Bertoni et al.: 2018.

²¹⁵ «Sia detto in modo esplicito: la deplorata difficoltà/impossibilità di definire il saggio [...] appartiene a uno stadio di discussione storicamente datata, al pari delle definizioni normativo-sostanzialistiche», e questo vale anche per la proposta di «fare del saggio un “quarto genere letterario”» o di parlarne come «genere letterario senza determinazione di genere letterario», Cantarutti: 2007, 28.

A complicare ulteriormente il quadro interpretativo contribuisce un'altra problematica, non meno rilevante, che interessa l'analisi dei testi condotta *ex post*: come mette in evidenza de Obaldia, «for corpuses and traditions tend to be constituted retrospectively, apart from Montaigne and Bacon, very few of those “essayists” would have defined their text as “essays” at the time of writing» (de Obaldia: 1995, 7).

IV.1.2.1 Lo studio del saggio come genere letterario

Se delineare un profilo del saggio moderno si dimostra indubbiamente arduo, tracciarne la genealogia in ambito letterario è materia non meno complessa: il primo uso attestato del termine si riscontra con la pubblicazione degli *Essais* di Montaigne nel 1580, ripreso successivamente negli *Essayes* di Francis Bacon (1597),²¹⁶ ma il dibattito su quale sia stato il più probabile percorso di sviluppo di questa forma nel corso dei secoli è ancora aperto. Gli studiosi, tuttavia, sono inclini a concordare sul fatto che da allora il termine è stato applicato sempre più ampiamente per catalogare una composizione in prosa difficilmente riconducibile a una categoria diversa, o meglio definita dal punto di vista formale (cfr. Hardison, Jr.: 1989, 13).²¹⁷

A questo proposito, Marcel (1992, 316) sostiene che la difficoltà principale nell'analisi di questa forma letteraria è dovuta all'assenza di una tradizione teorica di riferimento tra gli stessi saggisti, e ciò comporta un costante rapportarsi alla pratica testuale. Lo studioso rifiuta la classificazione del saggio come genere ‘minore’: esso dovrebbe anzi essere considerato, al pari del romanzo, uno tra i generi più rappresentativi della modernità occidentale (319). Esattamente come afferma Berardinelli, per la forma saggistica le circostanze di composizione sembrano essere più decisive rispetto a quanto si verifica nel caso di altri generi letterari, dal momento che «proprio il fatto che la saggistica spesso

²¹⁶ Non ci soffermeremo in questa sede sull'approfondimento degli antecedenti o dei modelli antichi da cui Montaigne trasse ispirazione per la composizione della propria opera. Facciamo riferimento alle lettere di Seneca, ai *Moralia* di Plutarco, e a tutta quella tradizione retorica ‘ciceroniana’ alla quale Montaigne si opponeva apertamente.

²¹⁷ Si rimanda anche a Bertoni et al.: 2018, VII-IX, dove si insiste in modo particolare sull'interazione tra il saggio e altre forme letterarie.

non sia stata considerata un genere letterario definito, retto da norme stilistiche precise, dai suoi stessi autori, ha portato a una grande libertà e varietà di temi e di stili. Nella forma saggistica il legame di continuità con una tradizione stilistica di genere si è fatto sentire meno» (Berardinelli: 2002, 77).

Marcel (1992, 319) aggiunge inoltre che, in merito allo stato da accordare al saggio nella tipologia dei generi letterari, esso non deve essere confuso con nessun altro genere, in quanto dotato di una propria identità, pur *sui generis* che sia. Confermano questa interpretazione anche gli approcci critici più moderni, in cui sovente si ritiene opportuno procedere per negazione: al fine di identificare gli «obiettivi estetici e conoscitivi del saggio», si escludono dall'analisi tutti quegli altri «generi in cui, comunque, qualche aspetto caratteristico del saggio pur sussiste» (Bertoni et al.: 2018, VIII).

Anche Berardinelli (2007, 35), quindici anni dopo Marcel, riprende la considerazione per cui la saggistica non è un genere letterario minore, ma ne amplia la prospettiva d'analisi: l'esistenza del saggio è stata messa in ombra dalla sua stessa diffusione, dalla versatilità e dall'immediatezza del suo uso pratico. Ed è proprio questa osservazione che permette di individuare la natura 'proteiforme' del saggio. L'«agnizione» della sua versatilità, che si manifesta nei contatti continui con altre forme letterarie, è ciò che probabilmente ha spinto Michail Ėpštejn non solo a cercare di dimostrare che le caratteristiche di *neopredelennost'* e *neulovimost'* sono immanenti al saggio, ma soprattutto a definire questo genere come «обусловлено той мирозерцательной установкой, которая заставляет этот жанр постоянно перерастать свои жанровые границы» (1988, 334). Le interazioni tra il saggio e le altre forme letterarie non producono degli ibridi isolati, bensì testi che vengono assimilati di volta in volta dalla forma del saggio, in continuo divenire. La particolarità di questo processo è che il saggio non si serve semplicemente delle altre forme letterarie con cui entra in contatto ma, con le parole di Ėpštejn, «существует в них как в проявлениях собственной сути. [...] Многожанровость и междисциплинарность - не только право, но и долг эссеистического творчества» (Ėpštejn: 1988, 343). La multidisciplinarietà e la *mnogožanrovost'* sono proprietà che, oltre a rendere il saggio una forma testuale estremamente versatile, contribuiscono alla sua caratteristica di indeterminatezza, la quale «enables it to overlap with and to be cast directly as one of its neighbouring forms» (de Obaldia: 1995, 6). A una conclusione del tutto affine è giunto anche Ėpštejn:

Обычно, тот или иной жанр принадлежит одной определенной сфере освоения действительности. Статья, монография, реферат, комментарий – жанры научные; роман, эпопея, трагедия, рассказ – жанры художественные; дневник, хроника, отчет, протокол – жанры документальные. Эссе же включает все эти разнообразные способы постижения мира в число своих возможностей, не ограничиваясь одной из них, но постоянно переступая их границы и в этом движении обретая свою жанровую, или, точнее, *сверхжанровую природу* (Ěpštejn: 1988, 341-342; corsivo mio).

Intendere la natura del genere letterario a cui appartiene il saggio alludendo all'idea di una natura *sverchžanrovaja* è possibile perché, nel concreto del corpo del testo di un saggio,

la *situazione empirica* di chi scrive e il *fine pratico* della scrittura [...] sono i primi responsabili dell'organizzazione stilistica del testo. In un saggio, diversamente che in un romanzo o in una poesia lirica o in una *pièce* teatrale, il riferimento alla realtà empirica e l'impegno alla coerenza razionale non possono essere del tutto obliterati dall'invenzione letteraria (Berardinelli: 2002, 75).

Tali considerazioni, e più nel dettaglio quella relativa allo stretto legame con la realtà empirica,²¹⁸ sono state espresse anche da Ěpštejn: continuando un discorso relativo alle interazioni tra il saggio e altre forme letterarie, lo studioso individua ulteriori elementi che avvicinano il saggio al romanzo, quali il comune orientamento al discorso parlato e un certo '*familiarnyj ton*' (Ěpštejn: 1988, 340), individuati anche da altri studiosi.

²¹⁸ Si confronti anche la posizione di T. Adorno, che in *Der Essay als Form* sostiene: «Secondo il detto hegeliano, tra cielo e terra non vi è nulla che non sia mediato; il pensiero quindi rimane fedele all'idea dell'immediatezza solo tramite ciò che è mediato, ma ne diviene la vittima non appena voglia affrontare l'immediato al di fuori di ogni mediazione. Astutamente il saggio si fortifica nei testi, come se essi esistessero sic et simpliciter e possedessero autorità. In tal modo, senza ricorrere alla menzogna di una realtà prima, il saggio si garantisce un terreno, seppur incerto, sul quale poggiare [...]. Ma la sua tendenza è opposta, è una tendenza critica: mettere i testi a confronto con il loro concetto enfatico, con la verità che ognuno di essi, anche involontariamente, esprime e così togliere fondamento alle pretese della cultura, spingerla a riflettere sulla propria non verità, appunto su quella parvenza ideologica nella quale la natura si rivela completamente asservita alla natura. Allo sguardo del saggio la seconda natura acquista consapevolezza di sé come prima natura» (Adorno: 2012, 22). Fabietti commenta questo passaggio, indicando che «la dialettica natura-cultura è esplicita nei termini di una "immediatezza seconda" realizzata dal saggio, incaricata di rimuovere l'illusione dell'immediatezza (e cioè del "naturale") proprio attraverso l'esibizione di una seconda natura, un ordine "naturale" degli oggetti culturali esaminati», Fabietti: 2012, 63.

Tuttavia, l'autore conclude insistendo sul fatto che, sebbene in ambedue questi generi venga affermato il ruolo del presente (e quindi, del riferimento alla realtà empirica)²¹⁹ come punto di riferimento temporale e di valore e tendenzialmente negato il legame formale con il passato,²²⁰ il saggio non ha semplicemente accompagnato il romanzo, ma si è spinto ben oltre i limiti di qualsiasi convenzione atta a distinguere tra il mondo della finzione e quello del reale. Il parere di Ėpštejn è che il saggio occupi uno spazio situato integralmente nella realtà effettiva delle cose («Эссе именно “положено” внутри становящейся реальности, куда оно стягивает все возможные формы ее осознания и освоения», 1988, 343), alla quale il romanzo invece si avvicina solo nella misura in cui gli viene permesso dalla convenzione artistica (cfr. Ėpštejn: 1988, 340-341). Il saggio, continua Ėpštejn, non sottrae, ma, al contrario, adduce ipotesi, invenzioni, fantasie e concezioni all'interno di quella realtà dalla quale esse stesse provengono, in un momento autentico e in una situazione incompiuta della vita dell'autore. Per questo motivo, «всякая спецификация, отделяющая созданное, как завершённый продукт, от его создателя, чужда эссеистике» (1988, 341). In alcuni studi dedicati alla forma del saggio la dimensione del testo viene assunta come elemento discriminante: sovente si dichiara che il saggio è una forma tendenzialmente breve e che in tale brevità si racchiude una delle sue caratteristiche fondamentali.²²¹ A nostro avviso, invece, questo aspetto del testo è del tutto secondario. Se la dimensione di un testo può assumere una funzione cruciale nel riconoscimento di una forma dichiarativa, come abbiamo visto nel capitolo precedente, è proprio in virtù di finalità concrete e pragmatiche ben precise. Nonostante tra forma saggistica e testi dichiarativi si possano individuare alcune analogie, dal momento che entrambi sono condizionati da artifici retorici e finalità pragmatiche e strettamente connessi con la ricezione del pubblico,²²² non riteniamo possibile considerare la dimensione di un testo come un criterio funzionale per stabilire se un'opera

²¹⁹ «Contesto comunicativo e situazione vissuta sono per la forma saggistica elementi determinanti. Si potrebbe perciò definire il saggio come quella forma di discorso in cui una riflessione e un'argomentazione vengono svolte a partire da una situazione vissuta da chi scrive, situazione che entra nella materia del discorso, e a partire da un orizzonte comunicativo definito, dove il pubblico e il canale della comunicazione sono a loro volta determinanti nella costruzione retorica e stilistica del testo» (Berardinelli: 2002, 75).

²²⁰ «Un genere dai contorni così poco definiti, così camaleontico e adattabile, legato come si è detto a finalità pragmatiche, a situazioni e occasioni comunicative, è più modellato dalla pressione del presente che dal peso delle suggestioni del passato: più dalla sua funzione attuale che dalla sua tradizione» (Berardinelli: 2002, 77).

²²¹ Cfr. Bertoni et al.: 2018, VII.

²²² «Для эссеистов непопулярность равнялась смерти: эссе по определению актуально, интересно прежде всего для современников, а уже во вторую очередь для потомков» (Vajňštejn: 1985, 217).

può essere considerata un saggio. Questo perché sono proprio le dinamiche pragmatiche messe in atto nel saggio stesso a essere del tutto diverse da quelle impiegate in un manifesto: il fine del saggio non è primariamente quello di persuadere o di ingiungere ma, con le parole di Ol'ga Vajnštejn, di «заставить читателя думать, разбудить в нем удивление, самостоятельную мысль и, наконец, потребность в самовыражении» (Vajnštejn: 1985, 215).

IV.1.2.2 Affinità e divergenze tra il saggio e le forme dichiarative

Berardinelli pone l'accento su alcuni elementi pragmatici e stilistici adoperati dal saggista:

il linguaggio di tipo saggistico dichiara la *situazione* in cui riflessione e comunicazione avvengono: sottolinea cioè il proprio rapporto comunicativo, persuasivo, polemico con un *pubblico*, esprime stilisticamente delle *scelte di valore*, tematizza in vario modo il *riferimento a teorie* e l'applicazione di *metodi di conoscenza* e di analisi (Berardinelli: 2002, 29).

Riallacciandoci al discorso condotto nel capitolo precedente sulle forme dichiarative, notiamo che anche nel caso del saggio emergono alcune considerazioni riguardo al carattere composito di questo genere di prosa. Ciò a cui Cantarutti (2007: 13) si riferisce alludendo a un certo «topos della proteiformità» è un'interpretazione di natura analogica molto efficace e suggestiva, che si presta molto bene alla trattazione delle forme letterarie di difficile categorizzazione. Nel caso qui preso in esame, l'accostamento tra il mito di Proteo e la forma del genere saggio viene resa esplicita da O.B. Hardison, Jr., in un contributo tratto dalla raccolta *Essays on the Essay...*, in cui l'autore istituisce una vera e propria similitudine tra la forma letteraria e il mito:

of all the literary forms the essay most successfully resists the effort to pin it down, which is like trying to bind Proteus [...]. The basic characteristic of Proteus is elusiveness. If there is no genre more widespread in modern letters

than the essay, there is also no genre that takes so many shapes and that refuses so successfully to resolve itself, finally, into its own shape (Hardison, Jr.: 1989, 12-13).

L'elusività di Proteo è una chiave interpretativa per individuare le forme e le funzioni del genere saggistico, che si fanno più chiare se comparate a quanto discusso per il caso delle forme dichiarative: saggio e manifesto sono generi 'proteiformi' nel senso che non solo sembrano valicare i limiti di una rigida categorizzazione formale imposta da una classificazione tipologica ma, con il contatto con altri testi, sembrano dare luogo a una serie di forme ibride; per entrambe le forme testuali non è possibile individuare una chiara linea di discendenza genealogica che ne registri le diverse fasi di sviluppo; in ambedue queste forme risalta, anche se in proporzioni differenti, la funzione conativa del linguaggio. In ultimo, anche nello studio del saggio emerge la centralità del problema dell'autorità dell'emittente di un testo:

For the essayist [...] the problem of authority is inescapable. By what right does one speak? Why should anyone listen? The traditional sources of authority no longer serve. You cannot justify your words by appealing to the Bible or some other holy text; you cannot merely stitch together a patchwork of quotations from classical authors [...] (Russell Sanders: 1989, 38).

Seppur molto vicini sotto diversi punti di vista, saggio e manifesto si distinguono, tuttavia, per le scelte retoriche messe in atto al fine di guadagnare quella posizione autorevole che garantisca l'attenzione del pubblico. Molti saggisti,

however, cannot draw on any source of authority from beyond the page to lend force to the page itself. They can only use language to put themselves on display and to gesture at the world (Russell Sanders: 1989, 39).

IV.1.2.3 La posizione del saggista e l'oggetto della trattazione di un saggio

L'approccio dell'autore emerge quindi come elemento cruciale per la definizione del genere saggio. Per avvicinarci a tale questione, prendiamo le mosse dalle osservazioni di Marcel. Lo studioso canadese ambisce a fornire una risposta alla ricerca di elementi formali universali, comuni alla forma saggistica in generale. Marcel individua, innanzitutto, come la centralità del ruolo dell'autore si estrinseca nella stesura del testo:

Ceux qui ont écrit sur l'essai sont presque unanimes à reconnaître dans sa forme la prédominance d'un caractère personnel, voire intimiste. [...] On dira en conséquence que le premier élément structurant de l'essai est la présence dans la forme d'un *JE sujet non métaphorique*, fondateur et générateur d'un discours; on comprendra dès lors que l'étude critique, la dissertation, le traité ou la somme philosophique ne puissent figurer dans la catégorie de l'essai, le sujet de ces types de discours étant absent, incident ou résolument métaphorique (Marcel: 1992, 316-317, corsivo mio).

L'io-soggetto non metaforico, nella definizione data da Marcel, si manifesta nella predominanza di un carattere personale e intimista nella prosa, e parzialmente corrisponde a quanto rilevato da altri studiosi. In tempi più recenti, la questione dell'io autoriale ha assunto una declinazione plurale: Marielle Macé parla della 'responsabilità' del saggista, che consiste nell'«avvalersi di un *noi* che s'immerga realmente nell'esperienza comune; la responsabilità di situarsi nel tempo, di legare insieme un passato, un presente e un avvenire, di decidere un ritmo e di prendere posizione» (Macé: 2012, 49).

Articolando il proprio studio in maniera quasi dialogica, e alternando le proprie osservazioni a un costante raffronto con l'opera di Montaigne, Ępštejn individua l'elemento cruciale per cogliere la vera natura dell'opera saggistica nel modo in cui l'io, il sé dell'autore è presente nel testo. In questa chiave di lettura, Ępštejn fa una prima distinzione tra saggio (*esse*) e trattato (*traktat*): se nel trattato, in un processo lineare e consequenziale, l'autore «всеми силами ума устремляется к чему-то единому и общезначимому, к мысли, выходящей за пределы частного опыта» (Ępštejn: 1988, 336), nel saggio si verifica invece un processo diverso, che lo studioso chiama «вращательное движение мысли» (Ępštejn: 1988, 336).

La natura e la funzione dell'‘io’ autoriale all'interno del saggio assumono dunque connotazioni diverse. Lo studioso russo conduce un'analisi contrastiva a partire da quelli che, vedendo impiegato lo stesso artificio retorico, risultano essere i generi letterari ‘vicini’ al saggio: l'autobiografia, il diario e la confessione. Lo studio condotto sull'impiego dell'‘io’ autoriale in questi tre diversi generi mette in luce come essi differiscano l'uno dall'altro:

[...] автобиография, дневник, исповедь. Эти три жанра имеют определенные различия: автобиография раскрывает "я" в аспекте прошлого, ставшего; дневник - в процессе становящегося, настоящего; исповедь - в направлении будущего, перед которым отчитывается человек, чтобы стать самим собой, удостоиться прощения и благодати. (Ėpštejn: 1988, 338).

Al contempo, Ėpštejn insiste in modo particolare sulla differenza della funzione che viene messa in atto nel saggio:

Элементы всех трех жанров могут присутствовать в эссе, но своеобразие этого последнего состоит в том, что "я" здесь берется не как сплошная, непрерывная, целиком вмещенная в повествование тема, а как обрывы в повествовании: "я" настолько отличается от себя самого, что вообще может выступать как "не-я", как "все на свете" - его присутствие обнаруживается "за кадром", в прихотливой смене точек зрения, во внезапных скачках от предмета к предмету (Ėpštejn: 1988, 338-339).

La concezione di un ‘io-soggetto non metaforico’ proposta da Marcel ritorna quindi in tutta la sua sostanza, dal momento che «“Первое лицо” здесь порою вовсе отсутствует: “я” не является темой, подобной всем остальным, оно не может быть охвачено как целое именно потому, что само все охватывает и приобщает к себе». (Ėpštejn: 1988, 338-339).

Un ulteriore elemento costituente del saggio viene individuato da Marcel in quello che definisce ‘discorso lirico del saggio’ (*discours lirique de l'essai*). Pur apparendo ossimorico a prima vista, questo concetto che avvicina pratica saggistica e *ars poetica* si sviluppa in diverse diramazioni nel pensiero dello studioso. Marcel (1992, 317) sostiene che quello del saggio è un discorso di natura lirica in prosa, nella misura in cui esso si

fonda sull'elemento formale che costituisce il ritorno ritmico dei temi e delle formulazioni dei concetti: affermando che il saggio 'si ripete' (l'essai *répète*), Marcel individua così un elemento stilistico di primaria importanza, definito 'ridondanza fondamentale' (*redondance fondamentale*). Marcel (1992, 317) approfondisce il concetto, mettendo in luce che nel corpo di un saggio Montaigne suole riprendere e variare tre volte la formulazione dell'idea di base per meglio confermare, più che quello 'concettuale', il carattere specificamente lirico e 'musicale' del pensiero che la costituisce. Marcel si distanzia, in questo caso, dal parere di altri studiosi, che vedono nel didattismo (*didactisme*) il carattere essenziale del saggio. La congiunzione tra saggio e lirica si attua in definitiva nell'interrogarsi del saggista (esemplificato dal *Que sais-je?* di Montaigne), poiché secondo Marcel l'interrogazione è la figura lirica per eccellenza (1992, 317). Se Marcel individua la poeticità del saggio in elementi concreti della sua stilistica, de Obaldia giunge a una conclusione non dissimile, partendo da presupposti differenti: affermando che il saggio è il vettore più appropriato per quel connubio di critica e poesia propugnato da F. Schlegel e Novalis, la studiosa sostiene che esso si caratterizza fin dagli inizi per la combinazione intertestuale di 'critica' e 'poetica', messa poi in pratica dalla critica moderna. Secondo de Obaldia, l'intertestualità critica è manifesta, e in sé implica una gerarchia tra discorso primario (critico) e secondario (poetico); quella di tipo poetico è invece 'tacita', e posiziona i due discorsi su un unico livello (cfr. de Obaldia: 1995, 10-12).

Tuttavia, l'interrogarsi del saggio e, quindi, il suo 'discorso lirico', non si fonda su un oggetto qualsiasi: l'oggetto della trattazione-interrogazione che si svolge nel corso del testo e che apparentemente è multiplo, secondo Marcel (1992: 317-318) può essere ridotto ai minimi termini e ricondotto a un chiaro *étymon invariable*: il parere dello studioso canadese è che, per parlare effettivamente di qualsiasi cosa, il discorso del saggio intraprende una riflessione a partire da un *corpus de nature culturelle* (libri, opere d'arte, costumi, storia, fatti di vario genere e così via). Marcel prende le mosse dalla concezione di Lukács, per cui

il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato, o almeno di qualcosa che è già esistito una volta; è proprio della sua essenza non «ricavare novità dal nulla» ma «dare nuovo ordine alle cose già esistite». Proprio perché le mette in un ordine nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire «la verità»

sul loro conto, trovare un'espressione per la loro esistenza. Forse si può formulare questa distinzione nel modo più breve dicendo che la poesia trae i suoi temi dalla vita (e dall'arte) il saggio assume come modello l'arte (e la vita) (Lukács: 1972, 24-25).

Sulla scorta di quest'ultima formulazione, Marcel elabora le proprie considerazioni sul ruolo decisivo giocato dalla citazione e dall'aneddoto, intesi come elementi costituenti fondamentali della forma del saggio. Riprendendo le posizioni di Lukács, conclude che «l'art donne lieu à la citation, la vie à l'anecdote» (Marcel: 1992, 318). La forma del saggio si fonda quindi, secondo Marcel (1992: 318), su tre elementi fondamentali: l'io-soggetto non metaforico, il discorso lirico, il corpus culturale.

Lo 'scetticismo' del saggista, quel 'pensiero critico e antidogmatico' che per Berardinelli contraddistingue così decisamente questa forma testuale (cfr. Berardinelli: 2007, 35), secondo Marcel non è un presupposto obbligato, non è un elemento della sua costituzione, ma piuttosto il risultato dell'interrelazione tra i tre elementi formali a cui abbiamo fatto cenno: il parere di Marcel è che si possa definire 'saggio' solo quel testo in cui si verifica un rapporto a cui partecipano tutti e tre gli elementi, secondo il modello di un «*discours réflexif de type lyrique entretenu par un JE non métaphorique sur un objet culturel (au sens le plus large)*» (Marcel: 1992, 318).

Kajda, che nella sua analisi della forma saggistica attinge direttamente dalle considerazioni di Ěpštejn, così si esprime nel merito dello stimolo intellettuale che anima la composizione di un saggio: «Метод эссеистического мышления сосредоточен на приведение в равновесие [...] любых мыслей о взаимозависимости в пространстве "я и мир"» (Kajda: 2008, 32). Anche Berardinelli si avvicina a un'interpretazione di questo genere quando definisce il tema di un saggio nei termini del rapporto tra soggetto pensante e oggetto di riflessione.²²³ Queste interpretazioni coincidono con ciò che Lukács

²²³ «L'oggetto di cui un saggio tratta, oltre a non essere, per principio, un oggetto di pura invenzione [...] non viene presentato di per sé e in stato, per così dire, di isolamento. Il tema di un saggio, più che essere un oggetto è un rapporto: cioè il rapporto in atto fra quello stesso *oggetto* di conoscenza e di riflessione e un *soggetto* pensante con il suo particolare punto di vista e la sua particolare esperienza. Questo rapporto mobile viene espresso dal saggista in un linguaggio che non aspira a essere di neutra e vitrea trasparenza, ma piuttosto in uno *stile* che porta i segni tanto della situazione in cui l'esperienza dell'oggetto è stata vissuta, quanto della situazione nella quale l'autore la pensa e la scrive» (Berardinelli: 2002, 28-29). Inoltre, «The essay is distinguished from the short story, not by the presence or absence of literary devices, not by tone or theme or subject, but by the writer's stance toward the material» (Russell Sanders: 1989, 41).

afferma nella *Lettera a Leo Popper* (cfr. Lukács: 1972, 25-28) vale a dire la collocazione del saggio in una posizione intermedia tra mimesi e creazione. Nell'analogia che il filosofo istituisce tra l'attività di scrivere saggi e quella di dipingere ritratti è racchiuso un modo di intendere la prima come un'esperienza in cui convergono le identità individuali del saggista e dell'oggetto trattato:

in 'representing the likeness of his sitter', the portraitist and by estension the essayist 'also represents his own likeness in his painting' so that 'the created image is both "like" the sitter and "like" the artist [...]' (de Obaldia: 1995, 9)

La posizione intermedia del saggio si estrinseca quindi nei rapporti che regolano il legame tra il saggio e il suo oggetto, che vengono tipicamente espressi dal complemento di argomento che caratterizza la forma del titolo:

В принципе эссе может быть посвящено вселенной, истине, красоте, субстанции, силлогизму - все равно эти темы утратят всеобщность, приобретут конкретность самую волею жанра, которая сделает их частностями на фоне того всеобъемлющего "я", которое образует бесконечно раздвигающийся горизонт эссеистического мышления. Не случайно многие произведения эссеистики [...] носят названия с предлогом "о" [...]. "О" - это своеобразная формула жанра, предлагаемый им угол зрения, всегда несколько скошенный, выставляющий тему как нечто побочное. [...] Эссе - всегда "о", потому что подлинный, хотя не всегда явленный его предмет, стоящий в "именительном" падеже, - это сам автор, который в принципе не может раскрыть себя полностью, ибо по авторской сути в своей незавершен; и потому он выбирает частную тему, чтобы, размывая ее пределы, обнаружить то беспредельное, что стоит за ней, точнее, переступает ее (Ěpštejn: 1988, 336-337).

Anche nell'interpretazione di Ěpštejn si può cogliere un chiaro riferimento al concetto di Lukács sulla natura intermedia del saggio: i rapporti che regolano saggio e oggetto di trattazione vengono sempre interpretati nella prospettiva dell'io autoriale, che a sua volta si riflette anche negli elementi che compongono il paratesto. Sul titolo dei saggi si esprime anche Fowler, che tuttavia riconduce la prassi di servirsi del complemento di argomento all'eredità «of its generic antecedents» (1982, 92), che il saggio raccoglie a partire da Montaigne.

Un ulteriore punto di vista particolarmente significativo negli studi che più recentemente sono stati dedicati al saggio è quello di E. Biagini, che ne definisce la pratica compositiva nei termini di «pensiero composito» (Biagini: 2012). Partendo da una prospettiva che colloca il singolo saggio all'interno di un'edizione collettanea, la studiosa mette in luce la particolare attenzione che deve essere riservata ai temi che si dimostrano più rilevanti per individuare la struttura delle forme saggistiche: «le questioni genetiche (in tema di varianti, aggiunte) [...] i problemi di paratestualità e intertestualità (titoli e riferimenti ad altri testi)» e, in ultimo, le «tematiche di pragmatica testuale (che contemplanò l'esistenza di tener conto delle problematiche della ricezione)» (Biagini: 2012, 20-21).²²⁴

Per concludere, bisogna ricordare che tutte queste riflessioni intorno al genere saggio partono spesso dall'assunto che l'autore preso in considerazione sia ritenuto un saggista: volendo esporre alcune considerazioni sulla definizione stessa del termine 'saggio', Biagini mette a confronto le definizioni francese (tratta dalla nota collana Gallimard) e italiana (tratta dal dizionario Battaglia) del termine, e individua una lacuna sostanziale nella seconda, poiché segnala che in essa manca un riferimento al «libro di saggistica», che sovente prende la forma della «raccolta di saggi, scritti in tempi diversi e su argomenti eterogenei» (Biagini: 2012, 19). La studiosa riprende le considerazioni di Lukács, che nell'incipit della *Lettera a Leo Popper*, si interroga sulla possibilità di realizzare un libro di scritti che possieda un carattere unitario: la condizione 'frammentaria' dei diversi testi e la necessità di conferire loro una sorta di 'unità nuova', è proprio il punto centrale che spinge il filosofo ungherese a indagare la natura del saggio.

Tuttavia, la questione della saggistica chlebnikoviana parte da presupposti diversi, dal momento che non esistono 'raccolte di saggi', e le pubblicazioni dove sono effettivamente presenti dei saggi sono o almanacchi futuristi, o miscellanee del singolo autore (es. *Rjav! Perčatki*), oppure edizioni critiche; in quest'ultimo caso, tuttavia, la situazione è assolutamente confusa e ben poco definita, dal momento che i testi chlebnikoviani presentano delle difficoltà oggettive nell'opera di catalogazione. Come è stato già discusso nel capitolo dedicato allo stato dell'arte, questo fatto ha influito sulla

²²⁴ In altre parole, è opportuno soffermarsi su quei momenti di «selezione, ridisposizione e, talvolta, riscrittura o aggiornamento» che risultano essere operazioni fondamentali «utili alla costruzione di senso (e quindi all'analisi, alla lettura) da qui, per il lettore, l'importanza da attribuire alla scansione delle date nelle edizioni e dei titoli originari (i riferimenti paratestuali) o le note di motivazione delle prefazioni» (Biagini: 2012, 21).

classificazione adottata anche nelle edizioni critiche, in cui tutti questi testi di prosa *non-fiction* vengono raggruppati alla rinfusa. Se l'intento dei compilatori delle edizioni critiche è tendenzialmente quello di definire una determinata categorizzazione come 'convenzionale', i criteri su cui si basa tale classificazione non sono sempre chiari (si veda l'esempio di *SS*, VI.1), e talvolta neanche del tutto condivisibili.²²⁵

In particolare, in merito all'approccio metodologico più opportuno da adottare nell'analisi della produzione saggistica, oltre a cercare di attenerci il più possibile ai principi fondamentali riepilogati in questo paragrafo, abbiamo scelto di seguire il sentiero indicato da Cantarutti che evidenzia la necessità di una strategia antitetica alla ricerca della formula del saggio 'in sé', volta a «osservare nel "funzionamento" del saggio linee di tendenza comuni» (2007, 32) e che consiste «in quell'indagine di volta in volta su come è fatto o come funziona un saggio. [...] specificando come tale approccio connota oggi anche i più innovativi studi sul saggio incentrati su un unico ambito linguistico» (2007, 26), o tradizione nazionale.

Concludiamo con le parole con cui Alfonso Berardinelli ne *La forma del saggio* introduce la trattazione di questo genere letterario, servendosi di alcune definizioni tanto metaforiche, quanto suggestive, che sono rappresentative della sfuggente natura del saggio: la sua forma, dice l'autore, «conserva sempre qualcosa di immaturo, ama dominare senza che il suo dominio appaia tale»; come genere letterario, continua Berardinelli, «il saggio è forse il più mutevole dei generi. Il più esposto alle influenze di ogni altro genere, il più passivo nel suo orgoglio, il più impaziente nella sua irrisolutezza» (2002: 17).

IV.1.3 Il saggio in Russia

Tracciare un profilo preciso dello sviluppo della forma del saggio in Russia è materia oltremodo complessa. A ostacolare una lettura puntuale di questo fenomeno 'letterario',

²²⁵ Si rimanda a II.1.3 La *nechudožestvennaja proza* di Velimir Chlebnikov, qui, *supra*.

concorre il fatto che gli studi critici in tale ambito sono molto scarsi. Uno dei tentativi più esaustivi di sistematizzare il fenomeno della saggistica in Russia si individua nell'*Encyclopaedia of Essay* del 1997, in un contributo di Brian Horowitz, il quale fin da subito chiarisce che: «a study of the essay in Russian culture poses certain problems for scholars, due to the dearth of secondary literature on the subject» (Horowitz: 1997, 1516).

Nel contesto letterario russo, è possibile che lo scarso interesse che la critica ha riservato al saggio sia dovuto al fatto che tale forma ha una tradizione storico-letteraria piuttosto debole. Ciò si riflette anche nell'assenza di un termine univoco per definire queste composizioni in prosa:

In Russian letters the essay genre has a weak tradition. This fact is reflected in the absence of an exact, single-word translation for the genre known in English as the essay. Other words such as *opyty* (experiments), *očerok* (sketch), *etiudy* (studies), *zapiski* (notes), *rassuzhdenie* (thoughts), and *poučenie* (instruction) only partially cover the requirements of the genre (Horowitz: 1997, 1516).

A questo elenco potremmo aggiungere anche le voci *stat'ja* e *prozaičeskaja vešč'*: entrambe ricorrono spesso in ambito critico, e nel caso specifico di Chlebnikov sono usate per identificare quelle opere in prosa *nechudožestvennaja* che ad oggi rimangono di difficile categorizzazione per genere letterario. Non bisogna però trascurare un fatto sintomatico, cioè che lo stesso Chlebnikov soleva riferirsi alle proprie opere di questo tipo con il termine '*stat'ja*'.²²⁶

Horowitz sottolinea che il termine *esse* in ambito russo non si registra prima della metà del XIX secolo, proprio perché la forma del saggio, ispirata al modello di Montaigne, apparve in Russia molto tardi: sebbene le prime traduzioni russe del saggista francese avessero visto la luce nel 1803 e fossero state seguite qualche anno più tardi da alcuni articoli critici, «the genre “essai,” translated as *opyty*, never set down deep roots» (Horowitz: 1997, 1516). Invece di attingere direttamente alla fonte occidentale, gli autori russi adattarono questa forma alle proprie necessità, e «instead of “essays,” Russian writers cultivated literary criticism, political writing, and philosophical speculation»

²²⁶ Sia nella corrispondenza privata (cfr. SS, VI.2, 186, 189...), sia nelle *avtobiografičeskie zametki* (cfr. SS, VI.2, 245...).

(Horowitz: 1997, 1516). È verosimilmente da imputare alle fasi di sviluppo autonomo che la forma del saggio attraversò in contesto russo il fatto che la maggior parte degli studi dedicati a questo genere di prosa siano incentrati prevalentemente sulla saggistica in quanto attività di critica letteraria. Dato l'assunto che «the main danger lies in the identification and classification of the genre. Since a broad variety of hybrid literary forms can fall under the rubric "essay" in Russia, there is no consensus about what exactly constitutes an essay» (Horowitz: 1997, 1516), la critica letteraria costituisce verosimilmente il settore della saggistica di più immediata identificazione.

Sulla scorta del fatto che «gli stessi scrittori sono molto spesso dei critici» e, contemporaneamente, «le teorizzazioni proposte sono il riflesso di esperienze estetiche precise» (Depretto: 1989, 278), è stato condotto uno studio diramato in due diverse direzioni: da un lato, si approfondisce l'attività letteraria di un autore, dall'altro, se ne approfondiscono gli scritti teorici o critici, come appendice all'attività letteraria principale.

Nonostante la pratica della critica letteraria abbia rivestito per Chlebnikov una posizione di poco rilievo nel complesso della sua produzione, e nonostante negli stessi lavori specialistici non si registri la presenza di uno studio in questa direzione, ci sembra opportuno non trascurare l'esame degli scritti critici, dal momento che Chlebnikov, pur non partecipando sempre attivamente alle *querelles* letterarie a lui contemporanee, ne deve aver risentito più o meno direttamente.

Catherine Depretto (1989, 277-281) offre una rassegna dell'avvicinarsi delle teorie estetiche che hanno influenzato la critica russa a cavallo tra i secoli XIX e XX, in particolare segnalando la profonda e duratura influenza delle posizioni di Tichonravov e Pypin sugli studi letterari che, approssimativamente fino alla rivoluzione, sono stati caratterizzati dall'approccio storico e culturale. Un approccio, questo, che coincide con una «intrusione del momento politico e sociale» nella critica letteraria (Depretto: 1989, 277) e che per questo motivo ha beneficiato del sostegno anche indiretto di quella critica di ispirazione marxista che si costituisce in Russia nel periodo prebellico.²²⁷ Si può pertanto dire che la critica letteraria russa del *serebrjanyj vek* racchiude in sé molteplici

²²⁷ Ci riferiamo al dibattito nato dal convergere tra gli studi della 'scuola storica e culturale' e certi aspetti del sociologismo di Georgij Plechanov (cfr. Depretto: 1989, 279-281).

attività, che contemplan la riflessione, il saggio o lo studio erudito ad opera di giornalisti e pensatori o, come pratica secondaria, di scrittori.

Depretto segnala che in Russia, con l'avvento del simbolismo, si tentò di epurare la pratica della critica letteraria dalle contaminazioni introdotte dal metodo storico-culturale, e si impose la tendenza di presentare la 'personalità creatrice' degli artisti, e contestualmente rigettare quell'orientamento il cui principio fondamentale non era il valore artistico, ma la «rappresentatività sociale e culturale» (cfr. Depretto: 1989, 282-285).

Con una specifica allusione al caso chlebnikoviano, ci sembra particolarmente significativo ricordare la produzione saggistica di Vjač. Ivanov, e non solo perché il poeta simbolista è stato autore di alcuni lavori scientifici di pregio segnati da un tragico destino,²²⁸ ma soprattutto per l'influsso che egli ebbe sull'estetica del giovane Chlebnikov, in un periodo in cui quest'ultimo si stava ancora formando.

Sulla scorta di queste osservazioni, è lecito supporre che il carattere eterogeneo della saggistica chlebnikoviana sia caratterizzato da una commistione di elementi diversi.

Parallelamente all'indiscusso ruolo che gioca l'impostazione scientifico-naturalistica, che il poeta recepì prima nella casa natia e successivamente negli anni universitari del periodo di Kazan', si può riconoscere la presenza di 'metodologie' e di diverse altre influenze, come le ricerche logopoietiche, la sporadica pratica della critica letteraria o la stesura di pubblicistica politica. Non è inverosimile ritenere che una tale commistione di procedimenti argomentativi molto diversi tra loro sia il risultato, diretto o indiretto, delle frequentazioni avvenute nel breve periodo in cui Chlebnikov fece il proprio ingresso nella *Bašnja* ivanoviana (cfr. Šiškin: 1996).

Viktor Levin (1989, 317-320) propone uno spaccato delle tendenze della composizione in prosa dell'inizio del XX secolo, ed espone alcune considerazioni che si rivelano di particolare interesse anche per la disamina della saggistica chlebnikoviana. Nel caso di Chlebnikov, ci sembra ragionevole proporre di pensare il saggio come composizione

²²⁸ Rudič sostiene che «se le circostanze fossero state un po' diverse», il nome di Ivanov «avrebbe goduto di risonanza mondiale». Lo studioso cita il caso di due lavori scientifici, *Ellinskaja religija stradajuščego boga* (1914), la cui prima tiratura andò completamente distrutta a causa di un incendio, e *Dionis i pradijonisijstvo*, 1923, stampato a guerra civile appena conclusa e divenuto in breve tempo una rarità bibliografica. Cfr. Rudič: 1989, 175.

caratterizzata da una collocazione intermedia tra prosa di ‘comunicazione’ e prosa ‘estetica’: se la prima sostanzialmente si fonda sulla «concezione classica di una lingua letteraria concepita come fatto di cultura scritta», la seconda ospita elementi «di tutte le forme orali, sonore, mimiche [...] della lingua, soprattutto nella sintassi» (Levin: 1989, 317). È evidente che lo stile chlebnikoviano si rifà largamente a questa seconda tendenza, che si manifesta nel gusto per il russo antico e per le forme linguistiche arcaiche, che tra i contemporanei si ritrova soprattutto nelle opere di Remizov (cfr. Levin: 1989, 318). Come segnala Levin (1989, 318), le correnti ‘estetica’ e ‘comunicativa’ d’inizio secolo convergono entrambe nella tendenza «all’intervento esplicito dell’autore, alla manifestazione diretta dell’autore con ciò che viene presentato», e questo a nostro avviso è uno degli elementi che più spesso si riscontrano nella saggistica chlebnikoviana.

Non approfondiremo in questa sede il rapporto tra Chlebnikov e Remizov, ambedue legati alla *Bašnja* di Ivanov, di cui sono testimonianza alcune menzioni nella corrispondenza di Chlebnikov (SS, VI.2, 118, 122, 123, 125). Rimandiamo alle conclusioni tratte da H. Baran nell’articolo *K tipologii russkogo modernizma* (Baran: 1993, cfr. inoltre Zavgorodnjaja: 2010, 193-202) che, parallelamente alla diversità dell’approccio al mito che caratterizza l’opera di Remizov e di Chlebnikov, mette in luce una verosimile influenza delle posizioni ivanoviane sui contenuti di *Kurgan Svjatogora* (1908, cfr. Baran: 1993, 202).

Prendendo le mosse dalle frequentazioni che il poeta deve quindi avere avuto con i membri della *Bašnja* ivanoviana, e soprattutto con Remizov e Ivanov (a cui si potrebbero aggiungere anche M. Kuzmin e S. Gorodeckij), non è da escludere che l’influenza esercitata sul giovane Chlebnikov non si sia verificata solo nei termini di estetica poetica, ma verosimilmente anche di trattazione saggistica. Se è plausibile pensare al rapporto tra futuristi e simbolisti nella prospettiva del complesso di Edipo, come ha metaforicamente proposto O. Kling (1998, 94-95), non è impossibile che un rapporto velatamente simile possa essere intercorso tra Chlebnikov e Ivanov, Chlebnikov e Remizov e via dicendo:²²⁹ considerando che nel periodo in cui Chlebnikov si apprestava a cominciare la propria attività letteraria, gli stilemi simbolisti condizionavano lo stile poetico in generale e per

²²⁹ Si ricorda che in *Učitel’ i učēnik* (1912), in una tabella Chlebnikov appella Remizov ‘nasekomoe’, manifestando apertamente il proprio disprezzo. Cfr. nota 380, qui, *infra*.

molti versi incarnavano lo stile dell'epoca, si può affermare che il modello simbolista costituisce le fondamenta della poetica del giovane poeta.²³⁰ Un discorso analogo potrebbe essere sostenuto anche nei riguardi della saggistica: è possibile che nel caso di Chlebnikov, parallelamente a una prima, fondamentale impostazione scientifica che perdurerà per tutta la sua carriera, sia entrata nell'uso della saggistica anche un'ispirazione di tipo simbolista, che si manifesta nello stile delle sue composizioni

IV.2 La produzione saggistica di Velimir Chlebnikov

Dopo l'indagine stilistico-formale effettuata nell'ambito delle teorie sul saggio come genere letterario, è possibile passare ad analizzare il caso specifico della produzione chlebnikoviana. Va tuttavia premesso che, come già abbiamo accennato e come vedremo nel dettaglio successivamente, non tutte queste opere possono rientrare a pieno titolo nel genere di 'saggio': come già anticipato nel merito dei manifesti, anche in questo caso molto spesso abbiamo a che fare con testi ibridi che si presentano in una forma sì espositiva, ma contaminata da elementi vicini o appartenenti ad altre forme, in particolare quelle dichiarative. I testi analizzati nella sezione seguente sono interamente tratti, a meno che non sia diversamente indicato, dall'edizione critica di più recente pubblicazione, *SS*, volume VI.1, parte I.

Per introdurre la trattazione della saggistica chlebnikoviana e contestualizzarne il ruolo nel *corpus* dell'autore, prendiamo le mosse da una considerazione del poeta stesso, che in *Svojasi* (1919), fornisce una testimonianza del fatto che l'attività saggistica abbia occupato una posizione privilegiata lungo tutto l'arco della sua carriera («В статьях я старался разумно обосновать право на провидение...», *SS*, VI.1, 7).

Non ci sembra opportuno intraprendere una disamina delle opere saggistiche di Chlebnikov senza ricordare che già T.S. Gric, nel celebre studio sulla prosa

²³⁰ «Символизм ко времени литературного становления Хлебникова был господствующим поэтическим стилем, по многим параметрам своим совпадающим со стилем эпохи [...]. Этот господствующий поэтический стиль стал основой, на которой формировался ранний Хлебников, и в борьбе с которым позднее вырос зрелый поэт», Kling: 1998, 96.

chlebnikoviana del 1933, aveva asserito che «Хлебников воскрешает традицию научной прозы. Его филологические, математические статьи, его законы времени и исторические экскурсы нужно рассматривать в плане литературном» (Gric: 2000, 246). Da questo stesso punto di vista prende le mosse anche Duganov, che nel suo studio sulla prosa chlebnikoviana ha sicuramente il merito di aver delineato alcuni dei tratti fondamentali che permettono di riconsiderare il valore di questo tipo di opere, tendenzialmente considerato ancillare:

В хлебниковской иерархии ценностей поэзия отнюдь не занимала безусловно первенствующее место. [...] Хлебников шел к поэтическому слову от естествознания, филологии и математики. [...] В своем первичном отношении к литературному творчеству он не был ни прозаиком, ни поэтом, ни драматургом, он прежде всего был словесником [...] (Duganov: 1990, 298-299).

Nelle osservazioni di Duganov si condensano alcune intuizioni fondamentali per la disamina condotta in questa tesi, che ci hanno spinto a esaminare questo gruppo di prose e convinto della necessità di mettere in luce le caratteristiche principali delle opere in cui, seguendo il ragionamento dello studioso russo, si racchiude la vera essenza del sistema estetico e poetico di Chlebnikov.

Per corroborare le proprie tesi Duganov (1990, 298) attinge alle note private di Chlebnikov, al diario, e indica che tra le annotazioni del 1922 ne compare una intitolata *Čto ja izučil* (SS, VI.2, 102), in cui l'autore riepiloga i temi fondamentali delle proprie indagini. Secondo Duganov, l'ordine stesso in cui le varie tematiche sono elencate da Chlebnikov (in particolare: «Звери. Азбука. Числа [...]»), SS, VI.2, 102) sarebbe sintomatico del fatto che la versificazione non ha rappresentato il suo primo 'linguaggio' letterario (Duganov: 1990, 298).

Tali opinioni, che ad un primo sguardo rendono manifesto il tentativo di contestualizzare il ruolo della prosa (primariamente *chudožestvennaja*) nel complesso della produzione chlebnikoviana, celano in realtà la problematizzazione dell'intero sistema estetico-poetico dell'autore. Si può ravvisare una sorta di cambio di paradigma che permetterebbe non tanto di contestare l'interpretazione della figura di Chlebnikov come *poët-prorok* o concezioni simili, per cui «non vi è poeta, nella storia della poesia russa, che si sia

altrettanto preoccupato di lasciare alla posteriorità tutt'altro ricordo che quello di un poeta» (Lanne: 1989, 667), quanto di conferire 'dignità' letteraria anche alla produzione *nechudožestvennaja* e consentirne perciò un radicale ripensamento. Ciò è possibile se si considerano le opere come testi autonomi e autosufficienti, e non più esclusivamente in funzione della produzione poetica, contrariamente alla tendenza diffusa in ambito specialistico a partire dalla prima edizione critica.²³¹ In questa prospettiva, riprendiamo le considerazioni di Duganov, in cui lo studioso sostiene che Chlebnikov «прежде всего был словесником» (Duganov: 1990, 299). La posizione fondamentale di Duganov è che nel suo rapporto all'opera letteraria, Chlebnikov mostra di assumere un approccio quasi tecnico, per il quale i diversi aspetti del discorso e i singoli generi letterari dovevano apparire «только разными состояниями, разными способами существования единого Слова» (Duganov: 1988, 6), in poesia come nella scena teatrale, nella narrazione in prosa come nella trattazione scientifica. Questo tipo di chiave interpretativa consente di riconoscere il ruolo fondamentale costante di alcuni degli aspetti più significativi nell'estetica chlebnikoviana, come le ricerche pseudoscientifiche sul tempo, l'approccio storiosofico, la mitologizzazione e, in ultimo, la componente filantropica che costituisce le fondamenta sia di queste stesse ricerche, sia della *zaum'* chlebnikoviana, che non nasce come fenomeno puramente estetico, ma come conseguenza di fattori di ben altra natura.

Alla 'parola unica' (*edinoe Slovo*) corrisponde il ruolo primario del numero, interno alla parola: «число было праязыком его поэтического слова, за которым следовали вторые языки его стиха и прозы» (Duganov: 1988, 8). Numero e parola, a propria volta non sono separati nettamente l'uno dall'altro, ma si fondono e si intrecciano, dando luogo a una moltitudine di forme intermedie o ibride, che non di rado combinano all'interno di una singola opera diversi tipi di discorso e di stile. Per questo motivo, considerando le *Doski sud'by*, lo stesso Duganov si interroga sulla natura dell'opera: «что перед нами - поэзия или проза, философия или искусство, математика или мифология?» (1988, 7), segnalando al contempo l'impossibilità di dare una risposta.

Proprio sulla scorta delle implicazioni di questa domanda, Duganov ha sostenuto che Chlebnikov rimane artista e poeta anche nelle ricerche scientifico-filosofiche e

²³¹ Ricordiamo che Stepanov dichiara di aver escluso da *SP* «ряд статей о времени, числовые исследования и записи исторических дат» (*SP*, V, 339).

numerologiche, anche quando egli ‘ripudia’ la parola e celebra in sua vece il numero come concetto estremamente preciso e come categoria ideale del pensiero umano (cfr. Duganov: 1988, 6-7). Si potrebbe concludere che questa posizione di Duganov può mettere in discussione l’impianto metodologico della nostra disamina: è nostra convinzione, tuttavia, che quanto sostiene Duganov non compromette la validità della categorizzazione della *nechudožestvennaja proza*, perché l’elemento principale che contraddistingue questo genere di opere è un’intenzione ‘scientifica’ o comunque non artistica, che l’autore intendeva conferire originariamente ai testi. Esiste senza dubbio una certa tendenza alla ‘letterarietà’, che caratterizza lo stile delle singole opere, ma a nostro avviso dovrebbe essere considerato un aspetto secondario e, come vedremo nel corso delle parti analitiche, subordinato alla vera finalità che i testi rivelano.

Prendendo le mosse dalle proprie osservazioni sulla particolarità delle *Doski sud’by*, Duganov afferma che «дело тут, очевидно, [...] не об отрицании образного мышления, а об его расширении и углублении» (Duganov: 1988, 7). Questo tipo di interpretazione, che potremmo estendere a questo genere di produzione chlebnikoviana, si colloca in un più ampio contesto storico, in cui, come ha segnalato Levin, si registra un aspetto particolarmente rilevante che contraddistingue la prosa della seconda metà del XIX secolo e di cui sicuramente Chlebnikov aveva coscienza: «la lingua dell’opera letteraria tendeva attivamente ad assimilare gli strati lessicali e fraseologici nonché la sintassi della critica, del giornalismo e della scienza», mentre in campo scientifico «i mezzi figurativi elaborati della letteratura entravano nell’uso comune» (Levin: 1989, 316). Muovendoci in parallelo al discorso della prosa strettamente narrativa, riteniamo plausibile condurre un discorso analogo anche per la prosa *nechudožestvennaja* e, sulla base di questa mutua compenetrazione, interpretare le poetiche della prosa chlebnikoviana in una duplice prospettiva di continuità o di rottura stilistica.

A nostro avviso è quindi ragionevole prendere le mosse dalle considerazioni di Duganov e tentare di applicare questo stesso modello interpretativo a tutte le altre opere in prosa *nechudožestvennaja* – di carattere scientifico, numerologico o speculativo – che sono rimaste oscurate dalla fama di altri testi che, al contrario, hanno catturato l’attenzione degli specialisti negli ultimi decenni: un caso emblematico è proprio quello delle *Doski sud’by*, opera a cui sono stati dedicati numerosi studi, sia in ambito russo che occidentale. Si considerino invece i casi di *Vremja – mera mira* <1914-1915> o *Naša osnova* (1919):

il primo, sovente menzionato, ma mai studiato in maniera esaustiva; il secondo, che è forse lo scritto teorico più citato in assoluto dagli studiosi, è stato prevalentemente preso in considerazione nelle sue prime due sezioni, di argomento logopoietico (e quindi più funzionali alla trattazione della figura di Chlebnikov-poeta), mentre la terza, di argomento matematico-numerologico, non viene praticamente mai ricordata. Si potrebbero addurre ulteriori esempi per convincere della disparità interpretativa a cui è stata soggetta l'opera chlebnikoviana, ma riteniamo opportuno menzionare il solo caso di *O sovremennoj poëzii* (1919), estremamente rappresentativo, la cui celeberrima frase d'apertura («Слово живет двойной жизнью ...»), *SS*, VI.1, 182) è diventata una sorta di *leitmotif* in moltissimi studi dedicati alla logopoiesi chlebnikoviana. I restanti elementi presenti nel testo, che a buon diritto dovrebbe essere considerato uno degli sporadici momenti in cui Chlebnikov si è cimentato nella pratica della critica letteraria, sono stati sostanzialmente taciuti.

I testi che verranno qui analizzati non sono mai stati identificati dall'autore con il termine *esse*, ma nella quasi totalità dei casi la letteratura critica vi si riferisce con il termine usato dallo stesso Chlebnikov, '*stat'ja*'. Si segnala, tuttavia, che il termine 'saggio' viene registrato nei lavori di alcuni studiosi occidentali, e che anche nell'ambito critico russo, nel corso degli ultimi anni si è verificata l'adozione del termine *esse* per designare questo tipo di opere nell'ambito degli studi chlebnikoviani. Tale scelta terminologica, tuttavia, non è mai stata corroborata da uno studio critico sullo stile in cui il poeta compose queste opere, ragion per cui nelle parti analitiche del presente capitolo ci proponiamo di mettere in evidenza gli aspetti strutturali e retorici che, a nostro avviso, consentono di estendere alla prosa chlebnikoviana le considerazioni enucleate nella disamina iniziale a proposito della natura del genere saggio.

In riferimento alla frequenza che questo tipo di testi ha nel *corpus* chlebnikoviano, si può parlare di una presenza indubbiamente costante: se si considera l'attività di Chlebnikov nel suo complesso, non solo «самые ранние сознательные его литературные опыты были прозаическими» (Duganov: 1990, 298),²³² ma anche nello specifico caso della prosa, il debutto del saggista può essere considerato contemporaneo, se non di poco antecedente, a quello del prosatore-narratore: la pubblicazione del saggio scientifico-

²³² Duganov fa vaga menzione di alcuni scritti in prosa inviati a Gor'kij nel 1904 (cfr. Duganov: 1990, 298-299).

naturalistico *O nachoždenij kukuški...* risale infatti al 1908, mentre la prima pubblicazione letteraria nota è quella dell'opera in prosa *Iskušenie grešnika* (fine 1908).²³³

Nel caso di Chlebnikov, da un punto di vista più relativo allo stile che al genere letterario, e considerata la tendenza a distaccarsi dal canone, è opportuno richiamare una considerazione di Marcel sulla presenza della forma del saggio all'interno dei generi narrativi. Lo studioso canadese sostiene infatti che spesso si verificano dei fenomeni di contaminazione in alcune forme narrative, in cui si registra la presenza di frammenti di varia dimensione che, se isolati e slegati, rispondono alla definizione della forma del saggio. La contaminazione tra le forme, tuttavia, non consiste in una semplice giustapposizione di porzioni di testo stilisticamente differenti, ma nella trasformazione che vede l'io non metaforico dell'autore divenire l'io metaforico del narratore o di un personaggio (a prescindere dai casi in cui viene considerato 'non metaforico' poiché rinvia all'io dell'autore). Marcel conclude che «si donc ces fragments répondent aux deux autres conditions formelles (discours lyrique, corpus culturel), ils doivent être considérés comme de véritables essais, quoique d'un mode particulier» (Marcel: 1992, 319). Un esempio in cui si verifica una contaminazione di questo genere nella saggistica chlebnikoviana è certamente quello di *Radio buduščego* (1921), che nell'analisi del testo definiremo 'saggio narrativo', prendendo in prestito una formula coniata da A. Berardinelli.

In un articolo dedicato all'approfondimento del ruolo di una citazione letteraria all'interno di un testo saggistico-accademico di argomento filologico (*akademičeskaja filologičeskaja stat'ja*), Jurij Orlickij sostiene che la presenza di tale genere di citazione produce un cambiamento nella natura del testo stesso, provocandone uno spostamento dall'ambito della prosa a quello del prosimetro (cfr. Orlickij: 1997, 11). Tra i vari esempi che lo studioso riporta per avvalorare la propria tesi, ce ne è uno tratto da Chlebnikov, verosimilmente dai saggi di argomento filologico-letterario, e più precisamente da *Chudožniki mira!*. Lo studioso sostiene che:

²³³ Si tenga inoltre conto del *Vozzvanie učaščichsja slavyan*, pubblicato nell'ottobre del 1908 sulla rivista "Večer", e indicato dallo stesso Chlebnikov come il primo tra i propri '*pervye vystuplenija*' in una nota autobiografica del 1914: cfr. *SS*, VI.2, 241.

Еще дальше идет в своих прозиметрических композициях, безусловно претендующих на научность, В. Хлебников. Он использует не только характерные для академических статей соположения и контрасты стиха и прозы, но и своеобразную “протозаумность” приводимого в них цитатного материала, воспринимаемого рядовым читателем как ряд непонятных звуков (Orlickij: 1997, 12).

In un diverso contributo, Orlickij intende dimostrare l'esistenza di un 'principio poetico' (*stichovoe načalo*) alla base della prosa chlebnikoviana. A prescindere dal fatto che Orlickij (1996, 103-104) sembra considerare la prosa chlebnikoviana solamente in virtù della presenza di elementi poetici al suo interno, egli sostiene che anche nei saggi vi sia un principio di organizzazione fonica simile a quello poetico:

«стихоподобная» звуковая организация не совсем исчезает из прозы Хлебникова, а перемещается из чисто художественных текстов в его эссеистику и трактаты, притом в ряде случаев настолько избыточно насыщая их, что автоматически заставляет говорить именно о художественной ценности [...] (Orlickij: 1996, 106).

Senza entrare nel merito delle due osservazioni di Orlickij, ci sembra importante segnalare che in entrambi i casi si assiste a un tentativo di ricondurre l'opera in prosa a una forma ibrida che, in modo più o meno velato, risenta dell'influenza della poesia. La nostra opinione in merito è che si tratti di un tentativo di conferire dignità letteraria a un gruppo di testi che, mancando una posizione condivisa dalla critica in merito alla collocazione del saggio, debba per forza attingere alla pratica poetica, in qualche modo sottraendo valore al saggio.

A nostro avviso, in queste due osservazioni di Orlickij si può ravvisare un esempio paradigmatico del fatto che le opere della prosa chlebnikoviana, in generale e nel caso specifico della saggistica, non siano assolutamente riconosciute come forme dotate di un valore artistico intrinseco quanto meno eguale a quello della poesia, ed è probabilmente alla luce della tendenza della critica che bisogna interpretare la sproporzione tra i lavori che indagano la poesia di Chlebnikov e quelli che invece ne approfondiscono la prosa.

IV.2.1 Strutturazione della parte analitica

Dato il ragguardevole numero di testi, abbiamo selezionato quelli che ci sono sembrati maggiormente densi e significativi da un punto di vista retorico e stilistico, con l'intenzione di mettere in luce *in che modo* Chlebnikov si cimentò nella composizione di queste forme testuali. Si è tenuto conto, inoltre, delle posizioni ideologiche, se presenti, e dei contenuti dei singoli testi. Approfondendo quelle opere che non sono mai state oggetto di un esame critico, abbiamo tentato di mostrare sia lo sviluppo della poetica e della *Weltanschauung* dell'autore nel complesso di questo sottogenere di prosa, sia l'eventuale continuità con altri testi.

Sulla scorta del fatto che i saggi chlebnikoviani si mostrano particolarmente eterogenei sia stilisticamente, sia contenutisticamente, la categorizzazione per 'aree tematiche' che proponiamo in questa analisi non pretende di essere né esaustiva, né definitiva, ma dovrebbe essere considerata come prettamente funzionale a un tentativo di sistematizzazione di questo ambito poco esplorato della produzione in prosa di V. Chlebnikov.

Abbiamo perciò adottato un sistema di classificazione che permettesse non solo di raggruppare quanto più coerentemente testi molto diversi tra loro, ma anche di prenderli in esame sulla scorta della costante presenza di un tema da noi individuato come 'predominante' in ognuno di essi: a titolo d'esempio, citiamo il caso di *O rasšireni predelov russkoj slovesnosti* (1913) in cui, benché a prima vista il testo possa apparire di argomento letterario, l'autore espone una serie di considerazioni sulle lettere russe che sono in realtà funzionali alla trattazione di un più ampio discorso politico: per questa ragione, tale saggio è stato inserito nel novero dei testi di argomento 'storico-politico'.

In ognuna delle sezioni da noi proposte, a un primo stadio di categorizzazione tematica ne segue un secondo, di tipo cronologico, disponendo così le opere afferenti a un medesimo gruppo in ordine cronologico di composizione certa o attribuita. L'adozione di questa classificazione preliminare delle opere ci ha consentito di indagarne le caratteristiche stilistiche e strutturali: riteniamo che, in questo modo, sia possibile non solo ravvisare le diverse fasi dello sviluppo delle concezioni estetiche o dell'interesse

chlebnikoviano per un particolare ambito dello scibile umano in un dato periodo, ma anche prendere atto della grande poliedricità che caratterizza questo autore.

IV.3 Saggi di argomento scientifico

Il rapporto che intercorre tra Chlebnikov e la scienza è di natura ambivalente. A prescindere dalle note vicende degli anni della formazione del giovane poeta, che qui non approfondiremo, è opportuno ricordare che grazie alla forte influenza del padre viene indirizzato allo studio delle scienze naturali e che autonomamente sceglierà di frequentare corsi di matematica presso l'ateneo di Kazan', prima di dedicarsi interamente alla scrittura. Questo tipo di *forma mentis* di matrice scientifica si è inevitabilmente riflessa nella produzione letteraria di Chlebnikov, tanto che J.C. Lanne ha definito questo fenomeno nei termini di una tensione costante tra poesia e matematica, di un conflitto 'patetico' tra il discorso poetico e la formula scientifica, che nella *tvorčeskaja biografija* chlebnikoviana non viene né risolto, né superato (cfr. Lanne: 1986, 497).

Questa puntualizzazione è decisamente appropriata dal momento che, se si considera l'intero corpus chlebnikoviano, è difficile individuare una posizione lineare e duratura del poeta nei confronti della scienza. Non essendo questa la sede per approfondire il discorso del ruolo ambivalente che la 'scienza' riveste nella produzione di Chlebnikov, ci limitiamo a sottolineare che è opportuno fare una precisazione terminologica. Abbiamo virgolettato la parola scienza, poco sopra, proprio perché per il poeta questo termine assume, di periodo in periodo,²³⁴ delle accezioni differenti.²³⁵

²³⁴ A partire dal grande iato che la Prima Guerra Mondiale costituisce nella *tvorčeskaja biografija* chlebnikoviana, è possibile individuare ulteriori sottoperiodi.

²³⁵ Si pensi ad opere in cui il concetto di 'scienza' si estende a quello di progresso tecnologico e positivismo, visti con sospetto da Chlebnikov, e quindi descritti in termini sostanzialmente negativi, cfr. *Chovun, Rusalka, Gibel' Atlantidy...*; si pensi ad opere in cui il concetto di 'scienza' si sovrappone invece alla ricerca delle leggi del tempo, diventando così *nauka o vremeni*, in conflitto con la *nauka o prostranstve*. La prima, appannaggio dell'umanità a venire, la seconda, antiquato retaggio delle generazioni dei 'morti viventi', dei *preobretateli*, dello *ua-ljud*. Cfr. *Truba marsian, Predskazanija, Prikaz predzemšarov, Vremja – mera mira...*

Rimanendo entro i confini pur molto labili della prosa *nechudožestvennaja*, è possibile affermare che in tale ambito ‘scienza’ assume la connotazione di ‘metodo razionale di sistematizzazione delle cose’, in cui matematica, algebra, geometria, biologia e tassonomia non sono altro che ‘strumenti’ con cui si persegue l’obiettivo di sistematizzare un dato fenomeno. In questa prospettiva d’analisi, riprendiamo un’osservazione di Vjač. Vs. Ivanov (cfr. 2000, 371), che mette in luce una caratteristica che può essere estesa a tutta la produzione chlebnikoviana di questo tipo, vale a dire che le considerazioni espresse dall’autore, se non sono scientifiche, hanno parvenza scientifica (*‘esli ne naučnye, to naukoobraznye’*, cfr. Ivanov: 2000, 371).²³⁶

Ci sembra quindi appropriato esporre la questione nei termini di una sorta di tensione alla scientificità che caratterizza questo tipo di produzione saggistica, e che talvolta in Chlebnikov si intride di romanticismo. Tensione e slancio romantico si individuano nella prassi eminentemente tassonomica della trattazione di certi problemi, anche non strettamente scientifici, nell’uso di assunti logici di base, come l’implicazione e l’affermazione prodotta da una doppia negazione, che si riflettono, tra l’altro, anche nella stessa struttura sintattica dei testi; un modo di impostare il proprio ragionamento mantenendosi costantemente in dialogo con le categorie geometriche euclidee e non euclidee; una profonda attenzione alle scoperte scientifiche del mondo a lui contemporaneo, con uno sguardo preferenziale rivolto al mondo della fisica, dell’ottica, dell’elettromagnetismo, in analogia col quale sviluppa tutto il proprio sistema delle leggi del tempo.

Lo stesso Chlebnikov era ben consapevole di essere indissolubilmente legato alla prassi scientifica, almeno nella propensione all’applicazione di un metodo rigoroso. Così compare in *Svojasi* (1919), una testimonianza autobiografica indubbiamente letteraria:

В статьях я старался разумно обосновать право на провидение, создав верный взгляд на законы времени, а в учении о слове я имею частые беседы с $\sqrt{-1}$ Лейбница (SS, I, 7).

²³⁶ Ovviamente questo discorso non coinvolge quei testi che sono stati composti esplicitamente con finalità scientifico-accademiche, come *O nachoždenij kukuški...* (1906), *Ornitologičeskie zabljudenija...* (1911) e, in certa misura, anche *Opyt postroenija odnogo estestvenno-naučnogo ponjatija* <1908-1909>.

Si noti come con la perifrasi dell'opinione giusta/affidabile ('*vernyj vzgljad*') Chlebnikov alluda ai tentativi di formalizzazione matematica presenti in molti dei suoi studi sul tempo, mentre lo studio della 'parola' viene reso nei termini di una metafora, articolata sul concetto dei numeri immaginari. Tale presentazione della propria produzione saggistica mette in luce l'impossibilità di affrontare l'opera chlebnikoviana senza tenere conto del fine 'scientifico' che ne anima, e al contempo ne condiziona, le ricerche.

Per questo motivo abbiamo ritenuto opportuno dedicare la sezione più corposa della nostra analisi proprio alle opere di ispirazione 'scientifico', esaminando testi prodotti lungo tutto l'arco della carriera di Chlebnikov. Ciò evidenzia come la matrice 'scientifico' sia un elemento non solo costante, ma centrale nella produzione dell'autore.²³⁷

Per concludere, segnaliamo che i calcoli e le formulazioni scientifiche presenti nei testi di Chlebnikov non sono mai stati verificati dal punto di vista matematico. Nella nostra analisi abbiamo tentato di colmare tale lacuna, avvalendoci della collaborazione di due specialisti: il dottore di ricerca in Topologia Algebrica (Università Normale di Pisa) Lorenzo Guerra, attualmente post-doc presso l'Università di Lille, e il dottore di ricerca in Astrofisica e Cosmologia (SISSA Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati di Trieste) Alessandro Alberto Trani, attualmente post-doc presso l'Università Imperiale di Tokyo.²³⁸

²³⁷ Contrariamente a quanto si afferma anche in studi relativamente recenti, ad esempio: «Алгебра [...] – числа, формулы, уравнения и таблицы – стала его [Хлебникова] визитной карточкой с середины 1910-х годов. С 1920-х годов в программе хлебниковедческих штудий она прочно удерживает второе место (первое – у словотворчества)», Рапова: 2008, 393.

²³⁸ L'apporto dei due specialisti ha reso possibile un approccio 'diretto' da un punto di vista metodologico nella trattazione delle opere. Data la complessità dei testi pseudoscientifici, abbiamo ritenuto più conveniente condurre le indagini dedicando particolare attenzione alla verifica dei calcoli, sia per verificarne la correttezza e la sensatezza, sia per contestualizzarne l'uso all'interno di un testo. Nel corso delle *XIII meždunarodnye chlebnikovskie čtenija*, tenutesi ad Astrachan' dal 5 al 7 settembre 2019, abbiamo avuto modo di confrontare i nostri risultati ed esporre le nostre perplessità a H. Baran, che in molti dei suoi contributi ha sottolineato la difficoltà di identificare quali fonti possano essere state consultate da Chlebnikov nella composizione di un testo in particolare.

IV.3.1 *O pjati i bolee čuvstv<ach>* [*Pust' na mogil'noj plite pročut...*] <1904? 1908?>

O pjati i bolee čuvstv<ach> è un testo postumo, pubblicato per la prima volta in *NP* (318). In tale edizione e in *T* (577) viene pubblicato immediatamente in seguito a *Pust' na mogil'noj plite pročut...*, come se si trattasse di un'opera unica.²³⁹ In *SS* viene per la prima volta presentato come testo indipendente, con la segnalazione che, nel suo complesso, la versione presentata in *NP* consiste «из двух содержательно независимых текстов, записанных вместе и, по-видимому, одновременно» (*SS*, VI.1, 352). Tuttavia, nell'ultima edizione critica la datazione della stesura di *O pjati...* ha comunque risentito della scelta adottata in *NP* e delle relative indicazioni dei curatori, i quali riportano che il testo è riprodotto «По беловому автографу с датой 24.XI.1904» (*NP*, 459).

Nonostante quest'opera sia stata considerata nell'ambito della *chlebnikovedenie* quasi esclusivamente nella sola porzione di *Pust' na mogil'noj plite pročut...* come una sorta di 'autoepitaffio programmatico' delle ricerche chlebnikoviane di lì a venire (cfr. Grygar: 1973, ; McLean: 1974, 15; Cooke: 1987, 104; Duganov: 1990, 15; Babkov: 2000, 163; Grigor'ev: 2000, 122, 537; Aletto: 2013; Imposti: 2018a, 192), nel 2003 Andrej Ščetnikov ha condotto un'analisi approfondita sui contenuti del testo e, avendo rilevato che alcuni riferimenti dell'autore potrebbero essere stati mutuati da un testo del matematico tedesco H. Minkowski tradotto in russo nel 1910, o da altre opere scientifiche pubblicate nello stesso periodo, è giunto alla conclusione che la stesura sia da ricondurre a un periodo non antecedente al 1908 (Ščetnikov: 2003).²⁴⁰

In questa sede abbiamo scelto di considerare *O pjati i bolee čuvstv<ach>* come opera a sé stante e non più come microtesto, seguendo così la proposta di *SS*, più funzionale alla

²³⁹ La stessa cosa si verifica anche nelle pubblicazioni occidentali: se si considera l'edizione in lingua inglese, *CW* (I, 196-197), anche in questo caso, *On the five and more senses* viene considerato come appendice della traduzione di *Let them read on my gravestone....*

²⁴⁰ «[...] текст Хлебникова с большой степенью вероятности отсылает к ряду научных открытий, сделанных в 1908–1911 гг., а также к нескольким научно-популярным книгам, изданным в русском переводе в это же время» (Ščetnikov: 2003). Il presente articolo è stato consultato online: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/shetn.html>.

nostra ricerca; inoltre, segnaliamo che la questione in merito alla precisa datazione dell'opera può essere considerata tangenziale ai fini della presente analisi del testo.²⁴¹

Prendiamo le mosse dal fatto che la critica ha già individuato una differenza stilistica tra le due 'parti' di *Pust' na mogil'noj plite...*, segnalando in particolare che *O pjati...* è un esempio di «объективно-аналитического суждения по собственно научной проблематике» (SS, VI.1, 352), modellato «под научно-популярную лекцию из области психофизиологии восприятия» (Ščetnikov: 2003).²⁴²

Il testo è di piccole dimensioni (due pagine in SS), ed è molto interessante dal punto di vista del contenuto poiché propone una lettura particolare della sinestesia, che l'autore approfondisce «в понятиях и образах математической сферы» (SS, VI.1, 355).²⁴³

Il saggio si apre con una coppia di interrogativi, a cui viene fornita una risposta nel lungo periodo che la segue:

Пять ликов, их пять, но мало. Отчего не: одно оно, но велико?

²⁴¹ La datazione risulta invece cruciale in una più ampia prospettiva di ricerca del metodo creativo di Chlebnikov. Di questo aspetto si è spesso occupato H. Baran, che in un articolo del 1983, poi ripubblicato nel 2000, ha citato proprio *O pjati...*, e definito i contenuti di quest'opera come un'esposizione delle «возможности преодоления границ логики, привычной для трехмерного видения действительности; эти возможности являются субстанцией, из которой строится миф» (Baran: 2000, 566). Si noti inoltre che nelle annotazioni private di Chlebnikov del periodo 1911-1913 compare la seguente affermazione: «Минковский и некоторые другие (я, начиная с 1903 года) думали объединить время <с пространством>, понимая его как пространство четвертого измерения» (SS, VI.2, 82): secondo Baran (2000, 567), questo fatto è esemplare dell'ascendente che la geometria non-euclidea, iperbolica di Lobačevskij ebbe sull'estetica del giovane poeta; Ščetnikov, tuttavia, ha messo in discussione la veridicità di tale autodatazione, riconducendo la citazione a Minkowski ad un periodo non antecedente al 1908 (Ščetnikov: 2003). Propendere per l'ipotesi di Ščetnikov metterebbe in discussione un certo tipo di paradigma interpretativo dell'opera chlebnikoviana, benché essa si mostri in linea con certe testimonianze più tarde dello stesso autore: in *Svojasi* (1919) si registra una descrizione dell'episodio: «Законы времени, обещание найти которые было написано мною на березе [. . .] при известии о Цусиме, собирались 10 лет» (SS, I, 9); nelle *Doski sud'by* egli afferma che «Первое решение искать законы времени явилось на другой день после Цусимы» (SS, VI.2, 10), riferendosi così al 14-15 maggio 1905 (calendario giuliano).

²⁴² Segnaliamo che Ščetnikov (2003) si riferisce a *Pust' na mogil'noj plite...* e *O pjati i bolee čuvstv<ach>* nei termini di un'unica pubblicazione, che definisce *esse*.

²⁴³ M. Grygar ha avvicinato invece i contenuti di questo saggio con le ricerche delle avanguardie occidentali: «Стремление итальянских футуристов передать в поэзии или в живописи simultанность психических состояний и ощущений современного человека имеет много общего с поисками Аполлинера [...] с этими тенденциями совпадают также хлебниковские поиски закономерностей, управляющих внутренними связями между ощущениями разных чувств и их взаимными 'переводами'», (Grygar: 1973, 99).

Узор точек, когда ты заполнишь белеющие пространства, когда населишь пустующие пустыри?

Есть некоторое много, неопределенно протяженное многообразие, непрерывно изменяющееся, которое по отношению к нашим пяти чувствам находится в том же положении, в каком днупротяженное непрерывное пространство находится по отношению к треугольнику, кругу, разрезу яйца, прямоугольнику (SS, VI.1, 9).

In questo passaggio, Ščetnikov (2003) ha individuato un riferimento alla *geometrija čisel*,²⁴⁴ la teoria geometrica dei numeri introdotta dal matematico H. Minkowski nel 1894, alla terminologia kantiana (*mnogoobrazie* – ‘*das Mannigfaltige*’)²⁴⁵ e alle opere di un altro matematico tedesco, B. Riemann (cfr. SS, VI.1, 355). Con un procedimento ‘dimostrativo’ che ricorda quello di una proporzione matematica, Chlebnikov giustappone il rapporto tra questo ‘molteplice’ (*mnogoobrazie*) e i cinque sensi a quello tra lo spazio piano e alcune figure geometriche. Da segnalare l’uso di una perifrasi, «разрез яйца», in luogo del termine geometrico ‘ellisse’.

Successivamente, l’autore approfondisce i diversi termini della proporzione, ma questa volta con una metafora:

То есть, как треугольник, круг, восьмиугольник суть части плоскости, так и наши слуховые, зрительные, вкусовые, обонятельные ощущения суть части, случайные обмолвки этого одного великого, протяженного многообразия. Оно подняло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты (SS, VI.1, 9).

²⁴⁴ Cfr. il passaggio di *Pust’ na mogil’noj plite...*: «он связал время с пространством, он создал геометрию чисел» (SS, VI.1, 7)

²⁴⁵ Il riferimento più o meno implicito al pensiero di Kant può rivelarsi decisivo nell’analisi della produzione giovanile di Chlebnikov, per due motivi: considerato che, con lo scopo di dimostrare che spazio e tempo sono forme a priori create dal soggetto pensante, ne *La critica della ragion pura* (1781) Kant definisce ‘*das Mannigfaltige*’ come la molteplicità delle impressioni sensibili che si dà come punto iniziale della conoscenza empirica nell’intuizione e che deve corrispondere alle forme pure dell’intuizione (spazio e tempo), di modo che queste possano poi venire elaborate attraverso i concetti dell’intelletto, 1) Chlebnikov in *O pjati...* in maniera più o meno mediata riprende questo tipo di pensiero filosofico e lo argomenta da una prospettiva matematico-geometrica; 2) una conseguente supposizione di influsso del pensiero kantiano su Chlebnikov va letta in relazione al primo appello a noi noto, il *Vozzvanie učaščichsja slavjan* (1908), in cui afferma con forte intento antigermanico: «В русских подданных значится <кенигсбергский> обыватель Эммануил Кант...» (SS, VI.1, 197) ; o al *Razgovor dvuch osob* (1913), in cui la prima voce sostiene che: «Кант, хотевший определить границы человеческого разума, определил границы немецкого разума» (SS, VI.1, 62); o al frammento *Ja i Čoser* delle *Doski sud’by*, in cui Chlebnikov ricorda che: «первые мои опыты были выпадами против Канта; я был ярый противник Канта [...]. Однажды я пожелал, чтобы его учение обратилось в черный сухой цветок пепла» (SS, VI.2, 69).

Il procedimento di reificazione-animazione del ‘molteplice’ (*mногообразие*), che viene ‘trasformato’ in una figura dalla testa leonina, è di complessa interpretazione, specie quando Chlebnikov accenna al fatto che le fauci dell’animale sono serrate: potrebbe riferirsi in questo senso all’inafferrabilità del concetto che egli cerca di dimostrare, vale a dire che i cinque sensi siano in realtà parti ‘incidentali’ (*случайные*) di un più ampio e indefinito *mногообразие*.²⁴⁶

Chlebnikov a questo punto del testo si serve di un procedimento simile a quello della transitività matematica per introdurre una personale interpretazione del fenomeno della sinestesia:

[...] точно так, как непрерывным изменением круга можно получить треугольник, [...], как из шара в трехпротяженном пространстве можно непрерывным изменением получить яйцо, яблоко, [...], точно так же есть некоторые величины, независимые переменные, с изменением которых ощущения разных рядов - например, слуховое и зрительное или обонятельное - переходят одно в другое (*SS*, VI.1, 9).

L’autore continua nella sua esposizione di ciò che ritiene essere il motivo di questo particolare fenomeno:

Так, есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им (*SS*, VI.1, 9).

In questo estratto si può vedere per la prima volta nel testo l’esplicitazione dell’io autoriale di Chlebnikov: nel primo caso come pronomi di prima persona singolare in un inciso didascalico (я беру...), nel secondo come pronomi di prima persona plurale, forse con l’intenzione di accomunare autore e lettore nell’accento all’impossibilità di comprendere un certo tipo di processo mentale di rielaborazione delle percezioni

²⁴⁶ Cfr. il seguente estratto di *O vremeni*: «Время и пространство [...] всегда напоминают тех каменных изваяний львов, которые поставлены у входа к чему-то огромному и важному...», *SS*, VI.1, 16.

sensoriali (неведомые нам, людям...). A seguito di una prima successione di elementi argomentativi, che Chlebnikov conclude con un linguaggio immaginifico («области неведомых ощущений, они будут как бы из другого мира», SS, VI.1, 10), l'autore espone un interrogativo, che spezza il ritmo del testo sia dal punto di vista prosodico, sia dal punto di vista contenutistico:

Осветило ли хоть раз ум смертного такое многообразие, сверкнув, как молния соединяет две надувшихся тучи, соединив два ряда переживаний в воспаленном сознании больного мозга? (SS, VI.1, 10)

Oltre a essere caratterizzato da una similitudine («как молния соединяет две надувшихся тучи»), tale interrogativo riproduce strutturalmente la funzione di quello che apriva la trattazione del saggio, dal momento che in seguito cambiano anche i contenuti delle argomentazioni di Chlebnikov. L'autore si sposta dal piano geometrico-matematico a quello psico-fisiologico e avanza due ipotesi, che ammette come provvisoriamente vere:

Может быть, в предсмертный миг, когда все торопится, все в паническом страхе спасается бегством, спешит, прыгает через перегородки, не надеясь спасти целого, совокупность многих личных жизней, но заботясь только о своей, когда в голове человека происходит то же, что происходит в городе, заливаемом голодными волнами жидкого, расплавленного камня, может быть, в этот предсмертный миг в голове всякого с страшной быстротой происходит такое заполнение разрывов и рвов, нарушение форм и установленных границ (SS, VI.1, 10).

Pur trattandosi di un unico, lungo paragrafo, riconosciamo la presenza di due ipotesi grazie alla ripetizione della locuzione *možet byt'*, che ne marcano l'inizio; si registra la presenza di due figure di parola: un paregmenon, dato dalla giustapposizione di *v paničeskom strache*, in cui l'artificio retorico produce una sorta di ridondanza che però non è immediatamente riconoscibile per via della diversa etimologia dei due termini e per una lieve differenza di significato; e l'accostamento paronomastico di *razryvov i rvov*. Si noti inoltre la ripresa del verbo *proischodit*, ripetuto ben tre volte. La disposizione delle prime due voci verbali crea un chiasmo che oppone singolare e molteplice (*v golove / v*

gorode), in cui spicca anche un gioco ritmico dato dalla diversa collocazione dell'accento nelle due parole, che formano una sorta di rima imperfetta interna; il terzo verbo invece riprende cataforicamente il chiasmo dei primi due, andando a fornire l'esatta definizione di *to že*. Chlebnikov ritorna a servirsi della terminologia matematica nel periodo immediatamente successivo:

А может, в сознании всякого с той же страшной быстротой ощущение порядка А переходит в ощущение порядка В, и только тогда, став В, ощущение теряет свою скорость и становится уловимым, как мы улавливаем спицы колеса лишь тогда, когда скорость его кручения становится менее некоторого предела (SS, VI.1, 10).

In questo caso, il ricorrere alle lettere dell'alfabeto, che denotano fenomeni incogniti o indeterminati per trattarli come se fossero dei dati effettivamente conosciuti, è una convenzione tipica del linguaggio matematico, che Chlebnikov adotta verosimilmente per rielaborare in modo più 'scientifico' il contenuto espresso con un linguaggio visionario nel paragrafo precedente. Volendo esemplificare ulteriormente il concetto dell'inafferrabilità della trasformazione di una percezione sensoriale, l'autore si serve di una similitudine che mutua dall'illusione ottica prodotta dal moto di rivoluzione di una ruota («как мы улавливаем спицы колеса лишь тогда, когда скорость его кручения становится менее некоторого предела»). In questa similitudine ricorre nuovamente l'uso del pronome di prima persona plurale *che*, anche in questo caso, minimizza la distanza tra lettore e autore.

Chlebnikov conclude il saggio articolando la propria interpretazione del fenomeno psico-fisiologico della sinestesia e della sua inafferrabilità, prendendo le mosse dalla velocità (prima nell'accezione scientifica di *skorost'*, poi con accenno a *medlitel'nost'* e a *bystrota*) che caratterizzava il moto di un corpo nella similitudine precedente, e strutturando le proprie definizioni come se si trattasse della rielaborazione verbale di un'equazione matematica:

Самые же скорости пробегания ощущениями этого неведомого пространства подобраны так, чтобы с наибольшей медлительностью протекали те ощущения, которые наиболее связаны положительно или

отрицательно с безопасностью всего существа. И таким образом были бы рассматриваемы с наибольшими подробностями и оттенками. Те же ощущения, которые наименее связаны с вопросами существования, те протекают с быстротой, не позволяющей останавливаться на них сознанию (SS, VI.1, 10).

Si noti l'uso del pronome dimostrativo plurale *те*, ripetuto dopo la frase relativa («Те же ощущения, которые [...], *те* протекают...», corsivo mio) al fine di enfatizzare la 'risposta' di Chlebnikov all'interrogativo trattato in questo testo.

Dal punto di vista strutturale, si può osservare che il saggio è diviso in due sezioni, il cui inizio viene marcato dagli interrogativi: a ognuna delle due domande Chlebnikov fa seguire dei paragrafi descrittivo-argomentativi che, pur differenti contenutisticamente, sono organizzati in modo molto simile. Si può concludere che la seconda sottosezione 'replichi' la prima in una sorta di parallelismo, dal momento che alla conclusione di ognuna di esse viene proposta una 'risposta' all'interrogativo iniziale. Stilisticamente il testo presenta l'uso di un linguaggio prevalentemente disadorno e conciso, come richiede la norma dei testi scientifici a cui appartiene, a cui tuttavia l'autore spesso interpone passaggi caratterizzati da similitudini e da una scelta terminologica che fonde suggestioni verbali e visuali; oltre a una struttura sintattica soprattutto ipotattica, si potrebbe affermare che questo testo nel suo insieme rappresenti un incrocio tra *expolitio* (o *exergasia*) e *commoratio* (o *parafraasi interpretativa*), dal momento che ogni periodo riprende e arricchisce la trattazione del precedente, sia per quanto riguarda le due 'sottosezioni' del testo, sia i periodi a loro interni.

IV.3.2 *O nachoždenij kukuški, blizkoj k Cuculus intermedius Vahl., v Kazanskom u<ezde> Kaz<anskoj> gub<ernii>* (1906)

O nachoždenij kukuški... è un testo che occupa una posizione particolare nel corpus della prosa chlebnikoviana, poiché si tratta della prima pubblicazione scientifica di Chlebnikov, un vero e proprio articolo di argomento naturalistico. Pubblicato per la prima volta nel 1908 su *Protokoly zasedanii Obščestva estestvoispytatelej pri Imperatorskom*

Kazanskom U-te (1906-1907), Priloženie n. 240, fu composto nel 1906 in seguito alla scoperta di una specie particolare di cuculo, che Chlebnikov registra nell'articolo stesso: «[...] переходная особь [...] была добыта 31 мая 1906» (SS, VI.1, 11). Una testimonianza autobiografica mostra che l'autore tenne in considerazione questo scritto anche nel periodo tardo: nella *avtobiografičeskaja zametka* del 1920, pur indicando una data di poco diversa, riporta che: «В изданиях Казанского Общества Естествоиспытателей есть статья за 1905 год о кукушке *Cuculus minorus*», (SS, VI.2, 245).

È noto che il padre di Velimir, Vladimir Alekseevič Chlebnikov (1857 – 1935), biologo di formazione e ornitologo di professione (cfr. Čujkov: 2011), cercò di stimolare nei figli l'interesse per le scienze naturali, sia coinvolgendoli nelle ricerche che conduceva sul campo (cfr. Chardžiev: 2006, 306-307), sia mettendo a loro disposizione la ricca biblioteca di famiglia (cfr. Imposti: 2018a, 191).

Dati l'argomento esclusivamente naturalistico e la natura stessa del testo, che di norma non ammette l'impiego di artifici retorici, questo articolo viene di rado ricordato dalla critica, e perlopiù con funzione 'aneddotica': si tende a mettere in evidenza infatti la 'scoperta' della specie volatile e il ruolo decisivo giocato dalle scienze naturali nella formazione del giovane Chlebnikov, da cui trasse molte delle suggestioni che traspose nell'attività letteraria.²⁴⁷

L'opera è di piccole dimensioni (due pagine in SS) e strutturalmente ricalca la forma più tipica del testo scientifico, presentando una *annotacija* prima del corpo del testo e alcuni riferimenti bibliografici a piè di pagina; dal punto di vista stilistico, l'articolo è caratterizzato da lunghi periodi ipotattici e dalla predilezione per le forme passive e le strutture modali.

In ogni caso, in questo articolo si registrano alcuni elementi che possono essere interessanti anche per l'analisi formale che qui conduciamo. In particolare, si noti il seguente passaggio:

²⁴⁷ A prescindere dall'evidente importanza della figura simbolica che il mondo avicolo ha nella poetica chlebnikoviana, ricordiamo la *Ploskost' I* di Zangezi, in cui i 'nomi' degli uccelli sono pressoché gli stessi che ricorrono in questo articolo. È significativo inoltre che Chardžiev (2006, 308) faccia coincidere i primi 'esperimenti' di prosa artistica chlebnikoviana con le trascrizioni ornitologiche (che il poeta riporta con accuratezza in *Ornitologičeskie zabljudenija...*) effettuate negli anni giovanili.

Эта «волна помесей», движущаяся впереди распространяющегося вида, разделяет области распространения обоих видов [...] (SS, VI.1, 12),

in cui emerge l'uso di una metafora, l'unica nel testo, posta tra virgolette per segnalare la sua inappropriata nel contesto di un articolo scientifico. Inoltre, nella parte finale del testo, Chlebnikov riporta una descrizione molto dettagliata della specie da lui individuata. Sicuramente tale modalità descrittiva è prassi nella tassonomia ornitologica, ma è lecito supporre che tale pratica non si sia solamente riflessa in maniera concreta nell'attività letteraria tramite riferimenti precisi al mondo animale, ma abbia in qualche modo influenzato il linguaggio chlebnikoviano, che successivamente si mostrerà fortemente immaginifico.

IV.3.3 *O buduščem človeka* <1907?>

O buduščem človeka è un'opera pubblicata per la prima volta da R. Duganov nella monografia *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva* (1990, 287-288) e poi riproposta in SS (VI.1, 13). I curatori dell'ultima edizione critica sono inclini a far risalire il testo al periodo in cui Chlebnikov era particolarmente ricettivo all'influenza del pensiero di Vjač. Ivanov, in virtù della presenza del primo neologismo cronologicamente noto dell'autore, «мыслезем» (cfr. Percova: 1995, 239, 442) che, secondo i curatori, è in continuità con le ricerche «“всеславянского языка” Вяч. Иванова, что стимулировало словотворческие эксперименты и новое отношение к задачам и методам литературного искусства» (SS, VI.1, 357). Tracce di questa influenza si registrano in una lettera inviata proprio a Ivanov nel marzo 1908, quando Chlebnikov era studente a Kazan', in cui il giovane poeta fa riferimento esplicito all'ideale ivanoviano: «я помнил о “всеславянском языке”, побегу которого должны прорасти толщи современного, русского» (SS, VI.2, 112).

A precisare ulteriormente la data di composizione di *O buduščem čeloveka* concorrerebbe anche un'altra testimonianza epistolare: in una lettera del 1909 indirizzata a V. Kamenskij, i curatori di *SS* hanno individuato un possibile riferimento a quest'opera, le cui riflessioni avrebbero dovuto costituire la sezione conclusiva di un'opera rimasta incompiuta, dal titolo *Poperek vremen* (*SS*, VI.1, 357):

Задумал сложное произведение «Поперек времен», где права логики времени и пространства нарушались бы [...] с введением метода вещи в себе, право пользования вновь созданными словами, писание словами одного корня, пользование эпитетами <как> мировыми явлениями, живописание звуком. Будучи напечатанной, эта вещь казалась бы столько же неудачной, сколько замечательной. Заключительная глава - мой проспект на будущее человечества». (*SS*, VI.2, 123)

Oltre a quanto già menzionato, in questo breve estratto risaltano alcuni elementi indicati dallo stesso Chlebnikov che permettono di intuire quale fosse il *modus operandi* che l'autore si prefiggeva di fare proprio. Sottolineiamo alcuni aspetti in particolare, come la reintroduzione delle *sozdannye slova*, il meccanismo del *korneslovie* e, l'uso degli epiteti in qualità di *mirovye javlenija*: quest'ultimo artificio richiama in particolare il concetto di 'paesaggio onomatomorfo' delineato da Duganov (1990, 101) di cui parleremo successivamente, e testimonia dell'importanza che ha l'antonomasia (e, più in generale, la figura di sostituzione) non solo nella poetica chlebnikoviana in generale, ma anche nello specifico della sua produzione saggistica.

Per come viene riprodotta in *SS*, l'opera appare di piccole dimensioni, probabilmente poiché pervenuta incompleta (due pagine in tutto, con una nota dei curatori che segnala la mancanza di alcune parti di testo, oltre all'assenza di un'intera pagina del manoscritto). Segnaliamo che proprio per questi motivi la critica si riferisce a quest'opera nei termini di «набросок статьи» (*SS*, VI.1, 357): *O buduščem čeloveka* sarebbe la prima stesura di un testo «связан с указанным замыслом 1909 г., представляя начальную стадию его воплощения» (*SS*, VI.1, 357).

Il testo si apre con una coppia di interrogativi, a cui Chlebnikov intende fornire risposta:

Как открывалось перед взорами наших предков будущее лет хотя бы пятьсот тому назад? Под какой гранью - гордой и смелой уверенности в свои силы или же больного и скептического отношения к своим силам? (SS, VI.1, 13)

Come traspare da questa introduzione, il testo è dedicato al rapporto tra l'essere umano e il proprio futuro, che Chlebnikov a posteriori giudica con ironia, servendosi di una litote: «Об этом нетрудно справиться; в самом деле, первым годом 16 столетия появилась комета, и летописец в страхе ожидал суда Божия» (SS, VI.1, 13), riportando anche un estratto da una cronaca del XVI secolo, che però non ci è pervenuto. Nel passaggio successivo, in cui fa riferimento al concetto di 'intero', sembra alludere all'idea kantiana di *mnogoobrazie* che aveva già trattato in *O pjati i bolee čuvstv<ach>*:

Конечно, это частность, но частность, красиво подчеркивающая общую неуверенность наших предков в силе человечества как *некоторого самостоятельного целого* с своим хотением и волей, общий трепет, что вот-вот порветел тонкая нить существования человечества, так оно, по понятиям предков, было слабо и зависело от случайных условий (SS, VI.1, 13, corsivo mio).

Allo stesso modo in cui definiva i cinque sensi come manifestazioni 'incidentali' (*slučajnye*) di un unico, ampio e molteplice sistema di percezione (il *mnogoobrazie*, cfr. SS, VI.1, 9), Chlebnikov in questo testo giustappone la condizione di inconsapevolezza degli antichi, che caratterizzava il loro percepire le potenzialità dell'umanità nei termini di un ente 'intero' e autosufficiente, al fatto che in epoche più antiche la concezione di quello stesso 'intero' era subordinata a una serie di avvenimenti 'incidentali', proprio come quello della cometa ([...] частность, красиво подчеркивающая общую неуверенность...), che funge da pretesto per intavolare il discorso. La digressione viene interrotta da una serie di interrogazioni:

Каковы же теперь надежды человечества? Не должно ли было бы остановиться в эти же первые года нового столетия и попытаться определить наши ожидания и веру в будущее, нашу веру в силы человечества? Нельзя <ли> отыскать за некоторый промежуток времени направление, по которому следовали взаимные отношения человеческого рода и Земли, и, уловив это направление, сказать, что, если

не будет крупных и непредвиденных изменений, человечество будет подвигаться по тому же пути? (SS, VI.1, 13).²⁴⁸

Si noti come a un'iniziale interrogazione 'reale' Chlebnikov fa seguire una coppia di domande retoriche, in cui la risposta, che è già contenuta nella formulazione dell'enunciato, viene enfatizzata dall'uso negativo della modalità deontica (Не должно ли было бы остановиться [...] Нельзя <ли> отыскать...). In una commoratio costruita su queste due ultime due interrogazioni, l'autore si propone di individuare quel *napravlenie* che ha influito sulle «взаимные отношения человеческого рода и Земли» e, dopo averlo definito, concludere che in assenza di cambiamenti sostanziali l'umanità in futuro «будет подвигаться по тому же пути». Nel delineare l'intenzione di sistematizzare la storia umana per giungere a una costante che permetta di avere una visione chiaramente programmata del futuro, Chlebnikov descrive lo stimolo che lo ha condotto a intraprendere la ricerca degli *zakony vremeni*.

A questo punto del saggio Chlebnikov pone un ulteriore quesito, a cui intende fornire immediatamente risposta: «Прежде всего, как оно [человечество] смотрит на будущее? На этот вопрос можно ответить скорее положительно» (SS, VI.1, 14). Dal momento che proprio in questa parte il manoscritto presenta una grossa lacuna, non ci è possibile fare altro che dedurre quale fosse il fine dell'argomentazione dell'autore, sulla base delle esigue parti che ci sono pervenute:

Современный человек утратил то, почти мистическое, отношение к природе [...] [una pagina del manoscritto risulta perduta]. Вот источники той здоровой уверенности, что деятельность человечества не будет порвана чем-то извне его. Эта убежденность и заставляет человека смотреть <на будущее уверенно> и смело идти вперед (SS, VI.1, 14).

Verosimilmente, la posizione di Chlebnikov, che sembra individuare nella perdita del legame con la natura il problema dell'uomo contemporaneo, risente fortemente dell'influsso del padre che, fin dalla più tenera età, lo incoraggiò allo studio della natura

²⁴⁸ Ancora riguardo alla datazione dell'opera, segnaliamo che l'espressione «в эти же первые года нового столетия» ha costituito un riferimento particolarmente dibattuto dagli specialisti, che propendono per contestualizzarla o nel XVI o nel XX secolo (cfr. Duganov: 1990, 287; Ščetnikov: 2003).

effettuato sul campo. A probabile conferma di questa ipotesi potrebbe giocare un ruolo decisivo anche tenere parallelamente in considerazione lo studio ornitologico più noto da lui svolto insieme al fratello (*Ornitologičeskie zabljudenija...*) nel 1905 (cfr. *SS*, VI.1, 434).

Il testo continua con un altro interrogativo, a cui Chlebnikov fornisce pronta risposta, alludendo, con l'uso del termine *naznačenie* che enfatizza graficamente nel testo, al fatto che sta effettivamente per dare una prova tangibile dell'intenzione di carpire il *napravlenie* che regola i rapporti tra uomo e pianeta terra, che aveva anticipato in precedenza. In una sorta di praemunitio (Я бы сказал *назначение*, если бы с этим словом не связывались...), l'autore intende probabilmente evitare ogni tipo di fraintendimento religioso o interpretazione 'messianica' a cui il termine *naznačenie* potrebbe prestarsi:

Каким же рисуется будущее человечества современному человеку на пороге 20 века? Я бы сказал *назначение*, если бы с этим словом не связывались другие, несколько неуместные представления. На Земле 1200 м<иллионов человек>.

В каждом человеке 1200 гр. мозговой ткани.

А клеточка мозговой ткани - самый благородный и сложный тип однокле<точной ткани>.

$$\frac{4\pi\rho^3}{3} = 6 \cdot (100)^4 \text{ см.}$$

$$4 \cdot 6^3 (100)^{12} \cdot 5 \text{ гр.} = \frac{1}{20 \cdot 6^3 (100)^6} \text{ земной массы (SS, VI.1, 14).}$$

In *SS* viene segnalato che «вычисления Хлебникова (здесь и далее) никогда специально не анализировались»²⁴⁹ (VI.1, 357). Per questo motivo, ci siamo avvalsi della consulenza di uno specialista per una corretta interpretazione e per la verifica dei calcoli.²⁵⁰ Il simbolo '=' non deve essere visto come denotativo di un'equazione, ma come se fosse una sorta di segno che marca i passaggi nell'evoluzione di un discorso; $6 \cdot (100)^4 \text{ см.}$ è la misura approssimata del raggio terrestre, che nella prima formula

²⁴⁹ Precisiamo che la compilazione di tale volume è stata completata nel 2005.

²⁵⁰ Si ringrazia il dott. ric. A.A. Trani, ricercatore in Astrofisica e Scienze Planetarie presso l'Università Imperiale di Tokyo (Giappone) per le consulenze forniteci in merito ai calcoli inseriti da Chlebnikov nel presente e in altri testi.

identifica con la lettera $\langle\rho\rangle$; 5 gr. (per cm^3 , precisazione che Chlebnikov dà per scontata), è la densità media della terra (ancora approssimata); «1200 гр. мозговой ткани» è un probabile riferimento al peso del cervello umano; 1200 sono anche i milioni di persone che Chlebnikov presume vivere sulla Terra.

Il procedimento è quindi il seguente: partendo dal calcolo del volume terrestre, $\frac{4\pi\rho^3}{3}$ (che è la formula per il calcolo del volume di una sfera), Chlebnikov approssima il valore di π a 3, ed eleva al cubo ρ (il raggio terrestre), quindi $\rho^3 = 6^3(100)^{12}$. Sostituendo quindi i valori numerici alla formula e semplificando π per approssimazione con il 3 al denominatore, si ha che il volume della terra è $4 \cdot 6^3(100)^{12}$. Chlebnikov quindi moltiplica la densità terrestre (approssimata a 5 gr) per il volume, in modo da ottenere il valore della massa terrestre in grammi: $m = d \cdot V$, e quindi $m = 5 \cdot 4 \cdot 6^3(100)^{12} = 20 \cdot 6^3(100)^6$ gr; considerato che Chlebnikov assume come misura del peso di un singolo cervello umano il valore di 1200 gr e lo moltiplica per il numero complessivo degli esseri umani, con l'intenzione di calcolare il peso 'totale' dei cervelli sul pianeta: $1200 \cdot 1200(10)^6 = 1.4(10)^{12}$, approssimato a 100^6 gr. La conclusione del calcolo di Chlebnikov è quindi che il peso del cervello corrisponde a circa $\frac{1}{20 \cdot 6^3(100)^6}$ del peso totale della terra. Tenendo conto delle approssimazioni, il calcolo è matematicamente corretto, ma rimangono ancora degli interrogativi riguardo al motivo che spinse Chlebnikov a individuare proprio nel rapporto tra il peso del cervello e quello del pianeta il *napravlenie* che permetterebbe di sistematizzare l'avvenire dell'essere umano in assenza di «крупные и непредвиденные изменения» (SS, VI.1, 13).

Il commento che segue la dimostrazione matematica manifesta un repentino cambio di tono e di terminologia:

Все учение нашего времени сгущается на примере двух заповедей:

I. Увеличивайте число людей на всей земле.

II. Увеличивайте вес отдельного мозга во всяком человеке.

Это два пути мирового спасения (SS, VI.1, 14).

L'enumerazione dei due 'comandamenti',²⁵¹ ovviamente espressi con l'uso del verbo alla forma imperativa, va interpretata sulla base del rapporto che intercorre tra il peso del cervello e il peso del pianeta terra. Con un'affermazione laconica Chlebnikov sostiene che sono due le possibili vie «мирового спасения»: l'incremento della popolazione umana in generale (e di conseguenza del numero dei cervelli) o del peso del cervello del singolo individuo in particolare, dovrebbe invalidare il rapporto tra massa cerebrale e massa terrestre, dal momento che le dimensioni del pianeta Terra non possono essere modificate; è verosimile che Chlebnikov stia parlando in prospettiva escatologica, sostenendo che la salvezza umana è strettamente legata allo sviluppo delle facoltà mentali del singolo, o del numero delle persone compartecipi all'estensione dei confini dello scibile. È lecito supporre che nella pagina perduta del manoscritto l'autore potesse aver addotto ulteriori motivazioni a sostegno della conclusione a cui giunge, in modo particolare se si ricorda la menzione di un rapporto inversamente proporzionale tra il progresso e il legame dell'uomo con la natura. A prescindere dalle possibili suggestioni, è significativo notare che nell'argomentazione posta prima della dimostrazione matematica Chlebnikov sembrava indurre il lettore a evitare un possibile collegamento con l'accezione religiosa del termine *naznačenie*, mentre in questo passaggio alcune scelte stilistiche sembrano implicitamente richiamare alla sfera del sacro: l'uso del termine *zapoved'*, il riferimento al *mirovoe spasenie* e, soprattutto, il tono che acquisisce questo passaggio grazie all'uso dell'asindeto.

Il testo si conclude con un passaggio in cui Chlebnikov espone un parere personale, servendosi anche di un inciso in cui riporta un discorso diretto: «[...] - горд я!- вымалвливаю, когда думаю, какие высокие, огромные горы уже могли быть сложены из собранных вместе человеческих мозгов» (SS, VI.1, 14). In questo breve

²⁵¹ È molto interessante notare che il tema del secondo 'comandamento', e più in generale il riferimento al rapporto tra cervello e Terra viene ripreso anche in altri testi di periodi diversi: menzioniamo *Novoe* <1907>, in cui Chlebnikov gioca con l'etimologia per contestare le sue stesse considerazioni: «γῆ — νοῦς — поклонники генус. [...] Человеческий мозг изменяется очень медленно. Разница между мозгом европейца и дикаря, сына 20 века и минус 20 века не так велика, ее почти не существует. Всякие попытки увеличить ее бесплодны [...]» (SS, VI.1, 15). Come affermano i curatori di SS, i termini greci 'γῆ' (con riferimento a Γῆ, 'Gaia'; forse Chlebnikov nel riprodurre il termine si è confuso con la radice radice γεν- del verbo γίγνομαι, 'nascere'), Terra, e 'νοῦς', intelletto, forniscono simultaneamente l'etimologia del lemma latino 'genus' (genere, specie) e l'origine concettuale del neologismo 'мыслезем' (cfr. SS, VI.1, 358). In un testo decisamente più tardo, *Neobchodimo trudu vernut' ego prirodu...* <1920>, si afferma invece: «Разве это не чудо - новый воздушный мозг, опутывающий землю? То, что мы находили под крышкой черепа, теперь сами строим для земли и всего рода людей как мозг нового существа» (SS, VI.1, 278).

enunciato si ha una prima conferma dell'intenzione chlebnikoviana di diminuire il valore del rapporto tra massa cerebrale e massa terrestre, che si riconosce nella considerazione prettamente materiale che egli espone nel merito dell'accumulo dei cervelli umani. Segue una considerazione abbastanza oscura, in cui l'autore, con l'uso di un verbo coniugato alla prima persona plurale e con funzione inclusiva, istituisce un confronto tra il cranio umano e quello del rinoceronte:

Впрочем, эта задача назначена к исполнению еще задолго до человеческого рода. Вспомним о тех огромных ноздреватых щитах на черепе носорога, соседящих общей костью с крохотным вместилищем мозга (SS, VI.1, 14).

I curatori di *SS* non commentano questo passaggio, se non rimandando a una celebre quartina composta qualche anno più tardi, *Zakon kačelej velit...* <1911>, il cui verso conclusivo sostanzialmente echeggia lo stesso tema: «А владыками земли быть то носорогу, то человеку» (SS, I, 240). È curioso notare che nei commenti a questa lirica i curatori hanno rimandato a *O budoušcem človeka* (cfr. SS, I, 487), anche in questo caso senza fornire alcun tipo di interpretazione.²⁵² Verosimilmente, il riferimento al rinoceronte può essere motivato se si considera che Chlebnikov fornisce una descrizione anatomica del cranio dell'animale: probabilmente si riferisce ai due corni frontali di materiale cheratinoso, i quali possono variare di dimensione nei diversi esemplari di una stessa specie, quando richiama l'attenzione del lettore su «тех огромных ноздреватых щитах на черепе носорога». Rimane comunque di difficile interpretazione il riferimento alla minuscola calotta che contiene il cervello dell'animale («крохотным вместилищем мозга»).

L'interpretazione in chiave escatologica che abbiamo proposto poco sopra diviene più sensata osservando i tre enunciati che costituiscono l'asindeto conclusivo:

²⁵² Nessun commento in *SP*, II, 306; né in *T*, né in Ripellino: 1968 (in cui le traduzioni delle opere sono di norma accompagnate da un commento). Trattandosi però di una lirica in cui il rimando concettuale riporta alla sfera della variazione di rapporti matematici (l'oscillazione dell'altalena, il ciclo giorno-notte, la misura delle calzature), potrebbe effettivamente essere una rielaborazione metaforica delle osservazioni esposte in *O budoušcem človeka*. In *Zverinec* (1909, 1911) si legge invece: «Где носорог носит в бело-красных глазах неугасимую ярость низверженного царя и один из всех зверей не скрывает своего презрения к людям, как к восстанию рабов. И в нем притаился Иоанн Грозный» (SS, V, 46).

Поистине: земля волит быть мозгом!

Земля - мозг, всё мыслезём.

Сириус нашего бытия (SS, VI.1, 14).

L'incremento del numero dei cervelli o del peso del singolo cervello, che si riflette nella metafora delle montagne «из собранных вместе человеческих мозгов», viene condensato nell'esclamazione: «земля волит быть мозгом!», in cui si verifica una personificazione della terra attuata con l'uso del verbo *volit*. La successiva associazione tra terra e cervello viene ulteriormente ridotta da Chlebnikov al significato del neologismo di *myslezem*, modellato su «чернозем (общеслав. "зем" -земля)» (SS, II, 567). Il momento di sintesi, il risultato finale della 'volontà' terrestre di essere cervello è la trasformazione del pianeta in un concetto, secondo i curatori di SS «с коннотацией очеловечивания природы, неуклонного роста “мыслительного вещества” на Земле» (VI.1, 358).²⁵³ Il testo si conclude con un riferimento metaforico a Sirio, la stella più luminosa del cielo notturno: Chlebnikov implicitamente giustappone le argomentazioni esposte in questo saggio, culminate nella teoria del *myslezem*, alla stella «нашего бытия». Da un punto di vista stilistico, con il suo avvicinarsi di interrogativi e risposte, la struttura retorica del saggio ricorda quella della *dianoia* aristotelica.

IV.3.4 *O vremeni* <1907-1908?>

O vremeni è un testo pubblicato per la prima volta nell'edizione critica SS (VI.1, 17), che per contenuti è in continuità con *O pjati i bolee čuvstv<ach>*. La data di composizione che viene ipotizzata in SS risente probabilmente delle tesi avanzate da Ščetnikov (2003),

²⁵³ Gli studiosi hanno individuato delle affinità tra l'idea chlebnikoviana di *myslezem* e il concetto di *noosfera*, formalizzato tra gli anni Venti e Trenta da V.I. Vernadskij. Per ulteriori approfondimenti, si rimanda a Duganov: 1990, 285-289, che mette in luce la generale tendenza a ricondurre tale concetto a un contesto poetico, senza considerare l'importanza che ha in ambito scientifico.

che avvicina la stesura di quest'opera a quelle di *O buduščem čeloveka* e del romanzo incompiuto *Enja Boevikov*.²⁵⁴

Il testo è di media dimensione (2 pagine in *SS*), e la critica vi ha rilevato una serie di riferimenti al dibattito scientifico sul rapporto tra spazio e tempo, che però qui non approfondiremo, dedicando invece maggiore attenzione agli aspetti stilistici e formali di quest'opera.²⁵⁵

Chlebnikov esordisce ricordando l'idea dello spazio a n dimensioni, di cui si serve per introdurre l'oggetto della propria trattazione:

Мышление 19-го века одарило человечество идеей неопределенно мног<их> протяженных пространств - пространств n измерений. Эта идея дает красивую власть связать <родством> два понятия-близнеца, из которых каждый появлялся всякий раз там, где произносилось имя другого (*SS*, VI.1, 16).

I due concetti 'gemelli' a cui Chlebnikov fa riferimento in questo passaggio sono quelli di 'spazio' e 'tempo', che la modernità ha interpretato introducendo l'idea delle grandezze di dimensione ennesima:

Теперь мышление человеческого рода установило третье понятие - понятие n - протяженной величины, которое нетрудно было бы назвать дедушкой по отношению к нашим близнецам, двум загадкам Бытия (*SS*, VI.1, 16).

In una metafora che trae spunto dai rapporti di parentela tra esseri umani, Chlebnikov mette in evidenza lo stretto legame tra le dimensioni matematiche di spazio e tempo,

²⁵⁴ «[...] традиционная датировка [...] набросков “О будущем человека” и “О времени” тоже может быть поставлена под сомнение. Столь же определенной нижней границы, как в случае “(авто)эпитафии”, нам установить не удалось; однако некоторое сходство стилистики и содержания этих произведений заставляет нас предполагать, что все они были написаны приблизительно в одно и то же время» (Ščetnikov: 2003).

²⁵⁵ Per maggiori dettagli sui contenuti di questo testo, si rimanda a Ščetnikov: 2003 e a *SS*, VI.1, 357; per un approfondimento più particolareggiato sul ruolo della scienza nell'opera di Chlebnikov, si vedano Ivanov: 1986; Böhmig: 1996; Grigor'ev: 2000, 121-124; Imposti: 2018a; per quanto riguarda invece la ricezione del concetto di 'quarta dimensione' tra gli artisti russi, Dalrymple-Henderson: 1976; Böhmig: 1989.

definendo il loro insondato rapporto come quello tra i due *zagadki Bytija*. Si noti inoltre l'uso del possessivo di prima persona plurale, in cui si racchiude forse un'implicita allusione allo stato di «превосходство знаний человечества о пространстве над знаниями о времени» (SS, VI.1, 359) che Chlebnikov ambisce a sovvertire (come si vedrà ad esempio in *Vremja – mera mira*, cfr. SS, VI.1, 106).

La continuità con *O pjati i bolee čuvstva<ch>* si registra nella ripresa della concezione kantiana per cui spazio e tempo sono forme a priori del soggetto pensante: se nel saggio sulla sinestesia Chlebnikov supponeva l'esistenza di un singolo meccanismo di percezione della realtà empirica servendosi di continui richiami alla geometria, in questo saggio ad essere oggetto di una trattazione scientifica sono invece le due forme pure dell'intuizione umana, lo spazio e il tempo, e il loro rapporto con la realtà empirica (il *Bytie*, a cui Chlebnikov fa frequentemente riferimento).

Chlebnikov in questo saggio tratta tale problematica in chiave matematico-fisica, eppure adopera una terminologia di ispirazione 'biologico-tassonomica', che si registra sia nella volontà di delineare la genealogia dei concetti di spazio e tempo («нетрудно вывести оба понятия [...] и <очертить> их родословную», SS, VI.1, 16), sia nella similitudine con cui descrive la portata di questo nuovo risultato scientifico:

А ведь это очень большой успех, так как дух человеческий, как дитя малое, нашедшее цветной камешек, радуется и смеется светлым смехом, когда ему удается свести два отдельных, разделенных разрывом генетической связи, понятия на одно, некоторое третье. Потому-<то>: Единство - тебе поклонюсь! <лишь тебе> одному! (SS, VI.1, 16).

Nel riferimento alla sintesi dei due concetti separati «разрывом генетической связи», che culmina in una sorta di 'professione di fede' espressa con due esclamazioni (Единство...), Chlebnikov sembra alludere alla sintesi tra spazio e tempo, alla concezione del tempo come quarta dimensione dello spazio.²⁵⁶

²⁵⁶ Ščetnikov (2003) mette in relazione i contenuti di questo saggio con alcuni passaggi tratti da un'opera del 1909 del fisiologo tedesco Ernst Mach: da questo confronto emergono delle affinità sorprendenti.

Un altro elemento di continuità con *O pjati i bolee čuvstv<ach>* si registra nel richiamo alla metafora delle sculture leonine:

Время и пространство (два тусклых глаза Бытия) всегда напоминают тех каменных изваяний львов, которые поставлены у входа к чему-то огромному и важному. Время и пространство (два брата-близнеца) стоят у входа в него, стерегут вход к Бытию (*SS*, VI.1, 16).

Nelle sculture che Chlebnikov pone metaforicamente a guardia dell'esistenza e di cui fa menzione anche in *O pjati i bolee čuvstv<ach>*,²⁵⁷ Ščetnikov (2003) ha individuato un riferimento alle statue dei leoni poste nelle vicinanze dell'Ammiragliato e del Palazzo di Elagin, a S. Pietroburgo. Questa osservazione può essere messa in relazione alle supposizioni dei curatori di *SS*, che hanno ipotizzato che *O buduščem čeloveka* sia stato composto nel periodo in cui Chlebnikov venne a conoscenza delle posizioni di Vjač. Ivanov: se la deduzione di Ščetnikov fosse corretta, concorrerebbe a corroborare la tesi per cui le prose brevi che tradizionalmente vengono collocate intorno al 1904 (*Pust' na mogil'noj plite...; O pjati i bolee...; O vremeni; O buduščem čeloveka*) siano in realtà da ritenere composte in un periodo più vicino al 1909: non solo le contiguità stilistiche e tematiche, quindi, ma anche i riferimenti extratestuali potrebbero rivelarsi determinanti nella contestualizzazione di queste opere chlebnikoviane 'minori'. Curiosamente, nei commenti di *SS* la menzione delle sculture viene motivata come un riferimento alle sfingi egizie (cfr. *SS*, VI.1, 359),²⁵⁸ anche se la creatura mitologica ha corpo leonino e testa umana in tutte le rappresentazioni e le mitologie note.

Dal punto di vista retorico, questo estratto è particolarmente interessante poiché vede l'impiego combinato di alcuni artifici: in primis, gli incisi didascalici in cui Chlebnikov fornisce delle definizioni di spazio e tempo in forma di epiteto (два тусклых глаза Бытия [...] два брата-близнеца); in secondo luogo, il gioco parallelistico articolato sulla ripresa anaforica degli elementi *vremja i prostranstvo / u vchoda*, su cui si sviluppa orizzontalmente una *expolitio* (o parafrasi interpretativa); in ultimo, l'uso del pronome *v*

²⁵⁷ «Оно подняло львиную голову и смотрит на нас, но уста его сомкнуты», *SS*, VI.1, 9.

²⁵⁸ In *SS* vi è un ulteriore rimando a *Skuf'ja skifa* (V, 166). Questa seconda prosa, che riprende l'ambientazione 'egizia' di *Ka* (1915) è però del 1916, e non c'è ragione di ritenere attendibile il collegamento proposto dai curatori.

nego che nell'ultimo enunciato riprende cataforicamente il sostantivo *Bytie*, per enfatizzarlo.

A interrompere il tono metaforico del testo è un interrogativo, con cui Chlebnikov di fatto torna anche a impiegare terminologia e concetti scientifici:

Что я подразумеваю под *n* - кратной протяженной величиной? Я понимаю под ней величину, способную изменяться в *n* тех наименьших направлений, из которых можно вывести всякое возможное направление изменения. То есть под *n* я подразумеваю наименьшее число направлений, из которых я могу по законам параллелограмма вывести всякое возможное направление изменемости (SS, VI.1, 16-17).

Ciò su cui è importante soffermarsi in questo passaggio non è solo l'argomentazione scientifica addotta da Chlebnikov, ma soprattutto il fatto che si registri per la prima volta nel testo l'uso della prima persona singolare. Verosimilmente impiegata a fine didascalico, tale marca verbale mette in luce una vera e propria 'presenza' autoriale in cui si manifesta tutta la soggettività del punto di vista chlebnikoviano. Il testo prosegue con altre considerazioni di natura matematico-fisica, di non facile comprensione per chi non è specialista in materia,²⁵⁹ fino a giungere a una sentenza in cui Chlebnikov asserisce che «наше пространство – пространство трех полукружных каналов – есть величина трехпротяженная» (SS, VI.1, 17). Con questo riferimento ai tre canali semicircolari all'interno dell'orecchio che fungono da apparato di orientamento per gli esseri umani, forse il poeta allude polemicamente a un dibattito con alcuni detrattori della teoria della quarta dimensione, che la rigettavano proprio in virtù di una stretta relazione tra le dimensioni dello spazio e i canali semicircolari (cfr. Ščetnikov: 2003; SS, VI.1, 358; Imposti: 2018a, 198-199). Di questo stesso tema parlerà anche nel 1914 in una lettera a M. Matjušin, affermando che «в природе пространства нет начал для ограничения его только тремя степенями, подобно тому, как числа могут быть возводимы в степень до бесконечности» (SS, VI.2, 168).²⁶⁰

²⁵⁹ Né in SS, né negli articoli degli specialisti che hanno trattato questo breve saggio (Ščetnikov: 2003; Imposti: 2018a, 198) viene proposto un tentativo di interpretazione di alcuni passaggi abbastanza complicati.

²⁶⁰ I nomi dei partecipanti al dibattito scientifico riportati da Chlebnikov non sono però del tutto corretti, come è già stato rilevato in Ščetnikov: 2003; SS, VI.1, 358; Imposti: 2018a, 198-199.

Chlebnikov entra quindi nel vivo della polemica con i detrattori della teoria delle n -dimensioni, adducendo una dimostrazione che, più che aderire alla convenzione scientifica, ricorda talune speculazioni logico-filosofiche:

Можно доказать, что:

1) если бы не было времени, а было бы одно пространство, заполненное одним многоликим и огромным жизненным фактом, то мы получили бы картину чего-то мертвого, мертвое многообразие - вроде мертвой картины поверхности Луны (я говорю сравнительно);

2) но если бы мы допустили, наделили этот единый мировой жизненный факт состоянием перехода от трех измерений к четвертому, то мы получили бы картину жизненной были, наделенной двумя свойствами - пространством и временем (много могущих быть преобразенными) (SS, VI.1, 17).

In questo tipo di dimostrazione, che Chlebnikov articola con una struttura ipotetica e con l'uso retorico del pronome di prima persona plurale, riconosciamo una menzione del concetto kantiano di *mnogoobrazie* (cfr. *O pjati...*), che costituisce lo strumento più appropriato con cui interpretare questo passaggio. Dal punto di vista stilistico emergono alcuni elementi interessanti, come la numerazione dei due punti, quasi Chlebnikov volesse porre un *aut aut* al lettore; i due incisi didascalici che concludono i singoli enunciati, e nel primo dei quali ritorna l'esplicitazione del punto di vista dell'autore con la prima persona singolare; un procedimento logico e descrittivo che attinge a un linguaggio di ispirazione visiva, con continui riferimenti all'area semantica della pittura (*kartina*).²⁶¹ Chlebnikov prosegue cercando di illustrare verbalmente il processo matematico che porta al concetto della n dimensionalità temporale, il tempo infinito: *pi greco* è un valore costante nella geometria euclidea, un numero irrazionale, e nella prospettiva di uno spazio non-euclideo (come quello in cui si intende il tempo come quarta dimensione dello spazio) è probabilmente usato per identificare delle entità minime, che sommate ad 1 hanno come risultato l'intero:

²⁶¹ Probabilmente l'interpretazione è possibile solo a posteriori, ma è come se in questo processo di dimostrazione logica Chlebnikov stesse facendo del tempo una metafora dello spazio (per parafrasare Michaela Böhmig, cfr. Böhmig: 1989), ed è sostanzialmente lo stesso principio che interessò le ricerche cubiste (cfr. Dalrymple-Henderson: 1976).

Бесконечность времен. И несколько господствующих π к $\pi+1$ пространству <есть> целое. А так как мы определили изменение от таких изменений, <то> целое <есть> бесконечность индивидуумов этого многообразия. Следовательно, есть целое многообразие (SS, VI.1, 17).

La soluzione chlebnikoviana è quella di considerare l'intero come somma di infinite entità minime: egli estende tale interpretazione anche a quella del *mnogoobrazie*, un intero costituito da una somma infinita di singole parti (*individuum*). Chlebnikov conclude il saggio dando una definizione di *individuum*, che stilisticamente viene articolata in maniera di monito e la cui terminologia è affine a quella impiegata da altri illustri matematici, come mostrato da Ščetnikov (2003):

Помни: существование одного индивидуума (в самом общем смысле, се[ч]ение многообразия) указывает, что именно здесь бесконечное число. Мы нашли, что пространство изменяется в одном направлении, переходя из трех к четырем измерениям (SS, VI.1, 17).

IV.3.5 *Opyt postroenija odnogo estestvenno-naučnogo ponjatija <1908-1909>*

Opyt postroenija odnogo estestvenno-naučnogo ponjatija è un testo pubblicato nel marzo 1910 sul *Vestnik studenčeskoj žizni*, rivista dell'università di S. Pietroburgo. I curatori di *T* (704) e di *SS* (VI.1, 359) segnalano che sul periodico il testo compare con un titolo diverso, *Μεταβίος*, 'metabiosi' e sprovvisto di firma. In *SS* la data di composizione è stata situata tra il 1908 e il 1909: in questo periodo Chlebnikov frequentò un semestre presso la cattedra di scienze naturali della facoltà di fisica e matematica, prima di iscriversi alla facoltà di storia e filologia verso la fine del 1909 (*SS*, VI.1, 360).

Il tema trattato in quest'opera è essenzialmente di natura scientifica: Chlebnikov approfondisce il concetto biologico di 'metabiosi',²⁶² che articola sulla base di quello già noto di 'simbiosi', al fine di dimostrare «биологический аспект соотношения времени

²⁶² Riportiamo la definizione di 'metabiosi' del vocabolario Treccani: «in biologia, successione obbligata tra due tipi di microrganismi, tale che soltanto le modificazioni operate su un substrato dal primo rendono possibile al secondo di svilupparsi».

и пространства в социально-природном плане» (SS, VI.1, 360).²⁶³ Proprio in virtù di questa prospettiva di analisi, il contenuto del testo è stato avvicinato alle teorie «о взаимопомощи как факторе эволюции» di P.A. Kropotkin (Dymšic, Čebanov: 1991, 91). I curatori di SS sostengono che l'opera sia stata composta sotto l'influsso del prof. K.S. Merežkovskij (fratello di Dm.S. Merežkovskij), autore «теории симбиогенеза клетки», mentre i numerosi esempi di ambito ornitologico riportati da Chlebnikov coinciderebbero «с орнитологическими наблюдениями Хлебникова в Казани под руководством отца» (SS, VI, 360; cfr. Dymšic, Čebanov: 1991, 92-93).

Questo saggio è stato oggetto di alcuni studi che, oltre ad averne messe in luce le caratteristiche più importanti, hanno contribuito a precisarne il contesto all'interno della produzione chlebnikoviana. Oltre alla fugace trattazione riservata a questa prosa da R. Vroon nel saggio *Mirror Images and Negative Integers: Velimir Chlebnikov and his Doubles* (cfr. Vroon: 1986),²⁶⁴ ci riferiamo in particolare agli articoli *Meždu naukoj i poëzij: Metabioz Velemira Chlebnikova* (Babkov: 1987) e *Biologičeskie idej V. Chlebnikova* (Dymšic, Čebanov: 1991), in cui è stato illustrato nel dettaglio il concetto di 'metabiosi' e le relative implicazioni nel sistema chlebnikoviano, a cui rimandiamo per un approfondimento più dettagliato, e ad alcuni lavori di Grigor'ev (2000, 114, 122, 272, 447, 464, 488, 537). In questa sede abbiamo ritenuto opportuno riepilogare i tratti più salienti di quest'opera, per mettere in luce il *modus operandi* chlebnikoviano e porlo in continuità con le altre opere analizzate in questa sottosezione.

Opyt postroenija... non verrà mai menzionato successivamente da Chlebnikov, né direttamente, come accade per quei testi che egli stesso elenca nelle *avtobiografičeskie zametki* o nelle *ankety*, né indirettamente, come riferimento implicito presente in altre opere; tuttavia, secondo Grigor'ev (cfr. 2000, 122) deve essere ritenuto un testo particolarmente importante nel complesso della produzione chlebnikoviana, forse perché

²⁶³ Inoltre, «в связи с проблемами хлебниковских "языков" и отношения поэта к строгим структурным схемам подчеркнем, что оппозиция симбиоз/метабиоз, по-видимому, должна рассматриваться как подчиненная более общей и главной, в глазах Хлебникова, оппозиции пространство/время», Grigor'ev: 2000, 122.

²⁶⁴ Questo saggio è un esempio paradigmatico del fatto che la prosa di Chlebnikov ha sovente svolto una funzione secondaria nella letteratura critica dedicata alla produzione dell'autore: a partire da una descrizione sommaria dei contenuti, Vroon enuclea il concetto di metabiosi e se ne serve per analizzare alcune opere poetiche chlebnikoviane, nell'interpretazione per cui molti dei *doppelgänger* del poeta sono costruiti su relazioni 'metabiotiche' o su processi di «metabiotic doubling», cfr. Vroon: 1986, 261 e ssg.

alcuni degli elementi strutturali impiegati in questo saggio ritorneranno in una delle sue opere capitali, le *Doski sud'by*: «сохранив любовь к классификации и к систематизации, он и в “Досках судьбы” прибегает к тем же самым структурным схемам (“поясняющей таблице”), что и в статье 1910 г.» (Grigor'ev: 2000, 122).

L'attribuzione della paternità dell'opera a Chlebnikov è stata confermata anche da alcune osservazioni di Dymšic e Čebanov (1991, 91) riguardo al procedimento dimostrativo dell'autore.²⁶⁵ Il testo è di media dimensione (4 pagine in *SS*), e caratterizzato infatti da una commistione di elementi verbali, tabelle, matrici e formule: la 'algebricità' (*algebraičnost'*) della strutturazione del testo, che si riscontra anche in altri saggi di argomento scientifico, non è solo testimone dell'impostazione matematica del pensiero dell'autore, ma anche di «одного из направлений научной мысли начала века, непосредственно связанного с исследованием симбиоза» (Dymšic, Čebanov: 1991, 91-92).

Come nel caso di altri testi di argomento strettamente scientifico (ad es. *O nachoždenij kukuški...*e, come vedremo, anche di *Ornitologičeskie zabljudenija...*), non si registra presenza di tropi di particolare rilievo. Il testo, che può essere diviso in due parti consecutive, una più 'scientifica' e una più 'discorsiva', si apre con la contestualizzazione del concetto di simbiosi, a cui Chlebnikov fa riferimento per auspicare il successo del proprio:

Понятие «симбиоз», возникшее как вспомогательное средство для описания некоторых частных явлений растительного мира, быстро привилось и распространилось по всей области описывающих жизнь наук. Это служит хорошим предзнаменованием для предпринимаемого опыта построения родственного ему понятия «метабиоз». Определим его точным образом (*SS*, VI.1, 18).

Un elemento particolarmente interessante è la scelta di riportare il termine 'metabiosi' in greco e non in cirillico, come si registra invece nel caso di «симбиоз». Probabilmente,

²⁶⁵ Dall'impostazione logica dell'articolo, «видно, что статья принадлежит начинающему исследователю. Это проявляется и в излишнем наукообразии изложения, и в бедности и невыразительности примеров, и в стремлении пользоваться ученой символикой, и в том, что новое понятие вводится как точная аналогия уже известного (симбиоза)» (Dymšic, Čebanov: 1991, 91).

tale operazione si spiega in prospettiva etimologica: la parola ‘metabiosi’, così come ‘simbiosi’, è di derivazione greca, e così facendo Chlebnikov verosimilmente intende mettere in evidenza tale origine. La trattazione procede con l’introduzione di una tabella o matrice, dove Chlebnikov si serve di una serie di simboli di cui esplicita il significato direttamente nel testo, che mostra una serie di casistiche in cui il concetto di metabiosi viene tradotto in atto: «Условившись обозначать следствия, испытываемые одной жизнью от сосуществования ей другой жизни, через знаки (+), (.), (-) [...] где (+) означает пользу, (.) безразличное состояние, (-) вред как следстви<я> сосуществования двух жизней» (SS, VI.1, 18). L’argomentazione chlebnikoviana si sviluppa sostanzialmente seguendo l’impostazione logico-deduttiva: l’autore espone talune premesse da cui deriva talaltre conclusioni, sempre servendosi di alcune tabelle dove cerca di sistematizzare i concetti esposti e di renderli più comprensibili graficamente (cfr. SS, VI.1, 19-20).

Si registra l’impiego di altri simboli, a cui Chlebnikov attribuisce un significato talvolta differente da quello che di norma si registra nella simbologia matematica convenzionale: «*t* означает время (tempus), *l* - место (locus), знак = понимается здесь как знак тождества, а знак X есть знак отсутствия тождества. Условившись же обозначать через ~ вообще отношения между двумя жизнями *i*₁ и *i*₂, мы получим выражение [...]» (SS, VI.1, 19). La specificazione di ‘tempo’ e ‘luogo’ con i rispettivi termini latini non deve sorprendere, poiché si tratta di una convenzione scientifica (così come prevedono le norme tassonomiche ornitologiche, di cui si avrà testimonianza di seguito e nell’analisi di *Ornitologičeskie zabljudenija...*).

Chlebnikov conclude l’esposizione del proprio concetto con l’uso di una formula matematica per sottolineare la differenza che intercorre tra i concetti di ‘simbiosi’ e ‘metabiosi’, in linea con la consuetudine di inizio secolo (cfr. Dymšic, Čebanov: 1991, 91):

$$i_1 \frac{t_n}{l_n} \sim i_2 \frac{t_n}{l_{n+k}} \quad \text{для симбиоза и выражение вида}$$

$$i_1 \frac{t_n}{l_n} \sim i_2 \frac{t_{n+k}}{l_n} \quad \text{для метабиоза}$$

(где t_n и t_{n+k} есть обозначение времени) (SS, VI.1, 19-20).

Chlebnikov comincia immediatamente la ‘seconda parte’ del saggio, con un interrogativo che potrebbe essere considerato una sorta di praemunitio, atto a mettere retoricamente in discussione la validità delle proprie tesi:

Но, может быть, новый угол зрения, выведенный, путем перестановки времени и пространства в их свойствах, из старой точки зрения, имеет слишком незначительный кругозор, чтобы быть с успехом примененным? (SS, VI.1, 20).

La frase che segue («Но, как окажется потом, можно собрать несколько примеров, которые доказывали бы широту устанавливаемого угла зрения», SS, VI.1, 20) ha la funzione di introdurre un corposo elenco di esempi che l’autore porta a sostegno della propria teoria, disposti retoricamente in forma di ‘risposta’ all’interrogativo che apre questa sezione dell’opera. Chlebnikov ne articola di natura differente: cominciando dall’agricoltura e silvicoltura («Особенно доказательный пример дает опыт сельского хозяйства. Собственно, каждый севооборот...²⁶⁶ [...] Известно также в лесоводстве предпочтительное вырастание...», SS, VI.1, 20), si alternano varie argomentazioni, slegate l’una dall’altra, in cui l’autore estrinseca in che modo si verifica la metabiosi, come quella politico-nazionalista («точно так же в “Верую” воинствующего пангерманизма входят отношения метабиоза между славянским и германским миром», SS, VI.1, 20)²⁶⁷, quella microbiologica («Деятельность бактерий, изменяющая почву, связывает метабиозом мир низших и растений»), evolucionista («Здесь может быть высказана смелая гипотеза, что сущность смены одних животных царств другими в разные времена жизни Земли также сводится к метабиозу»), una giustapposizione tra la crescita dei coralli e quella delle generazioni di esseri umani («Метабиоз объединяет поколения кораллов внутри какого-нибудь атолла и поколения людей внутри народа. Смерть высших, не исключая и Homo sapiens, делает их связанными метабиозом с низшими», SS, VI.1, 20). La prima parte di questo elenco si conclude con una sorta di commento conclusivo, in cui l’autore

²⁶⁶ Per *sevoovorot*, cfr. Grigor’ev: 2000, 114-115.

²⁶⁷ Pur non essendo stato scritto in un periodo di fervente ispirazione panslavista, questo saggio mostra che Chlebnikov all’epoca era già a conoscenza delle dottrine nazionalistiche di area slava e germanica.

afferma che gli esempi qui addotti sono sufficienti per la validazione della tesi («Перечисленных примеров достаточно, чтобы показать широту применяемой точки зрения», *SS*, VI.1, 20); tuttavia ne riporta ulteriori due, che sono sostanzialmente resoconti di esperienze vissute in prima persona, che Chlebnikov contestualizza anche temporalmente:

Я приведу два случая метабиоза, которые мне случилось самому наблюдать. Именно 7/V 902 [7 maggio 1902] я был причиной беспокойства *Totanus ochropus*, [...]

Нет сомнения, что этот род отношений не может быть отнесен ни к одному из называемых симбиозом и представляет довольно выпуклый случай метабиоза.

Другой случай, наблюдавшийся на протяжении двух лет, относится к метабиозу между *Turdus pilaris* и *Muscicapa grisola* [...] (*SS*, VI.1, 20-21).

Il testo si conclude con una frase volta a sottolineare anche questa volta la validità degli esempi riportati, con una formulazione che è sostanzialmente analoga a quella precedente («Приведенные примеры отчасти доказывают широту устанавливаемого угла зрения», *SS*, VI.1, 21).

In conclusione, si può notare una sorta di ripetizione strutturale nella distribuzione del testo: questa seconda sezione, ad esempio, mostra la disposizione consecutiva di due paragrafi, ciascuno dei quali è composto da un ‘elenco’ di esempi che viene chiuso da una frase che ne sottolinea il valore; si potrebbe inoltre azzardare l’ipotesi che la scelta di anteporre gli esempi più ‘generali’ ai casi sperimentali verificati dall’autore stesso, ricalchi in un certo senso la struttura logica del metodo deduttivo.

IV.3.6 *Ornitologičeskie zabljudenija na Pavdinskom zavode* (1911)

Ornitologičeskie zabljudenija na Pavdinskom zavode è il titolo di un testo pubblicato nel 1911 sulla rivista moscovita “*Priroda i ochota*” su iniziativa del fratello minore del poeta, Aleksandr Vladimirovič (cfr. *SS*, VI.1, 434). L’opera consiste in un dettagliato resoconto

delle osservazioni ornitologiche condotte dai due fratelli nel 1905 nell'area di Pavdinsk, situata nell'allora governatorato di Perm', alle pendici degli Urali occidentali. Per questo motivo, in *SS Ornitologičeskije zabljudenija...* è stato inserito nel novero dei testi 'collettivi' (cfr. *SS*, VI.1, 434).

Chardžiev (2006, 308) ha sottolineato che quest'opera costituisce un momento cruciale nello sviluppo della poetica chlebnikoviana: il testo andrebbe considerato come uno dei primi esperimenti «в области художественной прозы», dal momento che qui il poeta ha raccolto «не только точнейшую регистрацию необходимых сведений, но и развернутые описания природы и необычайно меткие характеристики птиц», la «звукотрагическая фиксация» delle voci dei quali avrebbe oltretutto costituito un bacino particolarmente ricco per l'elaborazione del *ptičij jazyk* (Chardžiev: 2006, 308).²⁶⁸

Considerando la prosa chlebnikoviana, il testo presentato in *SS* è di grandi dimensioni (28 pagine) e consiste prevalentemente in una particolareggiata descrizione delle attività condotte dai due fratelli. Quest'opera è di difficile analisi, soprattutto se si considera che non è chiaro in quale misura abbia contribuito alla sua stesura il fratello di Chlebnikov; i curatori di *SS* implicitamente la attribuiscono quasi totalmente al poeta, sebbene «в тексте смазано различие местоимений “мы” и “я”» (*SS*, VI.1, 435); rimandano inoltre a una *avtobiografičeskaja zametka* del 1920, in cui l'autore riporta il titolo di questo testo tra le proprie opere pubblicate: «Печатал: [...] описание поездки в Павдинский край в <журнале> “Природа и Охота”» (*SS*, VI.2, 245). In questa sede abbiamo deciso di sostenere tale interpretazione, considerando quindi *Ornitologičeskije zabljudenija...* come un testo chlebnikoviano a tutti gli effetti.

L'opera può essere divisa sostanzialmente in due parti: una prima, descrittiva, in cui vengono esposte le particolarità dell'ambiente naturale in cui i fratelli Chlebnikov svolsero le loro ricerche, e una seconda, tassonomica, «характеристика собранной братьями коллекции» (*SS*, VI.1, 435), in cui viene data classificazione degli esemplari di volatili e delle loro caratteristiche morfologiche, del contesto e delle date in cui avvennero gli avvistamenti.

²⁶⁸ Si osservi questo estratto di *Zverinec*: «Где синий красивейшина роняет долу хвост, подобный видимой с Павдинского камня Сибири, когда по золоту пала и зелени леса брошена синяя сеть от облаков, и все это разнообразно оттенено от неровностей почвы» (*SS*, V, 41); cfr. Grigor'ev: 2000, 351.

Il testo è molto lungo ed è caratterizzato da uno stile descrittivo ricco di dettagli che conferisce all'opera l'impressione di una serie di schizzi preparatori per un'opera letteraria in prosa (cfr. Chardžiev: 2006, 309). Ci sembra opportuno anticipare che, date le finalità scientifiche dell'opera, nel testo non si riscontra presenza di numerosi artifici retorici. Oltre ad alcuni elementi formali ascrivibili a quel gruppo di norme 'canoniche' dei testi scientifici, come le note a piè di pagina²⁶⁹ o l'impiego di alcuni simboli e abbreviazioni latine (come 'juv.', cfr. SS, VI.1, 435) che sono la convenzione nei lavori tassonomici,²⁷⁰ riportiamo un passaggio-campione di particolare interesse, in cui si registrano alcuni degli artifici stilistici che il poeta potrebbe avere adottato in quest'opera.

A partire dall'incipit, in cui già si manifesta una particolare attenzione nel descrivere l'area visitata nei minimi dettagli,

Весною 1905 года, частью на средства Казанского Общества Естествоиспытателей, нам удалось поехать на Павдинский завод, расположенный по восточному склону северной части Среднего Урала, на расстоянии около 60 верст к северу от города Верхотурья. [...] Рельеф почвы окрестностей Павдинского завода довольно разнообразен: большие низины лога чередуются то с более возвышенными местами, то с неровной поверхностью, покрытой увалами и сопками; в некоторых местах расположены большие горы - по-местному, «камни». На западе расположен Магдалинский камень (высота 709 м), Лялинский камень {852 м), к востоку тянется Сухогорский камень (1,200 м), Конжаковский камень (около 1,572 м) (SS, VI.1, 303).

si registra in tutto il testo un frequente ricorso a citazioni indirette: «По замечанию местных жителей, когда в долинах стоит пасмурная погода, на горах уже идет дождь» (SS, VI.1, 305), e in una forma che mescola discorso diretto e indiretto: «[...] так и объясняют это местные промышленники: “ишь пакость, - говорят они, - ругается, думает, что мы за шишками пришли”» (SS, VI.1, 328). Si registra un uso ricorrente dei

²⁶⁹ A questo proposito è interessante soffermarsi sull'uso del pronome personale in due note: 1) «Мы разбрелись, и брату первому удалось встретить куропадок. Вот как это он описывает [...]» (SS, VI.1, 312, corsivi miei); 2) «В 1909 году под Киевом, около Святошина, мне удалось наблюдать [...]» (SS, VI.1, 317, corsivo mio) e su quanto afferma a riguardo Grigor'ev (2000, 122): «В обоих случаях неясно кто из братьев цитируется. Лишь из косвенных данных [...] можно предположить, что цитируются запись Велимира. На это как будто указываются и стилиевые особенности фрагментов».

²⁷⁰ Riportiamo la seguente a titolo d'esempio: «G-us Perisoreus Вр. Sp. P. infaustus Linn. Кукуша встречается лишь изредка. Охотнее всего держится в густых и мшистых кедровниках. В колл. ♂, Сухогорский камень, 26/VI» (SS, VI.1, 331).

cosiddetti *kliširovannye vyraženija* più tipici del testo scientifico/accademico (нужно заметить, по-видимому, хорошим примером может служить, как кажется...), una leggera tendenza all'impiego di forme verbali impersonali riflessive (нам удалось, нам пришлось) e un uso equilibrato di strutture attive e passive (con alta frequenza di verbi come наблюдается, встречается, объясняется...).

Analogamente al caso di *O nachoždenij kukuški...* e di *Opyt postroenija...*, quest'opera è un esempio di aderenza formale al canone del testo scientifico: non c'è spazio per metafore o tropi di altro genere; è possibile comunque ritenere che l'impronta fortemente 'descrittiva' data da Chlebnikov a questo testo si sia riflessa non solo in modo concreto nella produzione successiva, come sembra sostenere Chardžiev quando si riferisce al *ptičij jazyk*, ma abbia contribuito a sviluppare la peculiare 'visionarietà' del linguaggio del poeta.

IV.3.7 *Vremja – mera mira* <1914-1915>²⁷¹

Vremja – mera mira è un'opera pubblicata per la prima volta nel 1916 in forma di opuscolo (cfr. Chlebnikov: 1916). La composizione del testo è stata fatta risalire al periodo 1914-1915 sulla base di alcuni elementi individuati dai curatori di *SS* nella corrispondenza tra l'autore e M. Matjušin (cfr. *SS*, VI.2, 165), in cui quest'opera risulta essere un approfondimento di un altro testo, *On segodnja. Bugi na nebe*, pubblicato sull'almanacco "Vzjal" nel 1915 (cfr. *SS*, VI.1, 391-392). In realtà, nella prima parte di *Vremja – mera mira* vengono riproposti gli stessi contenuti dell'articolo del 1915 (cfr. Chlebnikov: 1915, 14 e ssg.).

Quest'opera rappresenta un momento cardinale nello sviluppo del *mirovozzrenie* di Chlebnikov: essa viene spesso citata in riferimento alle astruse ricerche matematiche del

²⁷¹ Da questa analisi del testo sono stati tratti due articoli dedicati a *Vremja – mera mira*, sviluppati e approfonditi in modo differente: Cortesi, Trani: 2019a, contributo presentato in occasione del convegno internazionale *XIII meždunarodnye chlebnikovskie čtenija*, tenutosi ad Astrachan' (5-7 settembre 2019), in cui sono esaminati i calcoli presenti nella prima parte del saggio di Chlebnikov e la funzione a cui assolvono nel sistema poetico dell'autore; Cortesi, Trani: 2019b, che è invece un'analisi più dettagliata e approfondita dell'opera.

poeta,²⁷² ma ad oggi non risulta essere mai stata oggetto di uno studio approfondito. *Vremja – mera mira* è stato definito ‘*utopija*’ da Grigor’ev (2000, 73), il quale negli anni Ottanta del secolo scorso rilevava inoltre che nel complesso degli studi chlebnikoviani il testo è stato piuttosto trascurato (2000, 143); un decennio più tardi, M. Böhmig ha colmato alcune di queste lacune, in un contributo dedicato alla filosofia dell’iperspazio nel sistema chlebnikoviano (cfr. Böhmig: 1996).²⁷³ Per questa ragione, parallelamente all’analisi degli elementi poetico-stilistici della prosa chlebnikoviana, abbiamo ritenuto particolarmente opportuno soffermarci sia sui passaggi più marcatamente ‘matematici’, sia su alcuni degli aspetti contenutistici che abbiamo ritenuto maggiormente significativi.

Il testo è di dimensione consistente e, con le sue 13 pagine di lunghezza (così si presenta nella versione in *SS*, mentre l’opuscolo del 1916 consta di 21 pagine), risulta essere una delle opere più estese della prosa *nechudožestvennaja* chlebnikoviana. Per l’analisi dell’opera abbiamo confrontato la versione pubblicata nel 1916 con quella pubblicata in *SS*, individuando una serie di imprecisioni e di incongruenze nella notazione matematica; per quanto riguarda il testo del 1916 tale fatto può essere spiegato da oggettivi ostacoli tipografici nella resa di certi caratteri o simboli, mentre segnaliamo che nella variante proposta in *SS* alcuni errori tipografici sono stati corretti, mentre ne sono stati commessi altri, perlopiù omissioni di certi valori numerici.

Chlebnikov divide quest’opera in due parti, ciascuna contraddistinta da un numero romano.

Если есть два понятия близнеца, то это место и время. Но какая разная у них судьба! Одно изучено, и лишь неточность мешает решить, какое оно: греческое, немецкое или русское; о другом - неизвестно ни одной истины. Если а, б, с суть законы пространства, то все, что находится в пространстве, подлежит действию этих законов. Если m, n, t суть законы времени, то все граждане времени, начиная от души и кончая государством, подлежат действию этих законов m, n, t (*SS*, VI.1, 102).

²⁷² Cfr. Duganov: 1990, 29; Böhmig: 1996; Grigor’ev: 2000, 74, 142-143;

²⁷³ Precisiamo tuttavia che in questo articolo l’autrice affronta marginalmente i contenuti dell’opera qui esaminata.

Già dall'esordio si manifesta una continuità lampante con altri testi della produzione chlebnikoviana: ci riferiamo in particolare a *O vremeni* (cfr. qui, supra e *SS*, VI.1, 16), nel cui incipit si registra l'uso dello stesso epiteto «два понятия близнеца» per indicare i concetti di spazio e tempo. L'unica differenza rispetto al breve saggio di quasi un decennio prima è l'uso del termine 'mesto' in luogo di 'prostranstvo'. Chlebnikov rileva la condizione di disparità tra gli studi dedicati allo spazio e quelli, praticamente nulli, al tempo, in un certo senso anticipando le considerazioni sulla dicotomia 'nauka o vremeni' vs. 'nauka o prostranstve' che esporrà, circa un lustro più tardi, in *Pro nekotorye oblasti...* (cfr. qui, infra e *T*, 639). Seguono due enunciati in forma di implicazione logica (*esli ... to*) che ricalcano la struttura della frase d'apertura, in cui Chlebnikov sembra chiarire in cosa consista la sua interpretazione di 'concetti gemelli': rielaborando le affermazioni dell'autore nella forma più tradizionale di sillogismo, possiamo dire che: se tutto ciò che si trova nello spazio (S) è soggetto a una legge (L); e se tutto ciò che 'si trova' nel tempo (T) è soggetto a una legge (L), allora lo spazio e il tempo possono essere ugualmente misurati (pur con diversi criteri). Un elemento interessante di questo procedimento logico è l'attribuzione di caratteristiche umane agli elementi del tempo (*граждане времени, начиная от души и кончая государством*, corsivi miei), attribuzione che viene ripresa nell'enunciato successivo: «Первым шагом было бы [...] сделать несколько черт, наметив углами и точками нос, уши, глаза, лиц<о> Времени» (*SS*, VI.1, 102).

La parte introduttiva del testo si conclude in questo momento, con un implicito riferimento extratestuale al saggio del 1835 *Preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time*, opera del matematico britannico W.R. Hamilton («Некоторые (Гамильтон) считают алгебру учением о возможности времени», *SS*, VI.1, 102). Non solo tale riferimento è funzionale all'introduzione della teoria dei calcoli temporali proposta da Chlebnikov, che nell'opera si accinge a presentarla in contrapposizione allo studio hamiltoniano «о возможности времени», nei termini di una sorta di 'ontologia' del tempo: «Первые истины о времени должны говорить не о том, каким оно могло быть, но *каким оно есть*» (*SS*, VI.1, 102, corsivo mio), ma si può

affermare che il procedimento dimostrativo di Chlebnikov sostanzialmente riprenda l'opera di Hamilton.²⁷⁴

Se, come afferma Böhmig, è possibile interpretare la natura della concezione chlebnikoviana del tempo come duplice, essendo costruita sulla relazione reciproca tra i due diversi aspetti di 1) tempo come onda/oscillazione (o come ripetizione ciclica di eventi) e 2) tempo come spazio invisibile (1996, 179), attingendo dalla terminologia scientifica si può concludere che il tempo per Chlebnikov rappresenti un'entità fisicamente misurabile di natura ondulatorio-corporeo.

È molto interessante notare che il lessico scelto da Chlebnikov nel discutere degli studi sul tempo prende le mosse dalla fisica, e in particolare dall'ottica e dagli studi sulla luce: «Учению о времени суждено вызвать растущий луч чудес. Возможно будет построить *зажигательные зеркала* [gli specchi ustori per cui è celebre Archimede] и *подзорные трубы для лучей* с длительностью волны в 317 лет», (SS, VI.1, 102, corsivi miei). Testimonianza del respiro essenzialmente scientifico che anima questo testo è anche una sequenza di nomi di celebri fisici che vengono citati da Chlebnikov.²⁷⁵

Il poeta chiarisce quindi il fine dell'opera, ovvero di esporre «одна черта времени, именно, условия подобия двух точек в нем» (SS, VI.1, 102), che l'autore organizza in sette punti numerati, ognuno dei quali contiene una specifica considerazione matematica. Ne riportiamo alcuni a titolo d'esempio:

1. Единицам времени свойственно убывать в порядке ряда:

$$S = a^3, a^2, a, \frac{1}{a}, \frac{1}{a^2}, \text{ причём } \frac{a^n}{a^{n-1}} = 365.^{276}$$

²⁷⁴ A questo proposito, si rimanda a Øhrstrøm: 1985, e alla tesi di laurea Montelpare: 2012. Non è inoltre da escludere che la locuzione di *čistyje zakony vremeni*, che si registra nella sola produzione del periodo tardo, sia stata costruita in analogia al titolo del saggio di Hamilton.

²⁷⁵ «Открываемые здесь лучи народов и отдельной души окончат прекрасный ряд лучей Френеля, Бекереля, Рентгена, Герца» (SS, VI.1, 102). I riferimenti sono rispettivamente a A.J. Fresnel, fisico francese che nel 1827 elaborò un particolare tipo di lente che prese il suo nome; H. Becquerel, fisico francese e nobel per la fisica (1903), i cui primi lavori erano incentrati sullo studio della polarizzazione lineare della luce; W.C. Röntgen, fisico tedesco e nobel per la fisica (1901) celebre per la scoperta dei raggi x; H.R. Hertz, fisico tedesco che dimostrò sperimentalmente l'esistenza delle onde elettromagnetiche. Alcuni di questi nomi si registrano anche in un'altra opera, *Ljud i lad* (1917), cfr. SS, VI.1, 262.

²⁷⁶ Un primo abbozzo di questa formalizzazione in serie di potenze si può individuare nei *Predloženiya* (SS, VI.1, 243): «[...] размеры земного шара во времени, пространстве и силах признаются исходной единицей, а цель убывающих в 365 раз величин - производными единицами: $a, \frac{a}{365}, \frac{a}{365^2}$ ».

2. Время x может быть понято как многочлен $A_n 365^n + A_{n-1} 365^{n-1} \dots A_2 365^2 + A_1 365 + A_0 = x$, где x - время между двумя подобными точками.

[...] (SS, VI.1, 102-103).

I sette punti rappresentano un vero e proprio tentativo di formalizzare le ricerche sul tempo. Chlebnikov nella parte iniziale del testo colloca le formule con l'intenzione di esprimere in maniera precisa e inequivocabile le relazioni individuate, di cui successivamente fornirà dimostrazione.

Nel progredire di questi passaggi, il poeta illustra il valore delle incognite prese in esame, servendosi di una notazione tipica dell'aritmetica modulare. Partendo da una formalizzazione molto generale, espressa con la serie matematica di potenze, il poeta progressivamente raffina il concetto e restringe le casistiche analizzate, fino a giungere al caso elementare per cui prende come valore numerico di riferimento $365-48=317$:

3. Для того, чтобы время x соединяло две подобные точки, нужно условие: чтобы $x=0$ [modul 48].

4. Или, что то же, $x=0$ [modul 365 ± 48^n] [Далее берется господствующий случай 365 ± 48^n , именно $365-48=317$] (SS, VI.1, 103)

In questi enunciati Chlebnikov sostiene che, affinché due date coincidano, affinché due 'punti' siano 'equivalenti', il tempo x che li unisce deve essere un multiplo della quantità espressa nel modulo (cioè [modul 48] o, come si vedrà oltre, [mod. 317]). Di questa formalizzazione dà un esempio preciso in una consistente sequenza di numeri, che accosta servendosi del simbolo matematico dell'equivalenza (\equiv) e che presenta al lettore con una definizione che mutua attingendo dal lessico dell'ottica. Ne riportiamo alcune, a titolo d'esempio:

Вот примеры луча народов [люд-луча]:

$1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2250$ [mod. 317]; $1028 \equiv 711 \equiv 77 \equiv 1191$ [m. 317];
[...] (SS, VI.1, 103).

A questi numeri segue l'elencazione dei dati in una tabella,²⁷⁷ di cui riproduciamo una parte per chiarire il procedimento chlebnikoviano:

Имена народовъ.	Года люд. бурь.	Число ЛЮД. ВОЛН.
нѣмцы и татары .	1871, 1237	2
нѣмцы и римляне .	1871, 31	6
нѣмцы и японцы .	1871, 665	8
нѣмцы и эламиты .	1871, 2250	13

Come si può vedere, questa parte della tabella è divisa in tre colonne: nella prima sono disposti i nomi dei popoli protagonisti degli eventi storici accaduti negli anni indicati nella seconda colonna, mentre nella terza colonna Chlebnikov riporta quel fattore che, moltiplicato per 317, è il risultato della sottrazione tra i numeri presenti nella seconda colonna. Esplicitando il calcolo della seconda riga, che vede protagonisti tedeschi e romani, 1871 (anno dell'unificazione della Germania) a cui sottrae $6(317)$: $1871 - 6(317) = -31$, ovvero 31 a.C., anno della battaglia di Azio, che concluse la guerra tra Ottaviano e Marco Antonio. A questo proposito si tenga conto del fatto che nell'elencare i propri calcoli Chlebnikov riporta i numeri in valore assoluto: ciò significa che il poeta si 'sposta' liberamente sull'asse del tempo considerando date prima e dopo Cristo, senza però dare un'indicazione puntuale in corso di svolgimento. La 'serie di equivalenze' viene sempre calcolata in una progressione decrescente, partendo dall'anno che coincide con un valore numerico maggiore, probabilmente in accordo con l'assunto che aveva esposto al punto 1 dell'elenco numerato: «Единицам времени свойственно *убывать* в порядке...» (SS, VI.1, 102, corsivo mio).

²⁷⁷ Questa parte della tabella è stata tratta da Chlebnikov: 1916, 5.

In chiusura alla tabella, Chlebnikov rende noto di essersi dedicato a lungo alle ricerche sul tempo. Il poeta si serve di una metafora, e asserisce: «Это только небольшое число примеров, из имевшихся в руке» (SS, VI.1, 104). In quest'affermazione si può riconoscere un probabile riferimento ad altre opere di questo genere, come il celebre *Bitvy 1915-1917 gg. Novoe učenie o vojne* (1914).

Nella parte successiva del testo, il poeta sembra manifestare più apertamente la continuità con il saggio di Hamilton. Propone infatti una nuova modalità di calcolo, che corrisponde a una formalizzazione più precisa della formula per dedurre le corrispondenze tra le date delle battaglie:

Нетрудно видеть, что было бы возможно новое летосчисление с помощью числа вида $a + b\sqrt{-1}$, если избрать сравнение $1915 \equiv 1281 \equiv 2205$ исходным, а внутри его выбрать исходным 1915 год, то 1281 год будет $= -2 - 0\sqrt{-1}$, 2205 $= -13 - 0\sqrt{-1}$, 1871 $= 0 - 44\sqrt{-1}$, 1237 год $= -2 - 44\sqrt{-1}$, проще $= -2 - 44$; [...] в числе $a+b$ не пишется $\sqrt{-1}$; b состоит из числителя и знаменателя 317, который не пишется. При помощи его вместо сравнения $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2[2]50 \pmod{317}$ было бы: $0 - 44 \equiv 2 - 44 \equiv 6 - 44 \equiv 8 - 44 \equiv 13 - 44 \pmod{317}$ (SS, VI.1, 104).

Si tenga conto che Chlebnikov non fornisce spiegazioni esaustive riguardo al ruolo delle variabili nel calcolo, ma si aspetta che il lettore in qualche modo lo deduca. Cercheremo di commentare la formula sulla base degli elementi presenti nel testo. Possiamo interpretare i calcoli che Chlebnikov presenta nel modo seguente: il valore a è il numero intero che si moltiplica per un dato modulo (in questo caso, $[\text{mod. } 317]$); b è lo ‘scarto’ che rimane una volta sottratto il modulo dalla distanza temporale tra due date; Chlebnikov segnala, a questo proposito, che b «состоит из числителя и знаменателя 317». Il numeratore corrisponde al valore b , mentre il denominatore 317 non deve essere considerato nella formula. Perciò, in riferimento alla sequenza di equivalenze che abbiamo considerato in precedenza («вместо сравнения $1871 \equiv 1237 \equiv 31 \equiv 665 \equiv 2[2]50\dots$ ») nello specifico caso di $|31|$, si prende come punto di partenza il valore che introduce la dimostrazione di Chlebnikov, 1915 («выбрать исходным 1915 год»);²⁷⁸

²⁷⁸ Si confronti con il punto 3. dei *Predloženiya* (SS, VI.1, 241): «Избрать 1915 год годом Новой Эры; обозначить года посредством чисел плоскости $a + b\sqrt{-1}$, в виде $317 d + e\sqrt{-1}$, где $e < 317$ ».

usando la formula indicata da Chlebnikov, sappiamo che il calcolo deve essere svolto in termini di aritmetica modulare, pertanto: $1915 = a + b\sqrt{-1}$; $1915 = 6(317) - 44\sqrt{-1}$; Chlebnikov però segnala che «в числе $a+b$ не пишется $\sqrt{-1}$ », quindi $1915 = 6 - 44$ [mod. 317], poiché a 1915 sottrae il fattore 6 moltiplicato per il modulo 317, il cui risultato è $1915 - 1902 = 13$; se a quest'ultimo valore si aggiunge b che ha valore negativo, $13 - 44 = -31$, e quindi il calcolo corrisponde; in altre parole, se si considera il caso di un altro numero, 1237, partendo da 1915 Chlebnikov sottrae 317 moltiplicato per 2, che dà come 'scarto' 44; sottraendo 44 si ha quindi 0, ovvero il valore per cui si verifica la coincidenza degli eventi temporali. Dallo svolgimento del calcolo è possibile notare che Chlebnikov moltiplica per il modulo 317 solo il valore a , mentre il valore b viene semplicemente sottratto. Per approfondire questa osservazione, occorre precisare che l'espressione matematica $a + b\sqrt{-1}$ in sé rappresenta un tipo preciso di notazione di un numero complesso ($a + bi$), esemplificato nell'addizione di un numero reale a e il prodotto tra un valore reale b e l'unità immaginaria $i = \sqrt{-1}$,²⁷⁹ è tuttavia necessario sottolineare che in insieme di numeri complessi, non è possibile svolgere un prodotto tra due fattori nello stesso modo in cui si svolgerebbe nell'insieme dei numeri reali. Senza entrare in ulteriori dettagli e considerato che nella stessa dimostrazione offerta dal poeta, egli segnala che non è necessario riportare il valore $\sqrt{-1}$, è possibile affermare che in questo testo Chlebnikov si serve dell'indicazione di i (o radice quadrata di -1) non per formalizzare un'operazione di analisi complessa ma, con un uso del tutto arbitrario, semplicemente per indicare che nell'espressione $a + b\sqrt{-1}$ il valore b non deve essere moltiplicato per il modulo indicato, come invece accade per a , ma semplicemente aggiunto.

Nel passaggio successivo, Chlebnikov si appresta ad applicare le formule individuate a ciò che riguarda gli eventi delle singole persone. Per mostrare le corrispondenze individuate egli elenca una serie di avvenimenti tratti dalla vita di Puškin («Именно: его свадьба была на 317-й день после его помолвки с Н. Г.», SS, VI.1, 104) e dal diario di

²⁷⁹ Parallelamente a questo uso improprio del valore i , segnaliamo che nella sua forma radicale ricorre spesso in altre opere della produzione in prosa, come *Kurgan Svjatogora* (SS, VI.1, 22); *My vzjali $\sqrt{-1}$...* (SS, V, 175). Riportiamo un passo di *Skuf'ja skifa* (SS, V, 166), esemplare di come l'unità immaginaria per Chlebnikov assume un significato simbolico del tutto estraneo a quello matematico: «Пора научить людей извлекать вторичные корни из себя и из отрицательных людей», SS, V, 173, dove con la locuzione *otricatel'nye ljudi* si riferisce precisamente al negativo dell'intero, a -1.

M. Baškircева, prendendo le mosse dall'assunto che, se per le guerre il valore di un intervallo è di 317 anni, per le persone è di 317 giorni. Riportiamo alcuni esempi a fine illustrativo:

19 мая 1876, как указывает дневник, Мария Б. поцеловала итальянца А; через $317 \cdot 3 - 26$ декабря 1878 внезапно воспоминаниям о нем посвящена целая страница; при этом воспоминание о А. 26 дек. 1878 через 317 дней после припадка отчаяния 12 февр. 1878 (SS, VI.1, 105).

Parallelamente ai casi tratti dalla vita di Puškin e dal diario di M. Baškircева, Chlebnikov espone alcune considerazioni più generali, atte a dimostrare che «во множествах, толпах также сказывается колебательный закон 365 ± 48 » (SS, VI.1, 105). I valori che il poeta riporta sono difficilmente verificabili; nonostante questo, a prescindere dalla loro correttezza, devono essere interpretati alla luce della strategia di persuasione del lettore che sottende l'intero testo:

[...] число судов, вошедших и вышедших из Англии за 6 месяцев подводной борьбы, деленное на число потопленных судов, дает в частном число 317 ($31382:99 = 317$); в письмах число букв кратно часто 317; т.е. множества тоже суть волнообразное движение (SS, VI.1, 105).

Nel concludere la trattazione dedicata alle corrispondenze temporali degli avvenimenti nella vita di una singola persona, Chlebnikov sminuisce retoricamente la quantità di dati che riporta, in analogia con quanto aveva fatto in coda alla tabella («Но здесь приведено только незначительное число примеров», SS, VI.1, 106), e sembra anticipare eventuali critiche con una praeteritio, in cui segnala che in alcuni casi il rapporto non si verifica con esattezza («В некоторых случаях имеет место не 317 дней, а 317 ± 1 день», SS, VI.1, 106).

Il poeta a questo punto intende riepilogare ciò che ha finora esposto nel testo, e facendolo si serve ancora una volta della terminologia matematica, con l'intenzione di codificare quella che potremmo definire come una legge universale dei rapporti temporali tra stati e singoli individui:

Если закон государств, мировой души есть $F_1(x)$, а закон души одного человека есть $F_2(z)$, то опытные данные приводят к двум положениям:

1) $F_1=F_2$; 2) $x=365z$.

То есть душа человечества относится к душе человека, как год ко дню, давая в частном (голос земли) число 365 (SS, VI.1, 106).

Con questo particolare tipo di formalizzazione, dotata di un breve commento,²⁸⁰ Chlebnikov intende dire che l'anima dell'umanità è in relazione all'anima dell'individuo, e quindi è soggetta alle stesse leggi; leggi che tuttavia operano su una scala più grande, 365 volte proporzionalmente più grande; in questo modo il poeta fornisce anche una giustificazione all'affermazione che aveva dato inizialmente nel testo, spiegando la differenza di unità di misura nel calcolo delle corrispondenze tra eventi che coinvolgono nazioni o singoli individui (317 anni vs. 317 giorni).²⁸¹

Il passaggio immediatamente successivo è caratterizzato da un repentino cambiamento nel registro stilistico, tanto brusco quanto effimero. Infatti, se finora la trattazione può essere sostanzialmente avvicinata a quella della dimostrazione matematica, in virtù di una generale struttura degli enunciati che prende le mosse da quella dell'implicazione logica, Chlebnikov introduce senza mediazione alcune considerazioni più generali e metaforiche, che pone in continuità con il resto dell'opera con la locuzione *voobščee govorja*, con cui il poeta intende trasmettere l'impressione di spostamento tematico, benché il nucleo dell'argomentazione rimanga sempre lo stesso:

Вообще говоря, раз осмелились жить на земном шаре, люди должны тщательно изучить условия жизни на нем. Но до сих пор время было какой-то золушкой, выполнявшей работы в уравнениях опытных наук. Ау-люд, приходящий на смену уа-люду, отдаст времени должное. У «владеть» есть два значения: 1) знать, уметь и 2) господствовать, приказывать. Владетели будущего будут, предвидя будущее, приказывать ему прийти. Никто лучше не исполняет приказаний, чем солнце, если ему приказать взойти на следующий день (SS, VI.1, 106).

²⁸⁰ Per il motivo del *golos zemli*, cfr. *Kurgan Svjatogora* (SS, VI.1, 22); Grigor'ev: 2000, 49.

²⁸¹ Precisamente, nel quinto punto dell'elenco numerato: «5. Закон колебательного движения государства отличается от закона движения отдельной души только тем, что времена измеряются двумя соседними членами в ряду S: единицей 365 ± 48^n для государств является год, для отдельной души – день», SS, VI.1, 103.

Come si vede in questo estratto, Chlebnikov ribadisce la necessità degli studi sul tempo, definendoli quasi nei termini di un ‘dovere morale’; nella metafora della fiaba di Cenerentola, l’autore ripete la considerazione per cui il tempo in ambito scientifico ha rivestito sempre un ruolo ancillare, riprendendo così l’idea di ‘disparità’ tra i concetti ‘gemelli’ spazio e tempo; sembra riecheggiare la divisione dell’umanità tra *izobretateli* e *priobretateli* che propugnerà in *Truba marsian* (1916), ma riferendosi nell’antitesi *au-ljud* vs. *ua-ljud*. La conclusione del brano presenta invece un artificio retorico più complesso: a partire dalle due accezioni del verbo *vladet’*, costruisce una metafora sugli uomini del futuro, i *vladeteli buduščego*: essi sono coloro che, possono governare il futuro proprio perché lo conoscono, lo sanno misurare, e qui si cela una particolare allusione alla propria opera. Per conferire solennità alle proprie affermazioni, Chlebnikov riporta una considerazione sul sole in cui la critica ha ravvisato una citazione biblica (Giobbe, 38:12), che ritornerà, leggermente rielaborata, anche in altri testi.²⁸²

Nel passaggio successivo Chlebnikov torna a esporre considerazioni prettamente matematiche, ma in prospettiva ben più ampia: «Теперь остается показать удивительные, почти чудесные связи между скоростью света и скоростями земли» (SS, VI.1, 107). Per puntualizzare ciò che viene descritto nei termini di *udivitel’nye, počti čudesnye svjazi*, Chlebnikov elenca una serie di formule matematiche: il poeta individua una relazione che in realtà non ha applicazioni scientifiche, ma è la formalizzazione di una ‘coincidenza’, che Chlebnikov impiega per mostrare che anche in ambito planetario è possibile individuare rapporti numerici in cui registra la presenza del valore 317:

Если скорость света M , скорость движения земли по годовому пути d ; скорость (наибольшая, на экваторе) суточного движения = b , то $M = 317 \frac{d^2}{2b}$; допуская $M=299.860$ к. = 300.000 к., $b = 46510$ сант., $d = 2960 000$ сант.

Иначе это можно написать так:

$M \cdot 365 \cdot 24 \cdot 60 \cdot 60 \cdot v = \pi R^2 - \frac{48\pi R^2}{365}$; радиус земли v , радиус орбиты = R (SS, VI.1, 107).

²⁸² Cfr. *Prikaz predzemšarov* (qui, supra); *Naša osnova* (qui, infra).

In questo secondo passaggio, e come indicato dallo stesso Chlebnikov, assistiamo allo svolgimento del calcolo: dalla prima equazione, ne sviluppa una seconda, sempre mantenendo lo stesso rapporto di identità tra i due membri. Per fornire al lettore una spiegazione quanto più comprensibile del procedimento svolto, il poeta ‘traduce’ il significato dell’equazione, asserendo che se si prende in considerazione la superficie di un rettangolo, un lato del quale è uguale al raggio della Terra, e l’altro alla distanza percorsa dalla luce nel corso di un anno (365 giorni), tale superficie è uguale alla superficie descritta dalla retta che unisce il Sole e la Terra, nel corso di 317 giorni (cfr. *SS*, VI.1, 107). Fiducioso della validità universale di questa intuizione, Chlebnikov si appresta a replicare lo stesso calcolo anche per Giove:

Для Юпитера уравнение принимает вид:

$$300.000 \cdot 1044 \cdot 11 \cdot 6000 \cdot 86400 = 3 \cdot 777^2 \cdot 10^{12} - \frac{48 \cdot 3 \cdot 777^2 \cdot 10^{12}}{1044}$$

Первая половина уравнения равна $1728 \cdot 10^{15}$

$$\text{Вторая } 1809 \cdot 10^{15} - 86832 \cdot 10^{12} = 1722 \cdot 168 \cdot 10^{12} = 1722 \cdot 10^{15}$$

$$\text{Или } 1722 \cdot 10^{15} = 1722 \cdot 10^{15}; 17 \cdot 10^{17} = 17 \cdot 10^{17}$$

То же для Венеры. В этом состоит 1-й бумеранг в Ньютона (*SS*, VI.1, 108).

I calcoli qui riportati sono stati verificati, e dal punto di vista strettamente numerico sono corretti; rimangono tuttavia alcuni dubbi sulla scelta dei valori numerici nel caso specifico dell’equazione di Giove: se 300.000 è il valore della velocità della luce, 11 · 6000 il raggio di Giove (11 volte il raggio terrestre) e 864000 il numero di secondi in un giorno (vale a dire il risultato di 24 ore · 60 minuti · 60 secondi, come aveva riportato nell’equazione precedente), il valore 1044, che dovrebbe corrispondere al periodo di rivoluzione di Giove (in analogia ai 365 giorni terrestri), si dimostra essere inesatto (4300 sono i giorni terrestri del periodo di Giove). Questo valore, pur essendo inesatto, non impedisce di giungere all’identità che Chlebnikov intende mostrare. Persistono, inoltre, delle perplessità nel merito della fonte che egli può aver consultato per ricavare tali dati, dal momento che

tutti gli altri valori relativi ai calcoli orbitali di Giove sono esatti;²⁸³ escludiamo inoltre che si tratti di un errore da parte dei curatori di *SS*, dal momento che confrontando tale variante con la prima pubblicazione (cfr. Chlebnikov: 1916, 10-11), i dati risultano identici.

In ogni caso, ci sembra ragionevole insistere sul fatto che la formalizzazione matematica impiegata da Chlebnikov in questa parte del testo dev'essere interpretata sulla base dell'urgenza che il poeta effettivamente avvertiva: l'urgenza di trovare un metodo razionalmente valido per sistematizzare i calcoli sul tempo, in modo tale che essi potessero dimostrarsi uno strumento efficace a disposizione dell'umanità a venire (identificata con l'epiteto *ua-ljud*). Sottolineiamo che, per una corretta interpretazione dei passaggi più oscuri e complessi di *Vremja – mera mira*, è opportuno fare un confronto costante con i contenuti del paragrafo “*Matematičeskoe ponimanie istorii*” di *Naša osnova*, in cui Chlebnikov chiarisce il proprio intento in maniera decisamente più intellegibile.

La frase che conclude questo passaggio coincide con la conclusione della prima parte di *Vremja – mera mira*, e vi si individuano due elementi particolarmente interessanti: con la menzione di Venere, Chlebnikov ancora una volta ribadisce l'universalità delle proprie teorie; il riferimento al *pervyj bumerang v N'jutona* è invece di più complessa interpretazione. I curatori di *SS* (VI.1, 392) rimandano infatti alla raccolta dei frammenti del romanzo incompiuto *Enja Voejkov*, offerti da S. Starkina (cfr. Starkina: 1996, 20), in cui Chlebnikov, per voce di Voejkov, espone alcune considerazioni in merito al teorema binomiale di Newton, e ai metodi di conoscenza induttivo e deduttivo.²⁸⁴ Tuttavia, questo rimando ci sembra solo parzialmente convincente: se l'allusione al boomerang si può motivare sulla base di una comprovata 'competizione' che Chlebnikov sente nei confronti

²⁸³ Anche dopo una serie di tentativi volti a dedurre quale potesse essere il procedimento messo in atto dal poeta, svolti con l'uso di vari calcoli e formule inverse, non siamo riusciti a ricostruire la provenienza del valore 1044.

²⁸⁴ Inoltre, si consideri il seguente passaggio del commento ai frammenti proposto da Starkina, in cui si segnala che: «Другое название или обозначение темы - *principia* (начала) - свидетельствует об ориентации на совершенную иную традицию, а именно на западноевропейский философский трактат (ср. [...] И. Ньютон. *Philosophiae naturalis principia mathematica*; [...]). Следует отметить, что название “*Principia*” написано наполовину греческими буквами, наполовину латинскими», Starkina: 1996, 9.

di Newton, che si ravvisa in ulteriori testimonianze presenti in altri testi,²⁸⁵ è molto complesso determinare *in cosa* esattamente consista tale presa di posizione.

Abbiamo anticipato che la prima parte di *Vremja – mera mira* è tratta da un articolo intitolato *On segodnja. Bugi na nebe* pubblicato nel 1915. La seconda parte del libriccino del 1916, caratterizzata da un taglio più argomentativo e contraddistinta da un numero romano, consiste in una sorta di commento ai contenuti della prima. Come se si trattasse di una metallage su vasta scala, Chlebnikov fornisce infatti tale indicazione già dalle prime righe di questa sezione:

В статье «Он сегодня» (Взял 1) изложены общие очертания того мира, который открывается сознанию с высоты той мысли, что число 365 есть основное число земного шара, его «число чисел». Как самое древнее отношение земного шара, оно повело к тому, что все остальное построено относительно его, и, таким образом, возникло государство чисел. (SS, VI.1, 107).

Nell'incipit Chlebnikov riassume l'intento che lo ha spinto alla composizione dell'articolo e allo svolgimento dei calcoli, cioè di dimostrare come il numero costituisca il più antico strumento di conoscenza della Terra, della natura e dell'umanità stessa: l'autore preconizza l'avvento di un 'governo dei numeri' (si noti che le forme verbali sono tutte al passato) e, animato da un afflato quasi pitagorico, fornisce una nuova interpretazione dei propri calcoli, questa volta esprimendosi nei termini di corrispondenze armoniche (musicali, cfr. *Naša osnova*):

Следовательно, земной шар должен постигаться, как законченное творение чистого искусства звуков, где Скрябин - земной шар, струны - год и день, а господствующее созвучие, поставленное в заголовке всего труда - числа 365, 1, 25 (сутки солнца принимаются в 25 земных суток) · земные сутки равняются - а, солнечные - М; $48 = \frac{2(M-a)}{a}$. Открытый материк очерчивается таким образом, а что общему закону сравнимости

²⁸⁵ Si veda il frammento *Ja i Čoser*, nelle *Doski sud'by* (SS, VI.2, 69), dove Chlebnikov afferma: «Ньютон родился за [...] до меня (7.1.1643), и на самом деле, я выступал против него с бумерангом; моему мышлению чужды его боевые доспехи»; una lettera inviata a Kamenskij nel 1914 (SS, VI.2, 162), in cui l'autore sentenzia: «Сквозь И и Э будет смотреть закон Ньютона, пока еще дышащий»; un enunciato nel frammento in prosa *Novoe* (SS, VI.1, 15; cfr. qui, supra, nota 251), in cui si registra un altro riferimento al fisico inglese: «Дравид, державший огромное число божественных песен в голове, дикарь, с красивым и выпуклым лбом, не изучал Ньютона».

по 365 ± 48 подчиняются не только струны всего человечества (войны), но и струны каждой данной души (SS, VI.1, 107).

Come si vede in questo estratto, partendo da una similitudine in cui giustappone la Terra a una composizione puramente musicale, Chlebnikov traspone la propria ricerca 'scientifica' in un diverso ambito semantico servendosi di due analogie (il compositore Skrjabin e le corde di uno strumento musicale). Riecheggiando la teoria dell'armonia delle sfere e il concetto di *arché* di Pitagora, il poeta chiarisce l'origine del numero 48, indispensabile nel calcolo degli intervalli numerici che legano gli avvenimenti della vita e della storia umana, che nel 1915 risultava ancora indeterminata.²⁸⁶ Esattamente come nello svolgimento delle equazioni dei pianeti, anche in questo caso Chlebnikov istituisce una relazione matematica (nel rapporto tra il periodo di rotazione del Sole e quello della Terra) con il solo fine di conferire validità scientificamente inoppugnabile alla propria teoria: sulla scorta di tale 'prova', infatti, egli ribadisce che l'intervallo 365 ± 48 permette di individuare corrispondenze tra eventi umani, sia in prospettiva globale (le guerre), sia nel caso specifico della vita di un singolo individuo.

Il passaggio seguente è interamente dedicato alla ripresa di questo concetto, in riferimento agli esempi disseminati nella prima sezione del saggio: Chlebnikov definisce la propria scoperta nei termini di *kolebatel'nyj zakon* (cfr. con la terminologia usata in riferimento alla *Gamma budetljanina*, in *Naša osnova*), affermando, tuttavia, che tali intuizioni necessitano ancora di una conferma empirica: «Лишь только эти знания будут утверждены, для нас легко станет, опираясь на соответствующее число, распространять их на другие земли солнечного мира» (SS, VI.1, 107).

In questa seconda parte del testo si ravvisa anche il ritorno di uno tra gli aspetti fondamentali dell'estetica chlebnikoviana, quello del primato del numero sulla parola. Esposto nel secondo punto dei *Predloženiya* composti nel 1915 (cfr. SS, VI.1, 241) e ripreso anche in *Golova vselelnoj* (cfr. qui, infra), in *Vremja – mera mira* viene articolato nella prospettiva della problematica «о сравнении “постоянных мира” связан с

²⁸⁶ Si veda con quanto esposto al punto 7. dell'elenco nella prima parte di *Vremja – mera mira*: «Происхождение числа 48 остается темным, но в законе света и земель кругом солнца оно одинаково распространено по солнечному миру и выходит за пределы земного [...]», SS, VI.1, 103, corsivo mio.

соотношениями числа и слова» (SS, VI.1, 107). Chlebnikov riprende infatti la definizione presente nel titolo del saggio e, volendo proporre di introdurre la misurazione temporale, espone le caratteristiche della fallibilità di altre misurazioni, come la parola (che definisce «малосовершенное измерение мира», SS, VI.1, 107-108) e lo spazio, più proprie all'esperienza umana («Наиболее пронизательные умы не умеют иначе определить мышление посредством слова», SS, VI.1, 107):

«В словесном мышлении нет налицо основного условия измерения - постоянства измеряющей единицы, и софисты Протагор, Горгий - первые мужественные кормчие, указавшие опасности плаванья по волнам слова. Каждое имя есть только приближенное измерение, сравнение нескольких величин, какие-то знаки равенства» (SS, VI.1, 108).

Chlebnikov individua la causa della fallacia della lingua nell'assenza di 'costanti' (matematiche) intrinseche al sistema linguistico stesso e, per enfatizzare tale affermazione, articola una metafora 'navale' considerando l'esempio dei sofisti Protagora e Gorgia, primi 'timonieri' a indicare i pericoli della 'navigazione' del linguaggio. Chlebnikov sentenzia che ogni parola (per sineddoche con *imja*) è solo un'approssimazione, ed elenca i nomi di quattro figure del passato che hanno sostenuto, esattamente come lui in questo testo, il primato del numero come categoria del pensiero: «Лейбниц [...] Новалис, Пифагор, Аменофис IV предвидели победу числа над словом как приема мышления» (SS, VI.1, 108).

Nella visione di Chlebnikov, il numero soppianta la parola, e di conseguenza il mito si sovrappone al progresso scientifico, che realizza l'utopia del ricongiungimento dell'umanità:

Заря чисел просвечивает и через учение о Масих-аль-Дэджале.
Наибольший ток возможен при наибольшей разнице напряжения, а она достигается шагом вперед (число) и шагом назад - (зверь).

Il riferimento a Masich-al-Dedžal, che si registra anche in *O pol'ze izučenija skazok e Azosojuz*, va inteso nella prospettiva della venuta prossima di un personaggio che

instaurerà l'armonia universale, la concordia tra gli uomini: in questo motivo è racchiuso il messianismo chlebnikoviano che, come si vede in quest'opera, si sovrappone al trionfo della scienza (cfr. Lanne: 1986, 501).

Chlebnikov continua a esporre la propria idea del primato del numero sulla parola, e nel seguente passaggio riprende e rielabora i contenuti del secondo punto dei *Predloženiija*, sostenendo che il linguaggio rimarrà in uso nelle arti, «так как оно [слово] пригодно для измерения человека через постоянные мира» (SS, VI.1, 108).

Da questo punto in poi, Chlebnikov si dedica a un commento dettagliato di tutte le corrispondenze numeriche esposte nella prima parte del testo, che menziona sempre con il titolo dell'articolo pubblicato nel 1915 («В перечне войн статьи “Он сегодня” приведен...»), SS, VI.1, 108), con un particolare riferimento ai dati inseriti nella tabella. Il poeta alterna la spiegazione del calcolo svolto per ricavare le corrispondenze tra determinati intervalli a descrizioni 'fantasiose' dei popoli che le riguardano, e delle motivazioni che lo hanno portato a prendere in esame una data in particolare:

Немцы по существу отличаются от монголов тем, что у одних усы опущены книзу, а у других подняты вверх; и что ж? большая борьба немцев за *dominium maris* (власть на море) протекает через 317·2 после величественной борьбы за море монголов (Кубилай 1281 и Тирпиц 1915 год) (SS, VI.1, 109).

Chlebnikov raggruppa una serie di eventi che nella sua visione della storia sono affini, e al contempo misurabili con l'intervallo 317: «подобные времена земного шара измерены его основной мерой, и подобные события предписаны делимостью столетий на эту меру, - их соизмеримостью» (SS, VI.1, 110). Tali corrispondenze non si registrano solamente nel caso delle guerre o delle conquiste, ma anche in condizioni di pace, in ambito legislativo: «Так, 30 декабря 533 г. сборник законов Управды [...] получил силу закона; через 317·4 - 1801 г., когда был первый выпуск пяти книг свода законов Наполеона» (SS, VI.1, 110).

Anche in questo caso, Chlebnikov non si limita a riportare una serie di corrispondenze, ma le commenta e fornisce una propria interpretazione degli eventi considerati, volendo metterne in luce le sostanziali affinità: «Обратившись к римскому праву, и Юстиниан,

и Наполеон как бы говорили, что мудрость не впереди, а позади нас и видели в нем щит - один против влияния Англии, другой против учений Востока [...]» (SS, VI.1, 110).

A queste considerazioni segue una metabasi, in cui il poeta espone alcune considerazioni sulle unità di misura impiegate nei calcoli del tempo:

В этом исследовании до сих пор применялось крупное измерение - единицей года. Не лишено пользы привести примеры, указывающие, что то же начало имеет место и при измерении времени единицей дня. Эти примеры относятся к русскому прошлому (SS, VI.1, 110)

Chlebnikov riprende e sviluppa i concetti che aveva esposto in maniera sintetica nella prima parte del saggio e li argomenta più approfonditamente, adducendo inoltre un corposo gruppo di 'dati sperimentali'. Con una struttura parallelistica che lega le due diverse sezioni di *Vremja – mera mira*, il poeta si accinge ora a discutere delle corrispondenze che si registrano nelle vite dei singoli individui. In una sorta di metallage, elenca alcune equivalenze temporali di vario genere, relative alla storia russa, in tredici punti numerati:

I) 1 ноября 1851 года открыта Николаевская железная дорога; 16 марта 1836 г. Царскосельская дорога; между ними 317·18 дней и два дня.

II) 10 февраля 1901 г. первый пробег по Сибирской дороге до Китайской границы; 19 мая 1899 г. закладка Сибирской ж. д. Между началом постройки и концом - 317·2 дня [...] (SS, VI.1, 110-111).

Analogamente alla struttura della prima sezione, gli esempi tratti dalle vite individuali sono seguiti da alcune considerazioni in riferimento alle 'moltitudini', che però vengono elencate senza alcun ordine o particolare distinzione:

Аврелиан в походе против сарматов лично убил 950 сарматов (951=317·3). Больных у Дарданелл было 96683; 96685 = 317·305. [...] В 1911 году в Швеции было 317·95 финнов и норвежцев - (30116) 317·95=30115 (SS, VI.1, 111-112)

Sfortunatamente, non sono note le fonti da cui Chlebnikov può aver tratto le numerose corrispondenze riportate, specialmente per quanto riguarda la storia antica o tardo-antica. Si può tuttavia supporre che il poeta conoscesse la *Historia Augusta*, la cui prima traduzione in russo venne offerta nel XVIII secolo, e in cui è presente la descrizione delle campagne di Aureliano.

Dopo aver esposto tale ridda di esempi, il poeta giunge alla conclusione che il valore numerico 317 è ugualmente valido anche per le ‘moltitudini’. Tale conclusione è immediatamente seguita da una metabasi, in cui Chlebnikov insiste sulla ‘scientificità’ del proprio metodo servendosi di alcuni riferimenti extratestuali:

Петр Великий понимался некоторыми как пример суровой, необузданной воли. Но и его войска, созданные, казалось, его произволом, не дают исключения из общего закона, по-видимому, господствующего на земле. Но, конечно, «Канто-Лапласовский ум» не может быть достигнут без применения начал точности (SS, VI.1, 112)

Come si può vedere in questo estratto, Chlebnikov espone una considerazione piuttosto generale su Pietro il Grande, con probabile riferimento alle riforme militari per cui è celebre il monarca; sebbene tale esempio sia sprovvisto di dati numerici, il poeta lascia intendere che anche prendendo in esame le riforme petrine, in esse si ravvisa il ruolo fondamentale del numero 317. Tale ruolo viene descritto nei termini di una ‘legge generale’, alla quale è sottomesso persino il più celebre esempio di ‘volontà’ in ambito russo, quello di Pietro I. Di maggiore interesse è il passaggio successivo, in cui Chlebnikov definisce tale ‘legge’ numerica in analogia all’ipotesi di Kant-Laplace, che rappresenta un contributo fondamentale alla cosmologia scientifica. Secondo tale teoria il Sistema Solare deriverebbe da una ‘nube primordiale’: nel sistema chlebnikoviano quest’analogia si trova verosimilmente a coincidere con l’anelito di ricondurre la molteplicità caotica degli eventi a un unico principio originario, con le suggestive parole di Lanne «restaurare l’unità primordiale al di là della frammentazione del tempo che disperde l’essere» (Lanne: 1989, 669), anche alla luce dell’ambiguo rapporto tra

Chlebnikov e il pensiero di Kant, che il poeta sfiora in alcuni testi giovanili, come *O pjati i bolee čuvstv<ach>*; *O buduščem čeloveka*; *O vremeni*, cfr. qui, supra).²⁸⁷

Con l'intenzione di avvalorare ulteriormente la propria tesi, Chlebnikov recupera l'ambito semantico della musica, nelle corrispondenze tra armonia e matematica. Il poeta giustappone la composizione della triade di do maggiore, in cui si verifica un caso di rapporto aureo, e la giustappone in modo del tutto arbitrario ad alcune equivalenze temporali che ha esposto in precedenza:

Любопытно, что в основе большого трезвучия: до, ми, соль, лежит правило золотого деления: $a+b=2c$. Но эламиты - ассирийцы = $317:5$; римляне - татары = $317:4$; ассирийцы - татары = 6 . Но $6+4=2\cdot 5=10$. И здесь тоже есть золотое деление (SS, VI.1, 112).

La forzatura di questa coincidenza doveva apparire tale anche al poeta stesso, che per mitigare il tono dell'enunciato, si serve della locuzione iniziale *ljubopytno, čto...*; è evidente che, in ogni caso, a prescindere dal fatto che la disposizione di eventi sulla base della sezione aurea sia sensata o meno, il fine di Chlebnikov è probabilmente quello di suggestionare il lettore, alludendo così all'analogia dell'ipotesi Kant-Laplace, all'unico principio originario.

La parte conclusiva di questa sezione consiste in un ulteriore elenco di dati sperimentali, con cui Chlebnikov presenta alcune corrispondenze tra alcuni eventi, verificatisi durante le crociate e altri, durante il primo anno del conflitto mondiale, introducendo nei calcoli un diverso valore numerico (821) e alternando le unità di misura (anni e giorni): «Один ряд опирается на единицу года, другой на единицу дня» (SS, VI.1, 112). Chlebnikov giustappone l'anno di inizio della prima crociata a quello della Prima Guerra mondiale («1095 год условно = 19 июля 1914 года», SS, VI.1, 113) e, individuando una serie di equivalenze, si prepone di riuscire a calcolare quando il conflitto mondiale avrà termine. Egli si esprime richiamandosi alla metafora 'navale' che aveva associato precedentemente ai sofisti: «От крестовых походов 1095 до 1916 г. прошло 821 год,

²⁸⁷ Un riferimento all'ipotesi di Kant-Laplace si riscontra inoltre in una lettera, dove il poeta descrive *Mirskonca* (1914): «Есть учение о едином законе, охватывающем всю жизнь (т. наз. Канто-Лапласовский ум) [...]» (SS, IV, 383).

следовательно через 821 день от начала войны этот ряд должен исчерпаться. Это полезно для тех, кто взял в руки весло кормчего» (SS, VI.1, 112-113).

Nel passaggio che chiude il saggio, Chlebnikov si esprime con un certo calcolato scetticismo nei confronti delle corrispondenze riportate. Servendosi di una praeteritio, come se volesse anticipare le possibili obiezioni, definisce quest'ultima ridda di esempi nei termini di 'fortunate coincidenze': «это сопоставление все-таки вызывает некоторые сомнения и может рассматриваться только как любопытный опыт с маловероятным удачным концом» (SS, VI.1, 113).

Nel complesso, il testo si caratterizza per l'eterogeneità del registro stilistico: considerate ambedue le parti, si può affermare che nell'accompagnare l'esposizione dei dati sperimentali con cui intende dare validità alle proprie teorie, Chlebnikov si serve di un linguaggio piano e disadorno, e nella maggior parte dei relativi enunciati impieghi la struttura dell'implicazione logica; al contrario, per quanto riguarda quei passaggi di 'commento' alle teorie che sono distribuiti per la maggior parte nella seconda sezione del saggio, si registra un largo uso di figure di sostituzione, come metafora e analogia.

IV.3.8 *Golova vselennoj. Vremja v prostranstve* (1919)

Golova vselennoj (sottotitolo *Vremja v prostranstve*) è un'opera postuma, pubblicata per la prima volta nel 1934 sul volumetto *Neizdannyj Chlebnikov XXVII*. I curatori di SS segnalano la presenza di una bozza preparatoria, conservata in RGALI e intitolata *Matematičeskij manifest* (SS, VI.1, 403). Il testo, composto nella primavera del 1919, era destinato alla pubblicazione sulla rivista "Internacional iskusstva".

In riferimento alla versione proposta in *SS*, il testo si presenta di piccole dimensioni (una pagina e mezza), ed ha la particolarità di essere diviso in due paragrafi numerati, privi di cappello introduttivo, che contengono due distinte argomentazioni.²⁸⁸

Il primo punto numerato è quello più esteso, e al suo interno è possibile individuare due momenti specifici dell'argomentazione chlebnikoviana:

1. Есть виды нового искусства числовых лубков, творчества, где вдохновенная голова вселенной так, как она повернута к художнику, свободно пишется художником числа; клетки и границы отдельных наук не нужны ему: он не ребенок (*SS*, VI.1, 159).

Già dalle prime righe dell'esordio diventa comprensibile come il sottotitolo *Vremja v prostranstve* non sia inteso dall'autore nella sua esclusiva accezione matematico-scientifica, ma trovi riflessione nella rappresentazione dello 'spazio' nelle arti visuali («нового искусства числовых лубков»). La locuzione *Golova vselennoj*, che dà titolo all'opera, in questo contesto è una metafora: in essa l'autore individua il rapporto tra i concetti di 'spazio' e 'tempo' che regolano il funzionamento dell'universo. L'artista figurativo in grado di cogliere tale nesso e di riprodurlo nella propria arte è descritto da Chlebnikov con l'epiteto *chudožnik čisla*, riprendendo nella sostanza l'idea del primato del numero sulla parola e trasponendolo in quest'opera nell'ambito delle arti figurative d'avanguardia.²⁸⁹ Nell'enunciato immediatamente successivo, Chlebnikov sembra sancire il superamento del sistema di pensiero positivista («клетки и границы отдельных наук не нужны ему»), e la necessità di un ingresso nel campo della metafisica. In questo passaggio specifico, i curatori di *SS* hanno riconosciuto una possibile influenza della

²⁸⁸ La critica ha rivolto la propria attenzione perlopiù alla seconda parte di quest'opera, per via di alcune considerazioni numerico-matematiche sul rapporto tra le grandezze delle figure nelle rappresentazioni suprematiste di K. Malevič, che Chlebnikov espone nel testo. Tali considerazioni sono state analizzate e verificate in Nikitaev: 1996.

²⁸⁹ Idea che era stata già abbozzata nel 1915 in un punto dei *Predloženiia*: «Все мысли земного шара (их так немного!), как дома улицы, снабдить особым<и> числ <ами> и разговаривать (обмениваться мыслями), пользуясь языком зрения. Назвать числами речи Цицерона, Катона, Отелло, Демосфена и заменить в судах и других учреждениях никомуненужные подражательные речи. Это первый международный язык. Это начало отчасти проведено в сводах закона. Языки останутся для искусств и освободятся от оскорбительного груза. Слух устал» (*SS*, VI.1, 241).

Teoria della Relatività sul pensiero di Chlebnikov (cfr. *SS*, VI.1, 403)²⁹⁰; tralasciando in questa sede il complesso tema di come Chlebnikov recepì e interpretò le teorie scientifiche a lui coeve, ci sembra ragionevole presupporre l'esistenza di una linea di continuità tra quest'opera e *Vremja – mera mira*.

Chlebnikov continua la sua argomentazione servendosi di una metafora geometrico-matematica («Проповедуя свободный треугольник трех точек: мир, художник и число», *SS*, VI.1, 159), alludendo al triangolo verosimilmente perché è la figura piana elementare tramite la quale si può percepire la variazione da uno spazio euclideo a uno non euclideo, e descrive la capacità dell'artista 'nuovo' di ritrarre «ухо или уста вселенной широкой кистью чисел» (*SS*, VI.1, 159). L'atto dell'artista nasce da una grande consapevolezza dello strumento di cui si serve, il numero, che Chlebnikov articola in una grande similitudine:

[...] совершая свободные удары по научному пространству, знает, что число служит разуму тем же, чем черный уголь руке художника, а глина или мел - ваятелю, работая числоуглем, объединяя в этом искусстве бывшие до него знания (*SS*, VI.1, 159).

Nell'indicare che l'artista, lavorando con il *čislougol'*, è in grado di creare con la sua arte una sorta di *Gesamtkunstwerk*, sembra che Chlebnikov riprenda alcuni dei motivi di *Vremja – mera mira*. Sempre sulla scia di questa linea interpretativa, ci sembra interessante sottolineare che l'artista ritrae, nell'ottica di Chlebnikov, «ухо или уста вселенной», che per sineddoche indicano i due apparati umani (uditivo e fonatorio) legati strettamente alla funzione comunicativa verbale 'elementare': l'universo non si palesa visivamente, l'universo 'comunica' sé stesso in forma di numero, e l'artista del nuovo tempo è in grado, «кистью чисел», di coglierne l'essenza e rappresentarlo. In una struttura imperativo-concessiva, Chlebnikov implicitamente recupera la metafora del triangolo, e alle tre linee che idealmente compongono la figura geometrica fa corrispondere tre diversi atti dell'artista:

²⁹⁰ I quali rimandano a loro volta alle memorie-intervista del poeta S. Bobrov in *Vestnik obščestva V. Chlebnikova*: 1996, 51-54.

Пусть одна строчка дает внезапную, подобную молнии, связь кровавого шарика и Земли, другая падает в гелий, третья разбивается о непреклонное небо, открывая спутников Юпитера (*SS*, VI.1, 159).

Questo breve passaggio è denso di rimandi infra- ed extratestuali: nel primo enunciato, viene espresso un rapporto tra la Terra e un globulo rosso (*krovjanyj šarik*), chiarito dallo stesso Chlebnikov successivamente; nel secondo, si fa riferimento all'elio, poiché Chlebnikov aveva individuato una corrispondenza scientifica tra la massa dell'atomo del gas nobile e quella del pianeta Terra;²⁹¹ il terzo è probabilmente un riferimento alla scoperta consequenziale di alcuni dei satelliti di Giove, avvenuta nel corso dei primi anni del Novecento. Nel passaggio immediatamente successivo, Chlebnikov recupera uno stile futurista, quasi 'marinettiano':

²⁹¹ Tale riferimento extratestuale necessita di un confronto con la bozza del *Matematičeskij manifest*, come è stato proposto in *SS* (VI.1, 403). Riportiamo alcuni dei passaggi riprodotti dai curatori nelle note dell'ultima edizione critica accompagnati da un nostro commento, nel tentativo di chiarire il riferimento chlebnikoviano: «Вес земного шара = $60 \cdot 10^{25}$ граммов. Вес атома гелия = $68 \cdot 10^{-25}$ граммов (вес а-частицы). В гелии, втором в ряду Мозеля, земля переходит в молнию, их атомы тождественны». Le particelle alfa, indicate erroneamente con <a> in *SS*, sono uno dei tipi di radiazioni emesse dalle sostanze radioattive, e la cui massa coincide con quella di un atomo di elio. Si noti comunque che il valore della massa terrestre è di circa $6 \cdot 10^{24}$ kg > $60 \cdot 10^{26}$ grammi, mentre quella di una particella alfa è di $6,6 \cdot 10^{-27}$ g ($6,6 \cdot 10^{-27}$ grammi, quindi, a meno che non ci sia un errore di trascrizione nel brano del manoscritto riportato in *SS*, il calcolo deve ritenersi errato, o per un errore di notazione, o per ordine di grandezza. Questo però lascia qualche perplessità, se si prendono in considerazione altri calcoli eseguiti correttamente da Chlebnikov nel tentativo di istituire una relazione matematica tra universo e uomo (cfr. *O buduščem čeloveka*, qui, supra, e *Prikaz predzemšarov*, nel cap. precedente). Chlebnikov fa poi riferimento alle cariche elettriche delle particelle, menzionando la legge di Moseley («в ряду Мозеля»; probabilmente c'è un errore di traslitterazione), formalizzata nel 1913 dal fisico Henry Moseley. Il riferimento al fisico britannico però è abbastanza oscuro: trattandosi di una bozza può darsi che Chlebnikov abbia scritto solamente dei punti importanti, delle idee, che avrebbe probabilmente trattato in modo più dettagliato nel testo finito; «Гелий <...> есть атом молнии, а-частица, каждый атом заключает два заряда. В глыбе гелия, равной по весу нашей звезде, содержится 365^{20} а-частиц и 365^{20} зарядов электричества. Условность молнии. Созвучие молнии году. Время и земной год, вы населили и атом гелия. Найдено». In questo passaggio Chlebnikov equipara verosimilmente una quantità di massa di elio equivalente a quella della Terra («В глыбе гелия, равной по весу нашей звезде») e vi individua un numero di particelle alfa e di cariche elettriche (verosimilmente Chlebnikov si riferisce agli elettroni, la cui scoperta in ambito scientifico aveva portato a un acceso dibattito sul ruolo di tale particella nei legami atomici nel periodo in cui questo testo venne scritto) pari alla ventesima potenza di 365, numero cruciale nel calcolo degli *zakony vremeni*. In questa cifra Chlebnikov riscontra la 'risonanza' tra fenomeni elettrici e tempo, giungendo a sancire che il tempo, nel computo dei giorni di un anno terrestre, influisce sull'atomo di elio forzandone le reazioni fisico-chimiche: «Время и земной год, вы населили и атом гелия».

Быстрота обогатится новой быстротой - быстротой мысли, а границы отдельных знаний исчезнут перед шествием чисел на свободе, брошенных в печать как приказы по земному шару. Вот они, эти виды нового творчества, возможного по нашему мнению (SS, VI.1, 159).

Non è un azzardo parlare di ‘marinettismo’ in questo caso, per due motivi: in primis per la struttura dell’enunciato «Быстрота обогатится новой быстротой – быстротой мысли» che, pur presentando una transizione verso il campo semantico scientifico che si riflette anche nella scelta terminologica (la ‘bellezza nuova’ e la ‘velocità’ marinettiane diventano la ‘*novaja bystrota*’ e ‘*bystrota mysli*’ chlebnikoviana), nella sostanza ricalca pedissequamente il quarto punto di *Le Futurisme*: «[...] la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova; la bellezza della velocità» (Manifesti, 13). In secondo luogo, la palese citazione alle marinettiane ‘parole in libertà’ nel riferimento ai «чисел на свободе, брошенных в печать как приказы по земному шару», con cui sembra rimandare alle proprie composizioni manifestarie in cui si registra il motivo dei *predzemšary*. In questo punto del testo, Chlebnikov sembra rivolgersi direttamente ai lettori, presentando la seconda parte del primo punto, che segue nel testo («Вот они, эти виды нового творчества, возможного по нашему мнению»):

Поверхность Земли - 510051300 кв. километров; поверхность красного кровяного шарика, этого гражданина, этой звезды Млечного Пути Человека - 0,000128 кв. миллиметра. Между гражданином неба и гражданином тела заключен договор, вот он: поверхность земной звезды, деленная на поверхность звездочки кровяного шара, равна 365 в десятой степени (365^{10}) - прекрасная созвучность двух миров, право человека быть первым на Земле (SS, VI.1, 159).

È possibile vedere come Chlebnikov riprende la prima componente del ‘triangolo’, che aveva menzionato precedentemente nel testo, ed esplicita in cosa consiste la «связь кровяного шарика и Земли»: l’autore intende individuare un rapporto di tipo matematico-algebrico mettendo in relazione la superficie della terra in km^2 a quella di un globulo rosso (*krovjanoj šarik*, descritto come una stella all’interno della galassia-uomo) in mm^2 : secondo il calcolo che il poeta presenta nel testo, se si moltiplica la superficie di un globulo rosso per il valore di 365^{10} , si ottiene un numero pari alla superficie del pianeta Terra. Tenendo in considerazione le ovvie approssimazioni, i conti tornano: la superficie

del globulo rosso si calcola tenendo conto del fatto che ha una forma simile a quella di un disco, e pertanto bisogna sommare le superfici delle sue due ‘facce’. Si può anche verificare che i dati numerici non siano casuali, servendosi delle formule della geometria euclidea per ricavare il raggio del globulo rosso: se $A = \pi \cdot r^2$, allora $r = \sqrt{\frac{A}{\pi}}$; tenendo conto che Chlebnikov fornisce il valore della somma delle due superfici del disco, la formula per determinare il raggio del globulo rosso sarà: $r = \sqrt{\frac{A}{2\pi}}$; e quindi $r = \sqrt{\frac{0,000128}{2\pi}} = 0,0045$ mm, valore che grossomodo corrisponde alla lunghezza media del raggio di un globulo rosso. Avvalendosi di questo genere di formule inverse è possibile verificare anche la validità del calcolo del valore numerico del rapporto tra superficie del pianeta e del globulo rosso. Pur essendo sempre approssimato, il calcolo è sostanzialmente corretto. Ovviamente, non bisogna interpretare questo tipo di elucubrazioni in prospettiva matematico-fisica, dal momento che perderebbero inevitabilmente il proprio senso: il fine ultimo che Chlebnikov persegue con questi calcoli è quello di individuare una sorta di ‘legge armonica’ che possa codificare la relazione tra uomo e universo («прекрасная созвучность двух миров», corsivo mio) e convalidare quindi «право человека быть первым на Земле».

A prescindere dalle astrazioni matematiche, un aspetto particolare di questa interpretazione si registra nella terminologia adottata da Chlebnikov per descriverla. Poco sopra nel testo, Chlebnikov si accingeva ad illustrare le proprie scoperte nella metafora giuridica della stipula di un contratto tra due cittadini («заключен договор»), giungendo a sancire per ‘diritto’ il primato dell’essere umano sulla terra («право человека быть первым на Земле»). Questo genere di lessico pervade il registro stilistico dell’autore anche nella parte conclusiva della sezione:

Это первая статья договора государства кровяных шариков с государством небесных шаров. Двunoгий живой Млечный Путь и его звездочка заключили союз тристащестидесятипятиричности с Млечным Путем на небе и его большой звездой Земли. Мертвый Млечный Путь и живой здесь дали свои подписи как два равноправных правовых лица (SS, VI.1, 159-160).

Riprendendo la metafora del rapporto tra uomo-Via Lattea (con l'epiteto perifrastico «Двуногий живой Млечный Путь») e globulo rosso-stella («его звездочка»), Chlebnikov articola un gioco parallelistico a tema giuridico, con cui chiarisce il ruolo dell'uomo nell'universo, un ruolo soggetto al rapporto in base 365: al sistema umano viene contrapposto il sistema cosmico, e al rapporto tra uomo e globulo rosso viene accostato quello tra Via Lattea e pianeta Terra: esattamente come le due parti contraenti di una transazione legale («как два равноправных правовых лица», si noti il pleonasma), uomo e universo «дали свои подписи» nel sottoscrivere la «первая статья договора», ovvero la scoperta chlebnikoviana.

Il primo punto del testo si conclude in questo modo e viene seguito senza alcuna transizione dal secondo, in cui l'autore cambia apparentemente argomento:

2. В некоторых тневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. И так, в этих сборниках плоскостей есть тневой год и тневой день. Я увидел снова в области живописи время приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру (SS, VI.1, 160).

Chlebnikov introduce la trattazione *in medias res*, descrivendo una propria esperienza personale, che funge da pretesto per riprendere il concetto del rapporto di base 365 e presentarlo sotto una luce diversa: facendo riferimento alle 'druse' suprematiste di Malevič, Chlebnikov nota che il rapporto tra la superficie massima e il cerchio di dimensione minima è ancora esprimibile con una potenza di base 365, espressione numerica del tempo che regola lo spazio («Я увидел снова в области живописи время приказывающим пространству»). Con questa affermazione egli intende mostrare al lettore una sorta di esempio concreto in cui la teoria che aveva presentato nella prima sezione del testo si riscontra in versione 'applicata' nella realtà: come se si trattasse di una trasposizione del dibattito intorno al calcolo del 'rapporto aureo', Chlebnikov considera assolutamente certo che l'artista sia consapevole del fatto che è solamente il rapporto numerico a regolare l'interazione tra le forme («уступая место чистому размеру»).

Da un punto di vista stilistico, si può affermare che *Golova vselennoj* è un testo composito. Pur essendo un'opera di ispirazione essenzialmente 'scientifica',²⁹² si registra la presenza di figure di senso di diverso tipo; nel costruire i propri tropi Chlebnikov non disdegna l'impiego di aree terminologiche (in questo caso quella giuridica) concettualmente distanti dalla sfera letteraria, ma che adotta al fine di enfatizzare l'effetto che intende produrre. Il linguaggio nel complesso è piano, e non si riscontra la presenza di figure di sintassi; la struttura sintattica dominante è senza dubbio quella ipotattica, dal momento che la finalità comunicativa e la chiarezza intrinseche alla convenzione del testo scientifico prevalgono sulla caratteristica visionarietà dello stile chlebnikoviano. Si registrano, nella sezione conclusiva del testo, alcuni momenti in cui Chlebnikov esplicita la propria posizione di autore servendosi di verbi coniugati alla prima persona singolare («я нашел, что [...] Я увидел...»), che possono sì riferirsi alla descrizione di un'esperienza personale, ma presentano anche delle somiglianze con la funzione pragmatica di certi artifici retorici delle forme dichiarative. Infatti, è possibile interpretare questi passaggi come se si trattasse di una dimostrazione di 'autorità': presentare al lettore il risultato conseguito dopo aver esposto il principio matematico al punto 1. conferisce a Chlebnikov il diritto, o l'autorità, di essere considerato affidabile (o autorevole) nel riconoscimento di quello stesso principio nelle opere di altri autori (in questo caso, in riferimento a Malevič), e di presentarlo quindi come un fenomeno di portata universale. Per quanto la scelta di distribuire il testo in due punti numerati potrebbe portare, insieme al ragionamento su una 'lotta per una posizione autorevole' che si svolge internamente al testo, ad avvicinare *Golova vselennoj* alle forme dichiarative, dissentiamo da questa interpretazione, dal momento che, pur essendo evidente una certa affinità con le funzioni pragmatiche più diffuse nelle opere manifestarie, è il ruolo che esse giocano nel complesso di quest'opera ad essere minoritario e a non permettere di considerare quest'opera come una forma dichiarativa.

²⁹² Riteniamo che il discorso sulla pittura condotto nel primo punto del testo e su cui l'autore ritorna nel secondo con la menzione specifica delle opere di K. Malevič sia in realtà del tutto strumentale alla trattazione della propria teoria del rapporto numerico.

IV.3.9 *V mire cifr* (1920)

V mire cifr è un testo pubblicato per la prima volta nel 1920 a Baku, sulla rivista “Voenmor”. I curatori di *SS* collocano la composizione dell’opera nell’autunno di quello stesso anno, periodo in cui Chlebnikov teneva delle lezioni a Baku, ai marinai della flottiglia del Volga-Caspio (cfr. *SS*, VI.1, 408);²⁹³ proprio per questo motivo e per la contestuale ‘scoperta’ dell’*osnovnoj zakon vremeni* (12 dicembre 1920), i curatori dell’edizione critica ritengono che *V mire cifr* sia da ricondurre a un intervento tenuto in quello stesso periodo presso l’università *Krasnaja zvezda* (cfr. *SS*, VI.1, 408)²⁹⁴.

Il testo è di medie dimensioni (5 pagine nella versione proposta in *SS*) ed è caratterizzato da un tono molto suggestivo, con cui l’autore conferisce all’opera un taglio che oseremmo definire ‘mistico-numerologico’. In una sorta di *captatio benevolentiae*, Chlebnikov esordisce servendosi di una costruzione verbale in prima persona plurale, verosimilmente per ridurre al minimo la distanza tra autore e pubblico, cosa che renderebbe plausibile l’accostamento di questo articolo all’esposizione pubblica di un *doklad*:

Мы все знаем, как наши бабушки и прабабушки увлекались «звериным числом» - 666, придавая ему особый таинственный смысл. Это не странно. Научные загадки так часто окружены сиянием «потустороннего» мира. Позднее разум разрушает налет чертовщины и находит холодные законы. Таких чисел, пожалуй, найдется не одно ...
Таковы числа 48, 317, 1053, 768, 243 (*SS*, VI.1, 185).

La strategia retorica con cui Chlebnikov intende porsi sullo stesso piano del proprio pubblico non si estrinseca solo nella costruzione verbale, ma anche in una serie di riferimenti extratestuali di tipo culturale che attingono al bacino di un sapere popolare che doveva essere di dominio comune all’epoca. L’autore fa leva sulle superstizioni degli antenati («как наши бабушки и прабабушки увлекались»), e sui riferimenti religiosi («“звериным числом” - 666») e le paragona alle grandi questioni scientifiche che, prima

²⁹³ «Я служу лектором в колл<ективе> агитаторов Политпросвета Волго-Каспийского флота», *SS*, VI.2, 199.

²⁹⁴ Circostanza che rappresentò per Chlebnikov un momento di profondo scoramento: «Это случилось после того, как я в последний раз в жизни поверил людям и прочел доклад в ученом обществе при университете “Красная Звезда”. [...] Доклад я озаглавил “Коран чисел”», *SS*, VI.2, 200.

di essere risolte dagli specialisti («Позднее разум [...] находит холодные законы»), assumono una connotazione quasi sovranaturale agli occhi delle persone meno colte («Научные загадки так часто окружены сиянием “потустороннего” мира»).

Chlebnikov insiste sulla percezione del sovranaturale, menzionando la pratica delle sedute spiritiche («Судьба таких чисел напоминает распространенную игру взрослых - сношения с загробным миром, эти блюдечки, выстукивающие пророчество», *SS*, VI.1, 185). In una metabasi, l'autore suppone che anche agli altri numeri, che riporta in aggiunta a '666', potrebbe toccare in sorte di acquisire un valore quasi ultraterreno («Вероятно, такая же судьба ждет и эти числа», *SS*, VI.1, 185): tale constatazione, apparentemente circostanziale, serve in realtà a Chlebnikov per introdurre l'argomento che verrà trattato dettagliatamente nel saggio. Citando alcuni versi della lirica *Besy* di Puškin (1830), egli si accinge a dimostrare il valore 'extranumerico' della prima cifra da lui elencata nell'esordio del testo: il poeta presenta così al pubblico la propria teoria per cui la comparsa/formazione di un nuovo governo sarebbe prevedibile calcolando intervalli di 48 giorni («Кто бы, например, подумал, что многочисленные правительства, [...] правительства Львова, Скоропадского и т.д. возникали правильной рябью по волнам времени через 48 дней», *SS*, VI.1, 185).

Chlebnikov cita due figure, G. L'vov e P. Skoropadskij, che per antonomasia si sovrappongono a due momenti storici cruciali nello sviluppo dell'assetto geopolitico provocato dalla rivoluzione del febbraio 1917: L'vov fu infatti il primo presidente del governo provvisorio russo, mentre Skoropadskij fu esecutore, nel 1918, di un colpo di stato in Ucraina, che lo portò ad autoproclamarsi Atamano (cfr. *SS*, VI.1, 409).

Nelle intenzioni di Chlebnikov, il fine del testo è prettamente scientifico, e per tale ragione l'autore si preoccupa di formalizzare questa scoperta nei termini di un'equazione matematica:

Их уравнение, называя через X день открытия правительства, а через K исходную точку, следующее: $X=K+48n$ (*SS*, VI.1, 185).

Alla formalizzazione della regola, Chlebnikov fa seguire una dimostrazione, per dare prova della validità dell'equazione individuata. Il valore 'п', accostato al numero 48, corrisponde a un numero intero che rappresenta la quantità di intervalli di 48 giorni da prendere in considerazione nel calcolo. Si noti anche l'uso del verbo coniugato alla prima persona plurale per introdurre lo svolgimento della dimostrazione:

Возьмем исходной точкой 27 августа 1917 года, когда образовалось «Государственное Совещение» и всходила звезда Корнилова. Пусть этот день, написанный очень белым цветом, будет К. Тогда через 48 дней, при $p=1$, будет 14 октября 1917 года - образование «Временного Совета», с Керенским во главе. Сделав $p=3$ получим 19 января 1918 года - заседание Учредительного собрания; $p=4$ дает 8 марта - правительство князя Львова; $p=5$ дает 26 апреля 1918 года - возникновение правительства Скоропадского; $p=7$ получим 18 сентября 1918 года - правительство Авксентьева (SS, VI.1, 185-186).

La ricostruzione di Chlebnikov ovviamente avviene 'a posteriori', senza che il poeta si arrischi in previsioni di eventi futuri: il calcolo ha senso solo in quest'ottica, dal momento che, come è visibile dalla dimostrazione fornita dall'autore stesso e nella soluzione dell'equazione, solo per alcuni dei numeri da uno a sette (il primo e l'ultimo valore assegnato alla variabile 'п' tra quelli presentati dal poeta), si verifica una corrispondenza con un evento storico-politico. In ogni caso, il fine di Chlebnikov è quello di individuare ciò che ritiene essere il principio universale che regola la frequenza degli eventi determinanti per l'umanità, e conclude questo passaggio riprendendo la metafora delle onde («правительства [...] возникали правильной рябью по волнам времени через 48 дней») con cui aveva aperto la trattazione: «Эти белые правительства точно игрушечные кораблики, спускаемые на волны, возникали и тонули через 48 дней» (SS, VI.1, 186).

Il poeta riporta a questo punto una tabella riassuntiva che contiene tutte le occorrenze che egli aveva precedentemente elencato nella parte dimostrativa, ordinate secondo un criterio più rigoroso («Лучше всего их судьбу передает следующая таблица: значение п, день открытия $X=K+48$ п дней, $K=27$ авг. 1917 г.», SS, VI.1, 186). Tale elemento strutturale interno al saggio, una tabella vera e propria (anche se priva di una precisa caratterizzazione grafica dotata di bordi, righe e colonne, che invece è presente in *Učitel'*

i učeník, Opyt postroenija..., o *Vremja – mera mira*) mette in luce lo stretto legame che Chlebnikov mantiene con l'impostazione 'tassonomica' che ha caratterizzato i lavori scientifici giovanili, e che si rifletterà anche su alcune delle pagine di *Doski sud'by*.

Un elemento interessante che si nota tra queste righe è inoltre il ricorrere di alcuni aggettivi e tropi che qualificano le esperienze di governo e i rispettivi fautori, che Chlebnikov cita in questo passaggio. Si registra ad esempio l'uso dell'aggettivo *belyj*, su cui l'autore insiste nel descrivere alcuni eventi, come la costituzione del Consiglio di Stato, avvenuto il 27 agosto 1917 (secondo il calendario giuliano), che Chlebnikov prende come data 'fondamentale' nella sua equazione (valore 'K'): «Пусть этот день, написанный очень белым цветом [...]» (SS, VI.1, 185, corsivo mio); l'aggettivo ritorna nel passaggio che conclude la dimostrazione dello svolgimento dell'equazione, in «Эти белые правительства точно игрушечные кораблики [...]» (SS, VI.1, 186, corsivo mio). È probabile che in questo caso l'aggettivo qualificativo risenta della connotazione che assunse nel periodo della guerra civile, coincidendo quindi con la linea politica degli esponenti conservatori del governo provvisorio o della 'destra' del partito social-democratico. Ai governi 'bianchi', come è stato detto, corrispondono delle figure politiche 'bianche', che Chlebnikov paragona a uno stormo di corvi: «Так эти имена, похожие на докучливую стаю ворон, соединяются одним управлением» (SS, VI.1, 186). È difficile stabilire se con questo paragone l'autore abbia voluto dare voce al proprio credo politico: se si tiene conto di quanto egli affrontò nell'ultimo periodo della sua vita non è da escludere anche che, dato il contesto in cui quest'opera venne concepita, la similitudine sia frutto di necessità concrete: è possibile che Chlebnikov abbia sostenuto le posizioni bolsceviche non solo per provvedere al proprio sostentamento ma, ciò che è più importante, per pubblicare i propri lavori (cfr. Cooke: 1987, 140).

Chlebnikov conclude questa prima sezione del testo riportando un ulteriore esempio, in cui i giorni che separano il verificarsi di due eventi legati alla rivoluzione del 1905 confermerebbero la validità dell'equazione da lui scoperta: «Вообще 48 дней очень часто соединяют подобные события: так, например, шествие Гапона 22 января 1905 года и 19-22 декабря 1905 года - вооруженное восстание в Москве отделены 48 днями» (SS, VI.1, 186). In questo caso, però, l'operazione di Chlebnikov è più complessa di una semplice addizione, dal momento che il numero dei giorni che separa i due eventi

risulta essere un multiplo di 48 solo se si considerano nella somma i tre giorni dell'insurrezione del dicembre 1905 come singole unità.²⁹⁵

A questo punto del testo, il poeta inizia la trattazione della seconda parte argomentativa, esplicitando che verranno analizzati due dei numeri elencati nella parte introduttiva, con l'uso del verbo di prima persona plurale:

Теперь возьмем числа 768 и 1053.

Это настоящие два маленьких «чёрта», выступающие всюду, где нужно соединить два последовательных звена одной и той же цепи. Чистые законы времени одинаковы для всех вещей, совсем так же, как законы пространства одни и те же и для треугольника 3 точек на черепе человека, покоящемся на ладони ученого, исследующего его (SS, VI.1, 186).

È significativo notare come l'autore recuperi il riferimento alle superstizioni e alla sfera del soprannaturale anche nella descrizione figurata che fa di queste due cifre («настоящие два маленьких “чёрта”»); il poeta ribadisce poi la validità universale degli *zakony vremeni*, riprendendo una posizione che si registra anche in altri testi di questo stesso periodo (cfr. *Vsem! Vsem! Vsem!*, qui, supra; *Pro nekotorye oblasti...*, qui, infra; e *Predskazaniya*, SS, VI.1, 286). In una similitudine, Chlebnikov giustappone a questa affermazione una metafora che riguarda le leggi dello spazio, uguali in ogni punto del pianeta e in ogni momento storico: il riferimento allo studio del cranio umano che mantiene sempre una sua 'stilizzazione' in forma triangolare è probabilmente da leggersi in analogia a quanto si afferma in *Pro nekotorye oblasti*: «законы времени не могут изменяться от положения точки, в которой находится изучающий человек, исследующий время» (T, 640).

A questo passaggio introduttivo ne segue uno più argomentativo, in cui Chlebnikov ripete la struttura adottata precedentemente, elencando una serie di casi in cui il numero preso in esame gioca un ruolo chiave nel calcolo dell'intervallo tra due eventi storici precisi, e cerca di formalizzare poi questa teoria con un'equazione:

²⁹⁵ Il calcolo è il seguente: $9+28+4(30)+5(31)+22 = 334$; aggiungendo 2 (dei tre giorni che costituiscono l'intervallo della sommossa moscovita) = 336, multiplo di 48.

Возьмите смерти царей, применив к ним эти числа. Если число 48 помогло составить «уравнение» белых правительств, то число $768=48 \cdot 16$ участвует в «уравнении» смерти отошедших в вечность царей. «Скорбный лист царей» в виде уравнения имеет следующий вид: $X=769 \cdot 5p+1052k$. Если $p=1$, $k=1$. $X=4897$ дней= $769 \cdot 5+1052$ или числу дней между 16 июля 1918 года (смерть Николая II) и 17 февраля 1905 года (убийство Сергея Александровича). Если $p=3$, $k=2$, $X=13639=769 \cdot 15+1052 \cdot 2$, т. е. времени между 13 марта 1881 года (убийство Александра II) и 16 июля 1918 года (убийство Николая II). Таким образом, X (день смерти) = $769 \cdot 5p+1052k$. При $k=p$ имеем день смерти Александра II, при $p=2$, $k=1$ получаем день взрыва Каллевым Сергея Александровича, при $p=3$, $k=2$ день расстрела Николая II. (SS, VI.1, 186-188)

In questo caso, il calcolo di Chlebnikov non coinvolge più l'intervallo che intercorre tra la formazione di un nuovo governo provvisorio, ma fa riferimento al numero di giorni che separano la morte di alcuni zar: partendo dal numero 48, preso in esame nella sezione precedente, il poeta lo moltiplica per sedici (e non fornisce indicazioni su quale sia la motivazione a fondamento di questa scelta)²⁹⁶ e ottiene 768, cifra che tratterà in questa sezione insieme a 1053, senza spiegare quale sia il 'significato' di quest'ultimo.

Chlebnikov esorta il pubblico stesso ad analizzare in chiave numerica le date dei decessi degli imperatori con un verbo in seconda persona plurale (Возьмите смерти царей, применив к ним эти числа).

Si noti che in questo passaggio Chlebnikov struttura il suo calcolo in modo diverso dal precedente: egli ha inizialmente indicato i numeri che avrebbe trattato come 768 e 1053, ma nella sua codifica dell'equazione dello «Скорбный лист царей», al primo numero aggiunge un'unità che sottrae al secondo, in modo tale da ottenere $X=769 \cdot 5p+1052k$ (in modo scientificamente dubbio), con p e k variabili. Chlebnikov presenta una serie di casi in cui il risultato della sua equazione coincide effettivamente con gli intervalli presi in considerazione assegnando un valore specifico alle variabili, come «Если $p=3$, $k=2$, $X=13639=769 \cdot 15+1052 \cdot 2$, т. е. времени между 13 марта 1881 года (убийство Александра II) и 16 июля 1918 года (убийство Николая II)».

²⁹⁶ Il numero 16 non è strettamente legato alle ricerche sugli *zakony vremeni*: deduciamo quindi che la scelta di indicare i fattori della moltiplicazione è motivata dalla volontà di mettere in luce il rapporto tra i numeri 48 e 768.

Analogamente al caso precedente, Chlebnikov afferma che la correttezza di questi esempi è indice della «закономерность происходящих событий» (SS, VI.1, 188), il punto di partenza per ‘triangolare’ gli eventi nel futuro:

Изучив его до конца, мы сможем делать съемку отдаленных точек времени как в прошлом, так и в будущем. Изучая «горы будущего», мы будем поступать совершенно так же, как землемер, смерив угол и длину тени, измеряет высоту гор, на которых никогда не бывал (SS, VI.1, 188).

Il riferimento alla professione del *zemlemer* in questo contesto è significativo, perché permette di mettere in relazione quest’opera con *Pro nekotorye oblasti...* (cfr. qui, infra), in cui ricorre lo stesso termine, usato in un’accezione metaforica molto simile: «Мы знаем, что в основу науки о пространстве лег опыт плотников и землемеров [...]» (T, 640).

Chlebnikov continua la sua argomentazione, elencando nuovamente una serie di avvenimenti – questa volta si tratta di insurrezioni – separati l’uno dall’altro da un numero di giorni tendenzialmente multiplo di 768 o 1053 («Но вот те же числа как связи времен между повторными точками народных восстаний», SS, VI.1, 188).²⁹⁷

A differenza dei casi precedenti, i calcoli di Chlebnikov non prevedono l’uso di alcuna equazione, ma sono dei veri e propri rapporti numerici diretti ricavati dalle cifre indicate dall’autore. Chlebnikov fornisce sei esempi presentandoli, per la prima volta nel testo, enumerati: un elenco ordinato secondo la progressione dei numeri romani, di cui riportiamo i primi due punti a titolo d’esempio:

I. 31 марта 1871 года- начало Парижской Коммуны. Через 768·22 - 16 июля 1917 года - вооруженное выступление рабочих в Петрограде.

II. 29 мая 1871 года - разрушение Вандомской колонны [...]. Через 1053·16- 16 июля 1917 года - вооруженное выступление в Петрограде (SS, VI.1, 188).

²⁹⁷ Abbiamo detto ‘tendenzialmente’ multiplo poiché in alcuni casi la cifra è diversa, es. 1054: «VI. Китайская республика (13 февраля 1912 года) возникла за 1054·2 до провозглашения Украинской республики 22 ноября 1917 года и падения военной ставки.» (SS, VI.1, 188).

Anche in questo caso, Chlebnikov chiude l'argomentazione constatando l'alta frequenza con cui si verificano le condizioni stabilite nei suoi calcoli, con l'intenzione di sottolinearne la validità: «Таким образом, эти числа довольно часто встречаются как меры расстояний во времени», sottolineando però il fatto che le ricorrenze e i dati da lui presentati sono ancora ben lungi dall'essere formalizzabili: «может быть, когда-нибудь любознательный ум даст им отвлеченное объяснение» (SS, VI.1, 188). Quello che Chlebnikov sta conducendo in questo passaggio è un vero e proprio gioco retorico: se nel primo enunciato riconosciamo l'affermazione della validità della propria tesi, il poeta mitiga il proprio tono in quello immediatamente successivo, probabilmente poiché è incline a considerare, proprio come in un lavoro scientifico in senso stretto, i risultati dei fenomeni osservati come dati empirici, ancora insufficienti per la codificazione di una vera e propria teoria o legge matematica. Con l'ultima affermazione Chlebnikov riprende però le finalità del primo enunciato, e sottolinea l'opportunità della propria ricerca: «эти уравнения удивительно “уравнивают” все и всех перед лицом какого-то отвлеченного закона», i cui risultati si presentano come effettivamente 'regolati' da una qualche legge matematica ancora ignota.

Chlebnikov prosegue il saggio introducendo la trattazione dell'ultima cifra che aveva elencato nella parte iniziale dell'opera, il numero 243, che però esprime in una forma diversa (come quinta potenza di tre a cui sottrae uno):

Что же касается до $3^5-1=242$, то это число (пятая степень трех без единицы), весьма часто отделяет начало деятельности от ее конца (SS, VI.1, 189).

Non è casuale che Chlebnikov questa volta si serva di un'espressione in potenza di tre come forma alternativa al numero 243. Possiamo considerare retrospettivamente quelle che saranno le conclusioni tratte in opere più tarde, come il *Prikaz predzemšarov* (1922), in cui Chlebnikov esplicita il significato essenzialmente negativo che attribuisce alle potenze di tre: «Три - телега смерти, упадка; у старших миров нога уравнения - три» (SS, VI.1, 284), o nelle *Doski sud'by*, in cui alle potenze in base tre vengono contrapposte

quelle in base due (cfr. Hacker: 2008). La conferma di questa interpretazione può essere individuata nelle date che Chlebnikov adduce per dare dimostrazione della propria teoria. Ne riportiamo alcune a titolo d'esempio:

День 7 ноября 1917 года как конец войны был поворотным днем в русско-германских отношениях и торжеством Германии, вершиной германского могущества. Через 3^5-1 Мирбах, германский посол, был убит; 21 марта Николай II был арестован. Через $2(3^5-1)$ - 16 июля он был расстрелян. [...] Корнилов был убит 13 апреля, через 3^5 после Лондонского совещания союзников (7 августа 1917 года), выдвинувших Корнилова как своего ставленника. [...] Точно так же мятеж левых эсеров, направленный против Советской власти (7 июля 1918 года), вспыхнул через 3^5-1 после образования правительства Ленина 9 ноября 1917 года (SS, VI.1, 189-190).

Come si può vedere nell'estratto, tutte le date ricavate dal calcolo di Chlebnikov coincidono con un evento di natura essenzialmente negativa; tuttavia, il poeta riporta anche dei casi in cui questa corrispondenza non si verifica: «Напротив, через $2(3^5-1)$ после начала Советской власти 7 ноября 1917 года, был первый съезд III Интернационала, 6 марта 1919 года» (SS, VI.1, 190).

Può sembrare che questo elemento in particolare comprometta l'interpretazione del valore negativo intrinseco delle potenze di tre come parte del sistema chlebnikoviano anche in questo testo,²⁹⁸ ma il poeta verso la fine del testo fornisce ulteriori esempi per precisare il tipo di ricorrenza che porta al verificarsi di eventi positivi, sulla base di un assunto logico abbastanza elementare per cui la negazione di una negazione consiste in un'affermazione: «Здесь как бы выступает старое правило: отрицание отрицания дает утверждение, два “нет” дает “да”» (SS, VI.1, 190). Chlebnikov lo dimostra mettendo in relazione alcuni degli eventi già considerati in precedenza:

Убийство Мирбаха и мятеж левых эсеров 7 июля был днем высшего раскола среди левых. Через 3^5-1 был созван 2-6 марта 1919 года III Коммунистический Интернационал, положивший конец расколу и

²⁹⁸ Si noti che Chlebnikov cita l'omicidio dell'ambasciatore tedesco Mirbach anche in *Zangezi* (1920-1922), nella *Ploskost' XVIII*, dove ricorre frequentemente il riferimento a 3^5 : «Через три в пятой дней / Сделался снег ал. [...] Через три в пятой (двести сорок три дня) / Точно, что всего обидней, / Приходит возмездие. [...] И когда мир приехал у какого-то договора / на горбах, / Через три в пятой / Был убит эсером Мирбах» (SS, V, 341).

вернувший освободительному движению единство (SS, VI.1, 190, corsivo mio).

In questo estratto in particolare, è evidente come Chlebnikov mostri la consecutività (in potenza di tre) tra due eventi negativi, l'omicidio di Mirbach e la rivolta dei socialdemocratici di sinistra contro i bolscevichi, e uno positivo (la costituzione della Terza Internazionale comunista): in analogia a quanto si verifica in logica, a una doppia negazione corrisponde un'affermazione positiva. Ci sembra inoltre rilevante sottolineare i termini con cui Chlebnikov descrive il partito bolscevico (вернувший освободительному движению единство, corsivo mio). Il passaggio si conclude, analogamente ai precedenti, con un'affermazione della validità del calcolo chlebnikoviano: «Таким образом, $3^5-1=242$ дням отчетливо соединяет начало и конец известного пласта времени», mentre a chiudere il saggio è un appello, affinché le intuizioni di Chlebnikov divengano in futuro oggetto di studio: «Надеюсь, что эти сопоставления, которые пока только будят ум, скоро станут областью исследования» (SS, VI.1, 190).

Da un punto di vista strutturale, si può affermare che questo saggio si presenta come costituito da una breve introduzione e da tre 'moduli' ripetuti. Ciascuno di essi è suddiviso in una parte introduttiva (in cui viene presentato il tema trattato), in una parte argomentativa (dove Chlebnikov adduce esempi o calcoli a sostegno della propria teoria) e una parte conclusiva (in cui il poeta insiste sull'opportunità di continuare il percorso di ricerca da lui intrapreso). Stilisticamente si può affermare che il linguaggio adoperato da Chlebnikov non si contraddistingue per particolare ricercatezza o attenzione ad artifici retorici; al contrario, è essenzialmente piano, 'asciutto', commisurato al tipo di trattazione condotta nel complesso del testo. Si registra inoltre una frequente alternanza tra periodi ipotattici (nelle porzioni di testo argomentative) e paratattici (nei passaggi dimostrativi).

Gli elementi presentati in questo testo mostrano che la ricerca delle leggi del tempo si trova ad uno stadio di elaborazione intermedio, se se ne confrontano le conclusioni con quanto invece compare nelle *Doski sud'by* o in *Prikaz predzemšarov*. Delle cinque cifre che Chlebnikov aveva elencato inizialmente (48, 317, 768, 1053 e 243), approfondisce il significato intrinseco solo di quattro, escludendo dal saggio il numero 317. È verosimile che si tratti di una scelta ben precisa, dal momento che 317 è un numero che ricorre

sovente nella produzione chlebnikoviana, sia nell'opuscolo *Vremja – mera mira*, sia in rapporto al tema dei *Predzemšarstvo*.

IV.4 Saggi di argomento filologico-letterario

Insieme ai saggi di argomento scientifico, quelli a tematica filologico-letteraria costituiscono un ambito di scritti teorici in cui Chlebnikov è stato maggiormente prolifico. Come nel caso dei testi analizzati nella sezione precedente, la loro composizione si distribuisce costantemente lungo tutto il periodo di attività dello scrittore e, presi singolarmente, corrispondono alle diverse tappe che hanno portato il poeta a elaborare la propria poetica e a sviluppare le teorie logopoietiche che nel periodo tardo della sua produzione letteraria si sovrappongono ai diversi tipi di *zaum*' impiegati in varie opere, non solo in versi.

Dal momento che negli ultimi decenni lo studio degli scritti teorici dedicati al funzionamento della lingua poetica ha rappresentato forse il sentiero più battuto dagli specialisti, i quali vi hanno spesso fatto riferimento nei propri lavori critici, abbiamo ritenuto opportuno presentare un'analisi che prendesse in considerazione un numero limitato di testi, che però si dimostrano particolarmente significativi ai fini dello studio qui presentato. Contrariamente a quanto si è verificato nella maggior parte dei contributi della letteratura critica, abbiamo scelto di dedicare una particolare attenzione alle poetiche dei singoli testi, con l'intenzione di porre in risalto lo stile adottato da Chlebnikov nella composizione di queste opere. Quando è stato possibile, abbiamo inoltre cercato di indicare eventuali punti di convergenza con altri testi, al fine di tracciare una linea di continuità non solo tra i testi prettamente letterari, ma anche tra questi e opere teoriche di diverso argomento.

IV.4.1 *Ucho slovesnika...* e *Uzy so* <1912>

Ucho slovesnika... è un'opera postuma, pubblicata per la prima volta in *NP* (330) e poi riproposta in *SS* (VI.1, 52). I curatori di ambedue le edizioni critiche sono concordi nel collocare la composizione del testo nel 1912, anno in cui Chlebnikov produsse un corposo numero di scritti teorici di argomento linguistico-filologico (cfr. *NP*, 459; Starkina: 2007, 310-311), e nel rilevare che in quest'opera Chlebnikov «пытался доказывать, что отдельные фонетические единицы имеют самостоятельное смысловое значение» (*NP*, 459), delineando i tratti che andranno a costituire i fondamenti dello *zaumnyj jazyk* (più precisamente *zvezdnyj*) nelle ricerche linguistiche successive (cfr. *SS*, VI.1, 370).²⁹⁹

Il testo è di piccola dimensione (due pagine nella versione di *SS*), e viene presentato come costituito da sei paragrafi numerati dallo stesso autore. In *NP* si segnala che su un foglio manoscritto di simile aspetto è contenuta anche l'opera <*Uzy so...*>, anch'essa postuma e contemporanea a *Ucho slovesnika...*: «написана на листе того же формата и тем же почерком» (*NP*, 459). I sei paragrafi numerati che costituiscono il testo di *Ucho slovesnika...* non sono dotati di alcuna introduzione o conclusione, e la trattazione viene introdotta da una sentenza, che dà il titolo all'opera:

§ 1. Ухо словесника улавливает родословную *пот* и *потю* и *порох*, *пороша*. Отсюда нетрудно вывести *хороший* от *хотеть*; хороший - значит желанный (*SS*, VI.1, 52).

Come si può vedere dall'esposizione di questo paragrafo, Chlebnikov mostra un procedimento di ricostruzione paraetimologica dell'aggettivo *chorošij*, basato sostanzialmente sulla paronomasia e sull'analogia con i casi riportati (*pot* e *potet'*; *poroch* e *poroša*, termini etimologicamente vicini, cfr. Fasmer). A prescindere dalla erroneità di tale ricostruzione, tale affermazione è importante se si considera che l'autore sta introducendo il pubblico al meccanismo fondamentale del funzionamento di un tipo di

²⁹⁹ Si tratta probabilmente solo di una suggestione, ma è interessante notare quanto afferma Kručenyč in *Sdvigologija russkogo sticha*, riportando i contenuti di una conversazione con I. Terent'ev: ««мастерство, т. е. уменьше ошибаться», для поэта означает — думать ухом, а не головой... всякий поэт есть поэт «заумный»» (Kručenyč: 1922, 14, corsivo mio).

zaum'. Si prenda in esame il terzo paragrafo in particolare, il più voluminoso, in cui Chlebnikov elenca le proprietà di alcune consonanti:

§ 3. Есть *o*, которое, замыкая согласные звуки, дает предлоги *no*, *so*, *ko*, *do*, *vo* и союзы *bo*, *no* и *to*. Оно удобно, допустив его одинаковое значение для изучения природы этих согласных звуков, заменяемых иногда в *so*, *ko* и *vo* твердым знаком. Эти имена речи всегда касаются двух вещей или, точнее, описывают пять случаев отношений между вещами и их движением. Понятие высоты только отчасти содержится в предлоге *no*, и только в нем определена обстановка в отношениях, условно, выси и низа (ползать *no* потолку муха может). Другие предлоги равнодушны. Намек на размеры взаимные обеих вещей содержится и в *no*, и в *vo*. Признак движения обязательно присутствует в предлогах *no*, *ko* и *do*.

Si noti la descrizione che Chlebnikov fa della vocale /o/: essa, in quanto vocale posteriore e semichiusa, ‘chiudendo’ («замыкая») i suoni consonantici produce alcune preposizioni e alcune congiunzioni. Nel sistema logopoietico transmentale chlebnikoviano, che associa ad ogni suono consonantico un significato di natura geometrico-spaziale, le vocali assolvono a una funzione secondaria e, anche in questo caso, fungono da ‘costante’ semantica per lo studio del ‘senso’ dei singoli suoni consonantici, senso che l’autore definisce sulla base di alcune qualità immanenti alle stesse consonanti, in grado di veicolare alcune informazioni di natura ‘fisica’ («*Co* указывает на обоюдные движения или покой двух вещей, причем расстояние между ними [...]. В *ko* и *do* один предмет движется, другой стоит, [...]. *Ko* указывает, что неподвижный предмет служит концом движения другого и точкой остановки [...]», *SS*, VI.1, 52-53).³⁰⁰

Esattamente come hanno indicato i curatori di *SS* (VI.1, 370), questo tipo di trattazione deve essere interpretata come se fosse un ‘abbozzo’, una sorta di prodromo al sistema che successivamente prenderà il nome di *zvezdnyj jazyk*,³⁰¹ e di cui è possibile vedere una testimonianza meglio definita alcuni anni più tardi in *Chudožniki mira!* (cfr. qui, infra).

³⁰⁰ Segnaliamo inoltre che in merito a «пять случаев отношений между вещами и их движением», i curatori di *SS* (VI.1, 371) hanno individuato un possibile riferimento a *O pjati i bolee čuvstv<ach>*, e alle considerazioni «о пяти лучах самовитого слова» in *Razgovor dvuch osob* (1913) e «о пятеричном счислении» del primo punto dei *Predloženiya* <1915>.

³⁰¹ Per una trattazione dettagliata di questa sottocategoria di *zaum'* chlebnikoviana, si rimanda a Percova: 2000, 359-384.

I tre punti successivi si presentano diversi per forma e contenuto, sia l'uno dall'altro, sia dalle sezioni precedenti del testo. In particolare, nel quarto Chlebnikov sembra presentare lo svolgimento di un processo di scomposizione e composizione di parole:

§ 4. Ухо и ум.

Глухой и глум.

Глу+х.

Глу+м.

Х+олод.

М+олод (*SS*, VI.1, 53),

mentre nel quinto fornisce una descrizione del significato di una specifica parola, basato verosimilmente sull'associazione di un significato geometrico-spaziale al suono consonantico iniziale, come argomentato nel terzo paragrafo:

§ 5. Печь - изгнать воду в виде пара огнем, вычесть воду из тела, сделать пищей для еды.

Пить - прибавить воду в себя, налить ее.

Жечь - разрушать огнем, отымать бытие, жизнь.

Пар - состояние воды, изгнанной теплом.

Жар - излучение огня.

Жизнь есть частное числа дел и количества времени (*SS*, VI.1, 53).

Nel sesto e ultimo paragrafo Chlebnikov riprende il meccanismo paraetimologico del primo: «§ 6. Сарынь есть сарыч-хищник. Сарынь на кичку - значит “коршун на голову”: так разбойники обрушивались на суда» (*SS*, VI.1, 53). Anche in questo caso, l'autore si serve di un ragionamento paronomastico e analogico per avvicinare il termine 'сарыч', 'poiana', a 'сарын', termine che stando al Dal' indica «ватага черного народа» (cfr. *SS*, III, 447), sulla base della locuzione «Сарынь на кичку», che i pirati del Volga anticamente esclamavano prima di assalire un'imbarcazione mercantile.

È evidente che questo gruppo di paragrafi, pur accomunati da un medesimo ragionamento paraetimologico, si distinguono per l'eterogeneità della loro trattazione, tanto da non rendere plausibile l'ipotesi che *Ucho slovesnika...* debba essere interpretato come un testo 'compiuto', ma più come una serie di annotazioni preparatorie, o appunti personali che sarebbero poi stati sviluppati successivamente da Chlebnikov. Tuttavia, sulla scorta del fatto che già i curatori di *NP* avevano sottolineato la presenza sul medesimo foglio manoscritto di un altro testo che calligraficamente non si distingue da *Ucho slovesnika...*, riteniamo di prendere in considerazione anche <*Uzy so*>, per quanto in *NP* (332) prima e in *SS* (VI.1, 54) poi, sia stato presentato come un testo diverso.

Già da uno sguardo preliminare, il testo di <*Uzy so*> si mostra più affine a un'opera in prosa 'tradizionale', sia dal punto di vista della distribuzione del testo sulla pagina, sia per quanto riguarda l'impressione di coerenza e coesione del testo stesso, garantita dalla concatenazione logica dei vari passaggi e dal prevalere della struttura ipotattica. <*Uzy so*> è ancor più breve di *Ucho slovesnika...* (poco più di una pagina in *SS*, la cui variante è qui presa in esame), e la versione presentata in entrambe le edizioni critiche è accompagnata da un'illustrazione (che qui non riproduciamo) tratta verosimilmente dallo stesso manoscritto, e in cui vengono rappresentati letteralmente gli 'uzy' di *so*. Prima di procedere con la nostra analisi, menzioniamo che in *NP* questo secondo componimento è indicato con il titolo di <*Kakim obrazom v so...*>, secondo la consuetudine di derivare il titolo dalla prima riga del testo, in assenza di uno scelto dall'autore. Tuttavia, nella variante presentata in *SS*, la riga contenente tale frase viene corretta in «<Т>аким образом в со...» (*SS*, VI.1, 55) e posta in chiusura del testo. In questa sede abbiamo ritenuto più opportuno seguire la linea adottata dai curatori di *SS*, anche se intendiamo distanziarcene cautamente e propendere per considerare *Ucho slovesnika...* e <*Uzy so*> come due parti di uno stesso testo.

Il tema di <*Uzy so*> è sostanzialmente lo stesso di *Ucho slovesnika...* (cfr. *SS*, VI.1, 370). Chlebnikov esordisce con una constatazione del tutto circostanziale, che è il pretesto per intavolare un discorso di natura paraetimologica:

Хотя утонченный вкус нашего времени различает оттенки соленый и сладкий, но во времена дорогой соли, подобной драгоценным камням, и

соль и соленое казались сладки; солод и соль так же словесно близки, как голод и голь (SS, VI.1, 54).

Già da queste prime righe è evidente che il ragionamento condotto dall'autore è del tutto analogo a quello proposto in *Ucho slovesnika*...: Chlebnikov prende le mosse da alcuni accostamenti paronomastici, analogie e scivolamenti semantici (во времена дорогой соли, подобной драгоценным камням, и соль и соленое казались сладки), che gli permettono così di accostare alcune parole semanticamente distanti (*solod – sol'*; *golod – gol'*). Chlebnikov prosegue in questo tipo di ricostruzione paraetimologica, con l'obiettivo di individuare una vera e propria unità minima di significato comune a diverse parole che elenca, accompagnate da una definizione personale: «Соль по строению звона обратна *сору* [...] в ней есть значение нарочитой примеси, *посольства*. Между *послом* и *солю*, любимой зверьми и древними людьми, то общее, что они *посланы* [...]» (SS, VI.1, 54, corsivi miei). Il poeta fornisce inoltre una spiegazione atta a illustrare quelli che sono letteralmente i 'vincoli' (*узы*) che legano queste parole all'unità minima *so*, sempre servendosi dell'esempio tra i termini *sol'* e *posol'*: «узы (со) между пославшим 1) дальней страной и 2) едой, то есть между двумя неспособными сами по себе прийти в связь предметами» (SS, VI.1, 54). Per comprendere il complesso discorso dell'autore, bisogna tenere conto di quanto egli affermava in *Ucho slovesnika*... in merito alla particella *so*:³⁰² sulla scia di questo assunto di natura geometrico-spaziale e con l'uso di uno stile marcatamente metaforico, Chlebnikov si accinge a descrivere il legame tra questi termini e la loro radice comune: in particolare, egli si serve di metafora e analogia per paragonare la funzione del sale a quella di un ambasciatore («Соль вызывает влечение к пище и призвана установить мир и согласие между ртом и вкусом пищи», SS, VI.1, 54); le varie accezioni del termine *set'*, «как связывающих движение улова и являющихся *со* - узами между охотником и добычей» (SS, VI.1, 54). L'argomentazione condotta da Chlebnikov in questi termini si protrae in tutto il testo, mediante la disposizione di una serie di esempi simili, di cui ne riportiamo alcuni:

³⁰² «*Со* указывает на обоюдные движения или покой двух вещей, причем расстояние между ними ставшее житейски наименьшим, не колеблется. Обе вещи вне одна другой; одна может быть меньше или равна другой. [...] *Со* указывает на исчезновение расстояния рубежа и на равно быстрое и равно направленное движение. Равные размеры возможны. Расстояние при обоюдном движении не колеблется в размерах» (SS, VI.1, 52-53).

Слово есть своего рода посланник между людьми; слыть - значит быть посланным в слове; славить - создавать для других; слух - приемник слова, а слуга - исполнитель слова. [...] Если грязь - источник гор на дороге, князь - источник, водопад закона (кона), то <звуковая> связь - условие сов и сычей, то есть малоподвижных, неуклюжих <птиц>; людей неподвижных, молчаливых в обществе называют совами. В то же время, так как сон есть состояние неподвижности (*со* в самом себе), то сова есть и сонное животное. Соловый - готовый уснуть (*SS*, VI.1, 54-55).

Se si considerano gli esempi legati alla particella *so* e il procedimento logico che Chlebnikov esplicita in alcuni altri passaggi dell'estratto appena citato (*grjaz' – gor; knjaz' – kon*), è possibile riconoscere la forma embrionale di quei due principî che andranno a costituire i fondamenti della *zaum'* chlebnikoviana e in particolare dello *zvezdnyj jazyk*: la natura tripartita della parola, costituita da suono, significato e senso archetipale,³⁰³ e l'esistenza di una vera e propria struttura gerarchica tra le consonanti di una parola.³⁰⁴

Il testo si chiude con un'affermazione che riassume tutte le conclusioni a cui Chlebnikov è giunto nella sua argomentazione «<Т>аким образом в со есть область сна, солнца, силы, солода, слова, сладкого, соя, сада, соли, слыть, сына» (*SS*, VI.1, 55), accompagnata da un'illustrazione atta a chiarire il senso del legame tra *so* e tutte le parole derivate.

Dal punto di vista strutturale, <*Uzy so*> presenta costruzioni esclusivamente paratattiche; stilisticamente il linguaggio è prevalentemente asciutto e piano, commisurato a un procedimento argomentativo basato sull'implicazione logica e sull'analogia. Si riconosce la presenza di alcuni passaggi in cui Chlebnikov impiega i tropi di analogia e metafora, nell'intento di rendere intellegibili gli accostamenti di parole.

Concludendo, si può affermare che questi due testi, presi singolarmente, con molta difficoltà possono essere considerati due opere compiute. Tuttavia, considerando che in *Ucho slovesnika...* Chlebnikov fornisce una spiegazione 'tecnica' del meccanismo paraetimologico che adotta nelle ricostruzioni e negli accostamenti di parole presentati in

³⁰³ Cfr. Percova: 2000, 365-367.

³⁰⁴ Cfr. Marzaduri: 1983, 12-14; Vroon: 1983, 167-169.

Uzy so, e dato che ambedue i manoscritti presentano tratti comuni che permettono di supporre che siano stati scritti nello stesso periodo, ci sembra plausibile ritenere che questi due testi debbano essere in realtà considerati come parte di una singola opera, e che pertanto si possa delineare l'ipotesi che si tratti di un 'saggio in fieri'. Nel corso della sua attività Chlebnikov però non rielaborò mai tali testi fino a licenziare una versione definitiva, ma dai contenuti qui esposti trasse molti degli elementi che si registrano nelle ricerche più tarde condotte sullo *jazyk bogov*.

IV.4.2 *O vtorom jazyke pesen. Čisloimena [Vtoroj jazyk] (1916)*

O vtorom jazyke pesen. Čisloimena è un testo composto nel 1916, pubblicato per la prima volta come *Vtoroj jazyk* sull'almanacco "Vremennik" nel 1917 (cfr. *SP*, V, 351; *SS*, VI.1, 395), poi riproposto nella prima edizione critica con lo stesso titolo (*SP*, V, 210).

Quest'opera è stata già oggetto di alcuni studi critici, sia in virtù dell'afferenza alla tematica del rapporto tra Puškin e Chlebnikov (cfr. Grigor'ev: 2000, 618), sia per l'importanza che assume nel contesto delle ricerche chlebnikoviane sulla struttura fonica del discorso poetico (cfr. Duganov: 1990, 105-106). In riferimento agli studi condotti da R. Duganov, infatti, si può individuare il tema di *O vtorom jazyke pesen* nell'indagine condotta da Chlebnikov sulla corrispondenza tra struttura fonica e struttura semantica nel testo poetico (Duganov: 1990, 105). Chlebnikov articola il suo discorso partendo da alcuni esempi concreti che egli registra in *Pir vo vremja čumy* di Puškin e in *Tamara* e *Demon* di Lermontov, al fine di avanzare l'ipotesi «о системе звуковой символики» (Duganov: 1990, 106). Secondo l'interpretazione di Duganov (1990, 106), Chlebnikov rileva che in un componimento poetico la transizione dal piano quantitativo (ritmico) a quello qualitativo (semantico), si realizza sul piano fonico del verso, che di conseguenza risulta essere l'aspetto cruciale in una lirica; Chlebnikov pertanto indica come *čisloimena* la duplice natura (numerica e semantica) di consonanti e vocali, e in questo modo «всякая стихотворная структура — по Хлебникову — членится на три основных уровня: числовой, числоименной и именной (словесный)» (Duganov: 1990, 106). Gli

specialisti hanno individuato in queste considerazioni chlebnikoviane una possibile influenza dei concetti di P. Florenskij (cfr. Kuz'menko: 2003; *SS*, VI.1, 395), basandosi anche sulla testimonianza biografica di Dm. Petrovskij, dove si descrive l'incontro avvenuto a Sergiev Posad nel 1916 (cfr. Petrovskij: 1929, 13-14).

In ogni caso, riteniamo opportuno rimandare agli studi sopra citati per ulteriori approfondimenti in merito al contenuto del testo, e concentrare la nostra attenzione sugli aspetti stilistici e formali della prosa chlebnikoviana.

Il testo è di breve estensione (una pagina e poco più in *SS*) e presenta una serie di argomentazioni basate sull'analisi di alcuni componimenti poetici. Chlebnikov esordisce con una descrizione dell'effetto suscitato dallo stile di Puškin. I riferimenti alle opere di Puškin che Chlebnikov presenta, sono resi in modo implicito, con la citazione della battuta del *Predsedatel'* per la *malen'kaja tragedija Pir vo vremja čumy*, mentre con l'allusione all'episodio dell'*Egiptjanka*, intende un passaggio delle *Egipetskie noči* (cfr. *SS*, VI.1, 395).

Противоречие ласковых видений, свечей пира и головы чумы, разбившей окно и занесшей над пиром копыто волн Моровой Меры - вот что после кары, павшей на близких, заставило слог Пушкина звучать с той силой, которая бывает всегда, когда струны Любви и Чумы натянуты рядом. Конечно, когда Египтянка ценой жизни ценила свою ночь и когда Председатель поет: «Итак, хвала тебе, Чума», здесь мы имеем один и тот же звук струны. «Победа уст» над «дыханием Мора» - вот что воспето Председателем. (*SS*, VI.1, 131).

Chlebnikov in questo passaggio elenca una serie di riferimenti diretti, in forma di perifrasi di alcuni passaggi particolari o di citazione diretta ad alcuni momenti dell'opera di Puškin («и когда Председатель поет...»), che vengono accostati in virtù di un elemento comune che l'autore individua, anticipato già dalle prime righe dell'incipit («Противоречие ласковых видений, свечей пира и головы чумы...»). Si noti che nei due periodi che compongono questo passaggio d'apertura, Chlebnikov passa dall'uso di una costruzione verbale in terza persona singolare a una in prima persona plurale, per annullare simbolicamente la distanza tra autore e lettore e per conferire retoricamente l'impressione di una certa oggettività alle considerazioni che espone.

La sezione successiva è sostanzialmente una metabasi, costituita da due interrogativi evidentemente retorici, l'ultimo dei quali viene enfatizzato da una risposta, in forma esclamativa:

Случайно ли, что высшие гребни этой песни, где вместе Страсть и Мор, где оправдан звон торопливых стаканов перед лицом гостя, построены на одном П и пяти М? П начаты ее слова: Перун, парень, пламя, пар, порох, пыл, песня и сам пламенный Пушкин. М - мор, морок, мороз, мертвец, мера, меч, молот, мертвый - полный тул стрел Смерти как охотницы за людьми. Жизнь, как миг, мрак могилы. Этот звон чаш-черепов и песни могилы на определенном числовом законе? Да! (SS, VI.1, 131).

Nella prima frase interrogativa si registra l'anticipazione del fenomeno che Chlebnikov intende dimostrare, vale a dire che i «высшие гребни» di quest'opera di Puškin sono strutturati su una corrispondenza numerica che regola la frequenza di cinque 'M' per ogni 'P'. Il poeta fa riferimento alle parole che contengono tale consonante, e volendo dare dimostrazione della propria affermazione, elenca una serie di termini, tratti dal testo di Puškin, la cui prima lettera è 'P' o 'M'. Chlebnikov fornisce immediatamente conferma della validità della sistematizzazione da lui individuata nell'interrogativo retorico che chiude la metabasi, che si caratterizza inoltre per l'ellissi del verbo.

Successivamente, Chlebnikov elenca una serie di casi concreti in cui si registra questo fenomeno, indicando con precisione in quale strofa (*otdel*, cfr. SS, VI.1, 395) verificare, o riportando delle parti determinate in forma di citazione diretta («Из пяти отделов песни Мэри только четвертый посвящен встрече Лады и Мора и в нем тоже 5(M)+1(П). [...] В песне Председателя четвертый и пятый отдел («дуновение Чумы ... наслаждение») оба построены на 5(M)+1(П)», SS, VI.1, 131). Agli esempi tratti dall'opera di Puškin ne seguono altri due, che attingono ciascuno rispettivamente a due opere di Lermontov, *Tamara* e *Demon*: «У Лермонтова [...] Девятый отдел: “Но только что утра сиянье кидало свой луч по горам, мгновенно и мрак и молчанье опять воцарялися там”: здесь 2(П)+5(M). Отдел из “Демона”: «Смертельный яд его лобзаний» также имеет 5(M) и 1(П)» (SS, VI.1, 131-132).

Senza alcuna mediazione Chlebnikov conclude il testo riprendendo il calcolo del rapporto tra P e M in *Pir vo vremja čumy*:

Во всем «Пире» около 150П и 250М. Парус победы в море мора, согласно разделению на Председателя и Мэри, имеет числовое имя 5М+П. Кажется, я ошибся, но, по записям, в «Пире во время чумы» 140П и 226М; $140+226 \approx 365$, число дней в году (SS, VI.1, 132).

In questo passaggio si registra l'impiego di una sorta di procatalessi, che vede Chlebnikov anticipare la possibile obiezione alla sua formula: l'autore afferma infatti di essersi probabilmente sbagliato («Кажется, я ошибся...»), poiché dai numeri di *P* e *M* che riporta, il rapporto da lui individuato non sembra verificarsi. Per controbattere alle eventuali critiche, Chlebnikov cambia completamente argomento, approssimando ('≈') la somma delle *P* e delle *M* effettivamente contenute nell'opera puškiniana al numero dei giorni in un anno terrestre.

Ovviamente tale rimando non è casuale, e può essere interpretato se si tiene conto del fatto che Chlebnikov in quest'opera dichiara fin da subito, in un interrogativo retorico, che la versificazione è effettivamente subordinata a una legge numerica, che egli si propone di individuare; con il riferimento al numero 365,³⁰⁵ che gioca un ruolo cruciale nel sistema chlebnikoviano, egli intende replicare alla situazione 'imperfetta' del rapporto di 5М+1Р che ha registrato in alcune strofe di Puškin e Lermontov, per mostrare che nonostante il numero totale delle consonanti nel testo che prende in esame non sembri prestarsi al suo calcolo, un rapporto numerico può essere comunque individuato, anche a un livello diverso.

IV.4.3 *O pol'ze izučenija skazok* <1914-1916>

O pol'ze izučenija skazok è un'opera postuma, pubblicata per la prima volta sull'edizione critica *SP* (V, 196). Stepanov ha ipotizzato che la composizione del testo sia da collocare in un periodo compreso tra il 1914 e il 1915; in *T* (594) viene datato 1915, mentre in *SS*

³⁰⁵ Si vedano quei testi in cui 365 emerge come valore fondamentale nelle ricerche chlebnikoviane: *Vremja – mera mira* (composto nello stesso periodo) e *Golova vselennoj* (1919).

1916 (VI.1, 395). In queste ultime due edizioni critiche si segnala che la versione manoscritta presenta un altro titolo, *Kover-samolet*.

L'opera ha già ricevuto le attenzioni degli specialisti: si segnala in particolare uno studio di J.C. Lanne, dedicato interamente all'analisi di questo «essai» (Lanne: 1986, 489).³⁰⁶

Il testo è di piccole dimensioni (due pagine nella variante in *SS*), ed è possibile suddividerlo in tre diverse parti: un'introduzione, una parte argomentativa e una conclusione.

Nell'introduzione, Chlebnikov esordisce giustapponendo maturità e giovinezza, in un enunciato in cui si registra l'uso dell'anastrofe al fine di enfatizzare gli *slabye nameki* della giovinezza:

Это не раз случалось, что будущее зрелой поры в слабых намеках открыто молодости.

И будущие радости цветка смутно известны ему, когда он еще бледным стеблем подымает пласты прошлогодней листвы. И народ-младенец, народ-ребенок любит грезить о себе, - в пору мужества властной рукой повертывающем колесо звезд. Так в Сивке-Бурке-вещей-каурке он предсказал железные дороги, а ковром-самолетом - реющего в небе Фармана. И вот зимой сказочник-дед, сидя над бесконечным лаптем, заставляет своего любимца садиться на ковер, чтобы перегнуть зарницу и крикнуть «стой!» падающей звезде (*SS*, VI.1, 133).

Il discorso che Chlebnikov introduce a partire dall'opposizione gioventù-maturità, che a propria volta cela una contrapposizione tra immaturità (giovanile) – passato vs. maturità – futuro, può essere messo in continuità con la produzione di quei testi dichiarativi in cui questa opposizione 'generazionale' è presente,³⁰⁷ anche se ne viene data un'interpretazione del tutto differente rispetto a quest'opera.

³⁰⁶ In questo articolo, a cui rimandiamo per ulteriori approfondimenti, lo studioso francese ha condotto un'analisi dettagliata di questo saggio, sia a livello contenutistico, sia per quanto riguarda la collocazione dell'opera nel complesso e variegato sistema poetico/estetico chlebnikoviano. Lanne sostiene che Chlebnikov interpreti il ruolo della fiaba in analogia alla funzione assolta dal mito presso gli antichi, vale a dire in qualità di modello 'prescientifico' per la futura domesticazione razionale della natura, come punto di riferimento nella costante ricerca di una conciliazione tra natura e progresso scientifico (cfr. Lanne: 1986, 506-508).

³⁰⁷ Cfr. *Truba marsian*; *Pis'mo dvum japoncam*, entrambi del 1916; forse è questo il motivo che ha spinto i curatori di *SS* a supporre che *O pol'ze izučenija skazok* sia stato composto in quello stesso periodo.

Questo passaggio introduttivo si conclude con una coppia di enunciati con cui l'autore intende sottolineare come a suo avviso l'intero corpus della tradizione letteraria orale, le fiabe, e per estensione anche le *byliny* e il mito, non sia niente meno che una manifestazione di una coscienza 'latente' del proprio futuro (si noti l'uso del verbo *tlet'*, come se si trattasse di brace), e l'uomo del Novecento si trova a vivere una realtà che nella sostanza ricalca il contenuto stesso della fiaba: «Тысячелетие, десятки столетий будущее тлело в сказочном мире и вдруг стало сегодняшним днем жизни». Chlebnikov in una metafora insiste sull'enorme valore che la produzione fiabesca, che si caratterizza per i contenuti fantasiosi e visionari, ha rivestito nella storia dell'umanità: «Провидение сказок походит на посох, на который опирается слепец человечества» (SS, VI.1, 133).

La parte successiva presenta un paragone con le dottrine religiose che Chlebnikov espone strumentalmente, per intavolare un discorso di ben diversa natura:

Точно так же в созданном учениями всех вероисповеданий образе Масиха-аль-Деджаля, Сака-Вати-Галагалайма или Антихриста заложено учение о едином роде людей, слиянии всех государств в общину земного шара. Но если к решению задачи ковра-самолета нас привело изучение точных наук в применении к условиям полета, не те же ли точные науки, примененные к учению об обществе, приведут к решению задачи о Сака-Вати Галагалайме - этом очередном ковре-самолете изобретения? Так его называют индусские мудрецы (SS, VI.1, 133)

Chlebnikov elenca due figure appartenenti rispettivamente al credo islamico e a quello indù-buddista («Масиха-аль-Деджаля, Сака-Вати-Галагалайма»), che sono tipologicamente affini a quella dell'Anticristo (cfr. SS, VI.1, 395),³⁰⁸ e sostiene che la creazione di queste figure, nonostante le dottrine diverse a cui appartengono, celi il fine «слиянии всех государств в общину земного шара». Il complesso artificio retorico chlebnikoviano si sviluppa nella parte immediatamente seguente, che consiste in un lungo interrogativo, che il poeta articola in forma di implicazione logica sulla base dell'interrelazione tra diversi rimandi infra ed extratestuali: la menzione del *kover-*

³⁰⁸ Queste figure mitico-religiose vengono citate anche nelle *povesti Ka* (1915, cfr. SS, V, 411) e *Esir* (1921, cfr. SS, V, 426). Cfr. Lanne: 1986, 501-502.

samolet, ad esempio, ha una duplice funzione extratestuale, in riferimento alla fiaba, e infratestuale nel riprendere le concezioni che l'autore aveva esposto precedentemente («а ковром-самолетом - реющего в небе Фармана»). Chlebnikov considera la tecnologia aeronautica, soluzione dell'umanità contemporanea e 'matura' (si confronti con l'opposizione maturità-gioventù del passaggio introduttivo) al problema-intuizione che è latente nella fiaba del tappeto volante e ottenuta con «изучение точных наук», e la giustappone alla necessità di risolvere «задачи о Сака-Вати Галагалайаме» sostenendo, in un interrogativo retorico, che quelle stesse 'scienze esatte' potrebbero rivelarsi decisive, se applicate alla sfera dei problemi sociali («не те же ли точные науки...»). Se si ritiene plausibile che il testo sia stato composto nell'anno 1916, e se si considera valida l'ipotesi di una continuità con altre opere di questo periodo, come *Truba marsian*, fortemente influenzate da posizioni antimilitariste, si può congetturare che Chlebnikov stia in realtà facendo un generico riferimento al problema della guerra, e simultaneamente stia auspicando una possibile soluzione del conflitto per mezzo della 'scienza'. Questo tipo di interpretazione è corroborata dal fatto che: 1) le figure affini all'Anticristo citate devono essere considerate sulla base del significato allegorico di cui sono rappresentazione: se tutte e tre identificano «искуситель людей, который перед концом света временно установит свое царствование» (SS, V, 411) e «зло всяческих искушений» (SS, V, 426), è verosimile supporre che Chlebnikov le ponga in opposizione al «учение о едином роде людей», che coincide con una situazione di armonia tra tutte le genti del globo terrestre (per perseguire tale fine egli si dedicò alla *zaum*); 2) il *Farman* «реющего в небе» è un riferimento verosimilmente legato alla fortuna di cui godette la casa di produzione aerea negli anni Dieci e all'impiego che questo aereo ebbe nelle fasi iniziali della Prima Guerra Mondiale; non è inoltre impossibile che questo tipo di aerei fossero stati prestatati all'Impero russo dagli alleati dell'Intesa agli albori del conflitto.

Con un riferimento storico-analogico al trasporto via mare, Chlebnikov prosegue la trattazione segnalando che, grazie all'idea 'latente' del tappeto volante per il cui stimolo si è giunti alla creazione di un nuovo mezzo di trasporto volante («Благодаря ковру-самолету море, к которому тянулись все народы, вдруг протянулось над каждой хижинкой, каждым *дымом*», SS, VI.1, 133. Si noti la sineddoche, corsivo mio), è stato realizzato il sogno di tutti i popoli antichi di unire ogni punto del globo terrestre: «Великий всенародный путь равномерно соединил прямой чертой каждую одну

точку земного шара с каждой другой, о чем мечтали мореплаватели» (SS, VI.1, 133-134).

Nella parte conclusiva Chlebnikov riprende retoricamente la metafora del fiore che aveva esposto nella parte iniziale:

И вот человечество - взрослый цветок смутно грезился человечеству-зерну, и ковер-самолет населяет сказочные миры раньше, чем взвился на сумрачном небе Великороссии тяжеловесной бабочкой Фармана, воодушевленной людьми (SS, VI.1, 134).

La reiterazione di tale metafora, che ha la funzione di enfatizzare il modo in cui il poeta presenta la propria idea di umanità («И вот человечество») riprende l'opposizione tra maturo-giovane sulla scia della metafora del fiore («взрослый цветок смутно грезился человечеству-зерну»), insistendo sull'importanza del ruolo della fiaba come stimolo al progredire umano, posizione che il poeta estrinseca nella metafora della «тяжеловесной бабочкой Фармана». È interessante inoltre sottolineare un'ulteriore espressione metaforica presente in questo passaggio conclusivo: «на сумрачном небе Великороссии». Il particolare riferimento al cielo *sumračnyj* potrebbe essere interpretato alla luce dei due avvenimenti storici che sono stati cruciali nello sviluppo della società russa di quel periodo: la Prima Guerra Mondiale e l'azione sempre più incisiva dei movimenti rivoluzionari.

Come è stato mostrato, il testo approfondisce diversi temi: la contrapposizione tra giovinezza e maturità, il rapporto tra l'umanità e la propria percezione, il ruolo delle scienze esatte e della tecnologia nella società umana e via dicendo. Tuttavia, è possibile considerare centrale il tema letterario, dal momento che tutti quanti i temi affrontati più o meno approfonditamente dall'autore, vengono ricondotti a un'unica interpretazione, per cui nelle fiabe, nella tradizione antica, e probabilmente per estensione Chlebnikov fa riferimento anche al sapere folklorico, si può ritrovare, *in nuce*, la stessa tensione che contraddistingue l'epocale momento di progresso tecnologico di inizio Novecento. Riteniamo inoltre interessante accennare a una possibile continuità tra la posizione espressa con la metafora del fiore («И будущие радости цветка смутно известны ему, когда он еще бледным стеблем подымает пласты прошлогодней листвы [...]»

взрослый цветок смутно грезился человечеству-зерну») e quanto viene esposto in *Vremja – mera mira*, con particolare riferimento alle considerazioni sul verbo *vladet*: «У “владеть” есть два значения: 1) знать, уметь и 2) господствовать, приказывать. Владетели будущего будут, предвидя будущее, приказывать ему прийти» (SS, VI.1, 106). Nella sostanza sono interpretazioni molto affini, sebbene prendano le mosse da contesti temporali differenti: in *O pol'ze* la lettura avviene ‘a posteriori’, mentre in *Vremja – mera mira* Chlebnikov esterna una sorta di previsione del futuro.

Dal punto di vista stilistico, pur presentando una struttura sintattica prevalentemente ipotattica, il testo si caratterizza per una presenza non indifferente di figure di ordine, nel dettaglio iperbato e anastrofe; oltre all’alta frequenza della metafora, si registra l’uso dell’antonomasia, nello specifico impiego del termine *Farman* in luogo di ‘aereo’: esso identifica uno dei primi esemplari di aeroplano, realizzato dai costruttori francesi H. e M. Farman, molto popolare negli anni Dieci del Novecento.

IV.4.4 *Chudožniki mira!* (1919)

Chudožniki mira! è un’opera postuma, pubblicata per la prima volta nel 1928, sul volume VI di *Neizdannyy Chlebnikov* (cfr. SS, VI.1, 401). Il testo è stato composto nel 1919 e, come *Golova vselennoj. Vremja v prostranstve*, era destinato alla pubblicazione sulla rivista “Internacional iskusstva” (*T*, 709; SS, VI.1, 401). In *T* (709) viene inoltre segnalato che in origine il testo era dotato di un titolo decisamente programmatico, *Pis'mennyj jazyk zemnogo šara: sistema ieroglifov, obščich dlja narodov planety*.

L’opera consiste in un dettagliato riepilogo delle ricerche linguistiche chlebnikoviane, approntato in modo ordinato e caratterizzato da un tono manifestario e da un taglio divulgativo. Per questo motivo è stata già oggetto di alcuni approfondimenti da parte degli

specialisti,³⁰⁹ che si sono tuttavia concentrati prevalentemente sugli aspetti del testo che sono più in continuità con le ricerche logopoietiche per cui è celebre l'autore.

Il testo è di dimensione media (cinque pagine nella versione di *SS*) e, da una prima osservazione preliminare alla sua struttura, può essere diviso in cinque parti: un'introduzione, una sezione argomentativa, un lungo elenco di definizioni, una conclusione, e un 'esempio' finale.

L'esordio del testo deve essere letto come una continuazione del titolo, come se nell'esclamazione iniziale si collocasse l'inizio vero e proprio dell'opera:

Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда. Теперь такая задача — чечевица, направляющая вместе вашу бурную отвагу и холодный разум мыслителей, — найдена. (*SS*, VI.1, 153).

Emerge fin dalle prime righe un tono quasi manifestario che il poeta conferisce al testo, veicolato mediante l'uso del pronome di prima persona plurale con cui introduce la trattazione. È lecito supporre che, in riferimento alla funzione che l'impiego di tale marca pronominale comporta nei testi dichiarativi, in questo caso Chlebnikov intendesse parlare proprio a nome del gruppo di artisti che avrebbero dovuto prendere parte alla realizzazione del primo numero di "Internacional iskusstva",³¹⁰ ma non è tuttavia da escludere che il pronome celi un intento metonimico, dato che i contenuti esposti in *Chudožniki mira!* riguardano le ricerche linguistiche del solo Chlebnikov. È molto interessante notare che il registro stilistico di questa prima parte del testo è essenzialmente di matrice scientifica: si registrano alcune scelte terminologiche che attingono dalla fisica, con una particolare predilezione per l'ottica, permettendo così di accostare quest'opera ad alcuni passaggi di *Vremja – mera mira* (cfr. qui, supra, e *SS*, VI.1, 102): si prendano in considerazione la definizione «такую, подобную чечевице, задачу», che si trasforma

³⁰⁹ In particolare, si vedano Imposti: 1981; Vroon: 1983, 168-169; Cooke: 1987, 80-85; Grigor'ev: 2000, 111-113; Panova: 2008, 399.

³¹⁰ «В ж[урнале] должны были также принять участие А. Луначарский, Д. Штеренберг, К. Малевич, В. Татлин, С. Дымшиц-Толстая и др.». (*T*, 709).

poi in epitetico, «Теперь такая задача — чечевица»,³¹¹ e la metafora basata sulla definizione delle proprietà fisiche di una lente convergente: «чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи». Emerge inoltre l'uso di due espressioni ossimoriche, disposte secondo una struttura parallelistica determinata dalla contrapposizione «Мы долго искали [...] Теперь...»: inizialmente il poeta adopera una metafora e un ossimoro per descrivere lo sforzo congiunto di artisti e pensatori, in grado di «зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда», mentre si serve dell'accezione figurata degli stessi termini dell'ossimoro per descrivere le potenzialità della *zadača-čečevica*: «направляющая вместе вашу бурную отвагу и холодный разум мыслителей». Si noti inoltre come proprio in questo enunciato compare un pronome di seconda persona plurale, che designa ovviamente l'allocutore ed è rivolto ai destinatari del testo, gli artisti. Nell'annunciare l'obiettivo della collaborazione tra artisti e pensatori, Chlebnikov torna a servirsi di tale marca pronominale:

Эта цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире. Вы видите, что она достойна нашего времени. Живопись всегда говорила языком, доступным для всех. И народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке (SS, VI.1, 153).

Si registra inoltre l'uso di due epiteti riferiti al pianeta terra, «третьего спутника Солнца» e «населенной человечеством звезды», mentre con la locuzione «затерянной в мире» il poeta fa verosimilmente riferimento all'intero universo. Nel sancire la validità del compito di creare dal nulla dei simboli per la comunicazione internazionale, il poeta si rivolge direttamente ai propri interlocutori, accompagnando l'apostrofe con due esempi atti a dimostrare l'immediatezza dell'aspetto grafico della comunicazione, prima in

³¹¹ In cui è possibile individuare anche un principio analogico di giustapposizione delle parole molto affine al concetto marinettiano di 'doppio del sostantivo': «5. — OGNI SOSTANTIVO DEVE AVERE IL SUO DOPPIO, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia [...] bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale», esposto nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (Manifesti, 58).

riferimento alla pittura, poi considerando le scritture ideogrammatiche dei popoli cinese e giapponese.³¹²

A questo punto del testo, Chlebnikov muta radicalmente registro stilistico e si accinge ad argomentare la validità della propria proposta, con una digressione storico-linguistica:

Языки изменили своему славному прошлому. Когда-то, когда слова разрушали вражду и делали будущее прозрачным и спокойным, языки, шагая по ступеням, объединили людей 1) пещеры, 2) деревни, 3) племени, родового союза, 4) государства — в один разумный мир, союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки. Дикарь понимал дикаря и откладывал в сторону слепое оружие (SS, VI.1, 153).

Chlebnikov introduce la propria argomentazione con un'affermazione piuttosto apodittica («Языки изменили...»), condizionata da alcune considerazioni implicite sulla realtà a lui contemporanea che riprenderà successivamente nel testo. Con il riferimento a una visione 'adamitica' del linguaggio in cui si verifica l'identità di significante e significato («союз меняющих ценности рассудка на одни и те же меновые звуки»), nelle parole dell'autore riecheggia la concezione di 'coalescenza'³¹³ che caratterizza la percezione della realtà nelle culture primitive e antiche. Sebbene non vi siano testimonianze precise di una consultazione diretta, non è inverosimile che Chlebnikov abbia tratto ispirazione dal *Cratilo* di Platone, data la frequenza con cui il nome del filosofo greco ricorre nella sua produzione (cfr. SS, VI.2, 365),³¹⁴ o comunque da altri frammenti greci in cui si trattano simili problematiche di natura linguistica.³¹⁵ Si noti inoltre che Chlebnikov, nel

³¹² Nel merito della particolare affermazione di Chlebnikov, R. Cooke ha segnalato che non si tratta di un'argomentazione da considerarsi del tutto valida, «though Japan adopted Chinese characters for its written language early in the Christian era and apparently used classical written Chinese for several centuries as its formal written language» (Cooke: 1987, 207 n33). A prescindere dal commento di Cooke, che sembra sfiorare tangenzialmente la posizione di Chlebnikov, è nostra opinione che il poeta faccia riferimento alle scritture ideogrammatiche di queste lingue per l'alto numero di omofoni che si riscontra, ad esempio, nei termini monosillabici (cfr. Tollini: 1992, 19). È in questa prospettiva, infatti, che diventa ragionevole la proposta di una codifica semantica geometrico-spaziale dei glifi proposta da Chlebnikov proprio in quest'opera.

³¹³ Cfr. in particolare il concetto di 'arcaica coalescenza' secondo Guido Calogero, che consiste nella «indistinzione delle sfere ontologica, logica e linguistica, in cui può additarsi la caratteristica costitutiva della mentalità arcaica» (Calogero: 2012, 59-60).

³¹⁴ Riteniamo possibile parlare di 'ispirazione' platonica anche sulla base del recupero della forma dialogica e di alcuni riferimenti diretti disseminati in opere minori, come ad esempio in *Pamjatniki...* (1913), «Памятник греческим мудрецам Платону, Сократу, <нрзб.>, Аристотелю» (SS, VI.1, 208).

³¹⁵ Si pensi ad esempio ad alcuni frammenti di Eraclito, in cui emerge la natura polisemica di una medesima parola, cfr. Calogero: 2012, 59-68; Hoffmann: 1991, 53-68.

descrivere proprio un contesto primitivo di intercomprensione con cui due selvaggi evitano il conflitto, parla di «откладывал в сторону слепое оружие», attribuendo all'arma quella caratteristica di cecità, intesa come negazione della vista, che va letta in opposizione alla proprietà di comunicazione visiva della pittura a cui faceva accenno nella parte iniziale del testo. Sulla scia di questo discorso antitetico che oppone vista/intercomprensione vs. cecità/conflitto, Chlebnikov introduce una considerazione sulla realtà contemporanea, posta in netto contrasto con la realtà arcaico-primitiva e legata concettualmente all'enunciato apodittico che apre la parte argomentativa:

Теперь они, изменив своему прошлому, служат делу вражды и, как своеобразные меновые звуки для обмена рассудочными товарами, разделили многоязыкое человечество на станы таможенной борьбы, на ряд словесных рынков, за пределами которого данный язык не имеет хождения. Каждый строй звучных денег притязает на верховенство, и, таким образом, языки как таковые служат разъединению человечества и ведут призрачные войны. Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые — начертательные знаки — помирят многоголосицу языков (SS, VI.1, 153-154).

Si noti come la metafora di Chlebnikov viene sviluppata nell'adattamento di un contesto commerciale alla situazione comunicativa tra esseri umani: non è inverosimile che in questa particolare scelta terminologica il poeta abbia risentito del contesto politico dell'epoca, e abbia seguito una linea più affine alla propaganda anticapitalista del partito bolscevico anche in virtù di una scelta opportunistica.

Il passaggio si chiude con una costruzione concessiva («Пусть один письменный язык...») in cui Chlebnikov, con un verosimile riferimento alla Prima Guerra Mondiale, auspica che un nuovo linguaggio, esclusivamente scritto, possa porre rimedio ai tragici esiti del conflitto tra le diverse lingue nazionali (e per sineddoche, tra le rispettive nazioni), nella cui descrizione sembra richiamarsi all'episodio biblico della torre di Babele (cfr. Cooke: 1987, 76, 81). Al caos generato dalla diversità delle lingue parlate, Chlebnikov contrappone il *kosmos* di un sistema grafico e concettuale insieme,³¹⁶

³¹⁶ In questo passaggio si potrebbe ravvisare una fase di transizione verso il definitivo passaggio a una comunicazione effettuata con l'uso dei numeri, che concretamente risultano essere proprio un sistema basato sulla commistione tra aspetto grafico ed elementi concettuali, come il poeta vaticinava nei *Predloženiya*.

assegnando compiti diversi a pensatori e pittori, che vengono entrambi identificati mediante epiteti: «На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова. [...] Задача художников краски дать [...]» (SS, VI.1, 154, corsivi miei).

In questo momento del testo si registra un nuovo cambiamento di registro stilistico, con cui Chlebnikov manifesta l'atto del passaggio dalla parte argomentativa precedente a un breve enunciato dal tono più dichiarativo:

Мы сделали часть труда, падающего на долю мыслителей, мы стоим на первой площадке лестницы мыслителей и застаем на ней уже подымавшихся художников Китая и Японии — привет им! Вот что видно с этой лестницы мыслителей: виды на общечеловеческую азбуку, открывающиеся с лестницы мыслителей (SS, VI.1, 154).

L'estratto viene aperto da un pronome di prima persona plurale, la cui funzione metonimica è evidente: Chlebnikov intende esporre infatti i risultati delle proprie ricerche logopoietiche.³¹⁷ Si registrano due elementi particolarmente importanti in questo breve passaggio: in primis, la considerazione di sé come parte della prima categoria qui citata, quella dei pensatori; in secondo luogo, la conferma del fatto che Chlebnikov mostra di ispirarsi all'Oriente in larga misura, mediante una citazione-apostrofe («на ней уже подымавшихся художников Китая и Японии»); in ultimo, la strategia retorica di rendere il tempo una metafora dello spazio. Nel descrivere ciò che vede dalla «лестница мыслителей», Chlebnikov intende in realtà preconizzare la propria visione del futuro. Affermando che dall'alto della scala gli è possibile vedere «виды на общечеловеческую азбуку», egli traspone la semantica essenzialmente spaziale di questo enunciato ad un contesto temporale di futuro anteriore: il poeta colloca la propria azione in un momento successivo alla realizzazione del sistema scritto, di cui propugna l'opportunità di indagine nel testo.

³¹⁷ Non è tuttavia da escludere che l'uso del *my* possa identificare o tutti coloro, i quali avevano scelto di aderire all'utopia del *predzemšarstvo* o, più in generale, la categoria dei 'pensatori', nel dettaglio le personalità di riferimento che Chlebnikov sovente cita nei suoi scritti, benché gli elementi presenti nel testo ci facciano propendere per l'interpretazione fornita in infratesto.

Forte dell'autorità che garantisce la semantica imprecisa del pronome di prima persona plurale (cfr. Benveniste: 2010, 301-309), Chlebnikov enumera diciannove definizioni geometrico-spaziali che associa a diciannove relative consonanti, senza preoccuparsi di fornire prove a sostegno della propria teoria:

Пока, не доказывая, я утверждаю, что:

1) *В* на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

2) Что *Х* значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта). [...]

19) Что *Ж* значит движение из замкнутого объема, отделение свободных точечных миров (SS, VI.1, 154-155).

Abbiamo ritenuto opportuno riportare alcuni esempi dei punti numerati a puro titolo esemplificativo; segnaliamo che dal punto di vista stilistico la strutturazione delle definizioni segue sempre il medesimo modello: ad esclusione del primo, che è sintatticamente dipendente dallo *что* dell'enunciato precedente, tutti gli altri punti dell'elenco sono introdotti da uno *что* che si ricollega all'enunciato che introduce le diverse definizioni, mentre la struttura di ogni frase vede in prima posizione la consonante di riferimento, seguita dal verbo *značit* che introduce la vera e propria caratteristica semantico-geometrica della data consonante.³¹⁸

In merito all'ispirazione geometrica che caratterizza le definizioni fornite da Chlebnikov, Cooke ha sostenuto che esse non sono solo testimonianza del fatto che l'autore percepiva la propria collocazione come situata tra le figure di Euclide e Lobačevskij, ma che riflettono anche «something about the way Chlebnikov perceived not only language, but also the world; the formulas are not abstract, but concrete and visual» (Cooke: 1987, 80). L'affermazione dello studioso britannico è indubbiamente molto suggestiva ed efficace, e tuttavia è anche un chiaro esempio di come tale interpretazione prenda implicitamente le mosse dall'assunto per cui Chlebnikov era in primo luogo un poeta. Al contrario, ci sembra più ragionevole supporre che l'approccio essenzialmente scientifico, che

³¹⁸ Chlebnikov si è servito delle definizioni esposte in quest'opera per formulare successivamente un 'glossario'. Cfr. *Slovar' zvezdnogo jazyka (obščego vsej zvezde, naselennoj ljud'mi)* in chiusura a *Carapina po nebu* (SS, III, 276).

Chlebnikov fece proprio durante gli anni giovanili, abbia avuto un ruolo tanto cruciale sul suo modo di intendere la realtà, da condizionare le ricerche poetiche e logopoietiche contemporanee e successive: in questa prospettiva, quindi, la percezione del linguaggio è gerarchicamente subordinata alla percezione del mondo, che a sua volta risente in modo decisivo dell'impostazione logico-scientifica con cui il poeta lo interpreta.

Nel passaggio che chiude l'elenco numerato, Chlebnikov riprende alcuni degli artifici retorici che aveva già impiegato in precedenza: si ricollega alla conclusione della sezione argomentativa collocando l'azione in un 'futuro anteriore': «Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей *стало* ясно...»; fornisce una definizione sintetica delle proprie ricerche sottolineandone l'ispirazione geometrico-matematica; recupera la contrapposizione tra pensatori e artisti figurativi condensandola nell'uso di prima e seconda persone plurali: «простые тела языка — звуки азбуки — суть *имена разных видов пространства*, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть *краткий словарь пространственного мира*, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти» (SS, VI.1, 155, corsivi miei).

Chlebnikov prosegue nell'approfondimento del sistema di comunicazione da lui proposto: se le consonanti sono significanti di concetti spaziali, le parole vengono definite con una metafora, che per registro stilistico potrebbe essere stata influenzata dalla situazione politica dell'epoca («Отдельное слово походит на небольшой трудовой союз, где первый звук слова походит на председателя союза, управляя всем множеством звуков слова» SS, VI.1, 156); con una successiva similitudine, l'autore precisa che è il suono consonantico iniziale a determinare il senso della parola. Le parole, che Chlebnikov paragona ai meteoriti, 'precipitano' da un livello concettuale a uno spaziale:

Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени (SS, VI.1, 156)

Sulla scorta di questa considerazione, il poeta fornisce anche una descrizione concreta del procedimento messo in atto, adducendo l'esempio delle venti parole che cominciano con la lettera *Ch*,³¹⁹ al fine di dimostrare che tutti questi i termini condividono una stessa origine concettuale comune: «Так, 20 имен построек, начатых с *X*, защищающих точку человека от враждебной точки непогоды...» (SS, VI.1, 156). Come è evidente da questo esempio, nell'ottica di Chlebnikov tutte le parole che cominciano per uno stesso suono consonantico afferiscono alla medesima area semantica, proprio per via del fatto che a influire sulla significazione della parola stessa concorre il 'significato' della lettera, dell' 'unità minima' che il poeta individua. Egli si rivolge nuovamente agli artisti, e presenta loro il compito a cui li esorta ad adempiere:

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. [...] Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *м* темно-синим, *в* — зеленым, *б* — красным, *с* — серым, *л* — белым и т. д. Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки (SS, VI.1, 156).

In questo passaggio in particolare è possibile individuare un procedimento sinestesico di associazione tra suono consonantico e colore. Questo tema ricorre con una certa frequenza nella produzione chlebnikoviana, sia in forma poetica *zvukopis'*,³²⁰ sia in alcuni tentativi di elaborazione teorica.³²¹ Chlebnikov contestualmente rileva che l'associazione

³¹⁹ Nel testo i termini non vengono riportati, ma è probabile che Chlebnikov si riferisca al seguente passaggio tratto da <Русьгă çăšî> <1916>: «А с *X* начаты двадцать видов построек человека: *храм, хлев, хоромы, хижина, халабуда, хата, хибарка, халуна, хибя, хутор, хаз, хиза, хануля, храна, хламина, хут, хорун, хабуля, хизык, хоронуша, халат, холодник* (похороны). Это двадцать зданий, чаще охотничьего и сельского быта, защищавших человека от непогоды и диких зверей. Здания служат защитой, поэтому *X* можно определить как плоскость преграды между одной точкой, в кругу этой защиты, и другой, движущейся к ней» (SS, VI.1, 128).

³²⁰ Si considerino, a questo proposito, la celeberrima lirica *Bobèobi...* (1913, SS, I, 198), le liriche *Zvukopis' vesni* (in *Carapina po nebu*, 1920, SS, III, 269) e *Trudosmotr* (1921, SS, II, 247). Da quest'ultima in particolare hanno origine le *pesni-zvukopisi* nella *ploskost' XV* di *Zangezi* (1922), «где звук то голубой, то синий, то черный, то красный» (SS, V, 332). Cfr. inoltre Cooke: 1987, 84-85.

³²¹ «Khlebnikov himself even points to an authority for such poetry in Mallarmé and Baudelaire» (Cooke: 1987, 85). Chlebnikov conosceva bene le ricognizioni in campo sinestesico-poetico già affrontate dai simbolisti francesi, come segnalato in un'annotazione del 1922, in cui accenna al principio di associazione tra consonante e colore prendendo a modello *Bobèobi...* (cfr. SP, V, 276; SS, I, 476). I curatori di SS fanno inoltre riferimento alle note che accompagnano un'altra lirica, *Zvukopis'*, che datano 1921 (si tratta di *Trudosmotr*), e che presenta un'ulteriore proposta di glossario delle corrispondenze fonico-cromatiche (cfr. SS, I, 477; II, 561).

consonante-colore è di secondaria importanza, e sottolinea il primato dell'aspetto grafico che, fin dagli albori dei sistemi di scrittura, è stato stilizzazione, simbolizzazione, del concetto che doveva identificare: «вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия» (SS, VI.1, 156). Sulla scorta di questa concezione, il poeta espone la rappresentazione grafica di alcune lettere, approntata da lui stesso secondo la propria percezione:

Мне *Вэ* кажется в виде круга и точки в нем [...]

Ха - в виде сочетания двух черт и точки [...] (SS, VI.1, 156).³²²

Dopo il breve elenco, Chlebnikov si rivolge nuovamente agli artisti figurativi, sottolineando che si tratta di un compito che sono loro a dover svolgere: «Но это ваша, художники, задача, изменить или усовершенствовать эти знаки». La realizzazione della veste grafica del nuovo glossario per la comunicazione internazionale è una vera e propria missione, tanto che Chlebnikov ritorna consecutivamente sull'importanza della propria proposta nel passaggio successivo, con due strategie retoriche differenti:

Если вы построите их, вы завяжете узел общезвездного труда.
Предполагаемый опыт обратить заумный язык из дикого состояния в домашнее, заставить носить полезные тяжести, заслуживает внимания (SS, VI.1, 156-157).

La prima, è quella di interpretare il lavoro degli artisti nei termini di un compito di vitale importanza per l'umanità tutta (*obščezvezdnyj*): questa posizione, veicolata con la metafora del nodo (вы завяжете узел...), si caratterizza per la struttura in forma di implicazione logica e per il tono solenne dell'enunciato; la seconda invece per il tropo di reificazione dello *zaumnyj jazyk*, che nell'artificio di Chlebnikov assume i connotati di un animale selvatico da addomesticare («обратить заумный язык из дикого состояния в домашнее») affinché, al pari di una bestia da soma, possa essere utile all'uomo

³²² Riportiamo le prime due voci dell'elenco senza riprodurre le illustrazioni corrispondenti, per la cui consultazione rimandiamo alle versioni proposte nelle edizioni critiche.

(«заставить носить полезные тяжести»). Se si considerano gli elementi che costituiscono la proposizione principale di questo secondo enunciato («Предполагаемый опыт [...] заслуживает внимания»), si assiste a un netto cambiamento di registro stilistico rispetto al passaggio precedente: l'intonazione si fa meno declamatoria e più sobria; il passaggio si conclude in discendenza, e sulla funzione conativa prevale quella referenziale. Chlebnikov esprime un'ulteriore considerazione di ispirazione glottologica, che dovrebbe corroborare le definizioni geometrico-spaziali approntate per le consonanti: «Ведь “вритти” и по-санскритски значит “вращение”, а “хата” и по-египетски “хата”» (SS, VI.1, 157).

La sezione conclusiva del testo consiste in un passaggio strutturato retoricamente su quattro diversi enunciati:

Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее
выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки
между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих
доверие чертежных знаков.

Nei primi due, come si vede dal brano riportato, vengono ribaditi due concetti fondamentali, quello dell'importanza della ricerca di una nuova lingua e quello della necessità di elaborare dei segni che possano rappresentare efficacemente la relazione tra aspetto fonico e aspetto visivo. Questi due diversi aspetti rivestono un ruolo di pari rilievo nel sistema chlebnikoviano: l'autore stesso ne dà implicita testimonianza con la ripresa anaforica di *zadača*, che permette di avvicinare concettualmente i due enunciati, e con la menzione della 'fiducia' che i segni dovrebbero suscitare nei loro fruitori («построить сеть внушающих доверие чертежных знаков»). Si noti inoltre l'alterazione che l'iperbato produce nella seconda formulazione: ponendo in posizione contigua il pronome di seconda persona plurale e l'apostrofe, Chlebnikov muta nuovamente il tono del testo, la cui funzione conativa assume nuovamente un valore cruciale.

Chlebnikov riprende inoltre un ulteriore motivo che aveva esposto precedentemente nel testo: sempre alludendo alla necessità di perfezionare il sistema che presenta in quest'opera, egli riprende il lessico commerciale in una nuova metafora, in analogia con

il discorso che aveva condotto nella sezione iniziale dell'opera nel trattare la problematica del conflitto tra le genti, provocato dalla mancata comprensione tra i parlanti di diverse lingue 'nazionali' («[...] теперь следует построить вторую сеть — письменных знаков — немые деньги на разговорных рынках», *SS*, VI.1, 157).

L'enunciato che chiude la sezione è un ultimo artificio retorico, a metà tra una *captatio benevolentiae* e una *praeteritio*, con cui Chlebnikov si rivolge nuovamente agli artisti:

Конечно, вы будете бояться чужого вдохновения и следовать своему пути
(*SS*, VI.1, 157).

Chudožniki mira! si conclude con un'ultima parte, leggermente distanziata dal resto del testo, in cui l'autore presenta l'esempio di una coppia di brani sperimentali scritti in puro *zvezdnyj jazyk* e accompagnati dalla relativa 'traduzione' in russo. Ne riportiamo uno a titolo esemplificativo:

Предлагаю первые опыты заумного языка как языка будущего, с той оговоркой, что гласные звуки здесь случайны и служат благозвучию. Вместо того, чтобы говорить:

«Соединившись вместе, орды гуннов и готов, собравшись кругом Аттилы, полные боевого воодушевления, двинулись далее вместе, но, встреченные и отраженные Аэцием, защитником Рима, рассеялись на множество шаяк и остановились и успокоились на своей земле, разлившись в степях, заполняя их пустоту», — не следовало ли сказать:

«*Ша+ со* (гуннов и готов), *вэ* Аттилы, *ча по, со до*, но *бо+зо* Аэция, *хо* Рима, *со мо вэ+ка со, ло ша* степей *+ча*». Так звучит с помощью струн азбуки первый рассказ (*SS*, VI.1, 157).

Dall'analisi di questo passaggio, nel sistema chlebnikoviano emergono alcune incongruenze. In primo luogo, nonostante l'autore premetta che le vocali hanno solo funzione eufonica, non viene fornita alcuna indicazione sul criterio di selezione di tali vocali, e se ne segnala invece la casualità della scelta («гласные звуки здесь случайны»). Come ha rilevato Grigor'ev (2000, 112), «из текстов видно, что

орфография отражает что-то вроде закона открытых слогов; происходит подравнивание формы: *ло, со, по...*, но *ка, ча, ша, вэ*»; Cooke (1987, 82) ha messo inoltre in evidenza che il ruolo di alcune parti del discorso rimane oscuro, come nel caso di verbi e sostantivi, nonché delle categorie di tempo e dei numeri, «nor has 'everyday language' been entirely dispensed with. Also the conjunction 'but' seems to remain untranslated in spite of its similarity in Russian (*но*) to the translated 'units'» (Cooke: 1987, 82). A tale proposito, Imposti (1981, 134) ha sottolineato che sono traducibili esclusivamente i concetti astratti, e non quelli concreti, poiché non c'è corrispondenza nella nuova lingua dei nomi propri di unni, goti e Attila (*gunnov, gotov, Attila*). Ci sia consentito aprire una piccola parentesi in merito a questa giusta osservazione, che in realtà consente di intraprendere ulteriori indagini sulla natura della lingua e sull'origine dei nomi propri. Infatti, in questo passaggio ciò che non è possibile rendere in *zvezdnyj jazyk* sono proprio i 'nomi', che siano propri e di persona (Attila e *Aecij*, Flavio Ezio), di 'nazionalità' (*gunny*, unni e *goty*, goti) e di luogo, propri (*Rim*, Roma) e comuni (*step'*, steppa). Ciò che intendiamo qui rimarcare è la centralità della problematica della 'denominazione', quale che sia il referente chiamato in causa, e il ruolo che essa occupa nel sistema poetico-estetico chlebnikoviano (cfr. Duganov: 1990, 100-102). Cooke (1987, 207 n33) ha messo inoltre in risalto un'errata supposizione di Markov, il quale ha ritenuto che il passaggio incentrato sulla battaglia dei Campi Catalaunici fosse stato tratto da un'opera di Cesare.³²³ Non ci sono prove concrete nel merito della fonte da cui Chlebnikov potrebbe avere attinto, ma non è improbabile che fosse a conoscenza dell'opera di Giordane sulla storia dei goti (*De origine actibusque Gotarum*), in cui vengono narrati gli eventi di questa battaglia. Tale opera infatti è conosciuta con il titolo di *Getica* che le diede T. Mommsen: lo storico tedesco è menzionato con disprezzo in *Zapadnyj drug* (1913, cfr. qui, infra), e non è da escludere che Chlebnikov potesse essere venuto indirettamente a conoscenza di quest'opera nel corso delle frequentazioni con Vjač. Ivanov, che fu proprio allievo di Mommsen.³²⁴

Come lo stesso Chlebnikov specifica nell'ultima frase che chiude *Chudožniki mira!*, la ricerca linguistica si trova ancora ad uno stadio embrionale: «Конечно, эти опыты еще

³²³ «Chlebnikov tradusse una volta un passo del *De bello Gallico* in *zaum'*, ma non tentò mai veramente di estenderne l'uso», Markov: 1973, 296.

³²⁴ «Под его руководством В.И.Иванов защитил докторскую диссертацию в 1899 г.», SS, VI.1, 378; Cfr. Rudič: 1989, 174-175.

первый крик младенца, и здесь предстоит работа», ma, prosegue l'autore, il modello generale da seguire nella futura codifica del sistema è stato presentato: «но общий образ мирового грядущего языка дан. Это будет язык “заумный”» (SS, VI.1, 157).

Si noti come in questa formulazione conclusiva Chlebnikov ripete il medesimo artificio retorico che chiudeva la parte precedente: riprendendo anaforicamente il *konečno* iniziale egli ripropone un'analogia combinazione di praeteritio e *captatio benevolentiae*, arrivando a sancire in via definitiva qual è la sua interpretazione di *zaumnyj jazyk*.

Abbiamo mostrato come *Chudožniki mira!* contenga elementi stilistici e retorici tra loro piuttosto eterogenei. La struttura tendenzialmente ipotattica della prosa renderebbe plausibile la collocazione del testo entro i confini della saggistica; tuttavia, l'uso di iperbato e anastrofe complica il quadro complessivo. A ciò si deve aggiungere anche l'alta frequenza di figure di sostituzione (prevalentemente metafora), e la presenza di un elenco numerato, che tuttavia non ha valore programmatico. La funzione pragmatica dei pronomi personali e la loro distribuzione nel testo, oltre al frequente ricorrere ad apostrofi per rivolgersi direttamente al destinatario del testo permettono di avvicinare quest'opera alla forma dichiarativa; se si considerano anche quegli enunciati in cui si racchiude un'implicita esortazione agli artisti, la 'dichiaratività' si fa più evidente.

Tuttavia, visto il fine del testo e il ruolo minoritario che tali elementi manifestari hanno nell'opera, siamo inclini a ritenere che, analogamente a quanto abbiamo affermato nel capitolo precedente in riferimento a *My i doma*, anche per *Chudožniki mira!* si possa parlare di opera in 'forma ibrida'.

IV.4.5 *Naša osnova* (1919)

Naša osnova è sicuramente il più noto e il più citato scritto teorico di V. Chlebnikov, e a ragione può essere considerato la 'summa' dell'estetica chlebnikoviana. Qui l'autore espone in forma sistematica i principî fondamentali del *budetljanstvo* e della sua poetica, ripilogando i propri «воззрения на поэтический язык и числовую онтологию исторических и природных явлений» (SS, VI.1, 405).

Publicato per la prima volta nel 1920 sull'almanacco *Liren'*,³²⁵ è riprodotto in tutte le edizioni critiche successive. I curatori di *SS* indicano il 1919 come anno in cui l'opera venne composta, sulla base di una testimonianza autobiografica inedita del 1922.³²⁶ Nel commento di tale edizione critica viene riportata la testimonianza di V.O. Percov, che assistette personalmente alla stesura dell'opera. A prescindere dal carattere aneddótico, tale episodio è rilevante anche ai fini della presente analisi, poiché si segnala che «Писалась [статья] как учебная или пропагандистская для студентов» (*SS*, VI.1, 406): il fine didattico-divulgativo che, stando al resoconto di Percov,³²⁷ caratterizzerebbe quest'opera, è sicuramente un elemento che consente di ritenere *Naša osnova* un vero e proprio saggio, nonostante il 'didattismo' (cfr. Marcel: 1991) non sia ritenuta una 'condizione necessaria' nella composizione del genere saggistico.

Considerata la fama di cui questo testo ha goduto e continua a godere non solo tra gli specialisti chlebnikoviani ma, più in generale, tenendo conto di quegli studi che lambiscono la produzione poetica del futurismo e dell'avanguardia russi,³²⁸ abbiamo ritenuto opportuno dedicare la nostra attenzione quasi esclusivamente alla struttura del testo, con l'obiettivo di metterne in luce le particolarità stilistiche.

L'opera è di dimensioni notevoli per la media degli scritti chlebnikoviani (13 pagine nella versione di *SS*), ed è divisa in tre paragrafi di diversa lunghezza, ciascuno dei quali è dotato di un proprio titolo (e in due casi anche di un sottotitolo) e contraddistinto da un numero.

Il primo paragrafo è denominato *Slovotvorčestvo*, e si caratterizza per l'alta frequenza di metafore, la cui combinazione dà sovente luogo ad allegorismo:

³²⁵ Il testo inizialmente doveva essere destinato alla rivista "Puti tvorčestva", redatta da G. Petnikov; a causa degli eventi della guerra civile, tuttavia, le pubblicazioni di tale periodico avvennero con grande difficoltà, e *Naša osnova* venne edito nell'almanacco *Liren'*, curato dallo stesso Petnikov (cfr. *SS*, VI.1, 406).

³²⁶ «В авторском перечне произведений (1922, РГАЛИ) статья названа "Наши основы" и датирована 20 мая 1919 г.», *SS*, VI.1, 405.

³²⁷ Dalla testimonianza di Percov si apprende inoltre che «Огромная статья написалась в один присест» (*SS*, VI.1, 406). Tale osservazione può concorrere a spiegare l'alta frequenza con cui ricorrono motivi registrati in altri testi, come vedremo successivamente.

³²⁸ Quest'opera viene menzionata in numerosi contributi; spesso se ne riportano estratti, altre volte si citano le affermazioni di Chlebnikov a sostegno di proprie interpretazioni della poetica *zaum'* e non solo; riportiamo di seguito alcuni tra i lavori in cui *Naša osnova* è stata trattata esaustivamente: Tynjanov: 1928; Marzaduri: 1983; Duganov: 1990, 143-144; Gric: 2000, 234; v. *Naša osnova* in Grigor'ev: 2000, 805;

Если вы находитесь в роще, вы видите дубы, сосны, ели... [...] Но все это разнообразие листы, стволов, веток создано горстью почти неотличимых друг от друга зерен. Весь лес в будущем - поместится у вас на ладони (SS, VI.1, 167).

Chlebnikov introduce la trattazione esplicitando fin dalle prime righe il campo semantico su cui articola la serie di metafore che caratterizza questo passaggio. L'autore struttura una prima metafora, in cui la varietà delle piante boschive rappresenta la varietà delle parole di un sistema linguistico, e una seconda metafora in cui lascia intendere che le parole si sviluppano nello stesso modo in cui piante di specie differente hanno origine da «почти неотличимых друг от друга зерен». L'interpretazione delle metafore viene fornita dall'autore stesso nell'enunciato successivo, che riprende il 'senso' del primo per analogia: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова» (SS, VI.1, 167). Il poeta riprende in un'ulteriore analogia la metafora dei semi, affermando che «сеятель языков может просто наполнить ладонь [...] зернами языка» (SS, VI.1, 167).

Pur affrontando una tematica linguistica, Chlebnikov non interrompe mai il costante riferimento al mondo delle scienze. Prima in un'analogia con la molecola dell'acqua «Если у вас есть водород и кислород, вы можете заполнить водой сухое дно моря и пустые русла рек» (SS, VI.1, 167), e successivamente rimandando alle scoperte di alcuni scienziati: in riferimento all'unità minima necessaria per la formazione di una parola, che definisce con la locuzione 'азбучные истины', Chlebnikov sembra suggerire che alla base dello *slovotvorčestvo* si trovi un procedimento combinatorio, per le cui parole risultanti (*zvuko-veščestva*), «может быть построено что-то вроде закона Менделеева или закона Мозелея — последней вершины химической мысли» (SS, VI.1, 167).³²⁹

Nei passaggi successivi Chlebnikov intende sottolineare l'opportunità dell'adozione di una nuova lingua, un nuovo sistema di comunicazione basato proprio sulla combinazione di unità minime; si registrano inoltre molti rimandi impliciti ad altre opere, come ad esempio nei passaggi «Это потому, что нет счетоводных книг расходования народного разума», e «весь народ пользуется сложным и ломким описательным

³²⁹ Si ricorda che la legge di Moseley viene citata anche in *Golova vselejnoj. Vremja v prostranstve*, composto anch'esso nel 1919. Cfr. qui, supra.

выражением и увеличивает растрату мирового разума временем, отданным на раздумье» (SS, VI.1, 167), che riprendono per tematica e stile rispettivamente le metafore ‘commerciali’ e l’idea del conflitto provocato dalla mancata comprensione linguistica di *Chudožniki mira!* (cfr. qui, supra). La necessità della pratica logopoietica viene ribadita da Chlebnikov in una coppia di interrogativi retorici, a cui il poeta giustappone una risposta che si lega alle due domande per causalità, e non per consequenzialità logica: «Кто из Москвы в Киев поедет через Нью-Йорк? А какая строчка современного книжного языка свободна от таких путешествий? Это потому, что нет науки словотворчества» (SS, VI.1, 167-168).

Il passaggio successivo riprende e sviluppa la metafora dello spostamento nello spazio:

Если б оказалось, что законы простых тел азбуки одинаковы для семьи языков, то для всей этой семьи народов можно было бы построить новый мировой язык — поезд с зеркалами слов Нью-Йорк — Москва. Если имеем две соседние долины с стеной гор между ними, путник может или взорвать эту гряду гор, или начать долгий окружной путь.

Словотворчество есть взрыв языкового молчания, глухонемых пластов языка (SS, VI.1, 168).

Si noti la terminologia di cui si serve Chlebnikov: il treno della nuova lingua universale che metaforicamente unisce due città diverse, situate in luoghi opposti del globo e abitate da parlanti di lingue diverse, è dotato di «зеркала слов», in perfetta continuità con i frequenti rimandi chlebnikoviani all’ottica (cfr. *O pjati i bolee čuvstv<ach>*, *Vremja – mera mira*, *Chudožniki mira!*, qui, supra). La definizione di *slovotvorčestvo* che conclude il brano qui riportato è articolata su una struttura antitetica: a partire da un campo semantico che riguarda principalmente il suono (*jazykovoje molčanie* in doppia antitesi con *vzryv*), Chlebnikov retoricamente riprende alcuni dei passaggi precedenti, in particolare: «И нет путейцев языка» (SS, VI.1, 167) e «Если имеем две соседние долины...» per trasferire il tropo nel campo semantico dell’ingegneria civile («глухонемых пластов языка»). La pratica della logopoiesi per Chlebnikov assume quindi i tratti di una vera e propria scienza misurabile, al pari dell’ingegneria, in grado di collegare posti distanti tra loro: «[...] мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и, как путейцы, пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты

языкового молчания» (SS, VI.1, 168). Come mostrano gli esempi qui riportati, il procedimento retorico di Chlebnikov si articola quasi esclusivamente su figure di sostituzione: metafore, similitudini e analogie.

Chlebnikov riprende la terminologia di cui si è servito all'inizio della sezione («“Лысый язык” покрывает всходами свои поляны», SS, VI.1, 168), per introdurre la questione della differenza tra parola poetica e quotidiana («Слово делится на чистое и на бытовое», SS, VI.1, 168), che articola servendosi di una serie di metafore che dall'ambito della luce («в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный», SS, VI.1, 168) passa all'astronomia («Но для *небоведа* солнце — такая же пылинка, как и все остальные звезды. [...] И солнце ничем не отличается от других звезд [...] Отделяясь от бытового языка, самовитое слово так же отличается от живого, как вращение земли кругом солнца отличается от бытового вращения солнца кругом земли», SS, VI.1, 168).³³⁰ Chlebnikov adduce una coppia di esempi, ove giustappone due termini: *zen'* e *zirj* (verosimilmente forma derivata dal verbo *zirjat'*); *lad'ja* e *ladon'* (a cui poi avvicina *laty*),³³¹ con l'intenzione di dimostrare che la quotidianità influisce sul significato primigenio dei termini, i quali comunque conservano un'affinità 'primordiale'. A tale proposito, alludendo nuovamente alla branca dell'ottica, Chlebnikov asserisce che «бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность» (SS, VI.1, 169).

L'autore prosegue la propria argomentazione servendosi di una digressione storico-narrativa. In questo passaggio, preceduto da un enunciato che ne anticipa i contenuti («Когда-то языки объединяли людей», SS, VI.1, 169) e caratterizzato da una struttura sintattica in cui domina la paratassi per asindeto, Chlebnikov fornisce precise coordinate temporali riguardo all'ambientazione:

Перенесемся в каменный век. Ночь, костры, работа черными каменными молотками. Вдруг шаги; все бросились к оружию и замерли в угрожающих осанках. Но вот из темноты донеслось знакомое имя, и сразу стало ясно: идут свои. «Свои!» — доносится из темноты с каждым словом общего языка. Язык так же соединял, как знакомый голос.

³³⁰ Si noti a questo proposito che il 'vilipendio' del sole compare simbolicamente anche in altri testi, come *Vremja – mera mira* (1916) e *Prikaz predzemšarov* (1922).

³³¹ Le accezioni a cui fa riferimento Chlebnikov verosimilmente sono tutte mutate dal vocabolario Dal' (cfr. SS, VI.1, 168).

Оружие — признак трусости. Если углубиться в него, то окажется, что оружие есть добавочный словарь для говорящих на другом языке — карманный словарь (SS, VI.1, 169).

Si considerino le ultime due formulazioni, riferite all'uso delle armi: anche in questo caso, è possibile individuare dei punti di continuità con le argomentazioni di *Chudožniki mira!* (cfr. qui, supra).

Chlebnikov espone successivamente una considerazione sul destino delle lingue: in un paragone con i costumi e il trucco tribale che i primitivi adoperavano per incutere timore nel nemico, il poeta si serve dell'immagine metaforica delle tigri rinchiuso nello zoo e afferma che il futuro del linguaggio sarà il medesimo: «Как устрашающие одежды [...] языки заслуживают участи тигров...» (SS, VI.1, 169). Alle bestie rinchiuso sono conferiti tratti umani, in una personificazione articolata in un botta e risposta in discorso diretto: «“А что вы думаете?” — “Я получаю два рубля в сутки” — “Это стоит!”» (SS, VI.1, 169). L'intento di Chlebnikov è probabilmente quello di conferire una certa drammaticità alla scena, che si carica di ironia.

All'ironia esplicita di quest'ultimo passaggio, Chlebnikov contrappone implicitamente l'ironia della sorte con cui commenta le nuove scoperte in campo scientifico, sempre in riferimento alle sorti del linguaggio umano: «Можно подумать, что наука роковым образом идет по тому пути, по которому уже шел язык» (SS, VI.1, 169, corsivo mio). L'accostamento tra lingua e scienza viene sviluppato nei passaggi successivi, dove Chlebnikov cita la definizione delle trasformazioni di Lorentz («Мировой закон Лоренца говорит, что тело сплющивается в направлении, поперечном давлению», SS, VI.1, 169), probabilmente nell'interpretazione che assunsero nella formalizzazione della teoria della relatività, e se ne serve per sovrapporre la definizione matematica al concetto geometrico-spaziale della consonante *L* che egli aveva esposto in *Chudožniki mira!*.³³² L'autore elenca una serie di termini in lingua comune che iniziano per tale consonante, nella cui semantica il lettore dovrebbe ravvisare il significato del «простое

³³² «[...] *L* значит распространение наиболее низких волн на наиболее широкую поверхность, поперечную движущейся точке, исчезание измерения высоты во время роста измерений широты, при данном объеме бесконечно малая высота при бесконечно больших двух других осях — становления тела двумерным из трехмерного», SS, VI.1, 155.

имя»³³³ chlebnikoviano: «Л: значит ли Л-имя лямку, лопасть, лист дерева, лыжу, лодку, лапу, лужу ливня, луг, лежанку — везде силовой луч движения разливается по широкой поперечной лучу поверхности» (SS, VI.1, 169).

Con l'esplicitazione del concetto geometrico che soggiace al significato delle parole elencate, Chlebnikov si serve nuovamente di formule e concetti scientifici. In questa sezione del testo si registra una profonda attenzione dedicata alle scoperte della fisica, e in particolare si riconosce l'influenza della teoria della relatività ristretta, dal momento che la formula citata di seguito è una rielaborazione chlebnikoviana delle trasformazioni di Lorentz (nell'accezione spaziale della contrazione delle lunghezze):

Знал ли язык про поперечное колебание луча, луч-вихрь?

Знал ли, что R делается $R \sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}$

где v — скорость тела, c — скорость света? (SS, VI.1, 169).

Alla combinazione di questi due interrogativi evidentemente retorici, caratterizzati dalla ripresa anaforico-enfatica di *znal li* e dall'uso della prosopopea che 'antropomorfizza' il linguaggio, Chlebnikov risponde con una similitudine, che sottolinea l'opportunità di impiegare gli strumenti forniti dalle discipline scientifiche nel processo di comprensione della lingua: «По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его» (SS, VI.1, 169). Si noti inoltre la perifrasi «поперечное колебание луча», in cui i curatori di SS (VI.1, 406) hanno riconosciuto il riferimento alla teoria ondulatoria della luce, elaborata dal fisico francese A.J. Fresnel, citato anche in altre due prose *nechudožestvennye* chlebnikoviane.³³⁴

Come sostiene Duganov, i continui riferimenti a matematica, fisica e astronomia di questa sezione sono motivati dal fatto che nel sistema chlebnikoviano queste discipline hanno

³³³ Autocitazione. La locuzione identifica le consonanti-unità minime del sistema linguistico chlebnikoviano e dà il titolo a un altro saggio di argomento linguistico, *O prostych imenach jazyka* (<1915>, SS, VI.1, 117), che non è stato esaminato nel presente lavoro.

³³⁴ Cfr. *Vremja – mera mira* (SS, VI.1, 102) e *Ljud i lad* (SS, VI.1, 262).

svolto la funzione «моделью для хлебниковской теории слова, где космос слова мыслился вполне подобным космосу мира» (1990, 143).

Prendendo le mosse dall'assunto che il linguaggio umano sia caratterizzato da una natura essenzialmente scientifica, Chlebnikov intende «с помощью языка измерить длину волн добра и зла» e, fedele all'impostazione tassonomica della propria *Weltanschauung*, riporta una serie di termini disposti in due colonne parallele «где языком рассказана световая природа нравов, а человек понят как световое явление, здесь человек — часть световой области» (SS, VI.1, 169-170). La giustapposizione dei termini effettuata da Chlebnikov è probabilmente frutto di un calcolo relativistico, dal momento che nell'affermazione «Человек живет на “белом свете” с его предельной скоростью 300.000 километров и мечтает о “том свете” со скоростью большей скорости света» (SS, VI.1, 170) si registra un'allusione alla teoria di Einstein.

Sulla base di una serie di implicazioni logiche che per struttura ricalcano il sillogismo («Если свет есть один из видов молнии, то этими двумя столбцами рассказана молнийно-световая природа человека, а следовательно, нравственного мира», SS, VI.1, 170-171), Chlebnikov annuncia l'intenzione di formalizzare un'equazione in grado di misurare le qualità morali dell'individuo («мы построим уравнение отвлеченных задач нравственности», SS, VI.1, 171), descritte nei termini dei due valori estremi di uno spettro elettromagnetico («начало “греха” лежит на черном и горячем конце света, а начало добра — на светлом и холодном», SS, VI.1, 171). Si registra l'impiego del pronome di prima persona plurale con possibile funzione metonimica, ma nella più probabile interpretazione di 'umanità'. La conclusione del processo argomentativo di Chlebnikov è che lo studio del linguaggio sia una disciplina che condivide il medesimo statuto epistemologico delle scienze matematiche: «языкознание идет впереди естественных наук и пытается измерить нравственный мир, сделав его главой ученья о луче» (SS, VI.1, 171).

Il poeta cambia nuovamente argomento: i passaggi successivi di *Naša osnova* contengono infatti un consistente numero di esempi con cui Chlebnikov dà dimostrazione del funzionamento dello *slovotvorčestvo*. Nonostante non si registri l'impiego di artifici retorici in queste considerazioni, ne riportiamo alcune a titolo d'esempio:

Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* — творцы жизни [...] слово *бртва* дает право построить *мртва*, орудие смерти. Мы говорим: он хитер. Но мы можем говорить: он *битер*. [...] Подобно слову *лихачи*, войны могут иметь имя *мечачи* (SS, VI.1, 171-172).

Si noti come nel disporre gli esempi, la struttura degli enunciati ricalca approssimativamente quella dell'implicazione logica. L'uso del pronome personale *my* è verosimilmente usato in funzione di avvicinare la proposta chlebnikoviana all'esperienza quotidiana del lettore. Tra gli esempi riportati dal poeta, c'è inoltre una piccola digressione introdotta da un enunciato strutturato sul pronome di seconda persona plurale, in modo che l'attenzione del lettore rimanga sempre sollecitata: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка» (SS, VI.1, 172); si noti inoltre l'anastrofe, funzionale ad accentuare il valore extratestuale del pronome *kakuju*, in riferimento a *svobodu*, a scapito dell'avverbio di tempo *inogda*.

La sezione dedicata alla logopoiesi si conclude con due passaggi. Intervallati da alcune sentenze, essi sono tra i più citati in assoluto:

Словотворчество — враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне около рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем. [...] Если современный человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб, то языководство дает право населить новой жизнью, вымершими или несуществующими словами, оскудевшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения (SS, VI.1, 172).

L'auspicio di rivitalizzare la lingua riportandola a uno stadio 'adamitico' (analogia di *tvorenija*), viene espresso con l'uso di differenti artifici stilistici. Partendo dalla prosopopea, con la quale associa alle parole i fenomeni fisiologici di nascita e morte, Chlebnikov si serve largamente dell'allegorismo, che garantisce efficacia retorica alla struttura logica dell'enunciato («человек населяет обедневшие воды рек тучами рыб...»). L'ultimo enunciato, che racchiude l'auspicio dell'autore, si caratterizza per la ripresa del pronome *my*, questa volta con verosimile funzione metonimica, e per la similitudine che ne condiziona la struttura.

Il secondo paragrafo è il più breve. È intitolato *Zaumnyj jazyk* e dotato del sottotitolo *Utverždenie azbuki*. Questo secondo elemento rende immediatamente manifesto il fine didattico di Chlebnikov, che si estrinseca inoltre nell'uso del pronome di prima persona plurale presente nell'enunciato che apre la trattazione.

L'incipit del paragrafo rende esplicita la continuità con la sezione precedente: Chlebnikov infatti presuppone che il lettore abbia assimilato i concetti esposti in "*Slovotvorčestvo*", e introduce la trattazione partendo dall'analisi di un termine specifico, *solnce*, le caratteristiche del quale vengono descritte nella similitudine con il gioco di un bambino:

Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул на время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *солнце* в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее светило охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке (*SS*, VI.1, 173).

In questo passaggio Chlebnikov mette in luce la natura convenzionale della relazione che sovente intercorre tra il significato di un termine e il suo significante, strutturando la propria argomentazione in forma di implicazione logica, con una considerazione paradossale sull'arbitrarietà del segno linguistico: «Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово *солнце*, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства» (*SS*, VI.1, 173). In una serie di periodi, che consecutivamente costituiscono una serie di metallagi, il poeta riprende tale osservazione, e la argomenta sulla base del paragone con il gioco di un bambino che aveva posto in apertura al testo. Con una similitudine che afferisce a questo medesimo campo semantico, Chlebnikov espone la propria concezione del linguaggio, «Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, — участники этой игры», da cui ha origine anche la metafora per cui «слово — звуковая кукла» (*SS*, VI.1, 173). Mantenendo un dialogo continuo con la semantica di queste similitudini, Chlebnikov articola un nuovo paragone, introducendo nel discorso le unità minime del linguaggio di cui ha fornito diversi esempi

nel paragrafo precedente, e riecheggiando l'idea di iconicità della lingua nelle considerazioni sulla *zaum'*:

Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобэоби* или *дыр бул щыл*, или *Манч! Манч!* или *чи брео зо!* — то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее (SS, VI.1, 173).

Si noti come gli esempi di suoni inesistenti qui adottati dall'autore costituiscano casi di autocitazione e citazione.³³⁵

Successivamente Chlebnikov riprende e sviluppa le osservazioni che aveva esposto nel merito del termine *solnce*, e fornisce una definizione semantica ed etimologica del termine *zaum'* (*zaumnyj jazyk*): «эти свободные сочетания, игра голоса вне слов, названы заумным языком. Заумный язык — значит находящийся за пределами разума. Сравни *Зареч<ь>е* — место, лежащее за рекой, *Задонщина* — за Доном», e per corroborare la propria tesi aggiunge un ulteriore riferimento extratestuale, alludendo alle formule magiche e al linguaggio degli incantesimi «То, что в заклинаниях, заговорах заумный язык господствует и вытесняет разумный, доказывает, что у него особая власть над сознанием» (SS, VI.1, 174).

In questi passaggi è possibile individuare alcuni elementi stilistici particolarmente interessanti: il primo è senza dubbio la strutturazione degli enunciati, che sostanzialmente ricalca, pur con qualche alterazione, la forma dell'implicazione logica. Chlebnikov adduce una serie di esempi concreti e comprensibili al lettore, verosimilmente per stimolare un ragionamento di tipo analogico (specie nel riportare i termini *zareč'e* e *zadonšina*). A questo stesso lettore, il poeta si rivolge in modo perentorio, usando un imperativo singolare (*sravni*), elemento abbastanza estraneo al saggio in generale e, nello specifico, al tono finora adottato nel testo.

³³⁵ *Bobèobi* è il primo termine di una delle più celebri liriche-*zvukopis'* di Chlebnikov; *Manč! Manč!* sono esclamazioni in lingua transmentale tratte dalla *povest' Ka* (1915); *či breo zo* è probabilmente un riferimento allo *jazyk bogov*, sebbene la fonte da cui è tratto non è nota (cfr. T, 709); *дыр бул щыл* è invece il primo verso del noto componimento omonimo di A. Kručenyč.

Al fine di dare nuovamente dimostrazione del funzionamento delle unità minime della *zaum'* Chlebnikov adduce una serie di esempi, seguendo un modello già collaudato nel paragrafo precedente: esorta il lettore a considerare una serie di termini che iniziano per la medesima consonante («если собрать все слова с первым звуком Ч...»), *SS*, VI.1, 174) e a verificarne le affinità di significato. In analogia con il metodo scientifico, il poeta vuole che sia il lettore stesso, guidato nell'analisi empirica dei termini che fornisce lo stesso Chlebnikov, a giungere implicitamente alla 'formalizzazione' dei due principi fondamentali della *zaum'* esposti in seguito in forma di elenco numerato.

Nei passaggi successivi Chlebnikov illustra il significato comune di diverse parole prendendo in esame alcune consonanti, mantenendosi in continuo riferimento con le definizioni geometrico-spaziali che aveva presentato in *Chudožniki mira!* e riepilogato nella prima sezione di quest'opera, fino a concludere che «Таким образом заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» (*SS*, VI.1, 175). Quest'ultima conclusione, che vede attuarsi la contrapposizione prima etimologica e poi semantica di *zaumnyj* vs. *umnyj*, mette in evidenza l'anelito 'filantropico' e non poetico della ricerca linguistica chlebnikoviana.

Chlebnikov dispone in coda a questa sezione del testo un ulteriore sottoparagrafo, che in *SP* (V, 237) e in *T* (629) è dotato del titolo *Utverždenie azbuki*,³³⁶ mentre in *SS* è distanziato dal resto del testo, ma senza alcuna indicazione del titolo, che invece è considerato un sottotitolo dell'intera sezione. Riepiloghiamo brevemente che il microtesto in questione è dedicato all'analisi delle parole che cominciano con la consonante *L*; il procedimento argomentativo di Chlebnikov non si discosta dai casi visti sinora. Nella conclusione si riscontrano alcune considerazioni sui suoni vocalici, in cui l'autore afferma che «каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя», senza tuttavia fornire indicazioni approfondite, e concludendo, sulla stessa linea, che «гласные звуки менее изучены, чем согласные» (*SS*, VI.1, 175). Tali osservazioni sulle vocali, sicuramente molto vaghe, mostrano tuttavia una sorta di avanzamento delle ricerche dell'autore. Se si tiene conto del fatto che in *Chudožniki mira!*

³³⁶ In *SS* e in *T* viene mantenuta la stessa distribuzione del testo presentata nella prima pubblicazione in *Liren'*, cfr. *Liren'*: 1920, 33.

segnalava esplicitamente di aver considerato le vocali solamente sulla base di un principio eufonico, si può supporre che nel periodo della stesura di *Naša osnova* Chlebnikov potesse effettivamente aver cominciato a sondare anche questo ambito.

Il terzo e ultimo paragrafo è intitolato *Matematičeskoe ponimanie istorii* e sottotitolato *Gamma budetljanina*. Come è evidente da questi elementi iniziali, nella sezione Chlebnikov presenta le ricerche sugli *zakony vremeni* e la propria concezione della relazione che intercorre tra spazio e tempo.³³⁷ Costantemente animato da un'intenzione chiaramente divulgativa, Chlebnikov introduce la trattazione degli elementi più 'scientifici' della sua estetica, e a tal fine si serve di un paragone di tipo fisico-acustico:

Мы знаем про гаммы индусскую, китайскую, эллинскую. Присущее каждому из этих народов свое понимание звуковой красоты особым звукорядом соединяет колебание струн. Все же богом каждого звукоряда было число. Гамма будетлян особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца. Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны (SS, VI.1, 176).

Sulla base di un continuo riferimento agli ambiti acustico e musicale, Chlebnikov identifica un criterio di misurazione delle 'oscillazioni dell'umanità' (cfr. *Vremja – mera mira; Golova vselejnoj...; V mire cifr*), fondato sullo *zvukoporjad* di una serie di unità numeriche. Il poeta vi si riferisce con la locuzione di *gamma budetljanina*: proponendo un'analogia in cui alle oscillazioni di una corda si paragona l'umanità e alludendo implicitamente agli studi sulla frequenza delle onde,³³⁸ Chlebnikov afferma che la frequenza di un 'ciclo' umano è pari a 317 anni. Uno degli aspetti più interessanti che si registrano in questa sezione è che Chlebnikov, volendo fornire al lettore delle corrispondenze precise a sostegno della propria affermazione, ripropone a titolo d'esempio («Перелистаем страницы прошлого», SS, VI.1, 176) le medesime coppie di eventi separate da un intervallo di 317 che aveva presentato in forma di tabella o nella

³³⁷ Ci sembra molto interessante sottolineare l'impiego del termine processuale *ponimanie* nel titolo del paragrafo. Segnaliamo inoltre che quest'ultima sezione di *Naša osnova* è quella meno considerata negli studi critici. Riportiamo un caso esemplificativo in ambito italiano: la traduzione dell'opera offerta da R. Faccani e presentata nel 1983 su "il Verri" viene infatti interrotta subito prima dell'inizio del paragrafo 'scientifico'. Cfr. "il Verri", 31-32, 1983, p. 70.

³³⁸ Si ricorda che il nome di H.R. Hertz viene citato in *Vremja – mera mira*.

sezione discorsiva di *Vremja – mera mira*. La funzione persuasiva della lista di esempi riportati diviene chiara con il commento che ne conclude l'esposizione, in cui Chlebnikov asserisce che «Итак, 317 лет — не призрак, выдуманный больным воображением, и не бред, но такая же весомость, как год, сутки земли, сутки солнца» (SS, VI.1, 176). Chlebnikov prosegue individuando le unità di misura della *gamma budetljanina*. Curiosamente, tali valori alternano misure temporali (t) a misure di frequenza ($\frac{1}{t}$):³³⁹

Гамма состоит из следующих звеньев: 317 дней, сутки, 237 секунд, шаг пехотинца или удар сердца, равный ему во времени, одно колебание струны A [ca. 440 Hz] и колебание самого низкого звука азбуки — У. Пехотинец германской пехоты по военному уставу должен делать 81 или 80 шагов в минуту (SS, VI.1, 176).

Lo scopo di Chlebnikov, anche in questo caso, è quello di persuadere il lettore della veridicità delle proprie scoperte: a tal fine, dedica i passaggi successivi del testo ad una serie di calcoli atti a dimostrare un'effettiva corrispondenza numerica tra le unità di misura 'fondamentali' della *gamma budetljanina* e alcuni intervalli di tempo che prende a riferimento (ad es., «Разделив это время одного шага на 317 частей, получим 424 колебания в секунду, то есть одно колебание струны A [ca. 440 Hz]³⁴⁰», SS, VI.1, 177). Il poeta, come se si trattasse della dimostrazione di un teorema geometrico, presenta al lettore tutto il procedimento dimostrativo, che lo porta alla formalizzazione di una serie matematica (analogamente a quanto esponeva in *Vremja – mera mira*, cfr. qui, supra):

Если взять ряд: 133225 лет для колебаний материков, понимаемых как плоские струны, 317 лет для колебаний струны войн, год, 317 дней для жизни памяти и чувств, сутки, 237 секунд, 1/80 и 1/70 части минуты и 1/439 и 1/426 части секунды, — то перед нами будет цепь времен $a_1, a_2, a_3, a_4, \dots, a_{n-1}, a_n$, связанных по такому закону: a_n в 365 или в 317 раз менее a_{n-1} . Этот ряд убывающих времен и есть Гамма Будетлянина (SS, VI.1, 177)

³³⁹ Come l'Hertz (Hz), in cui per definizione l'intervallo di tempo è convenzionalmente 1 s.

³⁴⁰ La standardizzazione della frequenza del La a 440 Hz come prevede la convenzione odierna, avvenne verso la fine del XX secolo; in epoche antecedenti non esisteva uno standard preciso, ma la frequenza si aggirava intorno ai 432 Hz.

La continuità con *Vremja – mera mira* è evidente anche nella definizione stessa che Chlebnikov dà di *Gamma budetljanina*: «ряд убывающих времен». La si confronti con l'enunciato che introduce la formalizzazione della serie nel saggio del 1916: «Единицам времени свойственно убывать в порядке ряда» (*SS*, VI.1, 102). Se in *Vremja – mera mira* Chlebnikov esponeva la serie come principio generale che avrebbe dimostrato nel testo, in *Naša osnova* il procedimento retorico è inverso.

Con un imperativo, Chlebnikov introduce poi l'immagine metaforica del suonatore di balalajka: ognuna delle tre corde dello strumento, quando suonata, dà origine a un elemento 'fondamentale' della scala futuriana:

Вообразите парня с острым и беспокойным взглядом, в руках у него что-то вроде балалайки со струнами. Он играет. Звучание одной струны вызывает сдвиги человечества через 317. Звучание другой [...] Перед вами будетлянин со своей «балалайкой». На ней прикованный к струнам трепещет призрак человечества. А будетлянин играет, и ему кажется, что вражду стран можно заменить ворожкой струн (*SS*, VI.1, 177).

Si noti come anche in questo caso il coinvolgimento del lettore sia un elemento retorico fondante del didattismo chlebnikoviano, e che trova impiego nel frequente ricorrere di verbi e pronomi di seconda persona plurale. Si consideri inoltre la metafora del *prizrak čelovečestva* che si lega indissolubilmente alla balalajka futuriana, e il gioco paronomastico creato dalla contrapposizione *vražda stran* vs. *vorozba strun*.

Da questo punto in poi, nel resto del paragrafo si riconosce un mutamento nel registro stilistico, che vede l'impiego di artifici retorici e strutture verbali funzionali ad accentuare la funzione conativa dello scritto chlebnikoviano. Chlebnikov interpreta il progresso scientifico (nella fattispecie in relazione ai concetti ottici e alla teoria ondulatoria della luce) come l'unico modo che può portare alla realizzazione di una nuova 'età aurea' per l'umanità. Presentiamo alcuni esempi in cui i tropi usati da Chlebnikov assumono un valore decisivo nel testo: «Когда наука измерила волны света, изучила их при свете чисел, стало возможным управление ходом лучей», in cui risalta il polittoto *sveta / pri svete*, che produce un gioco di parole basato sulla diversa accezione dello stesso termine, a sua volta funzionale a introdurre il motivo dello sdoppiamento dell'essere umano: «зеркала [...] делают из людей по отношению к миру отдельной волны луча

полновластных божеств» (SS, VI.1, 177). Il significato di questo motivo viene reso più chiaro nell'interrogativo retorico successivo:

Допустим, что волна света населена разумными существами, обладающими своим правительством, законами и даже пророками. Не будет ли для них ученый, прибором зеркал правящий уходом волн, казаться всемогущим божеством? (SS, VI.1, 177).

Con una costante allusione alle nuove scoperte della fisica,³⁴¹ Chlebnikov ritorna più volte sullo stesso tema, in una lunga *expositio*, che si conclude con una definizione puntuale dell'idea dello sdoppiamento dell'essere umano:

Можно думать, что столетние колебания нашего великанского луча будут так же послушны ученому, как и бесконечно малые волны светового луча. Тогда люди сразу будут и народом, населяющим волну луча, и ученым, управляющим ходом этих лучей, изменяя их путь по произволу (SS, VI.1, 178).

A questa conclusione segue però un'improvvisa mutazione del tono del testo: in una *praeteritio*, Chlebnikov si mostra consapevole del fatto che la 'dimostrazione' scientifica delle proprie interpretazioni sarà possibile solo in futuro («Конечно, это задача грядущего времени», SS, VI.1, 178), e sulla scorta di questa considerazione esplicita per la prima volta nel testo il fine delle ricerche sul tempo: «Наша задача только указать на закономерность человеческой судьбы, дать ей умственное очертание луча и измерить во времени и пространстве» (SS, VI.1, 178). L'enunciato successivo costituisce una *metallage*, in cui Chlebnikov rende noto il fine filantropico che, analogamente alle ricerche logopoietiche, costituisce il fondamento di quelle sugli *zakony vremeni*:

³⁴¹ Sottolineiamo la descrizione di strumenti ottici nuovi presentata da Chlebnikov per mettere nuovamente in evidenza la grande affinità con i contenuti di *Vremja – mera mira*: «Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, [...] зеркальные приемы управления, построить власть, состоящую из двояковыпуклых и <двойко>вогнутых стекол» (SS, VI.1, 178).

Это делается для того, чтобы перенести законодательство на письменный стол ученого, а рухнувшее дерево тысячелетнего римского права заменить уравнениями и числовыми законами учения о движениях луча (SS, VI.1, 178).

È probabile che in questo contesto, il riferimento al diritto romano vada inteso come se indicasse per antonomasia la diplomazia nel suo insieme,³⁴² e debba essere simultaneamente ricondotto all'intenzione dell'autore di superare il 'conflitto' tra i popoli. Chlebnikov dà una conferma di questa linea interpretativa in un interrogativo: «Удивительно ли, что народы, даже не зная друг друга, связаны один с другим точными законами?» (SS, VI.1, 178).

Il passaggio successivo è infatti volto a fornire una risposta a tale interrogativo, e consiste in una serie di esempi in cui il poeta applica i calcoli delle leggi del tempo prendendo in considerazione le date di nascita di personaggi illustri, differenti per nazionalità ma avvicinati da un destino comune, e dà dimostrazione del «закон рождений подобных людей» (SS, VI.1, 178):

Так же величайший логик Греции Аристотель, попытавшийся дать законы правильного разума, искусства рассуждать, родился в 384 году за 365·6 до Джона Стюарта Милля, 1804. Милль — величайший логик Европы, собственно, Англии (SS, VI.1, 178-179).

In particolare, una corrispondenza che Chlebnikov individua tra le date di nascita di Confucio (551 a.C.) e Racine (1639), dimostra che Francia e Cina «связаны шестью мерами [365·6]» (SS, VI.1, 179). Chlebnikov immagina la probabile reazione francese alla propria teoria («мы воображаем брезгливую улыбку Франции и ее “Фидонк”: не любит Китая», SS, VI.1, 179), e in una similitudine che attinge nuovamente dal campo semantico della fisica, sostiene che grazie agli *zakony vremeni* è possibile individuare degli effettivi rapporti che intercorrono tra popoli diversi e geograficamente distanti,

³⁴² Questa interpretazione è possibile tenendo in considerazione le menzioni del principio romano del *divide et impera*, in *Zapadnyj drug* (SS, VI.1, 72). Pur essendo testi composti a più di un lustro di distanza e separati anche da un mutamento radicale nelle concezioni etico-politiche chlebnikoviane, una prova della plausibilità di questo accostamento può essere riscontrata nel secondo dei tre punti che concludono *Naša osnova*, come vedremo successivamente.

probabilmente in implicita analogia al discorso che aveva condotto sul significato primigenio e intrinseco delle parole, ‘oscurato’ dalla consuetudine dei diversi usi nazionali:

Эти данные указывают на поверхностность понятия государства и народов. Точные законы свободно пересекают государства и не замечают их, как рентгеновские лучи проходят через мышцы и дают отпечаток костей: они раздевают человечество от лохмотьев государства и дают другую ткань — звездное небо (SS, VI.1, 179).

Si noti che in questo passaggio la perifrasi «рентгеновские лучи» identifica i raggi X, e che il nome del loro scopritore, W.C. Röntgen, viene citato anche in *Vremja – mera mira*.

Chlebnikov ribadisce l’importanza universale dei risultati delle sue ricerche, che permetterebbero di prevedere il futuro proprio grazie all’impiego di un metodo rigorosamente scientifico: «не с пеной на устах, как у древних пророков, а при помощи холодного умственного расчета» (SS, VI.1, 179). Il cambiamento di tono che Chlebnikov ha adottato negli ultimi passaggi del testo si fa decisamente più manifestario, quando preconizza che nel futuro l’uomo avrà un modo diverso di approcciarsi alla morte. Si noti come in questo enunciato, strutturato sapientemente con il pronome di prima persona plurale, Chlebnikov accosta la potenzialità del calcolo del tempo al concetto di metempsicosi (più probabilmente, la reincarnazione induista o buddhista): «меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия» (SS, VI.1, 179, corsivi miei), dove la metafora delle *volny nebytija* è un chiaro riferimento agli intervalli di tempo che regolano le corrispondenze delle nascite.

Contestualmente, Chlebnikov descrive un cambiamento nel rapporto che l’uomo ha col tempo. Servendosi di una costruzione concessiva, il poeta sviluppa la propria argomentazione presentandola al lettore nei termini di un curioso spostamento paradigmatico: se l’idea di metempsicosi sottende una concezione ciclica del tempo, egli propone al lettore di interpretare questa stessa concezione nei termini di una metafora dello spazio, una serie di punti:

Пусть время есть некоторый ряд точек $a, b, c, d... m$. До сих пор природу одной точки времени выводили из природы ее ближайшей соседки. За мышлением этого вида было спрятано действие вычитания; говорилось: точки a и b подобны, если $a - b$ возможно более близко к нулю. Новое отношение к времени выводит на первое место действие деления и говорит, что дальние точки могут быть более тождественны, чем две соседние, и что точки m и n тогда подобны, если $m - n$ делится без остатка на u . В законе рождений $u=365$ годам, в лице войн $u=365 - 48=317$ годам. Начала государств кратны 413 годам, то есть $365+48 [...]$ (SS, VI.1, 179-180).

Da questo brano deduciamo che il principio fondamentale di accostamento di due date, che si tratti di nascite, di guerre o di fondazioni di stati, segue pedissequamente la regola della sottrazione, il cui risultato deve essere un multiplo dell'intervallo 365 o 365 ± 48 , a seconda di quale sia il caso preso in esame. Dopo aver addotto una serie di esempi in cui si verifica la concordanza numerica tra le date di fondazione delle nazioni, Chlebnikov sottolinea, con retorico stupore, che proprio per mezzo di tale interpretazione il tempo «необыкновенно сближается с природой чисел, то есть с миром прерывных, разорванных величин» (SS, VI.1, 180). È verosimile che Chlebnikov nel descrivere la natura dei numeri nei termini di un mondo di grandezze discontinue e tra loro separate stia dando una definizione essenzialmente matematica: se immaginiamo di trasferire gli enunciati del poeta in un asse cartesiano (dal momento che il discorso di Chlebnikov è relativo alla sola dimensione del tempo), le date che prende in considerazione come 'punti' rappresentano delle quantità di tempo distribuite irregolarmente su tale asse: esse sono 'discontinue' nel senso che matematicamente non possono essere 'collegate' da una funzione. La soluzione di Chlebnikov è un modo per collegare questi punti a coppie, a prescindere dalla loro collocazione sull'asse cartesiano, un modo per regolare un sistema apparentemente caotico. La 'continuità' tra questi punti può essere determinata esclusivamente dal verificarsi del rapporto numerico identificato dal poeta. La possibilità di procedere nello studio del tempo porta l'uomo a essere sia un punto di quello stesso asse cartesiano, sia colui che, dall'esterno, è in grado di individuare delle corrispondenze armoniche che legano un punto all'altro, un uomo all'altro, un dato tempo a un altro. Chlebnikov riprende l'idea dello 'sdoppiamento' della natura umana proprio in questa prospettiva: «Точное изучение времени приводит к раздвоению человечества, [...]», giungendo alla conclusione che per mezzo di tali strumenti scientifico-matematici l'uomo può progredire, andando a sovrapporre sé stesso alla concezione che gli antichi avevano

degli dèi: «такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» (SS, VI.1, 180).³⁴³

A ulteriore conferma del fatto che le unità di misura individuate possono assumere la funzione di chiave di lettura universale, Chlebnikov elenca alcuni esempi relativi all'essere umano (in sé di discutibile valore) dove chiarisce una serie di coincidenze in accordo con i valori numerici fondamentali delle leggi del tempo:

Изумительно, что и человек как таковой носит на себе печать того самого счета. Если Петрарка написал в честь Лауры 317 сонетов, а число судов во флоте часто равно 318, то и тело человека содержит в себе $317 \cdot 2$ мышц = 634, (или) 317 пар. Костей в человеке $48 \cdot 5 = 240$, поверхность кровяного шарика равна поверхности земного шара, деленной на 365 в десятой степени.

Le corrispondenze 'anatomiche' sono inesatte, mentre l'esempio della superficie del globulo rosso è stato verosimilmente tratto da *Golova vselennoj. Vremja v prostranstve* (1919), in cui Chlebnikov illustra il procedimento del calcolo esatto di questo valore.³⁴⁴

A chiudere il saggio è un elenco di tre punti numerati, che in *Liren'* e *SP* segue organicamente il terzo paragrafo, mentre in *T* e *SS* viene separato dalla terza sezione con una spaziatura, come se si trattasse della conclusione del testo nel suo insieme. In tali punti Chlebnikov accentua la funzione conativa di ognuno degli enunciati, che potrebbero essere definiti 'programmatici':

1. Стекла и чечевицы, изменяющие лучи судьбы, — грядущий удел человечества. Мы должны раздвоиться: быть и ученым, руководящим лучами, и племенем, населяющим волны луча, подвластного воле ученого.

³⁴³ Si confrontino queste affermazioni con quanto Chlebnikov afferma all'inizio del terzo paragrafo di *Naša osnova*; il poeta stesso ne fornisce un'indicazione in infratesto: «собрание свойств, приспывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя» (SS, VI.1, 180, corsivo mio). Proponiamo inoltre un suggestivo confronto con i contenuti di *O pjati i bolee <čuvstv>ach* (cfr. qui, supra).

³⁴⁴ A questo proposito, in *T* (709) si segnala che «последнее отношение позднее он сам назвал "мнимым"», con un rimando a un testo autobiografico inedito del 1922 (verosimilmente lo stesso riferimento per casi analoghi).

2. По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны.

3. Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд — это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами слишком черной ночью, эти доски грядущих законов, и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроволочной.

Один из путей — Гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца (SS, VI.1, 180).

Come si evince dai contenuti di tale passaggio conclusivo, tuttavia, Chlebnikov insiste sui concetti esposti nel solo terzo paragrafo del saggio, ribadendo le proprie argomentazioni rielaborate con l'uso dell'*expolatio*. Nei diversi punti ritornano i motivi cardine dell'ultima sezione di *Naša osnova*: essi vengono esposti in forma di sentenza incontrovertibile, mostrandosi così in aperta continuità con gli stilemi delle forme dichiarative.

I curatori di *T* (709) mettono in risalto che alcune affermazioni del poeta, in cui superficialmente riecheggiano i principî di certe correnti anarchiche («исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество») potrebbero essere passibili di un'errata interpretazione politica. Non sono argomentazioni da prendere alla lettera, dal momento che, con il costante riferimento al calcolo numerico, Chlebnikov intendeva verosimilmente riferirsi al concetto del *predzemšarstvo*, di uno stato 'del tempo' e non 'dello spazio'.³⁴⁵

Benché non si registri la presenza di costruzioni imperative (a parte una frase concessiva che chiude il terzo punto) o di esclamativi, il tono conferito agli enunciati dell'elenco non è dissimile da quello che si può riscontrare in un testo dichiarativo del periodo 'tardo': ne è la conferma l'affermazione finale, descritta nei termini di un percorso alla portata dell'umanità, di una linea in grado di congiungere il singolo individuo con l'assoluto, con

³⁴⁵ Si consideri il seguente passaggio con la prosa *Negovol'cy neč<i>tava...* composto intorno al 1921: «Небесный шароватень, дозором катясь по круговатню, оденется людским мохом (как ком глины), солью безгосударственн<ого> человечеств<a>. Это будет мир людавы. Летютни его окружат прекрасным запахом цветка земного шара, чтобы его приблизила к ноздрям Дева Вселенной», SS, V, 57, corsivo mio.

cui Chlebnikov sancisce la validità degli *zakony vremeni* (per sineddoche con la menzione della *gamma budetljanina*).³⁴⁶

IV.5 Saggi di critica

Come abbiamo anticipato nel paragrafo sulla saggistica in Russia, la pratica della critica letteraria occupa una posizione assolutamente minoritaria nel complesso della produzione letteraria chlebnikoviana. I saggi critici si contano letteralmente sulle dita di una mano: cinque scritti in tutto, di cui due incompleti (*O Leonide Andreeve* <1909>, *Fragmenty o familijach* <1909>); *Pesni 13 vesen* (<1912-1913>, qui non trattato; *O sovremennoj poëzii* (1919), *Posleslovie k sticham Fedora Bogorodskogo* (1922).

Il tema dominante di questi scritti è, ovviamente, la critica letteraria, che si estrinseca sia in un vero e proprio commento ai brani di opere di altri autori, sia in una presa di posizione contro o a favore di un determinato autore.

L'analisi di questo gruppo di testi è particolarmente importante: non solo per mettere in luce un aspetto della pratica saggistica in cui Chlebnikov si è cimentato e che sembra essere stato dimenticato dalla critica, ma soprattutto perché

«lo scrittore (il poeta, il romanziere...) che scrive saggi è uno “scrittore [...] che non fa solo critica”. [...] nello scrittore che è anche critico e scrittore di saggi, la lezione di stile, di commento, di valutazione e storia letteraria, applicata su altri testi e autori come certe divagazioni rapsodiche su argomenti e temi “in libertà” tendono a valere per la completezza della vicenda personale o per spiegare in modo intrinseco le opere creative. Infatti, il poeta (lo scrittore) che scrive o riflette sull'opera altrui difficilmente sfugge all'auto-riflessione» (Biagini: 2012, 38)

Sulla scia di queste osservazioni, riportiamo una considerazione che Berardinelli esprime strettamente nel merito della critica saggistica di argomento letterario, e che riteniamo

³⁴⁶ In quest'ultima affermazione la critica ha ravvisato una citazione velata all'epilogo del romanzo *Vojna i mir*, cfr. SS, VI.1, 407.

possibile estendere anche al caso chlebnikoviano: «Critica letteraria di andamento saggistico nelle forme più varie e con i più diversi scopi [...]. Ma comunque saggistica in questo: che non lascia in ombra e nel non detto la propria collocazione e situazione, la problematicità del proprio punto di vista [...]» (2002: 29).

Da un punto di vista stilistico, inoltre, Chlebnikov non abbandona mai la propria posizione critica e, prendendo in prestito una formula coniata da C. Depretto in riferimento a K. Čukovskij, in alcune opere del periodo tardo il poeta «sembra rivendicare [...] il diritto al soggettivismo, all'impressionismo e anche all'“intrattenimento”» (Depretto: 1989, 289).

IV.5.1 *O Leonide Andreeve* <1909>

O Leonide Andreeve è il titolo, proposto dai curatori di *SS*, di un *pamphlet* critico rimasto incompiuto, che Chlebnikov avrebbe steso intorno al 1909.³⁴⁷ In questo scritto polemico, Chlebnikov critica duramente l'opera di Leonid Andreev. Nella produzione in prosa *nechudožestvennaja* presa in esame in questo elaborato, Andreev risulta essere il destinatario di un'avversione che Chlebnikov manifesta anche in altre opere del periodo prebellico: nel capitolo precedente era già stato individuato un riferimento in *My obvinjaem staršie pokolenija* (1912), e menzionata la presenza del nome di Andreev nelle 'tabelle' di *Učitel' i učenik* (1912).

Il fatto che il testo sia rimasto incompleto non compromette il fine ultimo di questa analisi, vale a dire di mettere in luce alcune delle strategie retoriche che caratterizzano il processo compositivo della saggistica critica chlebnikoviana.

³⁴⁷ Il 1909 è l'anno in cui Chlebnikov comincia a frequentare l'*Akademija sticha* 'presieduta' da Vjač. Ivanov (Chardžiev: 2006, 311-313). Secondo i curatori di *SS* la composizione del testo sarebbe da collocare in questo periodo poiché «Отношение символистов к творчеству Л.Андреева, соперничавшего в популярности с М.Горьким [...] было очевидно негативным (статьи и отзывы З.Гиппиус, Д.Мережковского, А.Блока и др. в журналах “Весы”, “Золотое руно”)» (*SS*, VI.1, 364). In *NP*, 461 questo scritto viene invece datato 1908, in concomitanza con l'uscita del *Car'-golod* di Andreev.

Ciò che ci è pervenuto del testo può essere diviso grossolanamente in tre sezioni. Una prima, che funge da esposizione retorica, *in medias res*:

Уж все журналисты прокричали, что Андреев - мировой писатель. «Прачки, стирая белье, убивают друг друга тонкостью вкуса, находя в произведениях Андреева сходство с картинами Гойя», - жаловался мне один мой приятель. Я не читал. Я не подслушиваю того, о чем разговаривают прачки (SS, VI.1, 31).

Questa sezione può essere scomposta in tre elementi retorici: i primi due, che corrispondono alle prime due frasi apparentemente slegate l'una dall'altra, vengono risolti dall'ultimo, che è composto da due frasi: «Я не читал [...] прачки». Qui Chlebnikov, riprendendo anaforicamente *ja ne / ja ne* e sviluppando l'ellissi della prima frase in una seconda frase totalmente diversa, sembra voler collocare sullo stesso piano giornalisti e lavandaie.

Segue una seconda parte, introdotta da un interrogativo:

Но все же, что такое Андреев?

Есть писатели «наоборот» (au rebours). Я не думаю, чтобы Л.Андреев был писателем «наоборот». Нет. Но не следует ли присоединиться к мысли - Л.Андреев сочинитель «шиворот-навыворот»? (SS, VI.1, 31)

In questa sezione risalta invece un complesso *calembour*, che Chlebnikov costruisce per svilire l'opera di Andreev. Il gioco di parole si articola sulla menzione del termine *наоборот*, che è sviluppata in due modi concatenati: prima con la didascalia in francese che esemplifica il riferimento alla traduzione russa del titolo del celebre romanzo di J.K. Huysmans *À rebours*; successivamente, quando Chlebnikov esprime il proprio dubbio sul fatto che Andreev sia uno scrittore *наоборот*, il termine è presentato ancora tra virgolette per rimandare al senso dell'espressione francese originale, quello di 'controcorrente'. Chlebnikov mette così in dubbio sia l'ispirazione a un modello francese di comprovato valore, sia l'approccio 'controcorrente' che caratterizzerebbe l'opera di Andreev, concludendo il *calembour* con un artificio fonico e di senso insieme: l'uso di un'espressione colloquiale e di accezione spregiativa, quale è *šivorot-navyvrot*, entra in

consonanza con il *naoborot* precedente e il tropo si risolve nella conclusione data dalla giustapposizione di due significati in apparenza simili: l'interrelazione tra il termine *naoborot*, nel significato metaforico che viene spiegato con la didascalia, e l'espressione *šivorot-navyvorot*, che indica un andamento sì 'a ritroso', ma in termini concreti e, soprattutto, in senso unicamente negativo.

L'autore procede con la critica ad Andreev:

До сих пор думали, что за словами скрывается некоторое содержание. Писатель Леонид Андреев пришел и говорит: «Нет! За словами не скрывается никакого содержания». Ну что же, поверим. Думали, что слова обязывают. Писатель Леонид Андреев говорит, что слова ничему никого не обязывают. И этому поверим <...> (SS, VI.1, 31)

Il testo del pamphlet si interrompe qui, sia nella versione tratta da SS, sia in quella riportata nel commento di NP (461). Tuttavia, gli elementi presenti sono sufficienti non tanto per intuire quale sarebbe potuta essere la conclusione dell'argomentazione di Chlebnikov, quanto per notare che la struttura che sta alla base di questa sezione è un climax. Un incedere continuo e concitato, ottenuto grazie al gioco parallelistico di una simpleche: se escludiamo il complemento di tempo iniziale (*do sich por*), gli enunciati che compongono il periodo seguente si ripetono in serie: l'anafora di *dumali, čto*; l'opinione comune (*za slovami skryvaetsja e slova objazyvajut*); la smentita di Andreev; l'epifora di *poverim*.

Anche nell'abbozzo incompiuto di un pamphlet critico come è *O Leonide Andreeve* emerge la profonda attenzione dedicata alla forma del testo, la quale non solo non si esaurisce in quella che potremmo chiamare *dispositio* del saggio, ma si manifesta in modo preponderante nella distribuzione sintattica e negli artifici fonici.

IV.5.2 *Fragmenty o familijach* <1909>

Fragmenty o familijach è uno scritto critico, pubblicato per la prima volta su *NP* (425), nella sezione di commento al poema *Peredo mnoj varilsja var...*, dove viene definito ‘*nezakončennaja stat’ja*’. I curatori di quest’edizione hanno ipotizzato che la data di composizione fosse da ricondurre alla fine del 1912. In virtù del contenuto dell’opera, in *SS* tale ricostruzione viene tuttavia smentita, e la composizione del testo viene più verosimilmente fatta risalire al 1909, anno in cui Chlebnikov era ancora vicino al circolo simbolista Pietroburghese (cfr. *SS*, VI.1, 364-365). I membri del circolo per cui Chlebnikov nutriva maggiore rispetto erano sicuramente Vjač. Ivanov e M. Kuzmin,³⁴⁸ e in questo scritto l’autore approfondisce in particolare due opere di questi autori: rispettivamente *Tantal* (1905) e *Podvigi velikogo Aleksandra* (1909).

Il testo si presenta in forma molto breve (mezza pagina in *SS*), tanto da essere stato definito *kritičeskij nabrosok* (*SS*, VI.1, 364). L’opera può essere sostanzialmente divisa in tre parti: un’introduzione, una parte argomentativa e una conclusione.

L’introduzione si apre con una considerazione sui nomi propri:

Имена собственные не называют дарования. Видимое исключение:
Кузмин и Иванов... (*SS*, VI.1, 32).

Il significato dell’enunciato d’apertura, che per laconicità e icasticità è molto affine alla forma dell’*aforisma*, viene smentito dal successivo riferimento a Kuzmin e Ivanov. In questo gioco retorico è racchiuso un riferimento extratestuale a una componente molto importante nell’estetica del giovane Chlebnikov: la questione del nome. Come ha rilevato Šiškin (1996, 145), la problematica della denominazione (*nominacija*) è un aspetto fondamentale non solo della poetica chlebnikoviana, ma anche per lo sviluppo dell’identità dello stesso Chlebnikov, che solo dopo il primo incontro con Vjač. Ivanov comincerà a firmare le proprie opere con lo pseudonimo ‘Velimir’ (Šiškin: 1996, 145-

³⁴⁸ Si ricorda che Chlebnikov affidò a Ivanov il destino dei propri lavori giovanili, mentre arrivò a minacciare di ritirarsi dai firmatari di *Poščečina obščestvennomu vkusu* se il nome di Kuzmin non fosse stato rimosso dall’elenco ingiurioso presente sul manifesto, cosa che però non avvenne.

148). La concezione filosofico-estetica del nome che, per la sua evidente derivazione antica risente dell'influenza delle sue frequentazioni simboliste, troverà una propria manifestazione non solo nelle dinamiche tra l'autore e il proprio sé e tra l'autore e la propria produzione letteraria, ma si rifletterà anche nelle considerazioni di natura critica che Chlebnikov articola in riferimento ad altri autori.

A questo proposito, infatti, Duganov ha sostenuto che il significato acquisito dal nome nella poetica chlebnikoviana va inteso in prospettiva mitopoietica: in questo caso particolare, il nome dello scrittore «знаменует здесь не имя этого человека, а имя мира, созданного его творчеством», e nell'estetica di Chlebnikov «имя писателя есть символ его мира, понимаемого как миф» (Duganov: 1990, 101). L'estetizzazione del nome produce quello che Duganov ha definito un 'paesaggio onomatomorfo' (*onomatomorfnyj pejzaž*): come se fosse un incantesimo, una magia, per Chlebnikov «имя писателя - это имя мира, построенного из слов, это слово слов, имя имен» (Duganov: 1990, 101). La 'mitologizzazione' del nome (proprio) è una caratteristica che si riflette esplicitamente in una celebre lirica composta in questo stesso periodo *O, dostoevskijmo iduščeĭ tuči...*³⁴⁹, e ritornerà nuovamente in altre opere chlebnikoviane successive. Riportiamo a titolo esemplificativo un estratto dal saggio *Zakon pokolenij* (1914)³⁵⁰ che, pur essendo in contraddizione con l'esordio di *Fragmenty o familiach*, gli è tematicamente molto affine:

Конечно, Тютчев и Одоевский должны были родиться в одном году. На это указывает особая, более не встречающаяся, тайна имен. [...] Тютчеву и Одоевскому должно быть благодарными за одни их имена. Имена Тютчева и Одоевского, может быть, самое лучшее, что они оставили (SS, VI.1, 74).

Ed è proprio da questa duplice angolatura che va interpretato l'incipit del breve testo critico qui esaminato: la matrice simbolista, che intride la poetica chlebnikoviana, e un *mirovozzrenie* di natura essenzialmente verbale.

³⁴⁹ Datata 1907-1908 in SS, I, 103 e 1908-1909 in T, 54. In quest'opera risalta la mitologizzazione dei nomi propri (*dostoevskijmo – puškinoty – Tjutčev*) che, nell'interpretazione di Duganov (1990, 100-102), con la loro metamorfosi costituiscono un sistema cosmico 'tricotomico'.

³⁵⁰ *Zakon pokolenij* non è stato preso in esame nel nostro lavoro.

Tornando a *Fragmenty o familiach*, la concezione simbolica del ‘nome’ viene estrinsecata da Chlebnikov nelle righe immediatamente successive:

Перу Иванова принадлежит «Тантал», Кузмина - «Подвиги Александра» (SS, VI.1, 32).

Qui si conclude la parte introduttiva del saggio, e comincia invece quella argomentativa, dove Chlebnikov espone una personale interpretazione delle opere dei due autori simbolisti, che si caratterizzano per una comune ispirazione ‘antica’:

Вихрь силы вещи Иванова повествует о темном бессильном порыве, гордо отказывающемся от неправого счастья ради правого несчастья. Так как право есть корень счастья в будущем, то эта вещь повествует о русском несчастье, отказывающемся от счастья Европы или завешенного настоящего счастья внуков (SS, VI.1, 32).

In questo passaggio Chlebnikov approfondisce i contenuti della *pièce* teatrale *Tantal* di Ivanov, che però non viene letta come una rivisitazione della tragedia greca, ma adattata al contesto russo e approfondita in una chiave dicotomica che si sviluppa su due livelli: un primo, di *pravoe e nepravoe sčast’e*, e un secondo di *russskoe nesčastie* in contrasto con la *sčast’e Evropy*. È probabilmente sulla base di questa interpretazione chlebnikoviana che i curatori di *NP* hanno ipotizzato che quest’opera risalisse alla fine del 1912: in una lettera inviata ad A. Kručenyč nel settembre di quello stesso anno Chlebnikov, commentando alcuni versi di Kručenyč, conduce infatti un discorso sui vecchi credenti e la Russia contemporanea che sembra richiamare a quanto esposto in questo saggio:

Итак, смысл России заключается в том, что «Староверы стучат огнем кочерги» накопленного предками тепла, а их дети, смехачи, зажгли огни смеха, начала веселия и счастья. Отсюда взгляд на *русское счастье как на ветхое вино в мехах старой веры* (SS, VI.2, 145, corsivo mio).

In realtà la contrapposizione tra *sčast'e* e *nesčast'e* ritornerà, pur con diversa accezione, in uno scritto critico del periodo tardo, il *Posleslovie k sticham Fedora Bogorodskogo* (1922).

La breve descrizione del *Tantal* di Ivanov viene seguita da quella dei *Podvigi velikogo Aleksandra* di Kuzmin:

Вещь Кузмина говорит о человеке-роке, в котором божественные черты переплетаются с человеческими. Она знаменует союз человека и рока и победу союзника над сиротливым, темным человеком. Она совпала с сильными личностями в Руси и написана пером времени, когда общечеловеческие истины искажены дыханием рока (SS, VI.1, 32).

Anche in questo caso, Chlebnikov adatta alla contemporaneità russa i temi dell'opera di Kuzmin, una sorta di *povest'* pseudostorica ispirata da fonti antiche e moderne di vario genere.³⁵¹ In questo estratto emergono alcuni aspetti interessanti: in primo luogo l'interpretazione della vicenda di Alessandro il Macedone come simbolo di un'alleanza tra uomo e fato e della vittoria del secondo sul primo («союз человека и рока и победу союзника над сиротливым, темным человеком»), che Chlebnikov vede come identico ai casi di 'personalità forti' della Rus', con il toponimo che qui assume probabilmente una connotazione di matrice nazionalista, se la si giustappone al contrasto tra *ruskoe nesčastie* e *sčast'e Evropy* del paragrafo precedente; in secondo luogo, l'uso di un linguaggio di tipo metaforico-fatalista nel descrivere l'opera come «написана пером времени, когда общечеловеческие истины искажены дыханием рока», con un tropo conclusivo che ha un probabile orientamento nazionalista.

Il saggio si conclude con un passaggio costituito da un vero e proprio giudizio critico:

Подчеркиваем, что эти вещи суть верхушки творчества именованных творцов, <олицетворяющих> безличную народную единицу (SS, VI.1, 32).

³⁵¹ Cfr. "Vstuplenie", *Podvigi Velikago Aleksandra*, in Kuzmin P, II, 5-6.

Qui, per la prima volta nel testo, Chlebnikov si espone direttamente in quanto autore, con l'uso del verbo coniugato alla prima persona plurale; si registra un uso arcaicizzante della terza persona plurale del verbo 'essere', *sut'*, con la probabile intenzione di elevare il registro stilistico della conclusione del saggio, momento in cui l'autore manifesta la propria ammirazione per Ivanov e Kuzmin sia ricollegandosi alla parte introduttiva, sia definendo queste due opere come la 'summa' (*verchuška*) della produzione dei due autori 'nominati' (a cui si riferisce con il termine '*tvorcy*', dall'accezione sul limine del religioso), i quali hanno il merito di essere riusciti a dare una forma, a personificare la *bezličnaja narodnaja edinica*, che con una perifrasi identifica l' 'uomo russo'.

IV.5.3 *O sovremennoj poëzii* (1919)

O sovremennoj poëzii è forse il più rappresentativo esempio di scritto critico composto da Chlebnikov. Pubblicato per la prima volta nel 1920 sulla rivista di Char'kov "Puti tvorčestva" e successivamente ristampato in altri periodici,³⁵² secondo i curatori di *T* e di *SS* è stato concepito da Chlebnikov come *polemičeskij otklik* (*T*, 710) in risposta all'articolo *V citadeli revolucionnogo slova* di B. Livšic, che uscì l'anno precedente sulla stessa rivista (*SS*, VI.1, 407).³⁵³ Proprio per questo motivo la composizione del testo è stata fatta risalire alla primavera – estate del 1919 (*T*, 710).

L'opera è di piccole dimensioni (quasi due pagine e mezzo nell'edizione *SS*) e, come vedremo, pur essendo di argomento essenzialmente letterario, abbiamo ritenuto più opportuno annoverarla tra i testi critici per il tipo di analisi condotta da Chlebnikov.

³⁵² "Dal'ne-vostočnyj telegraf", 29 gennaio 1922; "Vešč'", 1922/3. Cfr. *SP*, V, 352; *SS*, VI.1, 407.

³⁵³ Il motivo della polemica va individuato nel giudizio negativo che Livšic riserva alla poetica di Gastev: «Для Б.Лившица "революционное по своему динамическому устремлению творчество Гастева, равнодушного к революционным путям поэтического слова", является примером эстетически отрицательным» (*SS*, VI.1, 408). Chlebnikov, con questo saggio, occupa una posizione opposta a quella di Livšic.

L'esordio di *O sovremennoj poëzii* può essere considerato uno tra i passi più citati negli studi specialistici, in virtù di un'efficacia retorica e di un tono 'metapoetico' con cui l'autore sublima la propria concezione del rapporto tra parola e suono:

Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет, как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть «всевеликим» и самодержавным: звук становится «именем» и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй - вечной игрой цветет друзой себе подобных камней.

То разум говорит «слушаюсь» звуку, то чистый звук - чистому разуму.

Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд (SS, VI.1, 182).

Non si può affermare lo stesso della restante parte dell'opera, i cui contenuti sono stati relativamente trascurati rispetto al celebre incipit. La lunga parte introduttiva continua con una riflessione critica sull'opera di alcuni autori 'classici', di cui Chlebnikov riconosce il ruolo cruciale nello sviluppo della lingua in letteratura russa, e contemporanei all'autore. Questo breve riepilogo delle vicende letterarie russe, articolato attraverso il prisma dello sviluppo della lingua letteraria, viene istituito con la metafora di un albero:³⁵⁴

В творчестве Толстого, Пушкина, Достоевского слово-развитие, бывшее цветком у Карамзина, приносит уже тучные плоды смысла. [...] При Алексее Михайловиче польский язык был придворным языком Москвы. Это черты быта. В Пушкине слова звучали на «ение», у Бальмонта на «ость». И вдруг родилась воля к свободе от быта - выйти на глубину чистого слова. Долой быт племен, наречий, широт и долгот (SS, VI.1, 183).

Il riferimento alle opere dei 'classici' o a specifici periodi storici, in cui la lingua si manifesta come un fenomeno strettamente legato alla vita quotidiana, è funzionale alla

³⁵⁴ Si confronti l'argomentazione di Chlebnikov con l'introduzione del volumetto *Letorej* (1915), in Aseev, Petnikov: 1915, 3-4.

giustapposizione che Chlebnikov intende fare delle opere degli autori a lui contemporanei:

На каком-то незримом дереве слова зацвели, прыгая в небо, как почки, следуя весенней силе, рассеивая себя во все стороны, и в этом творчество и хмель молодых течений (SS, VI.1, 183).

Chlebnikov continua la metafora dell'albero, un albero 'invisibile' dove le parole fioriscono e si slanciano al cielo come gemme in primavera, disseminando sé stesse per tutto lo spazio circostante: in questo, dice Chlebnikov, sta l'opera e l'ebbrezza (хмель) delle giovani generazioni. L'autore a questo punto entra nel vivo del discorso critico, con la trattazione della poetica di due autori contemporanei, G. Petnikov e N. Aseev, che introduce *ex abrupto* nel testo:

Петников в «Быте Побегов» и «Поросли Солнца» упорно и строго, с сильным нажимом воли тклет свой «узорник ветровых событий», и ясный волевой холод его письма и строгое лезвие разума, управляющее словом, где «в суровом былье влажный мнестр» и есть «отблеск всеневозможной выси», ясно проводят черту между ним и его солетником Асеевым. «Пыл липы весенней на свеяв», растет тихая и четкая дума Петникова, «как медленный полет птицы, летящей к знакомому вечернему дереву», «узорами северной вицы» растет она, ясная и прозрачная. Крыло европейского разума парит над его творчеством в отличие от азийского, персидско-гафизского упоения словесными кущами в чистоте их цветов у Асеева (SS, VI.1, 183).

Questo brano è particolarmente interessante, poiché Chlebnikov intavola un discorso critico prendendo le mosse da alcuni versi citati direttamente dai lavori di Petnikov: se i primi due titoli virgolettati sono quelli di due raccolte poetiche dello stesso autore (*Byt Pobegov* e *Porosl' Solnca*, 1918), tutti passaggi successivi marcati dalle virgolette sono tratti da *Porosl' Solnca*, come indicato in *T* (710); vi sono dei commenti sullo stile di Petnikov e di Aseev, che Chlebnikov esprime in chiave metaforica, affermando del primo che «Крыло европейского разума парит над его творчеством», in riferimento all'ispirazione europea occidentale che caratterizza la produzione giovanile di Petnikov, che tra l'altro tradusse anche autori tedeschi e francesi (cfr. *T*, 710; *SS*, VI.1, 408), lo

differenza dal secondo, la cui poetica è di ispirazione orientale, più influenzata dal folklore slavo e, pertanto, «близкое ему самому» (SS, VI.1, 408). Il ritmo del passaggio viene spezzato bruscamente da una frase laconica, che lascia intendere quale sia il fine ultimo di Chlebnikov, vale a dire quello di conferire dignità poetica all'opera di Gastev, autore proletkul'tista:

Другой Гастев.

Это обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности, это не «ты» и не «он», а твердое «я» пожара рабочей свободы, это заводской гудок, протягивающий руку из пламени, чтобы снять венок с головы усталого Пушкина - чугунные листья, расплавленные в огненной руке (SS, VI.1, 183).

Si noti come nel registro stilistico, che resta essenzialmente metaforico, si palesa uno spostamento terminologico che attinge dagli stilemi del Proletkul't. Nel descrivere l'atto simbolico di rimozione della corona dal capo di uno stanco Puškin (antonomasia), Gastev viene paragonato allo *Zeitgeist* di un nuovo corso poetico di ispirazione bolscevico-proletkul'tista: le foglie del *venok* sono infatti di ghisa, e Chlebnikov intende così affermare il processo di sviluppo di un nuovo linguaggio poetico, che soppianta quello ormai codificato dei classici (cfr. «И вдруг родилась воля к свободе от быта...»). In risposta alla critica di Livšic (v. qui nota 353) Chlebnikov espone le peculiarità del linguaggio di Gastev: «Язык, взятый взаймы [...], чужой и не свой язык, на службе у разума свободы» (SS, VI.1, 183); con l'intenzione di apologizzare la poetica del proletkul'tista, si serve della stessa struttura retorica che aveva adottato nella parte precedente del testo nel trattare l'opera di Petnikov e Aseev. La citazione diretta dalle opere di Gastev, strutturata a guisa di *sermocinatio*, gli è funzionale per riprendere la personificazione della libertà, che in una prosopopea si rivolge direttamente al lettore: «“И у меня есть разум” — восклицает она — “я не только тело”, “дайте мне членораздельное слово, снимите повязку с моих губ”» (SS, VI.1, 183). Il tropo continua, sempre in tacita polemica con le critiche di Livšic: «[свобода] берет взаймы обветшавшие, умершие слова, но и на его пыльных струнах сумела сыграть песни рабочего удара» (SS, VI.1, 183). Si noti che in quest'ultimo passaggio, quella che potrebbe apparire una metafora (песни рабочего удара) è in realtà un'allusione al titolo

della raccolta di Gastev da cui Chlebnikov trae le citazioni, *Poëzija rabočego udara* (1919). Chlebnikov prosegue dando un giudizio di valore in linea con l'estetica del Proletkul't³⁵⁵ («песни [...] грозные и иногда величественные», *SS*, VI.1, 183) e 'sistematizzando' le fonti di ispirazione di Gastev secondo un modello geometrico («из треугольника: 1) наука, 2) земная звезда, 3) мышцы рабочей руки», *SS*, VI.1, 183). Il passaggio apologetico si conclude in un'ulteriore citazione alle opere del prolekul'tista, sulla quale Chlebnikov innesta un nuovo discorso critico, e per ampliare la prospettiva della sua analisi introduce la trattazione del carattere 'rivoluzionario' della poetica di Gastev:

Он мужественно смотрит на то время, когда «для атеистов проснутся боги Эллады, великаны мысли залепечут детские молитвы, тысяча лучших поэтов бросится в море»; то «мы», в строю которого заключено «я» Гастева, мужественно восклицает «но пусть».

Он смело идет в то время, когда «земля зарывает», а руки рабочего вмешаются в ход мироздания.

Он — соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слово «бог» словом «я». В нем «Я» в настоящем молится себе в будущем (*SS*, VI.1, 183-184).

Si noti il climax che si viene a costituire dalla disposizione retorica degli enunciati: la ripresa anaforica del pronome *он* permette al poeta di descrivere il 'divenire' di Gastev, che si sviluppa nel progredire semantico dato dalle forme verbali: a un primo stadio di contemplazione/analisi statica (Он мужественно смотрит на то время...) ne segue uno di movimento (Он смело идет в то время...), fino a giungere alla frase finale, in cui l'azione cessa il suo corso e Chlebnikov ne presenta il risultato ultimo (Он — соборный художник труда...): le forme verbali di cui si serve Chlebnikov sono tutte al presente, e l'effetto che ne risulta è l'impressione che i tre enunciati possano essere intesi come uno singolo, in una complessa *expositio* (o parafrasi interpretativa) che si sviluppa orizzontalmente.

³⁵⁵ Cfr. il contributo di A.A. Bogdanov, *Proletariat i iskusstvo* in *Protokoly...*: 1918, 72-79, e l'articolo di P.M. Keržencev, *Vneškol'noe obrazovanie i "Proletkul'ty"*, in *Oktjabrskij perevorot...*: 1919, 154-161.

La conclusione vera e propria del testo si condensa nell'ultima frase, in cui si staglia una complessa citazione-allusione a un'altra opera letteraria, *Pesnja o burevestnike* di M. Gor'kij, del 1901 (Gor'kij *PSS*, VI, 7-9):

Ум его — буревестник, срывающий ноту на высочайших волнах бури (*SS*, VI.1, 184).

La scelta della distribuzione del testo sulla pagina, con il susseguirsi di *on* a inizio enunciato (e la sua relativa ripresa deittica con *ego* in quello conclusivo) produce un effetto ritmico che assume una sfumatura quasi sacrale, messianica, che cela un ben preciso intento ideologico: nella penultima frase Gastev è descritto come «соборный художник труда», che mette in atto lo slittamento semantico che sostituisce l'«io» al «Dio» delle preghiere, un «io» presente che in preghiera si rivolge a un «io» futuro. L'allusione conclusiva, realizzata con l'epiteto di *burevestnik* che Chlebnikov riferisce all'intelletto di Gastev (e che per metonimia si sovrappone all'autore stesso), è motivata dal carattere politico di cui è allegoria il volatile *burevestnik* nel poema in prosa di Gor'kij: i curatori di *T* (710) sostengono che Chlebnikov intendesse sottolineare l'influenza che Gor'kij ebbe sugli esordi letterari di Gastev; a nostro parere è più verosimile che Chlebnikov, insistendo sulla «novità» dell'opera di Gastev e descrivendo il poeta come colui che avrebbe scalzato e sostituito Puškin come punto di riferimento per il canone letterario che andava definendosi in seno alla neonata società sovietica, intendesse in un certo senso mettere in risalto il carattere «rivoluzionario» della poetica di questo autore proletkul'tista servendosi del titolo dell'opera che consacrò la figura di Gor'kij tra i rivoluzionari.³⁵⁶ Per concludere, è molto suggestivo notare che i protagonisti dell'opera di Gor'kij sono uccelli: se la nostra interpretazione sulla scelta di associare Gastev al *burevestnik* fosse corretta, sarebbe opportuno interpretare questo tipo di rimando anche alla luce del ruolo simbolico che occupa il mondo avicolo nella poetica chlebnikoviana, in particolar modo in quella del periodo tardo.

³⁵⁶ «Горького стали называть не только “буревестником”, но и “буреглашатаем”, так как он не только возвещает о грядущей буре, но зовет бурю за собою» (Gor'kij *PSS*, VI, 454). Per una contestualizzazione più approfondita, cfr. Gor'kij *PSS*, VI, 452-457.

IV.5.4 *Posleslovie k sticham Fedora Bogorodskogo* (1922)

Il *Posleslovie k sticham Fedora Bogorodskogo* è una breve postfazione a un libriccino di poesie di Fedor Bogorodskij, pubblicato nel 1922 e intitolato *Daeš'! Kak budto stichi*. Oltre a quella di Chlebnikov, il testo è accompagnato anche da altre postfazioni, firmate da S. Spasskij, V. Kamenskij e da tale «*rabočij Rodov*», verosimilmente il poeta S.A. Rodov del movimento Proletkul't (SS, VI.1, 410).

Presentata già da Stepanov nel quinto volume di *SP*, il testo è datato gennaio 1922, e nelle note dell'ultima edizione critica viene segnalato che nella pubblicazione il *posleslovie* è accompagnato da una nota della redazione, probabilmente ironica (*ironičeskoe uvedomlenie*, SS, VI.1, 410): «печатается лишь конец статьи, так как не хватило места для полного проявления ее гениальности». Abbiamo quindi a che fare con la versione parziale di un testo completo, che tuttavia deve essere interpretata non come una parte, ma come un testo integro e compiuto.

Il *Posleslovie* si presenta quindi come un'opera molto breve (una pagina in *SS*), caratterizzata dal ruolo dominante della metafora, che produce uno stile immaginifico, e da un ritmo incalzante, ottenuto con l'alternanza di strutture ipotattiche e asindetichiche:

Творчество - это искра между избытком счастья певца и несчастьем толпы.

Творчество - разность между чьим-нибудь счастьем и общим несчастьем.

И тогда, когда чье-нибудь счастье треплется, как последний лист осени или первый всход весной, оно спешит пропеть свое «кукареку».

Я - здесь!

Я - счастлив.

А вы как? (SS, VI.1, 196).

Il *Posleslovie* comincia con questa serie di metafore, con cui Chlebnikov intende fornire una definizione di *tvorčestvo* servendosi di varie immagini legate al rapporto tra felicità

e infelicità (*sčast'e / nesčast'e*); di una metafora con il canto del gallo (resa grazie all'uso dell'onomatopea *kukareku*) che potrebbe significare un metaforico 'nuovo inizio', o comunque segnalare un cambiamento (con le similitudini «как последний лист осени или первый всход весной»). La conclusione del passaggio è costituita da tre *obraščenija* metaforici al pubblico: due esclamativi (anche se solo il primo è marcato graficamente come tale) e un'ultima interrogazione retorica. Con ciò Chlebnikov sviluppa e risolve le definizioni di *tvorčestvo*, ponendosi retoricamente nella posizione dell'autore, del 'creatore', di un'opera: «Я - здесь!» va letto in riferimento alla prima frase, in cui emerge il contrasto tra il *pevec* e la *tol'pa*, tra il *č'e-nibud' sčast'e* e l'*obščee neščast'e*. In questo caso, il singolo sottolinea la propria identità e la posizione che assume nei confronti degli altri, attirando simultaneamente la loro attenzione con un'esclamazione. «Я – счастлив» è la continuazione di questa posizione retorica mediante un procedimento analogico, dove Chlebnikov definisce ulteriormente la posizione occupata nell'atto di autodefinizione, e conclude con un'interrogazione retorica, rivolgendosi a quei 'voi' dai quali si è distanziato. Non è da escludere che, nel processo retorico di sovrapposizione tra Chlebnikov autore del *Posleslovie* e Bogorodskij autore del libro, Chlebnikov stia alludendo anche alla propria esperienza.

Questo intero passaggio crea l'impressione di una sorta di straniamento, di cui Chlebnikov si serve, con un'ulteriore definizione («Такова и книга Федора Богородского», *SS*, VI.1, 196), per riprendere il tema del suo *Posleslovie* e dare una propria definizione dell'autore, in un'altra metafora: «Он - продащик с корзиной счастья, кричащий не “огурцы!”, а “даешь, берешь счастье!”» (*SS*, VI.1, 196).

La postfazione continua con un periodo ipotattico che, nel complesso del testo, risulta relativamente lungo, in cui Chlebnikov illustra l'opera e il *modus operandi* di Bogorodskij («Следуя глухому шепоту разума, он рассказывает, при каких условиях им в данной обстановке решена его задача счастья...», *SS*, VI.1, 196), poi spezzato da una coppia di esclamazioni che introducono un asindeto:

У кого нет счастья, идите к новому портному, Федору Богородскому!

Он скроит! Сошьет!

Он знает, как сшить счастье.

Он «ввинтил шуруп лучей в гайку облаков» и, не успевши свернуть буйной головы в этот час мировых суток, знает, как ложатся тени и лучи счастья (SS, VI.1, 196).

Il *leitmotif* di questo testo è la presenza/assenza della felicità, che viene qui nuovamente usata da Chlebnikov per introdurre la figura del sarto, metafora che identifica l'autore del libro («у кого нет счастья, идите к новому портному...»). Segue una coppia di enunciati asindetici, contraddistinti dall'anafora di *он* che continuano la metafora del sarto e, grazie a un gioco ritmico-prosodico (*skroit – soš'et*) e alla predominanza di suoni sibilanti e scibilanti, incalzano il ritmo della prosa fino a giungere all'ultimo passaggio. In questo caso il ritmo della prosa viene bruscamente interrotto dalla struttura ipotattica, in cui Chlebnikov cita un verso di Bogorodskij alterandone la struttura (cfr. SS, VI.1, 410), ma dove è evidente una scelta terminologica in aperta continuità con gli stilemi del Proletkul't («ввинтил шуруп [...] в гайку [...]»), a cui l'autore alluderà anche nella parte conclusiva dello scritto («мозолистой рукой...»).³⁵⁷

A chiudere il *Posleslovie* è un ultimo appello al lettore, composto da quattro frasi, le prime due di struttura ipotattica, le ultime caratterizzate invece dall'asindeto. Con questo artificio ritmico Chlebnikov accelera nuovamente la progressione del testo:

Вы, читающие, смотрите, как всплескиваются волны славословия у материков брани.

Не забудьте этот случайный чертеж, раскрашенный мозолистой рукой «братишки» Федора Богородского.

Он счастлив -

А вы как? (SS, VI.1, 196).

Si registra un chiaro procedimento retorico di *obraščenie* al lettore, realizzato con l'impiego di due verbi in forma imperativa (*vy [...] smotrite; ne zabud'te*) e una ripresa del motivo iniziale («Я – счастлив») nella conclusione del testo, questa volta con la

³⁵⁷ Il termine «братишка» con cui Chlebnikov si riferisce a Bogorodskij può essere motivato dal fatto che quest'ultimo fece la sua prima pubblicazione poetica «как один из первых пролетарских поэтов, учеником футуристов» (SP, V, 355).

definitiva distinzione tra l'autore Bogorodskij e il critico Chlebnikov («Он счастлив»), che si conchiude in un vero e proprio *obraščenie* interrogativo al lettore.

Da quest'opera traspare un richiamo stilistico al modo in cui Chlebnikov componeva i propri testi dichiarativi: le discontinuità ritmiche, i frequenti appelli al lettore, le esclamazioni, gli interrogativi retorici, le definizioni dei concetti articolate in forma quasi apodittica e reiterate in modo da poter strutturare poi più agevolmente lo stile preponderantemente metaforico che caratterizza questo testo, sono tutti elementi che si registrano infatti anche nella composizione della prosa dichiarativa.

IV.6 Saggi di argomento storico-politico

I testi raccolti in questa sezione sono particolarmente rappresentativi dell'approccio estetico-ideologico che caratterizza un momento particolarmente significativo della produzione letteraria del periodo prebellico. Le opere qui esposte sono state (o, come nel caso di *O brodnikach*, sarebbero dovute essere) pubblicate sulla medesima rivista, *Slavjanin*, e nello stesso periodo.

Nonostante la duplice denominazione della presente sezione, in questi saggi sono contenute riflessioni spesso di natura più politica che storica: escludendo il caso di *O brodnikach*, le considerazioni di natura storica, o storico-genealogica, sono del tutto strumentali allo sviluppo di una ben precisa narrazione politica, esattamente come le 'congetture' etimologiche che frequentemente si riscontrano in queste opere, fungono spesso da pretesto per la trattazione di un discorso di carattere storico-politico o politico.

Gli studiosi concordano sul fatto che questi testi non sono da interpretare come se si trattasse dell'opera di uno specialista che, scrivendo di un argomento di cui è esperto, offre una serie di argomentazioni logicamente ben costruite e strutturate; al contrario, l'analisi degli scritti politici di Chlebnikov deve essere mediata dal fatto che il fine del poeta è un fine essenzialmente conativo, quindi rivolto al destinatario del testo stesso. Per

usare un'espressione di McLean, Chlebnikov «is not concerned with the real politics of the matter; his appeal is emotional and literary» (McLean: 1974, 86).

IV.6.1 *O brodnikach* <1912-1913>

O brodnikach è un testo composto in un periodo di poco antecedente alla sua pubblicazione, avvenuta nel 1913 in *Sadok sudej II*. Come hanno rilevato per primi i curatori di *NP*³⁵⁸ e ha successivamente puntualizzato Markov (1973, 53), nell'almanacco il saggio venne erroneamente inserito nella sezione delle opere di D. Burljuk, ma deve essere attribuito a Chlebnikov (cfr. *SS*, VI.1, 372).

L'opera è di breve estensione, ed è l'unico testo chlebnikoviano di tipo saggistico presente in questo almanacco: pur ritenendo erroneamente che la prosa fosse di Burljuk, già T. Gric aveva infatti evidenziato lo stile disadorno in cui è scritta: «написана она логическим “неукрашенным” научным языком» (Gric: 2000, 248).

I curatori di *SS* hanno ipotizzato che quest'opera sarebbe dovuta essere pubblicata su “Slavjanin” (cfr. *SS*, VI.1, 375). A prescindere dalla veridicità di questa congettura, vi sono molti elementi che possono effettivamente avvicinare questo saggio ai tre pubblicati sulla rivista pietroburghese.

Markov ha definito quest'opera come «un abbozzo storico sugli antichi slavi che conteneva alcuni spunti etimologici» (1973, 53). L'argomento trattato è in effetti proprio questo: Chlebnikov si serve di una serie di osservazioni etimologiche per esporre alcune proprie considerazioni intorno ai *brodniki*, una popolazione nomade della Russia meridionale, nota dagli annali e dalle cronache («Бродники известны летописи...», *SS*,

³⁵⁸ «Это объявляется путаницей при верстке: в сборнике стихи Д. Бурлюка следуют непосредственно за этой вещью Хлебникова» (*NP*, 461).

VI.1, 60),³⁵⁹ di cui però non si conosce il destino («Дальнейшая судьба этого степного племени не известна», *SS*, VI.1, 60).

Dopo un'essenziale descrizione introduttiva di questa tribù, la trattazione del saggio viene cominciata *in medias res*, a partire da un 'pretesto' etimologico. Chlebnikov riporta che il termine-etnonimo *brodniki* è comunemente derivato dal verbo *brodit'*, dal momento che per significato richiama allo stile di vita nomade di questa tribù, e avanza una propria teoria alternativa, introdotta dalla sola locuzione *meždu tem*:

Между тем, приняв другое словопроизводство, можно прийти к заключению, что это племя юга-западных степей принимало участие в завоевании Сибири (*SS*, VI.1, 60).

In questa frase Chlebnikov anticipa quella che sarà la conclusione del saggio, vale a dire la dimostrazione del fatto che i discendenti della tribù dei *brodniki* sono coinvolti nell'espansione russa in Siberia.

L'argomentazione di Chlebnikov si apre con una lunga ipotesi (*dopustim, čto...*), in cui l'autore suppone che il termine *brodniki* derivi dal nome di un particolare tipo di calzature, i *brodni*:

Допустим, что народ этот получил свое название от особенного рода обуви, которую он носил. Обувь эта, в отличие от сапога, не имеет отдельной подошвы и выше щиколки туго перевязывается ремешком, чтобы мягкая кожа не спадала с ног. В древнейшее время она была обувью степного населения России, как свидетельству<ют> пластинки и украшения курганов. В наше время ее нет в Евр<опейской> России, она вытеснена сапогами и лаптями. Но в Сибири до сих пор хорошо известна под именем *бродни* и предпочитается другой обуви [...] (*SS*, VI.1, 60).

Il procedimento argomentativo di Chlebnikov segue una struttura logico-deduttiva che si fonda su alcune 'prove', che l'autore porta a sostegno della propria teoria. Tuttavia, per quanto tradizionale possa apparire la strutturazione del testo, l'impianto retorico e stilistico è alquanto articolato e concatenato. Prendendo le mosse da una proposta

³⁵⁹ I curatori di *SS* (VI.1, 372) segnalano che i *brodniki* «упоминаются в “Повести о битве на Липице” (Новгородская летопись) и в “Повести о битве на Калке” (Тверская летопись)».

etimologica alternativa, dopo aver esposto le le caratteristiche tecniche della calzatura l'autore fornisce una prima conferma dell'ipotesi iniziale con l'argomentazione storica dei reperti archeologici e delle decorazioni dei *kurgany*; in seguito espone alcune osservazioni sull'uso dei *brodni*, soppiantato da quello dello stivale nella Russia europea, ma ancora radicato in Siberia: così facendo si ricollega sia alla definizione della calzatura («обувь эта, в отличие от сапога...»), sia all'anticipazione della conclusione che aveva fornito nell'esordio del saggio («это племя [...] принимало участие в завоевании Сибири»). Chlebnikov prosegue con una metabasi, un periodo di transizione, in cui espone nuovamente alcune particolarità legate all'uso di questa calzatura, con particolare insistenza sulla grande libertà di movimento che i *brodni* garantiscono a chi li indossa («Пеший человек, обутый в бродни...», SS, VI.1, 60). Si tratta di calzature di fattura più leggera rispetto a quella dello stivale, e pertanto, per evitare abrasioni o ferite, è necessario che vengano imbottite:

Внутри бродней кладется солома, чтобы избежать ушибов; то же делали и скифы, как это видно из раздутости их ног. Эта скифская обувь была бы удобнее сапог для пеших войск [...] (SS, VI.1, 60).

In questo passaggio è possibile vedere molto chiaramente il procedimento deduttivo che l'autore mette in atto: a partire dalla pratica di imbottire di paglia i *brodni*, Chlebnikov sostiene che gli antichi sciti facessero lo stesso con un'ellissi anaforica che rimanda alla menzione dei reperti in cui questi nomadi sono raffigurati («как это видно из раздутости их ног...»). La conclusione del procedimento deduttivo viene invece estrinsecata nella definizione di *skifskaja obuv'*, posta in apertura alla frase seguente.

Questa lunga metabasi introduce a sua volta un'inferenza, in cui Chlebnikov pone le fondamenta per l'argomentazione che svilupperà nella parte conclusiva del saggio:

Можно думать, что бродники - обрусевшие потомки скифов, сохранившие вместе с многими чертами быта и скифскую обувь (SS, VI.1, 60).

È interessante notare come Chlebnikov esprima sia ‘certezza’, da identificare nelle definizioni tecniche e nelle digressioni storiche che fornisce, sia ‘possibilità’, con riferimento all’ipotesi iniziale (*dopustim, čto*) e alla conclusione del primo procedimento deduttivo (*možno dumat’, čto*), collocandole in una posizione retoricamente strategica: si può dire che la disposizione degli argomenti chlebnikoviani segue uno schema ‘incrociato’, dal momento che il primo e l’ultimo elemento si trovano in posizione esterna e sono in continuità.

L’inferenza con cui Chlebnikov espone la propria teoria genealogica dei *brodniki* ha a propria volta la funzione di introdurre una successiva argomentazione, che potrebbe essere vista come subordinata a una generale intenzione di ipoteticità data dal *možno dumat’* d’apertura, ma che a nostro avviso replica invece la struttura incrociata già vista poco sopra:

Стесняемые потоками размножающегося населения в своей кочевой свободе, они ушли на восток, участвуя в завоевании Сибири, и распространили среди русского населения новой страны ту обувь, которая дала им их имя (SS, VI.1, 60-61).

Questa argomentazione si conclude con un’ulteriore attenuazione dei toni nell’esposizione che Chlebnikov ottiene servendosi di una litote piuttosto complessa, con l’intenzione di conferire un tono ipotetico alla conclusione del saggio:

Но совершенно невозможно, чтобы вожди завоевания не были бы из среды этого племени: Ермак и Кольцо могли быть потомками носителей кожаных чулков (SS, VI.1, 61).

L’atamano Ermak Timofeevič e il suo etmano Ivan Kol’co, figure celebri per la conquista del Khanato di Sibir, erano cosacchi, e quindi di provenienza meridionale. La comune provenienza geografica di cosacchi e *brodniki* permette a Chlebnikov di corroborare la sua teoria sulla discendenza di questo popolo. L’epiteto qui usato per designare la tribù

antico-slava meridionale, *nositeli kožanych čulkov* sarebbe, secondo i curatori di *SS*, costruito sulla base di un'associazione con i romanzi di Fenimore Cooper.³⁶⁰

Il saggio si conclude con un'osservazione apparentemente circostanziale, ma che in realtà riproduce lo stesso procedimento deduttivo che Chlebnikov ha strutturato nel complesso dell'opera:

Замечательно, что один из покарителей Амура, Хабаров, был, как указывает его имя, потомком храбрейшего племени хазарского царства, племени хабары. Оно когда-то, стесняемое единоплеменниками, подымало восстание (*SS*, VI.1, 61)

In questo passaggio viene presentato in forma molto sintetica un caso simile a quello dei *brodniki*, che per analogia ne riproduce il procedimento deduttivo. Seguendo il ragionamento di Chlebnikov, è del tutto legittimo supporre che i *brodniki* debbano il loro etnonimo al nome delle calzature che ancora oggi sono in uso in Siberia, dal momento che Ermak Timofeevič e Ivan Kol'co, in quanto cosacchi, sarebbero discendenti dei *brodniki* e avrebbero pertanto introdotto l'uso dei *brodni* anche nel territorio conquistato, la Siberia. Al fine di comprovare questa teoria, Chlebnikov fa menzione di Erofej Chabarov: anch'egli esploratore noto per un'impresa di colonizzazione in Siberia, deriverebbe il proprio cognome dalla tribù dei *chabary*, parte del chanato dei *chazary*. Il vago riferimento al *vosstanie* è da interpretare alla luce di una probabile funzione accessoria, legata alla denominazione della tribù: così come l'evento storico della ribellione dei *chabary* potrebbe aver portato a identificarli come 'la più coraggiosa' tribù (*chrabrejšee plemja*) nella confederazione chazara, il ragionamento sul particolare uso di una calzatura che si sovrappone all'etnonimo della popolazione che lo adotta deve essere letto nella medesima prospettiva. Il procedimento con cui Chlebnikov articola la dimostrazione, anche in questo secondo caso, è di natura etimologica: se *brodniki* deriva da *brodni*, analogamente *chabary* trova origine in *chrabryj*.

³⁶⁰ «По ассоциации с романами Фенимора Купера (1789-1851) о колонизации Сев. Америки и борьбе с индейцами ("Кожаный Чулок")», *SS*, VI.1, 373.

Non si conoscono le fonti da cui Chlebnikov può aver tratto notizie o informazioni sui *chabary*,³⁶¹ tuttavia, la dubbia attendibilità dei contenuti presenti in *O brodnikach* non compromette in alcun modo l'analisi del *modus operandi* chlebnikoviano.

Anticipiamo che i riferimenti al chanato chazaro ritorneranno anche in un altro saggio, *Kto takie ugorossy?* del 1913, mentre il nome di Ermak ricorre frequentemente in tutta l'opera chlebnikoviana.³⁶² Questo fatto dimostra che sicuramente Chlebnikov era a conoscenza delle vicende storiche che hanno interessato l'area delle steppe russe meridionali.

IV.6.2 *O rasširenij predelov russkoj slovesnosti* (1913)

O rasširenij predelov russkoj slovesnosti è un breve scritto che venne pubblicato nel 1913 sulla rivista «политическая беспартийно-прогрессивная» (Baran: 2002, 394) “Slavjanin”,³⁶³ insieme ai due testi che seguiranno questa analisi.

Considerato il taglio che Chlebnikov dà all'articolo e l'orientamento nazionalista della rivista su cui venne pubblicato, abbiamo ritenuto più opportuno inserirlo nella sezione dedicata agli scritti di carattere politico, nonostante il tema dell'opera sia di natura letteraria. Il tentativo di porsi in continuità con le discipline letterarie emerge anche dall'interpretazione del titolo che viene proposta in *T* (705), dove si segnala che potrebbe essere stato derivato dal verso «мечом раздвинувший пределы» del *Ruslan i Ljudmila* di Puškin. A stimolare la composizione di quest'opera è la ferma convinzione estetica di dover colmare quelle lacune che Chlebnikov riscontrava «in the literature which portrayed the popular heroes, the countries and the peoples of Slavdom» (Cooke: 1987, 106). Tralasciando la ricerca logopoietica, che si sviluppa anche attingendo alla visione politica del periodo prebellico,³⁶⁴ con questo saggio Chlebnikov «risponde

³⁶¹ Come sostengono i curatori di *SS* (VI.1, 373), «источник информации Хлебникова неизвестен (возможно, слово связано с ивритским корнем "х-б(в)-р", имеющим коннотацию дружества, взаимопомощи)».

³⁶² Cfr. ‘Ermak’, *SS*, VI.2, 358.

³⁶³ “Slavjanin”, n. 11, 21 marzo 1913. Cfr. *NP* 341-342; *T*, 593; *SS*, VI.1, 66-67.

³⁶⁴ Cfr. Grigor'ev: 2000, 703.

implicitamente alla proposta di Lavrin di superare “la questione slava [...] sul piano dell’unione culturale”, espressa in un articolo pubblicato proprio nel 1913» (Imposti: 2018b, 268). Tale ‘risposta implicita’ si riflette anche sul registro stilistico del testo, che presenta «un taglio meno polemico e più propositivo» (Imposti: 2018b, 269) rispetto agli altri due che verranno pubblicati sulla stessa rivista.

Il testo è di media dimensione (una pagina e mezza nella versione di *SS*) e può essere suddiviso in tre parti principali: una introduttiva, una argomentativa e una conclusiva.

Chlebnikov inizia la trattazione *in medias res*, esponendo la constatazione che rappresenta il punto di partenza della sua indagine:

Русской словесности вообще присуще название «богатая русская». Однако более пристальное изучение открывает богатство дарований и некоторую узость ее очертаний и пределов. Поэтому могут быть перечислены области, которых она мало или совсем не касалась (*SS*, VI.1, 66).

Il fine del poeta è di mettere in evidenza una certa limitatezza (*uzost’*) che di norma caratterizza le lettere russe, e introduce così una consistente parte argomentativa in cui mette in evidenza le mancanze della letteratura russa che, troppo attenta «alle mode e alle scuole letterarie e artistiche di Francia, Germania e Inghilterra», è dimentica del potenziale apporto di altre culture slave «come quella polacca», ma anche «quella dei popoli slavi che si trovano nei confini dell’Impero Austro-Ungarico e di quello Prussiano» (Imposti: 2018b, 269). Come si può già intravedere, nel corposo elenco delle ‘lacune’ della letteratura russa si possono ravvisare alcuni elementi riconducibili all’anelito alla costituzione di una sorta di *koiné* panslava, elemento centrale anche della sua ricerca linguistica. In particolare, nel riferimento a Dubrovnik Chlebnikov recupera un tema particolarmente sentito, quello della cultura e della lingua delle popolazioni slave balcanico-adriatiche; immediatamente ne introduce uno nuovo nella sua produzione, alludendo alle colonie genovesi e veneziane dei litorali del mar Nero e del mare d’Azov: «Удивительный быт Дубровника (Рагузы) [...] остался незнаком ей. И, таким образом, славянская Генуя или Венеция остал <a>сь в стороне от ее русла» (*SS*, VI.1, 66).

Alla letteratura russa Chlebnikov rimprovera inoltre di aver ignorato le figure più significative dell'antichità slava, adducendo gli esempi di Samo (*Samko* nel testo), mercante franco che nel VI secolo si mise a capo di una confederazione tribale slava, e di Upravda. Quest'ultimo, secondo la leggenda sarebbe il vero nome dell'imperatore Giustiniano I, che avrebbe origini slave se non addirittura russe (cfr. *T*, 705):

Самко, первый вождь славян, современник Магомета и, может быть, северный блеск одной и той же зарницы, совсем не известен ей. [...] Управда как славянин или русский (почему нет?) на престоле второго Рима также за пределами таинственного круга (*SS*, VI.1, 66).

In questo passaggio risaltano due elementi particolarmente interessanti. Il primo è il paragone che Chlebnikov istituisce tra Samo e Maometto («может быть, северный блеск одной и той же зарницы», si noti l'uso dell'allegoria). Avvicinare poeticamente la figura del semisconosciuto capo degli slavi a quella del profeta musulmano tradisce la probabile intenzione di accostare la tradizione slava a quella islamico-orientale,³⁶⁵ che anticipa inoltre alcuni dei contenuti di questo stesso testo; il secondo invece è il riferimento all'imperatore bizantino Giustiniano I, il cui nome slavo 'Upravda' è chiaramente un calco di quello latino. Sostenere la discendenza slava, o addirittura russa, di questo imperatore (come Chlebnikov enfatizza in un inciso didascalico: «(почему нет?)») è una dimostrazione della forte impronta ideologica che caratterizza l'articolo. Infatti, se il riferimento a Samo è più chiaramente riconducibile alla volontà di rimarcare la presenza di una realtà politica slava nell'Europa altomedioevale, quindi ascrivibile agli ideali del panslavismo, la menzione di un russo «на престоле второго Рима» rafforza indubbiamente la validità dell'ideale della 'Terza Roma'.³⁶⁶

³⁶⁵ Nel poema *Chadži-Tarchan* (1913), nome turco della città di Astrachan', a cui l'opera è dedicata, compaiono questi versi: «Ах, мусульмане те же русские, / И русским может быть ислам» (*SS*, III, 127); nell'articolo *Zapadnyj drug*, dello stesso anno, una delle proposte di Chlebnikov è di formare una coalizione «мусульман, китайцев и русских» (*SS*, VI.1, 73).

³⁶⁶ Il motivo della leggendaria discendenza slava di Giustiniano I compare anche nell'abbozzo di una scena teatrale del 1912, *Upravda! Ty russkij!...* (*SS*, IV, 264); una menzione di *Upravda* comparirà anche in *Vremja mera mira* (1916). L'interpretazione che abbiamo qui proposto trova fondamento se si considera che la leggenda di Upravda-Giustiniano viene riportata da A.S. Chomjakov nei *Zapiski o vseмирной истории* (Chomjakov, *PSS*, IV, 558-559), e non è da escludere che Chlebnikov sia venuto a contatto con il pensiero di questo esponente dello slavofilismo (cfr. *SS*, IV, 391). Si rimanda a Baran: 2002, 81-101 per un dettagliato approfondimento a riguardo.

Chlebnikov procede con un elenco di tutto ciò che è rimasto estraneo alla letteratura russa, e il processo argomentativo si caratterizza per la rappresentazione allegorica che Chlebnikov ne fa grazie all'uso della personificazione: «она мало затронула [...] ни разу не шагнула [...] совсем не известен ей [...] народ для нее как бы не существовал [...] она забыла [...] Она не замечает [...]» (SS, VI.1, 66-67).

Dal punto di vista retorico, nel testo non ci sono altri elementi degni di particolare attenzione, dal momento che lo stile argomentativo procede sostanzialmente seguendo lo stesso modello. Menzioniamo comunque l'uso della citazione di argomento letterario («подобно “Гайавате” Лонгфелло», SS, VI.1, 67), in cui allude ai contenuti del poema *The Song of Hiawatha* (1855) di H.W. Longfellow; e dell'antonomasia: «Великий рубеж 14 и 15 века, где собрались вместе Куликовская, Косовская и Грюнвальдская битвы, совсем не известен ей и ждет своего *Пржевальского*» (SS, VI.1, 67, corsivo mio). Se in quest'ultimo caso il riferimento all'esploratore Prževal'skij si sovrappone alla necessità di 'esplorare' ambiti ignoti alla letteratura russa,³⁶⁷ la citazione a Longfellow deve essere interpretata avendo ben presente l'opera letteraria. Infatti, il protagonista di questo poema è un eroe nativo americano e Chlebnikov auspica che si compongano opere analoghe in letteratura russa, in cui possano essere espressi «дух материка и душу *побежденных туземцев*» (SS, VI. 67, corsivo mio).³⁶⁸

L'introduzione del motivo del *materik* viene ripresa anche nella conclusione del saggio, che per lo stile laconico ricorda le forme aforistiche: «Мозг земли не может быть только великорусским. Лучше, если бы он был материковым» (SS, VI.1, 67). Richimandosi retoricamente al titolo dell'articolo, in questo passaggio Chlebnikov esprime quella che vuole che sia la soluzione alla limitatezza dei confini della letteratura russa, ed estenderli fino a farli coincidere con quelli di un 'continente eurasiatico', il *materik* appunto, che diventerà motivo ricorrente nella sua poetica.³⁶⁹ L'ideale commistione tra l'elemento

³⁶⁷ Cfr. inoltre la tematica del cavallo di Prževal'skij,

³⁶⁸ «Le ragioni di tale limitatezza di visione [nella letteratura russa] vanno ricercate anche nella repressiva politica linguistica e religiosa nei confronti degli *inorodcy* che li ha spinti ad isolarsi [...]», Imposti: 2018b, 269.

³⁶⁹ Il tema del '*materik*' è un elemento ricorrente nella produzione chlebnikoviana. Per mostrare la continuità che intercorre con altre opere situate entro i limiti dei testi considerati nel presente elaborato, rimandiamo a *Učitel' i učениk* (1912), dove emerge in particolar modo la distinzione tra il *čelovek materika* asiatico e il *čelovek lukomor'ja* europeo occidentale; a *Vmesto predislovija* (1914), e alla definizione del *mifologema* del *materik ASSU* (Cfr. Parnis: 2004), che fa da sfondo ideologico ai testi *Indo-russkij sojuz* e *Azosojuz* (1918).

velikorususkij e del *pobeždennyj tuzemec* rappresenta, secondo Imposti, «un marcato cambiamento di prospettiva rispetto alle posizioni neoslavofile e di polemica antigermanica» (Imposti: 2018b, 269).

IV.6.3 *Kto takie ugorrossy?* (1913)

Kto takie ugorrossy? è un breve testo pubblicato nel marzo 1913 sulla rivista “Slavjanin”.³⁷⁰ Come ha rilevato Parnis (1992, 140-141), quest’opera è testimone di un periodo cruciale nello sviluppo della poetica prebellica di Chlebnikov, caratterizzato dallo studio approfondito della storia di un gruppo etnico slavo stanziato in area carpatica (hutsuli, ruteni o rusini), che il poeta ha condotto avvalendosi delle consulenze e della biblioteca di Ja. Lavrin.

Sulla scorta di una serie di interessi al contempo estetici e politici (Cooke: 1987, 108), Chlebnikov traduce in atto l’intenzione di «воспеть задунайскую Русь», che aveva comunicato qualche mese prima, nel settembre 1912, in una lettera a Kručnych (SS, VI.2, 146). Come anticipa il titolo, infatti, in quest’opera viene esposta la situazione dei cosiddetti *ugrorossy* (hutsuli, ruteni o rusini), un gruppo etnico di ceppo slavo, che si ritrova entro i confini dello stato austro-ungarico. Come sostiene Imposti, l’interesse di Chlebnikov ha una motivazione diversa «da quella che anima il discorso panslavista o neoslavofilo a sostegno dei popoli slavi meridionali sotto gli Imperi Austro-Ungarico e Ottomano» (Imposti: 2018b, 267). Chlebnikov, infatti, identificando l’area geografica transdanubiana con il termine *Rus’*, intende estrinsecare l’idea di quello che ritiene essere un vero e proprio legame di parentela tra la popolazione russa, e il popolo degli hutsuli.

R. McLean, autore di uno dei primi lavori critici dedicati in generale alla prosa di Chlebnikov, che ha avuto l’indiscusso merito di presentare al pubblico occidentale una versione tradotta di quest’opera ben prima che essa venisse diffusa in ambito russo,³⁷¹ ha sostenuto che «the reasons Chlebnikov gives for tying the “Ugorrossy” to the Slavs in general are examples of connections or associations that are more willful than logical»

³⁷⁰ “Slavjanin”, n. 13, 28 marzo 1913, cfr. SS, VI.1, 376.

³⁷¹ Cfr. McLean: 1974, la prima riedizione russa è stata invece presentata in Parnis: 1992.

(McLean: 1974, 82). Non ci soffermeremo in questa analisi su considerazioni di questo genere, ma tenteremo di mostrare il procedimento argomentativo adottato in quest'opera, rimandando invece ad altri studi per approfondimenti di natura contenutistica.³⁷²

Il testo può essere diviso in tre parti: le prime due, introduzione e argomentazione, decisamente consistenti rispetto alla terza, e la conclusione, racchiusa in un'unica, ultima frase. Delle due versioni disponibili nella letteratura critica, abbiamo preso come riferimento per l'analisi del testo quella proposta in Parnis: 1992, che differisce leggermente da quella presente nell'ultima edizione critica (SS, VI.1, 68-69) per la distribuzione della punteggiatura.

Chlebnikov comincia la parte introduttiva del testo descrivendo e contestualizzando geograficamente il gruppo etnico dei ruteni (o rusini), a cui si riferisce con il termine di *ugrorossy*: già dalle radici che compongono questo etnonimo è possibile intendere la duplice identità di questo popolo:

Называемые венграми - «орочанами», угророссы, зовущие себя русняками и русскими, в количестве 500-700 тысяч живут в узкой полосе земли между Венгрией и Галицией, испытывая одновременный натиск со стороны Святого Престола, надеющегося приобрести новых духовных чад, и со стороны Будапешта и Вены, желающих поглотить тех, кто не немец и не мадьяр (Parnis: 1992, 144).

Sulla scorta di un indubbio orientamento panslavista e con l'intenzione di stimolare l'attenzione del pubblico russo, Chlebnikov pone immediatamente l'accento sugli etnonimi che contraddistinguono questa popolazione, mettendo in evidenza che gli ungheresi li chiamano *oročany*,³⁷³ mentre il popolo degli *ugrorossy* si autoidentifica con due termini: il primo, *rusnjaki*, che etimologicamente rimanda alla Rus' kieviana, e il secondo che corrisponde all'etnonimo degli stessi russi. La strategia retorica di Chlebnikov acquisisce tratti più definiti se si tiene conto che, come ha segnalato Parnis,

³⁷² Cfr. Parnis: 1992; Imposti: 2018b; e i commenti della più recente edizione critica: SS, VI.1, 376-377.

³⁷³ Il termine in realtà identifica una popolazione siberiana, alla cui mitologia Chlebnikov attinge già dal 1911 (cfr. Imposti: 2018b, 270), che viene citata anche in *O rasširenii...: «[...] Урал и Сибирь с Амуром, с его самыми древними преданиями о прошлом людей (орочоны)»* (SS, VI.1, 67, corsivo mio).

il termine *oročany* è errato,³⁷⁴ e la forma corretta dovrebbe essere ‘*orosy*’, da ‘*orosz*’, che in ungherese significa ‘russo’ (1992, 142).

Chlebnikov sottolinea il fatto che questo gruppo etnico slavo si trova sotto la pressione del proselitismo cattolico, di cui l’impero Austro-Ungarico fa uso chiaramente strumentale per giustificare le proprie mire espansionistiche. È interessante notare l’uso che Chlebnikov fa degli etnonimi degli aggressori, in una disposizione retorica che li vede contrapposti a quelli delle vittime: si potrebbe parlare di un complesso chiasmo semantico, dal momento che all’iniziale giustapposizione di *venгры*, termine di origine slava, e *ugrorossy*, poi sviluppato in *russkie*,³⁷⁵ nella parte finale di questo passaggio l’autore contrappone *nemec e mad’jar*. Gli etnonimi di *nemec*, che richiama etimologicamente all’incomprensibilità e all’estraneità, e di *mad’jar*, che riproduce l’ungherese *magyar*, hanno verosimilmente la funzione di suscitare un senso di alterità nella percezione del lettore, in una sorta di appello alla difesa di questo popolo di etnia non solo slava, ma ‘russa’. La parte introduttiva del testo si conclude con la constatazione del pericolo che incombe sugli hutsuli, causato da una politica aggressiva dell’impero centrale: «[...] народ угрорусский теряет те укрепления, которые казались неприступными» (Parnis: 1992, 144). Si noti l’ulteriore metamorfosi dell’etnonimo, che dall’*ugrorossy* iniziale diventa in questo passaggio *ugrorusskij*.

È interessante notare come questo testo sia caratterizzato da un frequente uso di figure di sostituzione, prevalentemente epiteti e antonomasie «[...] со стороны Святого Престола [...] между Вечным городом и столицей Габсбургов»; e di sineddoche: «[...] со стороны Будапешта и Вены [...]» (Parnis: 1992, 144). L’alta frequenza di questo tipo di artificio retorico (consideriamo epiteto e antonomasia come figure di sostituzione molto vicine alla sineddoche) può trovare una propria giustificazione se si tiene conto dell’importanza che il ‘nome’ e la sua mitizzazione hanno nella poetica chlebnikoviana (cfr. Duganov: 1990, 100-102; qui, supra, *Fragments o familiach*). Nonostante si veda impiegato con finalità totalmente diversa da una più propriamente lirica, anche in questo caso si potrebbe interpretare l’uso dell’antonomasia come un tentativo di mitizzazione

³⁷⁴ «Следует иметь в виду, что Хлебников в слове “орочаны” допустил ошибку или может быть описался», Parnis: 1992, 142.

³⁷⁵ «Attribuendo agli “ugrorussi” una nazionalità “rusa” (*ruskaja*), di fatto si spingeva il territorio nazionale russo ad occidente oltre i confini dell’Impero russo e all’interno di quello Austro-Ungarico in una sorta di rivendicazione irredentista» (Imposti: 2018b, 267)

dell'universo discorsivo: il 'paesaggio onomatomorfo' individuato da Duganov (1990, 101) si manifesta in questo caso come caratterizzato da una forte connotazione politica e pragmatica.

Chlebnikov prosegue passando direttamente alla parte argomentativa, dove illustra alcune delle vicende che hanno segnato la complessa vicenda storica di questo gruppo etnico:

Искавшие опоры в православии венгерской государственности, в верности Габсбургам, угророссы видели в ответ казнь венгерским отрядом Мирослава Добрянского - сына предводителя угророссов в 1848 г. и узнали «мучилищное древо», новейшее изобретение тевтонско-мадьярской дружбы (Parnis: 1992, 144).

Mirolav Dobrjanskij, assassinato nel 1871, era il figlio di Adol'f Dobrjanskij, leader spirituale degli hutsuli filorussi. Questi nel 1848-1849 ricoprì la carica di *graždanskij komissar* (SS, VI.1, 377) nell'armata del generale Paskevič, inviata dall'impero russo in aiuto dell'Austria. Il contingente russo apportò un contributo decisivo nella repressione della rivoluzione ungherese, costringendo gli insorti alla resa (cfr. SS, VI.1, 377). La scelta di Chlebnikov di menzionare il nome del figlio in luogo di quello del padre è dovuta chiaramente a questioni etimologiche: Mirolav è un nome di origine slava, mentre Adol'f di origine germanica. Si noti la scelta terminologica per gli etnonimi usati dall'autore nella fine del passaggio: con la definizione 'magiaro-teutonica' Chlebnikov non solo recupera quegli elementi semanticamente 'estranei' al lettore russo che aveva già adoperato nell'introduzione, ma richiama anche le invettive antigermaniche espresse nel primo testo dichiarativo a noi noto, il *Vozzvanie učaščichsja slavjan* (1908), nel particolare riferimento alle vicende storiche degli slavi *primorskie*.

Chlebnikov prosegue riprendendo alcuni dei temi già anticipati, per esporre la situazione a lui contemporanea: la sostanziale affinità tra il popolo russo e quello ruteno, espressa in un tropo che combina perifrasi e similitudine («Теперь народ начинает искать опоры и помощи в той силе, к которой они относятся, как волна к морю», Parnis: 1992, 144), ma soprattutto il fatto che i russi non siano consapevoli della repressione attuata dall'impero asburgico nei confronti di chi non è né cattolico, né ungherese («[...] он в своем устремлении из душевной темницы разбивается о незнание русскими о существовании второго лица империи Габсбургов, лица застенка для тех, кто не

был ни венгром, ни католиком», Parnis: 1992, 144). In questo secondo passaggio risalta una struttura retorica ben più complessa, dove Chlebnikov intende fare riferimento sia alle vicende della rivoluzione ungherese del 1848 (per via della sola menzione dell'etnonimo *vengr*), sia al costrutto retorico dell'alterità. In altre parole, è possibile che Chlebnikov stia esortando all'azione il popolo russo non solo in difesa di una popolazione etnicamente imparentata, ma anche facendo leva su quel senso di estraneità verso gli austroungarici che cerca di provocare nel lettore sin dall'inizio del testo, esattamente allo stesso modo in cui questi hanno sottomesso e torturato (*zastenka* si ricollega al *mučiliščnoe drevo* del paragrafo precedente) una popolazione ad essi estranea e altera.

A spezzare il ritmo incalzante della prosa, caratterizzata da periodi lunghi e da una struttura prevalentemente ipotattica, sono una coppia di interrogativi («Какое прошлое у многострадальных угророссов? Кто они такие?», Parnis: 1992, 144), di cui Chlebnikov si serve per introdurre una personale teoria genealogica di questo popolo slavo. L'intenzione del poeta viene messa già retoricamente in evidenza in quella che potrebbe essere considerata un'inversione degli interrogativi: alla determinazione o definizione degli hutsuli (*кто они*) Chlebnikov antepone la loro storia (*kakoe prošloe*).

Chlebnikov inizia la digressione con una considerazione paraetimologica: «Судя по тому, что местные евреи носят название хозаров, угророссы когда то были живыми свидетелями Хазарского царства» (Parnis: 1992, 144). Il riferimento si articola sull'assonanza tra *hozary* (termine che dovrebbe identificare gli ebrei ashkenaziti) e *chazary*, il nome della confederazione tribale che costituì un chanato situato nell'area dell'odierna Russia europea sudorientale, il cui sviluppo «condizionò senza dubbio l'evoluzione politica e culturale nella grande pianura russa all'epoca della comparsa dello stato di Kiev» (Riasanovsky: 2005, 26). I chazary, o quanto meno i loro sovrani, si convertirono al giudaismo tra l'VIII e il IX secolo; da qui ha origine l'interpretazione della storia di questa realtà geopolitica nei termini di 'tredicesima tribù' di Israele (cfr. SS, VI.1, 368). Da queste basi, Chlebnikov trae direttamente una conclusione sulla probabile contiguità tra hutsuli e chazary: «Длящаяся тысячелетие память не может быть книжного происхождения [...] русняки, вероятно, были когда-то завоеваны людьми Хазарского царства [...]» (Parnis: 1992, 144).

In ogni caso, le congetture storiche del poeta sono in realtà in stretto rapporto con alcune osservazioni di natura etimologica. Al fine di sottolineare la discendenza degli *ugrorossy*, che sostiene essere essenzialmente russa, Chlebnikov si serve di una sorta di implicazione logica, assumendo come veritiere e autorevoli le considerazioni di «comte du Chayla», per cui la terminologia agricola magiara era sostanzialmente di derivazione slava:

Если верно мнение comte du Chayla, что славянские слова о земледелии взяты венграми у рутенов, то предками их могли быть дулебы, так как по летописи первое знакомство обров с земледелием состоялось при покарении дулебов (Parnis: 1992, 144).

Tale «comte du Chayla» è uno studioso francese, autore di un'opera pubblicata nel 1912 in lingua francese,³⁷⁶ da cui Chlebnikov probabilmente trasse gli esempi di parole legate all'agricoltura («славянские слова о земледелии взяты венграми у рутенов») che elenca in quest'opera a sostegno delle proprie tesi. Attingendo prevalentemente dalla *Povest' vremennykh let* («так как по летописи [...]»), Chlebnikov istituisce un'analogia tra la situazione di hutsuli e magiari e ciò che toccò in sorte a quelli che indica come i rispettivi antenati, la popolazione slava dei dulebi (*duleby*), che nell'alto medioevo risentì grandemente delle invasioni degli avari (*obry*):

Обры пользовались славянами при распашке полей вместо скота, запрягая их толпами в плуг. Это свойственно кочевому народу, высоко ставящему помощника в паходах коня и считающему оскорбительным для коня занятие земледелием. (Впрочем, обры не мечтали о «мучилищном древе».) Отсюда явствует, что угророссы - выходцы из юга-восточной России, увлеченные общим потоком, и возможные потомки дулебов летописи Нестора, как указывают слова: сено, коса, борона, грабли, солома и др., доказывающие, что славяне знакомили венгров с земледелием (Parnis: 1992, 144-145).

Il processo argomentativo che Chlebnikov adotta in quest'opera ricalca quello adoperato in un altro saggio scritto all'incirca nello stesso periodo, *O brodnikach*: anche in questo caso l'autore si serve di una serie di osservazioni di carattere etnologico («Обры

³⁷⁶ Armand Alexandre Comte du Chayla, autore di *Un coin oublié de terre russe. La Hongro-Russie*, testo importante in questo senso poiché «автор рассматривает вопрос о влиянии угрорусской народности на завоевателей-мадьяр» (Baran: 2002, 395). Per ulteriori approfondimenti su questa fonte e la sua verosimile influenza su Chlebnikov, si rimanda a Parnis: 1992 e a Baran: 2002, 395-398.

пользовались славянами [...] вместо скота [...] Это свойственно кочевому народу...»), su cui basa le proprie conclusioni. Se in *O brodnikach* Chlebnikov tentava, adducendo argomentazioni etimologiche, di tracciare la storia dei *brodniki* a partire dalla loro origine, in questo caso egli segue un procedimento inverso, cercando di ricostruire l'origine degli *ugrorossy* sulla base di corrispondenze linguistiche che elenca nel testo stesso («как указывают слова: сено, коса, борона, грабли, солома и др., доказывающие, что славяне...»).³⁷⁷ In una sorta di metabasi che anticipa la conclusione vera e propria del testo, «Современность опять застаёт обров, истязавших новых дулебов» (Parnis: 1992, 145), Chlebnikov insiste sulla giustapposizione tra passato e presente, a cui aveva fatto riferimento precedentemente con un inciso didascalico («Впрочем, обры не мечтали о “мучилищном древе”»), che ha la funzione di accentuare la percezione di gravità del lettore rispetto alla situazione degli hutsuli.

Il testo si conclude sulla scorta dell'analogia che Chlebnikov ha istituito tra passato e presente:

«Летопись отметила связь жестокости обров с дальнейшими судьбами их в поговорке “исчезоша - аки обре”» (Parnis: 1992, 145).

Quest'ultima frase ha una funzione persuasiva molto evidente. La prosopopea (*letopis' otmetila*) con cui Chlebnikov dà voce alla cronaca nestoriana è ovviamente parte di una strategia retorica che vede il suo culmine nella citazione imprecisa che Chlebnikov fa del testo medioevale, la cui versione corretta sarebbe «погибоша, аки обри»: l'autore intende chiaramente continuare l'analogia istituita tra passato e presente e, così facendo, sottolineare quello che può essere il probabile destino degli hutsuli.

La genealogia tracciata da Chlebnikov è senza ombra di dubbio approssimativa, dal momento che l'unica fonte 'storica' presa in considerazione è costituita dalla cronaca

³⁷⁷ L'idea che soggiace al procedimento logico di Chlebnikov, in questo caso particolare ma anche in quello di *O brodnikach*, secondo McLean è quella per cui «a language is a repository, a “living memory,” of a people's history» (1974, 82). Questo tipo di considerazioni possono essere ricondotte ovviamente alla temperie che Chlebnikov visse, e ad una non inverosimile matrice ideologica tedesca: una suggestione a cui vogliamo rimandare è quella data dai contenuti dei *Reden an die deutsche Nation (1808) di J.G. Fichte*. È probabile che Chlebnikov ne conoscesse il pensiero, dal momento che il nome del filosofo tedesco viene menzionato in due dialoghi: *Razgovor. Iz knigi udač (1917)* e *Koleso roždenij (1919)*, cfr. SS, VI.1, 137; 167.

nestoriana; tuttavia, l'argomentazione storica in questo testo è del tutto secondaria e funzionale ad articolare una serie di tropi, con cui Chlebnikov può condurre un procedimento retorico indirizzato sia contro la germanizzazione e magiarizzazione forzata delle minoranze slave entro il territorio austroungarico, sia contro le mire espansionistiche germaniche in senso lato, tema particolarmente sentito dall'autore già dal 1908. In prospettiva più ampia, Chlebnikov «is attempting to keep alive the mythic processes, hence, any political motivation or action, must be viewed strictly within the ideological realm» (McLean: 1974, 83).

IV.6.4 *Zapadnyj drug* (1913)

Zapadnyj drug è un testo pubblicato nel luglio 1913 sulla rivista “Slavjanin”³⁷⁸ che si caratterizza, diversamente dagli altri due saggi pubblicati sul medesimo periodico, per il titolo decisamente ironico.

Quest'opera, dal tono apertamente ostile all'Occidente in generale e alla Germania in particolare (McLean: 1974, 84),³⁷⁹ fu scritta in reazione alle dichiarazioni «против национального движения южных славян, подрывающего статус-кво Европы» (SS, VI.1, 377), pronunciate nel marzo del 1913 dal cancelliere tedesco Theobald von Bethmann-Hollweg. Le parole del cancelliere, indirizzate «против наметившейся тенденции к незаконной югославянской общности», ambivano al contempo a «нейтрализовать влияние России, традиционно патронировавшей православной Сербии и всему балканскому региону в его вековом противостоянии туркам и растущим притязаниям империи Габсбургов» (Arenzon: 1996, 29).

Il saggio è di dimensione significativamente più ampia rispetto agli altri sinora trattati in questa sezione (la versione presentata in SS infatti è di più di tre pagine) e come nei casi precedenti presenta, almeno secondo McLean, una serie di argomentazioni «very

³⁷⁸ “Slavjanin”, n. 35, 7 luglio 1913. Cfr. SS, VI.1, 377.

³⁷⁹ Nel testo, Chlebnikov considera sinonimi gli aggettivi ‘germanico’ e ‘occidentale’, in una grande metonimia.

illogically structured and very deficient in documentation» (1974, 85). Lo studioso americano sottolinea come, anche in questo caso, «Xlebnikov is not concerned with the real politics of the matter; his appeal is emotional and literary» (McLean: 1974, 86). Ne consegue che, come ha sostenuto E. Arenzon, questo saggio non deve essere interpretato come una «логическая конструкция политолога или журналиста-международника», ma come un «экспрессивный набросок исторического пейзажа, созданного именами писателей и народов, хроникой дат и событий не в их прямом, а в претворенном, символическом смысле» (1996, 31).

La particolarità di quest'opera è infatti la sua ricchezza di riferimenti extratestuali: a differenza di quello precedentemente analizzato, infatti, tratta una serie di argomenti che dovevano essere di dominio pubblico all'epoca. Come vedremo, nel testo Chlebnikov modula il proprio stile sulla scorta di continue citazioni-allusioni, facendo appello alla partecipazione attiva del lettore, stimolato dalla sovrabbondante presenza di nomi propri.

Nel complesso dell'opera si possono riconoscere una parte introduttiva, una lunga argomentazione e una breve conclusione.

Chlebnikov esordisce *in medias res* con una sentenza in cui risalta l'avverbio *ešče*, che ha la funzione retorica di contraddire ciò che viene affermato nella frase secondaria e in questo modo anticipare i contenuti del saggio:

Среди многих еще имеет признание мысль, что нашим другом является Германия. У друзей есть право давать советы, и недавно совет, основанный на испытанных добрососедских отношениях, перелетел через границу, поднятый и понятый, как железная перчатка, брошенная русскому общественному мнению. Он звал власть дружеского и славянского государства прибегнуть к красноречию нагаек в ответ на славянскую радость его народа. (SS, VI.1, 70).

Questo passaggio consiste in una lunga citazione-allusione, successivamente esplicitata nel testo, che tuttavia doveva essere già immediatamente comprensibile al lettore contemporaneo. Risalta l'uso preponderante della metafora, di cui l'autore si serve per intavolare il proprio discorso sulle tensioni politiche tra mondo slavo e mondo germanico. Chlebnikov articola il ragionamento partendo dalle aree semantiche delle due parole che compongono il titolo. Se *zapadnyj* si riferisce ovviamente alla contrapposizione tra

Occidente e Oriente, *drug* è un probabile richiamo alle torbide relazioni diplomatiche tra i tre imperi continentali europei (Germania, Russia, Austria-Ungheria). Si registra, inoltre, l'uso della paronomasia (*podnjatyj i ponjatyj*), dell'ossimoro (*železnaja perčatka*), e di un complesso incrocio tra ossimoro e sinestesia (*krasnorečie nagaek*).

La grande citazione-allusione dell'esordio viene resa esplicita con la menzione del discorso di Bethmann-Holweg («Замечательным совпадением [...] в речи Бетман-Гольвега», *SS*, VI.1, 70), in cui Chlebnikov espone per la prima volta l'interpretazione di un possibile, se non addirittura probabile conflitto russo-tedesco in chiave di scontro tra due mondi («возможности и даже вероятности столкновения двух миров», *SS*, VI.1, 70). L'argomentazione di Chlebnikov continua con un riferimento extratestuale che attinge dalla storia russa e ha una grande portata emotiva:

Совет немцев многих встревожил, так как в нем увидели знакомый понаслышке дуэт Бирона с Волынским и не знали, могут ли такие дуэты повторяться дважды (*SS*, VI.1, 70).

Con l'accento al generale A.P. Volynskij, condannato a morte nel 1740 per essersi opposto a E.I. Biron, duca di Curlandia che governò l'impero russo ai tempi di Anna Ioannovna, è evidente che Chlebnikov ha volutamente toccato un tasto dolente. Oltre al fatto che il governo dell'imperatrice fu notoriamente sostenuto da nobili di origine balto-germanica, nella memoria storica russa permane il concetto di *bironovščina* per indicare lo strapotere dei funzionari stranieri nell'apparato statale (cfr. Arenzon: 1996, 34).

Il testo prosegue sulla scorta della contrapposizione tra russi e tedeschi:

Впрочем, новизна совета заключалась не в нем самом, так как еще в проповеди к всеенцам седого Моммзена деятельное участие принимали «палки», «толстые черепа славян» и крепкий глагол «бить» и «колотить», но в том, что заповедь «колотить палками по толстым славянским черепам» была обращена к власти того народа, не немецкие свойства которого вне спора (*SS*, VI.1, 70).

Chlebnikov riprende alcune considerazioni di Mommsen³⁸⁰ e le caratterizza servendosi di una terminologia religiosa (*propoved'*; *zapoved'*). In questo modo, continua un percorso che aveva intrapreso in *Kto takie ugorossy?*: se nel saggio sugli hutsuli Chlebnikov individuava una sorta di collusione tra espansionismo germanico e proselitismo cattolico, qui sovrappone i comandamenti religiosi (*zapoved'*) alla dottrina pangermanica. Tale artificio retorico viene raggiunto con la scomposizione che Chlebnikov fa di una frase che Mommsen scrisse a fine Ottocento («"палки", "толстые черепа славян" и крепкий глагол "бить" и "колотить"»), in cui emerge l'obiettivo di sottolineare la caratteristica aggressività germanica («заповедь "колотить палками по толстым славянским черепам"»).³⁸¹

Chlebnikov riattualizza il dibattito, («С тех пор изменилось многое», *SS*, VI.1, 70) e, con duplice riferimento all'annessione della Bosnia e dell'Erzegovina (1908) e alle vicende degli hutsuli, conclude, in una metafora: «Зарубежный Запад обратился в кузню, в которой лихорадочно куется меч войны» (*SS*, VI.1, 70).

L'argomentazione del poeta si regge sostanzialmente su una serie di avvenimenti storici e vicende leggendarie che adduce come esempi. Chlebnikov ricorda un anniversario («Тевтония отметила памятником и праздником тысячелетие...», *SS*, VI.1, 70. Si noti l'uso del toponimo *tevtonija*), quello dei mille anni dalla 'nascita' della Germania, riferendosi alla divisione del Sacro romano impero avvenuta nell'843. Mille anni in cui le popolazioni germaniche (nell'epiteto di *zapadnogo soseda*) non avrebbero fatto altro che sterminare i vicini slavi:

За этот срок ее свойства, как друга славянского государства, достаточно выступили. Мы видим, что главным занятием западного соседа за 1000-летний срок было истребление северо-западных славянских государств.

³⁸⁰ Nella citazione a Mommsen, i critici hanno colto un'allusione molto velata a Vjač. Ivanov. Il poeta simbolista infatti condusse studi di storia antica a Berlino, supervisionato proprio da Mommsen (cfr. Arenzon: 1996, 34 n. 4). Chlebnikov avrebbe ripreso questo riferimento in *Ka²* (1916), nel passaggio: «Забавно встретить *лицо седого немецкого ученого* в человеке, которого вы помните с золотистыми волосами, окруженными полувенком» (*SS*, V, 156, corsivo mio). Cfr Duganov: 1990, 38; Šiškin: 1996, 158).

³⁸¹ L'affermazione di Mommsen risale verosimilmente al 1897 ed è riferita ai cechi, nel contesto di un dibattito sull'autonomia linguistica dei tedeschi dei Sudeti: «Mommsen hatte am 31. Oktober 1897 in der Wiener Presse einen offenen Brief veröffentlicht, in dem er sich im eskalierenden deutsch-tschechischen Sprachenkonflikt mit den Deutschösterreichern solidarisierte und forderte: "Seid hart! Vernunft nimmt der Schädel der Tschechen nicht an, aber für Schläge ist auch er zugänglich [...]», Schwartz: 2013, 175, n. 829.

Живая тевтонская держава стоит на «городе мертвых» славянских государств (SS, VI.1, 70-71)

Chlebnikov menziona la leggenda della principessa Wanda di Cracovia, che preferì la morte al matrimonio con un nobile tedesco («Запертая камнями в стенах, Ванда предохраняет...», SS, VI.1, 71), l'emigrazione tedesca in Volinia alla fine del XIX secolo («Восточным склоном этого могущества служат немецкие села в Волыни...», SS, VI.1, 71).³⁸²

In una complessa metafora, Chlebnikov giustappone una serie di avvenimenti storici che hanno interessato quelle stesse regioni geografiche:

Опираясь на пример запорожской вишни Вишневецкого, настойчивая рука немецкого садовника в колпаке садит очередное дерево - грушу пана Грушевского, прививая очередной немецкий глазок к славянскому корневищу. Но первое дерево обмануло желания сажившего и взрастившего его (SS, VI.1, 71).

In questo passaggio si vede come Chlebnikov si serva di una sorta di paraetimologia onomastica (*višnja – Višneveckij; grūša – Gruševskij*), su cui si struttura la metafora del 'giardiniere tedesco' (*ruka nemeckogo sadovnika*), a cui si attribuisce la responsabilità di una serie di ingerenze politiche. Nel primo caso, 'Višneveckij' si riferisce al nobile polacco Jeremi Wiśniowiecki, la cui sconfitta nella rivolta cosacca di Chmel'nyckij (1648-1657) portò alla fine del dominio degli *szlachta* cattolici in Ucraina e a un'espansione territoriale dell'impero russo; nel secondo 'Gruševskij' si riferisce a M.S. Gruševskij (1866-1934) personalità legata alla corrente independentista ucraina, ritenuto «сторонник германской ориентации в процессе становления украинской независимости» (Arenzon: 1996, 35). Un ulteriore legame tra le due vicende può essere individuato nell'appellativo canzonatorio di origine polacca 'pan', che il poeta riferisce a Gruševskij. Proprio per questo motivo Chlebnikov chiude la metafora con una sentenza

³⁸² Chlebnikov trascorse in Volinia il periodo 1891-1895, cfr. Arenzon: 1996, 34 e la prosa *Nužno li načinat' rasskaz s detstva?* (1917).

dai toni abbastanza forti, riferendosi alle vicende del Seicento («Но первое дерево обмануло...»), e così facendo auspica il fallimento degli indipendentisti ucraini.

Il poeta continua l'argomentazione con una metabasi, in cui veicola alcune considerazioni sulla situazione contemporanea:

У неслиавян есть таинственный выключатель, заставляющий Россию, по их желанию, переходить из славянского в неслиавянский мир, всякий раз, когда славянский разум требует обратного. Еще раз тяжесть России была брошена на тевтонскую чашку весов и склонила решение вопроса в немецкую пользу, тяжесть, по-видимому, оцененная в золотниках (SS, VI.1, 71).

Sembra che Chlebnikov in questo estratto stia accusando lo stato russo di essere soggetto a pressioni esterne, esercitate da un quasi-etnonimo (*neslavjan*) di cui si serve per estrinsecare in modo più netto la contrapposizione tra i due mondi che aveva nominato nella parte iniziale del testo. È una situazione politica che egli non si sa spiegare, ma che descrive con una metafora molto efficace dal punto di vista retorico («У неслиавян есть таинственный выключатель...»), dal momento che mette in luce le azioni compiute in favore di un *neslavjanskij mir*, a scapito di quanto indica lo *slavjanskij razum*. La locuzione *ešče raz* tradisce l'intenzione dell'autore di creare una sorta di implicita continuità con eventi passati: probabilmente con queste affermazioni Chlebnikov fa riferimento alle vicende di hutsuli e magiari che aveva trattato in *Kto takie ugorrossy?*, nella fattispecie per quanto riguarda l'intervento russo contro i ribelli ungheresi nella sollevazione del 1848. Più verosimilmente quella del poeta è una critica generale a una sorta di ambigua tolleranza, forse influenzata anche da opere di corruzione («...в немецкую пользу, тяжесть, по-видимому, оцененная в золотниках»), che la classe dirigente dell'impero russo aveva adottato in risposta alle mire espansionistiche austroungariche a partire dagli eventi del 1908.³⁸³

Sebbene sia senza dubbio animato da fervore panslavista, Chlebnikov sembra fare distinzione anche all'interno dello stesso gruppo slavo: egli predilige il ceppo orientale, che dichiara essere più sensibile alla necessità di autopreservazione e pronto «величественному столкновению кимвров и тевтонов» (SS, VI.1, 71). Questa

³⁸³ Cfr. Kacis, *Odesskij*: 2010, 126; *Imposti*: 2018b, 260, 268.

menzione di cimbri e teutoni è decisamente curiosa: mentre questi etnonimi nella storiografia identificano popolazioni barbariche di origine germanica, Chlebnikov sembra muoversi in una direzione diversa. Il poeta espone una considerazione di natura paraetimologica, che vede in ‘cimbri’ la pronuncia nasalizzata del termine ‘kiabri’:

Кимвры - носовое произношение киабров. Киабр - приток Дуная. Киабры (под именем Кий) вместе с чехами (Щек) и хорватами (Хорив) основали Киев (SS, VI.1, 71).

Chlebnikov attinge nuovamente dalla cronaca nestoriana, in cui viene descritta la mitica fondazione di Kiev, ad opera di tre fratelli leggendari, *Kij*, *Šček* e *Choriv*, da cui il poeta deriva gli etnonimi di diverse popolazioni slave, rispettivamente i kiabry, i cechi e i croati (cfr. SS, VI.1, 376).

Lo scontro tra i due mondi, tra i cimbri, che nell’interpretazione di Chlebnikov sarebbero slavi, e i teutoni, ha vari precedenti che irrimediabilmente portano al conflitto («[...] признаки глухой подземной борьбы, которую поздно отрицать и о которой не следует забывать», SS, VI.1, 71-72). Il poeta ne cita alcuni, e li riconduce ad ambedue le fazioni.³⁸⁴

Еще Гегель делил человечество на людей и русских. Известно высокоживое утверждение, что русские не народ, а почва. Призыв гордости немецкой науки Моммзена. [...] известна борьба Ломоносова, [...] смерть Скобелева, предостережения Крижанича; просьба Ермолова; народное движение в Волыни, в которой всенемецкие замыслы видят ворота к Черному морю, стране с исчезающей русскою народностью (SS, VI.1, 71).

La ricostruzione storica di Chlebnikov è del tutto tendenziosa e funzionale ad una feroce critica alla situazione politica europea e alle mire espansionistiche germaniche, che il poeta articola servendosi di due metafore: la prima, in cui sostanzialmente viene esposto il processo di acculturazione forzata o di annichilimento a cui sono destinate le

³⁸⁴ Per approfondimenti più dettagliati sui riferimenti extratestuali chlebnikoviani, cfr. Arenzon: 1996, 34-35 e SS, VI.1, 376-377.

popolazioni meno inclini a sottomettersi al giogo culturale tedesco («В области духа идет насыщение русского моря немецкими солями и коварная борьба с теми, кто не хочет своему племени положения вечных учеников и младенцев», *SS*, VI.1, 72); la seconda introduce invece una lunga critica alla politica estera degli stati germanici, che Chlebnikov paragona a quella romana. Il riferimento a Roma si dirama in due direzioni: da un primo momento in cui considera Roma come la Santa Sede, contraddistinto da una terminologia di accezione chiaramente religiosa («Из изучения государственных приемов Рима [...] наши друзья, готовящиеся к войне, сделали себе светское евангелие и следуют ему с прилежанием аскетов», *SS*, VI.1, 72), passa a una menzione di Roma antica, riconoscibile nell'allusione al *divide et impera* («[...] вызвав отшатывания друг от друга, они заботливо принимают власть в свои руки [...]», *SS*, VI.1, 72), richiamando inoltre la classificazione delle tribù galliche che fece Giulio Cesare nel *De Bello Gallico*, o comunque l'etnografia classica, in una similitudine: «Как ученики Рима, расщепив славян на народность и власть...» (*SS*, VI.1, 72).

Chlebnikov sembra presagire la disfatta slava, a cui l'impotenza della classe dirigente non può far fronte. Ritorna la menzione del *mučiliščnoe drevo*, strumento di tortura che aveva presentato ironicamente come risultato dell'amicizia 'teutonico-magiara' in *Kto takie ugorossy?*; in un passaggio in cui la struttura sintattica è stravolta dall'iperbato e dall'anastrofe, la Germania è vista da Chlebnikov come una malattia che ammorba tutte le popolazioni slave confinanti:

Когда тление сословной брони и верхушки народа окончится, тогда только начнется век мучилишных древ и принудительных отчуждений для народа. Начинающие прозревать и висящие в пустоте верхи бессильны дать помощь. Германской болезни подвергались все славянские соседи Тевтонии, причем болезнь неизменно кончалась гибелью славянского государства (*SS*, VI.1, 72).

La struttura *kogda, ... togda tol'ko* (si noti qui l'anastrofe) conferisce al passaggio un tono greve che, anche in questo caso, è funzionale alla sensazione che intende produrre nel lettore, esplicitata nel passaggio successivo quando Chlebnikov riprende il concetto della contrapposizione dei 'due mondi', questa volta attingendo dalla fonte letteraria da cui verosimilmente lo ha mutuato, il celebre romanzo di H.G Wells *The War of the*

Worlds. Ne *La guerra dei mondi*, infatti, «границы Германии предсказаны у Тихого океана» (SS, VI.1, 72).³⁸⁵ Chlebnikov tenta tuttavia di smentire la profezia funesta dell'autore britannico, sostenendo che i russi non sono semplici slavi («русская народность только отчасти подлежит действию славянских законов», SS, VI.1, 72), ma il loro intreccio con le popolazioni mongolo-tatare («Имена Аксакова, Карамзина, Державина, потомков монголов...», SS, VI.1, 72) e di conseguenza l'intrinseco legame con l'Asia, ha prodotto un risultato differente rispetto alle popolazioni slave occidentali: «[...] именно это сделало их немцеупорными. Сплав славянской и татарской крови дает сплав достаточной твердости. Русские не только славяне» (SS, VI.1, 72).

Chlebnikov preconizza il tramonto dell'Occidente e l'inizio del 'secolo slavo' («кончился немецкий век и начался славянский», SS, VI.1, 72), elencando una serie di casi in cui personalità di spicco della cultura o della società occidentale hanno rimarcato il loro rapporto con l'Oriente. A questo proposito allude anche all'aneddoto per cui Nietzsche avrebbe sostenuto di non essere tedesco: «И Ницше, и Бисмарк сходились в том, что они не немцы. Один даже воздал за это “благодарение Господу”» (SS, VI.1, 72).

La parte argomentativa si chiude con un'ultima digressione storica. In una citazione-antonomasia («Расчеты немецкой стратегии Вейротера...», SS, VI.1, 72), Chlebnikov ricorda l'avventatezza del generale austroungarico Franz von Weyroter, che portò alla disfatta di Austerlitz. L'episodio è rappresentativo dell'aggressività germanica, che può essere contenuta «умственным расцветом славян» (SS, VI.1, 72).

La parte conclusiva del saggio presenta un procedimento retorico molto denso e intriso di contenuti ideologici:

На кольцо европейских союзов можно ответить кольцом азиатских союзов - дружбой мусульман, китайцев и русских. Возгласы о титаническом величественном столкновении заставляют вспомнить о Титанике, погибающем от льда и о льдине Конст. Леонтьева. Может быть, в Северном море еще плавают льдины. Может быть, для этого Леонтьев просил кого то заморозить Россию (SS, VI.1, 73).

³⁸⁵ Come sostiene Arenzon, in realtà il romanzo in cui Wells narra del desiderio tedesco di conquistare il mondo è *The War in the Air* (1908), la cui prima traduzione russa venne pubblicata nel 1909, cfr. Arenzon: 1996, 36.

In questo passaggio finale Chlebnikov espone una serie di proposte risolutive: egli suggerisce l'adozione di una sorta di 'politica dell'equilibrio', proponendo l'istituzione di un'alleanza di popoli asiatici per contrastare l'egemonia germanica. Chlebnikov successivamente riprende la concezione di *veličestvennoe stolknovenie*, il conflitto 'titanico' (*titaničeskij*) tra i due mondi, che aveva lungamente argomentato nella sezione centrale del saggio e, con un artificio fonico (*titaničeskij – Titanik*), lo accosta all'affondamento del Titanic, avvenuto nel 1912. Dal momento che la nave rappresentava la massima espressione della tecnologia navale dell'epoca, nell'ottica chlebnikoviana questo riferimento dovrebbe essere simbolo della «гибельность пути современной цивилизации» (Arenzon: 1996, 36). È noto che il naufragio del transatlantico fu dovuto alla collisione con un iceberg, ed è su questa base che Chlebnikov istituisce un gioco paronomastico: accostando il complemento di causa *ot l'da*, in riferimento al materiale che causò l'inabissamento della nave, a *o l'dine Konst. Leont'eva*, Chlebnikov sposta semanticamente la rappresentazione dell'iceberg (*l'dina*) da materiale a simbolica. Egli si richiama apertamente a «uno dei corifei del panslavismo, Konstantin Leont'ev» (Imposti: 2018b, 270), e al suo appello a 'congelare la Russia' («заморозить Россию») per evitare che venga infettata dalla cancrena europea (cfr. Arenzon: 1996, 36).

In realtà, quest'ultimo passaggio può anche essere inteso come una vera e propria minaccia al blocco germanico: con la circostanziale constatazione della presenza di iceberg nel Mare del Nord («Может быть, в Северном море еще плавают льдины») Chlebnikov allude alla vicenda del Titanic e sembra intendere il 'congelamento' della Russia invocato da Leont'ev come quel processo necessario a rendere metaforicamente la Russia stessa un iceberg, capace di affondare la potenza germanica, che in quel momento storico vive un periodo di grande prosperità industriale: «Германия пережила два расцвета: умственный, военный и переживает промышленный. Теперь в Германии наука - служанка государства» (SS, VI.1, 72).

Si può affermare che oltre alla metafora, che caratterizza indiscutibilmente lo stile di questo saggio chlebnikoviano, e alle figure di ordine sintattico (soprattutto l'iperbato), che frequentemente si riscontrano in questa prosa, i tropi più ricorrenti in *Zapadnyj drug* sono la citazione, l'allusione e l'esempio. L'opera è ricchissima di riferimenti

extratestuali, disposti in posizione retoricamente strategica e atti a suscitare nel lettore quella sensazione di coinvolgimento emotivo di matrice ideologica che condizionava la temperie russa dell'epoca. Se la maggior parte delle allusioni chlebnikoviane è di carattere storico e politico, si registra anche la presenza di riferimenti esplicitamente letterari: oltre al richiamo diretto a H.G. Wells, ne compare anche uno a *Majskaja noč' ili utoplennica* di N.V. Gogol',³⁸⁶ mentre nell'espressione «с криком “никогда” ... носится ворон Австрии» (SS, VI.1, 70), Arenzon ha riconosciuto un'assonanza con la poesia *The Raven* di E.A. Poe, nella sua traduzione di Brjusov del 1905 (cfr. Arenzon: 1996, 34).

IV.7 Saggi di argomento utopico

La presente sezione raccoglie alcuni dei testi che hanno il tratto comune di essere stati definiti come *utopii* dalla critica. Che si tratti di *techničeskaja utopija* o di *techničeskie fragmenty*, in questi saggi, spesso fortemente contaminati da elementi narrativi, Chlebnikov esprime una propria visione del futuro.

Rispetto alle altre categorie analizzate, il numero di testi di ispirazione utopica è esiguo. Questo fenomeno sembra essere però limitato al solo ambito della saggistica: ricordiamo che il testo in forma ibrida *My i doma*, analizzato nel capitolo precedente, presenta una serie di elementi che non permettono di inserirlo a pieno titolo né nel novero dei testi dichiarativi, né in quello dei saggi, mentre altre opere che tematicamente sarebbero affini a quelle prese in esame in questa sezione, come ad esempio la prosa *Utes iz buduščego* o la lirica *Gorod buduščego*, appartengono a generi letterari molto distanti dal saggio. Da questi presupposti si può concludere che la prosa *nechudožestvennaja* non ha rappresentato un veicolo preferenziale per la trattazione di tematiche avveniristiche.

³⁸⁶ «[...] они заботливо принимают власть в свои руки и возвращают нечто похожее, почти то же, но с тем отличием, какое существовало между “панночкой” Майской ночи Гоголя и “Ведьмочкой” той же Майской ночи, отличием, которое угадал проницательный Левко» (SS, VI.1, 72).

IV.7.1 *Rjav o železnych dorogach* (1913)

Rjav o železnych dorogach è una breve opera pubblicata nel 1914 sull'almanacco *Rjav! Perčatki*, costituito da una selezione di testi del solo Chlebnikov. La composizione dell'opera viene fatta risalire al 1913 (NP, 464; SS, VI.1, 418).

Rjav o železnych dorogach è la prima *techničeskaja utopija* nota della produzione chlebnikoviana (NP, 464).

Per quanto riguarda la classificazione del testo, in SS viene indicato come *techničeskaja deklaracija* (SS, VI.1, 418), anche se, come è già stato anticipato nel capitolo precedente (v. qui, *supra*, nota 160) e come vedremo nel dettaglio più avanti, non si registra la presenza di elementi stilistici e formali che potrebbero avvicinare quest'opera alle forme dichiarative.

È possibile che l'accostamento alle forme dichiarative sia stato motivato in primis dalla brevità dell'opera: nella versione pubblicata in *Rjav! Perčatki* del 1914 *Rjav o železnych dorogach* occupa infatti una sola pagina. Tuttavia, il testo non è collocato in apertura all'almanacco, ma in chiusura, e ciò è in evidente contraddizione con le funzioni pragmatiche più tipiche del genere dichiarativo. Inoltre, non va dimenticato che ad aprire l'almanacco *Rjav! Perčatki* è proprio un testo dichiarativo di Chlebnikov, il celebre *Vozzvanie učaščichsja slavjan* del 1908. Se il materiale contenuto nel complesso di questa miscellanea fosse stato raccolto secondo un preciso criterio, sarebbe stato possibile pensare quindi a *Rjav o železnych dorogach* come a una sorta di “postfazione” all'almanacco per via della sua collocazione; invece, nella raccolta si alternano opere di diverso genere letterario e di diverso tema,³⁸⁷ accomunate unicamente dal fatto di essere state prodotte tra gli anni 1908 e 1914, intervallo esplicitato anche nel sottotitolo della raccolta. Oltre a queste considerazioni preliminari, siamo inclini a ritenere *Rjav o železnych dorogach* un saggio per via della composizione stessa del testo.³⁸⁸

³⁸⁷ Per rendere l'idea del carattere eterogeneo di questa pubblicazione, si consideri che oltre al già menzionato *Vozzvanie učaščichsja slavjan*, vi figurano anche il poema in prosa *Zverinec* e la *pièce Asparuch*.

³⁸⁸ Ricordiamo che anche Markov ha considerato quest'opera come un «saggio utopico» (1973, 188).

Come è evidente dal titolo, il saggio approfondisce il tema delle ferrovie. Chlebnikov propone alcune migliorie per l'infrastruttura ferroviaria russa: in particolare, prendendo a modello altre nazioni, l'autore si esprime in favore della costruzione di nuove reti ferroviarie che siano disposte lungo i tracciati naturali dei fiumi e delle coste, in modo da incrementare l'efficienza del sistema dei trasporti su rotaia.

Il testo si caratterizza per la reiterazione strutturale di alcuni periodi. A un primo sguardo, risalta l'uso del termine *rjav*, che nel corso dell'opera compare tre volte: una nel titolo e due nel corpo del testo, come esclamazione. Sulla scorta di un ragionamento condotto intorno al significato del neologismo *kričal'* (presente nel sottotitolo di *My i doma*), i curatori di *SS* sostengono che il termine *rjav* (ottenuto 'troncando' il verbo *rjavkat'*) non solo abbia una sorta di valenza dichiarativa ma, con riferimento al titolo dell'almanacco *Rjav! Perčatki* e a quello del saggio qui esaminato, vada inteso "в значении жанра-приказа" (*SS*, VI.1, 423). Il fatto che nel corpo del testo il termine *rjav* compaia per due volte in forma esclamativa ha probabilmente portato i curatori di *SS* a congetturare una sua funzione dichiarativa; è tuttavia sufficiente analizzare in quale posizione viene distribuito nel testo per fugare ogni dubbio a tale riguardo.

Se si esamina l'opera nel dettaglio, la si può innanzitutto dividere in due sezioni, caratterizzate da una struttura pressoché identica. Nella prima, l'esclamazione *rjav!* ha la funzione di introdurre due paragrafi, che potremmo definire rispettivamente 'esempio' e 'argomentazione'. In questo estratto, l'autore approfondisce la situazione delle reti ferroviarie in Italia:

Ряв! Железнодорожный закон Италии заключается в совпадении морским берегом полотна, и вот стройная нога этого полуострова таперича [sic] обута в цельный железнодорожный сапог. Вторая черта: внутри полуострова железные пути очень скудны. Железнодорожное полотно никогда не уходит от бьющихся волн моря, и очертания Италии обведены чугушкой. Вдольморские пути привели рекомую Италию к торговому расцвету (*SS*, VI.1, 216).

Conclusa la 'digressione italiana', Chlebnikov prosegue con il secondo paragrafo, l'argomentazione, in cui approfondisce la situazione in Russia, istituendo un confronto tra i due Paesi:

В России приморские пути проводятся только в не совсем русских областях (Кавказ, Финляндия), ввиду несомненных выгод этого способа постройки.

Боящийся лица Волги, Волжский путь не доведен к Каспию. Устья Дуная и Дона, будучи сшиты друг с другом вдоль морского берега, дадут расцвет югу.

На севере России должны быть торопливо связаны Печора и Обь и Лена и Енисей. Тогда только будет разумна паутина железнодорожных пауков Москвы и других городов (SS, VI.1, 216).

Riportiamo qui i tre periodi distinti che costituiscono il secondo periodo, in cui Chlebnikov argomenta la propria posizione seguendo una struttura sempre analoga con un implicito ma continuo riferimento alla ferrovia italiana: nel primo periodo viene esposta la situazione delle linee ferroviarie costiere, presenti in quelle zone di frontiera dell'Impero che non possono essere considerate a maggioranza russa; nel secondo, Chlebnikov sostiene che solo un collegamento tra le foci del Danubio e del Don garantirebbe prosperità alla Russia meridionale; nel terzo, invece, sottolinea la necessità di collegare i fiumi Pečora, Ob', Lena ed Enisej. Con l'enfasi data dall'anastrofe di *togda tol'ko* Chlebnikov sembra lasciar intendere che l'organizzazione dell'infrastruttura ferroviaria che collega la capitale alle altre città, identificata nella metafora di ragni e ragnatela, non è sensata (*razumna*) se non è volta a realizzare un collegamento capillare tra tutte le aree della nazione.

La seconda sezione del testo presenta una struttura identica: anche in questo caso è presente il termine *rjav!*, come interiezione, ed ha la funzione di interrompere il flusso argomentativo e permettere a Chlebnikov di addurre un altro esempio: questa volta l'autore prende in considerazione l'infrastruttura ferroviaria nordamericana, la cui disposizione segue la configurazione idrografica del territorio, analogamente a quella italiana. Anche in questo caso, l'esempio americano serve da primo termine per istituire un paragone con la situazione in Russia, che permette a Chlebnikov di esporre le proprie argomentazioni in un ulteriore paragrafo dove, nella sostanza, ripete i concetti che aveva già esposto precedentemente. L'autore fa poi un breve accenno al nascente sistema dei trasporti aerei, alludendo al fatto che questi probabilmente soppianteranno i mezzi terrestri: «Впрочем, на смену пресмыкающимся путям приходят летающие и

реющие пути» (SS, VI.1, 217). Questa considerazione è probabilmente un'allusione all'arretratezza infrastrutturale dello stato russo,³⁸⁹ e va interpretata sulla scorta della pungente conclusione:

Есть опасность, что железными дорогами, как непонятными буквами непонятого языка, не было бы начертано на знакомых и понятных страницах слово «глупость» (дурь). Слова другого значения: расчет, разум (SS, VI.1, 217).

Come hanno evidenziato i curatori di SS, l'allusione alla stupidità che emerge nella conclusione è un probabile rimando alle celebri parole di Gogol' «о двух бедах России (“дураки и дороги”»)» (SS, VI.1, 418); inoltre, anche l'accento a quelle *ne sovsem russkie oblasti* presente nella prima sezione del saggio, potrebbe essere una sorta di anticipazione, piuttosto mordace, della conclusione: le miglorie infrastrutturali che Chlebnikov propugna sono già presenti in quei territori dell'impero dove i russi non sono la maggioranza.

Sembrerebbe complesso conciliare questa interpretazione con il fatto che le posizioni nazionaliste di Chlebnikov sono ancora ben salde nel periodo in cui questo saggio vede la luce: se si tiene conto, tuttavia, che proprio in questo periodo il motivo del *materik* acquisisce sempre più importanza non solo nella poetica, ma nel *mirovozzrenie* chlebnikoviano nel suo insieme, l'interpretazione qui proposta troverebbe una sua giustificazione alla luce di un ideale proto-eurasiatico, del '*materik*', che l'autore aveva già delineato in *O rasširienii predelov russkoj slovesnosti* (1913).

È interessante inoltre notare che questo testo, praticamente dimenticato dalla letteratura critica, viene menzionato in *Futurizm i bezumie* (1914) di E.P. Radin. Il dottor Radin, psichiatra, scrisse tale saggio con l'intenzione di individuare alcuni punti di contatto tra futurismo e follia: l'autore considerava gli avanguardisti come dei 'mentecatti' bisognosi di cure mediche, e l'opera fu accolta molto positivamente dai detrattori del futurismo, segnalando che le osservazioni del medico fornivano «совсем новые основы для правильного осуждения о футуристах» (Radin: 2011 [1914], VIII). A prescindere dai

³⁸⁹ Cfr. Piretto: 2001, 11-12.

giudizi di valore che i contemporanei riservarono ai futuristi, è curioso notare come lo stesso Radin si fosse accorto di una sostanziale differenza tra le asperità linguistiche usate nelle pubblicazioni collettive (l'autore cita *Sadok Sudej II*) e l'inaspettata comprensibilità delle opere raccolte in *Rjav! Perčatki*. Intenzionato a delineare il profilo della raccolta nel suo complesso (Radin: 2011, 31), il medico si sofferma anche su *Rjav o železnych dorogach*, e giudica il procedimento argomentativo chlebnikoviano, considerandolo analogo allo sviluppo narrativo di *Mirskonca*. Radin insiste in modo particolare sul ruolo che l'accenno all'aviazione gioca nel testo: «Поспешно отстывает Хлебников от своего сопоставления железно-дорожных путей с буквою Ж, считая пресмыкающуюся железную дорогу пережитком, “дурью” в сравнении с воздушным кораблем» (Radin: 2011, 32).³⁹⁰

In ogni caso, da un punto di vista stilistico, il testo presenta alcuni elementi che si ripetono nella sua struttura. È nostra opinione che la ripetizione strutturale in questo saggio abbia finalità pragmatiche: ribadendo più volte l'esigenza di implementare il sistema ferroviario e adducendo diversi esempi, Chlebnikov intende persuadere il lettore dell'opportunità della propria posizione.

IV.7.2 *Radio buduščego* (1921)

Radio buduščego è un articolo postumo, pubblicato per la prima volta nel 1927 sulla rivista “Krasnaja nov”,³⁹¹ la cui «повидимому более законченная редакция» (*SP*, IV, 340) a cura di Dm. Kozlov (Kozlov: 1927, 185-188) viene riprodotta in tutte le edizioni critiche successive (*SP*, IV, 290-295; *T*, 637-639; *SS*, VI.1, 191-195).

L'opera venne composta nell'autunno 1921, in un periodo che il poeta trascorse a Pjatigorsk, dove arrivò, secondo una sua stessa testimonianza, «полумертвым» (*SS*, VI.2, 210), e dove riuscì a trovare impiego presso la sezione locale del ROSTA.

³⁹⁰ L'ortografia originale del 1914 è stata da noi adattata al sistema moderno.

³⁹¹ “Krasnaja nov”, n. 8, 1927.

La prima versione di questo articolo si presenta in una veste leggermente diversa rispetto alla forma pubblicata nelle edizioni critiche: è dotata infatti sia di un titolo differente, *ROSTA buduščego*,³⁹² sia di una diversa introduzione, poi eliminata nella redazione di Kozlov, al quale è forse da attribuire anche la sostituzione del termine ROSTA con ‘radio’, probabilmente per via del fatto che con la costituzione del TASS, avvenuta nel giugno 1925, il ROSTA perse alcune delle sue funzioni. Stepanov ha riportato in *SP* la parte introduttiva, eliminata nella redazione di Kozlov, che qui riproduciamo:

Слово Роста возникло через слияние в одно слово начальных звуков следующих трех слов: "Российское Телеграфное Агентство". У человечества те же 365 дней, как и у пещерного человека. Ему тесно в его 365 днях; не умея растянуть год, отказывается от долго звучащих слов. В этом отношении русский язык сделал смелый скачок, перейдя к кратким искусственным словам, как, например, Роста.

Росту в будущем можно сравнить с сознанием человека, с его мозгом. Это – единая волевая точка народа, рассылающая ему, по бесчисленным путям и руслам, свою волю, дающая ему толчки и удары. Сейчас время суровой борьбы, и Роста призвана участвовать в ней. Но будущее ее иное. Рост Роста открывает ей видение на бесконечные задачи (*SP*, IV, 340).

In questa introduzione celebrativa del ROSTA si registra la presenza di alcuni artifici retorici che Chlebnikov aveva impiegato nella produzione saggistica degli anni precedenti. In primis, il pretesto etimologico con cui apre la trattazione (Слово Роста возникло...) e l’intenzione ‘metalinguistica’ che caratterizza il primo periodo (русский язык сделал смелый скачок...); in secondo luogo, la giustapposizione dell’immagine dell’uomo delle caverne e la novità degli acronimi introdotti in lingua russa (перейдя к кратким искусственным словам...), forse con l’intenzione di richiamare alle proprie teorie sul linguaggio transmentale. In ultimo, il ricco apparato di immagini usate nella descrizione del ROSTA, specialmente nella seconda parte del testo, dove lo stile usato da Chlebnikov sembra richiamare contemporaneamente sia a quello che era stato l’impianto

³⁹² Cfr. *SS*, VI.1, 195 per una riproduzione del dattiloscritto. Nonostante sia nel complesso difficilmente leggibile, è possibile confrontare la variante del dattiloscritto e quella di Kozlov e delle edizioni critiche per notare che la distribuzione del termine ‘radio’ coincide con quella di ‘ROSTA’ nella prima versione. Tuttavia, nell’articolo che introduce la pubblicazione del saggio, Kozlov descrive l’opera come ispirata da una stazione radio, senza fare menzione del ROSTA: «лучшим образчиком научной прозорливости и силы поэтического воображения Хлебникова является его статья о роли радио. При Доме печати была приемная радио-станция. Хлебников по ночам часто заходил на вышку станции и присматривался к ее работе» (1927, 187). Cfr. inoltre Grigor’ev: 2000, 199-200.

retorico futurista, sia al linguaggio della nuova propaganda sovietica (Сейчас время суровой...), con un possibile riferimento alla guerra civile. Si registra inoltre l'uso di una paronomasia (Пост Поста...). Abbiamo ritenuto opportuno fare menzione di questa introduzione originaria per mettere in luce una certa continuità con il registro stilistico adottato da Chlebnikov nella parte seguente del testo.

Tornando alla versione di *Radio buduščego* 'riconosciuta' dalla critica, l'opera si presenta di dimensione abbastanza estesa (cinque pagine nella variante di SS, che prendiamo qui come riferimento) e divisa in sei paragrafi, cinque dei quali (esclusa, quindi, la parte introduttiva), sono dotati di un proprio titolo.

Nell'introduzione, stando alla redazione comunemente accettata, l'autore esordisce *in medias res*. Servendosi di un registro retorico dal forte impatto visivo, Chlebnikov conferisce al testo un tono utopico e avveniristico già dalle prime righe:

Радио будущего – главное дерево сознания – откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество. [...] малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания. Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем (SS, VI.1, 191).

Lo stile decisamente immaginifico che permea l'intero testo potrebbe portare a considerare quest'opera una sorta di prosa narrativa, caratterizzata da un narratore onnisciente che si serve di verbi coniugati in terza persona, singolare o plurale; tuttavia, la presenza di un verbo alla prima persona plurale sembra implicare non tanto l'intenzione pragmatica di apostrofare il lettore, quanto quella di spostare quasi la propria posizione da emittente a destinatario, di essere incluso egli stesso nel pubblico al quale si rivolge:

Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, [...]. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа (SS, VI.1, 191).

Si noti come l'immaginario chlebnikoviano, anche nella prosa *nechudožestvennaja*, sia prepotentemente derivato dal campo semantico della natura; inoltre, si consideri la giustapposizione tra l'attività della radio e il volo degli uccelli: quello avicolo sembra essere un elemento ricorrente in questo periodo della produzione del poeta, peraltro spesso usato in concomitanza di immagini e descrizioni relative a contesti futuri.³⁹³

L'introduzione riprende anche dal punto di vista contenutistico alcuni dei motivi cardine della poetica chlebnikoviana, adattati al contesto di quest'opera:

Советы из простого обихода будут чередоваться с статьями граждан снеговых вершин человеческого духа. Вершины воли научного моря разносятся по всей стране к местным станам Радио, чтобы в тот же день стать буквами на темных полотнах огромных книг, ростом выше домов, выросших на площадях деревень, медленно переворачивающих свои страницы (SS, VI.1, 191).

In questo passaggio in particolare emerge la funzione 'universalizzante' della radio, tramite la quale il sapere umano viene veicolato senza alcun vincolo 'diastatico'. Il Chlebnikov del periodo tardo abbandona praticamente del tutto la visione sciovinistica del conflitto tra Occidente e Oriente,³⁹⁴ e sembra intendere l'umanità nel suo senso più stretto, valicando gli ostacoli dati dalle lingue e dalle ideologie nazionali (cfr. «Из этой точки *земного шара* ежесуточно [...] разносятся стаи вестей из жизни духа», SS, VI.1, 191, corsivo mio). Chlebnikov presumibilmente fa riferimento inoltre a un elemento più specifico della propria produzione letteraria: in *My i doma* (1914) descrive infatti il progetto architettonico avveniristico dell'enorme *dom-kniga*,³⁹⁵ ed è possibile che abbia ripreso quest'immagine nel ritrarre le caratteristiche di un nuovo mezzo di comunicazione situato nelle piazze cittadine e «ростом выше домов». La parte introduttiva del saggio si conclude qui e a interrompere la distribuzione del testo sulla pagina è il titolo del paragrafo successivo, «Радиочитальни», che nei contenuti riprende e amplia la

³⁹³ Cfr. *Vsem! Vsem! Vsem!* (1920-1921); V. nota 208, qui, *supra*.

³⁹⁴ È significativa, in questi termini la giustapposizione dei nomi di uno scienziato 'orientale' e di uno 'occidentale', I.I. Ме́чников e A. Einstein: «Дела художника пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...», SS, VI.1, 191.

³⁹⁵ «Порядок развернутой книги; состоит из каменных стен, под углом, и стеклянных листов комнатной ткани, веером расположенной внутри этих стен. Это дом-книга. Размеры стен 200-100 сажень», SS, VI.1, 237.

descrizione del nuovo mezzo di comunicazione a forma di enorme libro, che battezza *radiočital'ni*:

Эти книги улиц - читальни Радио! Своими великанскими размерами обрамляют села, исполняют задачи всего человечества. Радио решило задачу, которую не решил Храм как таковой, и сделалось так же необходимым каждому селу, как теперь училище или читальня (SS, VI.1, 192).

L'allusione all'incapacità della Chiesa di adempiere alla propria missione formativa, resa con la sineddoche di *Chram*,³⁹⁶ può essere letta sulla scorta della politica fortemente antireligiosa adottata dal neonato governo sovietico: non è inverosimile che Chlebnikov abbia risentito di questo tipo di propaganda considerato il contesto biografico in cui questa prosa venne scritta; si ricorda inoltre che nel 1922 in Unione Sovietica vennero promulgate alcune normative penali contro la 'superstizione religiosa'.

La descrizione delle potenzialità di questo nuovo strumento a disposizione dell'umanità viene ripresa in tutto il corso di questo paragrafo attraverso l'uso di verbi in terza persona e una prosa molto simile alla narrativa. Chlebnikov ribadisce ancora una volta il carattere 'internazionalizzante' che questa radio-libro acquisirà in futuro: «Эта книга, одна и та же для всей страны, стоит в каждой деревне...» (SS, VI.1, 192).

Il paragrafo successivo, anch'esso marcato da un titolo, «Радиоаудитории», presenta una diversa funzione della radio. Chlebnikov continua il saggio in un modo molto simile a quello della prosa d'invenzione:

Железный рот самогласа пойманную и переданную ему зыбь молнии превратил в громкую разговорную речь, в пение и человеческое слово. Все село собралось слушать. [...] Кажется, что какой-то великан читает великанскую книгу дня (SS, VI.1, 192).

³⁹⁶ Si noti che l'iniziale di *Chram* è maiuscola solo in SS; in SP (IV, 291) e in T (637) il termine è tutto minuscolo.

La ‘narrazione’ di questo passaggio comincia *in medias res*, e l’autore non mantiene alcun tipo di legame con quello precedente. Lo stile è caratterizzato da un lessico fortemente visionario, che condiziona l’intero incedere del paragrafo; risaltano, tuttavia, alcuni elementi retorici e tematici che spezzano il ritmo dilatato della prosa. In primo luogo, una coppia di interrogativi:

Но что это? Откуда этот поток, это наводнение всей страны неземным пением, ударом крыл, свистом и цоканием и целым серебряным потоком дивных безумных колокольчиков, хлынувших оттуда, где нас нет, вместе с детским пением и шумом крыл? (SS, VI.1, 193).

In una metallage, l’oggetto del primo interrogativo viene esplicitato nel secondo, contraddistinto da una voluminosa struttura ipotattica e per una serie di verbi e aggettivi associati all’area semantica del suono. Questo passaggio è caratterizzato da un complesso artificio retorico: la coppia di interrogativi introduce una risposta dello stesso autore, esposta in forma di supposizione che, tuttavia, viene immediatamente smentita («Может быть, небесные звуки - духи - низко пролетели над хаткой. Нет...», SS, VI.1, 193). È lecito ipotizzare che si possa trattare di una metastasi, e che la negazione vada letta alla luce dell’inciso *где нас нет*, presente nel secondo interrogativo e in cui, per la seconda volta, l’autore dà prova di una sua concreta presenza, posizionandosi retoricamente sullo stesso piano del pubblico. L’artificio retorico si regge sulla sensazione di alterità prodotta dalle metafore degli interrogativi, che per area semantica fanno presagire l’origine ‘sovranaturale’ della radio. Il riferimento ai «небесные звуки - духи» può essere interpretato in due modi: o come una sorta di allusione alle credenze religiose in generale, o come un probabile tentativo di anticipare una reazione scettica da parte del contadino russo, fortemente legato al sapere folklorico e tradizionale e sospettoso delle miglione tecnologie. A corroborare questa seconda interpretazione concorre anche il fatto che Chlebnikov ambienta i passaggi narrativi di questo testo alternativamente in un *selo* o in una *derevnja*. L’autore fornisce comunque una risposta definitiva, servendosi di un’antonomasia: «Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества опираясь на приборы Радио в просторном помещении от Владивостока до Балтики

[...]» (SS, VI.1, 193).³⁹⁷ Il tropo è funzionale sia a ribadire la portata ‘universale’ della radio, strumento capace di raggiungere i più remoti territori della Russia, sia a introdurre alcune considerazioni sul ruolo dell’artista nella società a venire. In due esclamazioni Chlebnikov colloca l’artista a metà tra il profeta e l’uomo comune, capace di compiere una vera e propria stregoneria: «В этот вечер *ворожа* людьми, причащая их своей душе, а завтра *обыкновенный смертный!* Он, художник, *околдовал* свою страну»; egli rimane comunque al servizio del paese e «дал ей пение моря и свист ветра!» (SS, VI.1, 193, corsivi miei). Non è improbabile che Chlebnikov stia alludendo anche a sé stesso, servendosi delle forme verbali coniugate alla prima persona plurale.³⁹⁸

Il paragrafo successivo è marcato dal titolo «Радио и выставки», questa volta in continuità con la conclusione della parte precedente. Con un ulteriore interrogativo retorico, l’autore riprende l’ambientazione ‘provinciale’ della narrazione. Paradossalmente la marcatura temporale data dall’avverbio *segodnja* conferisce una sensazione di atemporalità alla narrazione: «Почему около громадных огненных полотен Радио, что встали как книги великанов, толпятся сегодня люди отдаленной деревни?» (SS, VI.1, 193). Anche se in questo passaggio Chlebnikov fa preciso riferimento alle mostre d’arte, sostanzialmente descrive ciò che si potrebbe riassumere come l’avvento di un cinegiornale proiettato in simultanea su scala nazionale o, in altre parole, la televisione. In una grande sinestesia, che giustappone la possibilità di proiettare immagini a un apparecchio audiofonico: «Это Радио разослало по своим приборам цветные тени [...] Если раньше Радио было мировым слухом, теперь оно глаза, для которых нет расстояния» (SS, VI.1, 193). Se si considera che la versione originaria del testo presentava il termine ‘ROSTA’ in luogo di ‘radio’, il discorso risulta essere più immediato e meno visionario di come appare nella variante del testo presa in esame.

Il paragrafo seguente si intitola «Радиоклубы», e presenta un terzo momento in cui l’autore si serve di un verbo in prima persona plurale:

Подойдем ближе... Гордые небоскребы, тонущие в облаках, игра в шахматы двух людей, находящихся на противоположных точках земного

³⁹⁷ Per il riferimento al compositore M. Musorgskij, cfr. SS, VI.1, 409.

³⁹⁸ In merito all’atto magico dell’arte, si potrebbe istituire un parallelo con lo pseudonimo e il motivo del ‘sacerdote dei fiori’ o *Gul’-Mulla* presente in *Tiran bez Tè* (1921-1922), o con Zangezi.

шара, оживленная беседа человека в Америке с человеком в Европе... (SS, VI.1, 194).

Chlebnikov elenca una serie di scene finalizzate a rafforzare l'immagine di un futuro futuribile: a partire da una delle rappresentazioni della modernità novecentesca per eccellenza, i grattacieli (cfr. inoltre *My i doma*, qui, supra), Chlebnikov si sposta dal contesto russo e ritorna a contemplare una visione più ampia, che coinvolge l'intero globo terrestre. Oltre all'incedere teatrale, quasi cinematografico della prosa, in questa sezione del saggio non si registrano particolarità dal punto di vista retorico.

Il titolo dell'ultimo paragrafo è «Великий чародей»: il secondo termine anticipa la previsione di Chlebnikov per cui la radio avrà un ruolo sempre più centrale nella vita delle persone, andando a influenzare gli aspetti più basilari della vita sociale, proprio allo stesso modo in cui l'artista era in grado di *okoldovat' svoju stranu*. Con un afflato quasi futurista, Chlebnikov descrive l'irruzione della radio addirittura nella sfera sensoriale del gusto e dell'olfatto:

И вот научились передавать вкусовые ощущения - к простому, грубому, хотя и здоровому, обеду Радио бросит лучами вкусовой сон, [...]

Даже запахи будут в будущем покорны воле Радио: глубокой зимой медовый запах липы, смешанный с запахом снега, будет настоящим подарком Радио стране (SS, VI.1, 194).

La locuzione iniziale *I vot* ha la funzione di creare consequenzialità tra quest'ultimo passaggio e il precedente; è interessante però notare che negli enunciati conclusivi del paragrafo precedente i verbi erano coniugati al futuro, mentre ad aprire questa frase iniziale è un tempo passato. Lo straniamento prodotto da questa alternanza continua tra tempi verbali è, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, un tratto particolare delle prose 'utopiche' di Chlebnikov, e concorre a rafforzare quel senso di atemporalità che pervade tutto il testo. Si rileva inoltre un uso della sinestesia nella descrizione del modo in cui la radio trasmetterà i gusti: essa «бросит лучами вкусовой сон». Si noti anche qui l'immediato passaggio da passato a futuro (*naučilis' – brosit*).

A questo punto del testo Chlebnikov procede nell'elencare ulteriori funzioni che caratterizzeranno l'apparecchio radiofonico del futuro, con tre diversi esempi in cui emerge un confronto con il presente:

Современные врачи лечат внушением на расстоянии по проволоке. Радио будущего сумеет выступить и в качестве врача, исцеляющего без лекарства.

Известно, что некоторые звуки, как «ЛЯ» и «СИ», поднимают мышечную способность [...] В дни обострения труда, летней страды, постройки больших зданий эти звуки будут рассылаться Радио по всей стране, на много раз подымая ее силу.

И наконец, - в руки Радио переходит постановка народного образования. Верховный совет наук будет рассылать уроки и чтение для всех училищ страны [...]. Ежедневные перелеты уроков и учебников по небу в сельские училища страны, объединение ее сознания в единой воле (SS, VI.1, 194-195).

Se nel primo enunciato il confronto tra passato e presente è reso esplicito dalla struttura stessa della frase, nel secondo si ha una constatazione fisiologica a cui segue una previsione, mentre nel terzo il confronto tra i due momenti viene espresso implicitamente.

La prosa si conclude con una frase, marcata graficamente da una spaziatura nel testo originale, in cui Chlebnikov riassume il fine ultimo delle sue previsioni: «Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество» (SS, VI.1, 195). È necessario prestare particolare attenzione alla scelta terminologica adottata (*skuet, zven'ja, sol'et*), che semanticamente rimanda al lavoro metallurgico e probabilmente riflette l'ideologia del neonato stato sovietico. Si potrebbe anche interpretare quest'allusione alla forgia mettendola in relazione a certi passaggi del testo, in cui si fa riferimento esplicito a una trasmissione emessa dalla capitale o da un ente centrale di stato (quasi preconizzando la costituzione di un Soviet supremo, che avverrà nel 1936) in grado di raggiungere le aree periferiche del Paese (ad es. «Верховный совет наук будет рассылать...»), ma soprattutto «Ежедневные перелеты уроков и учебников по небу в сельские училища страны, объединение ее сознания в единой воле»): in questo senso, Chlebnikov potrebbe essersi adeguato alle linee guida del Partito, che insistevano sulla trasformazione del contado in una classe operaia.

Da un punto di vista retorico risalta l'uso alternato di verbi al tempo passato e futuro, oltre a una scelta terminologica spesso fortemente ideologizzata e ad una serie di artifici volti ad annullare la 'distanza' tra autore e pubblico, come i verbi in prima persona plurale e le apostrofi. A livello tematico persistono alcuni dubbi sulla contestualizzazione dell'opera nel *corpus* chlebnikoviano, in particolare riguardo all'apparente necessità di superamento del sapere folklorico e tradizionale che emerge in alcuni passaggi, nonostante questi ultimi abbiano costituito uno dei più importanti bacini da cui Chlebnikov attinse nella composizione delle proprie opere. Tuttavia, se fosse lecito avanzare l'ipotesi che originariamente nel testo il termine 'radio' dovesse presentarsi invece in forma di 'ROSTA', si manifesterebbe in tutta la sua portata la matrice ideologica che permea *Radio buduščego*: dato il periodo in cui fu concepito e le condizioni dell'autore, non sarebbe inverosimile pensare a un'opera composta anche per sopperire a delle esigenze materiali.³⁹⁹

Dato lo stile composito del testo, in cui si palesa la presenza di elementi specifici della prosa narrativa e di funzioni pragmatiche tipiche della comunicazione manifestaria, verrebbe da pensare, anche in questo caso, a una forma ibrida; tuttavia, riteniamo più appropriato parlare di un 'saggio narrativo' ambientato nel futuro, dal momento che risulta evidente come «il fatto narrato mantenga non tanto la verosimiglianza realistica, ma si riferisca a eventi reali, che l'autore e il lettore non smettono di considerare come reali» (Berardinelli: 2002, 79).

IV.7.3 «*Pro nekotorye oblasti...*» [*<O vremeni i prostranstve>*] <1920-1922>

«*Pro nekotorye oblasti...*» è un'opera in prosa pubblicata per la prima volta in *SP* (IV, 312) e successivamente ripresentata in *T* (639). In merito alla datazione del documento, in *T* viene condivisa la posizione espressa in *SP*, ovvero che si tratti della riproduzione di

³⁹⁹ «While the need to find some means of staying alive and procuring food and shelter during the chaos of revolution and civil war certainly had some bearing on this, his support for the revolution and its aims, at least as he understood them, was also an important factor. However, despite his revolutionary militancy, of overriding significance was the fact that he was able to find work with the Bolshevik armed forces not so much as a soldier, but as a poet», Cooke: 1987, 140.

un autografo datato 1921-1922 (*SP*, IV, 340). In *SS* l'opera viene dotata di un titolo diverso, <*O vremeni i prostranstve*> (VI.1, 280) e, rispetto alle versioni delle edizioni critiche precedenti, presenta delle lievi difformità per punteggiatura e ricostruzione del testo. Inoltre, i curatori di *SS* reputano inattendibile la datazione proposta da Stepanov («указана рукопись с условной датировкой “1921/22” г., *SS*, VI.1, 433»), ipotizzando invece che la composizione del testo sia da collocare nel 1920.⁴⁰⁰ La versione su cui si basa l'analisi qui proposta è quella di *T* (639).

Questo scritto senza titolo è stato inserito nella sezione *Kol iz buduščego* del quarto volume di *SP*, entro il quale sono contenute opere in prosa di vario genere, accomunate da una comune tematica 'utopica'. Stepanov tuttavia non ha tratto conclusioni in merito al genere letterario di questo testo, e lo ha così collocato poiché «по стилистической обработке этот фрагмент ближе стоит к утопиям Хлебникова, чем к его многочисленным статьям о времени и вместе с тем естественно завершает цикл утопий» (*SP*, IV, 340). Tale motivazione, che potrebbe sembrare approssimativa, presenta invece alcuni elementi impliciti molto importanti per l'analisi che intendiamo condurre in questa sede. Come vedremo successivamente, il tema trattato in quest'opera è la 'scienza del tempo' ma, a differenza di molti altri scritti sullo stesso argomento, non presenta alcun tipo di calcolo, equazione, espressione o definizione matematica; in questo testo non ci sono numeri, ma, cosa abbastanza eccezionale per un testo del periodo tardo, il tema è trattato esclusivamente e stilisticamente con soli strumenti verbali.⁴⁰¹

Il testo è di breve estensione, tanto che nelle note dei curatori di *T* viene definito come *utopičeskij fragment* (*T*, 711); Nonostante la piccola dimensione, il testo può essere diviso in tre parti: introduzione, argomentazione e conclusione. Sempre in questa edizione critica si segnala che il testo può essere accostato a *Vsem! Vsem! Vsem!* poiché composto «после “открытия” “основного закона времени”» (*T*, 711).

⁴⁰⁰ Nei *Kommentarii* di *SS* si legge che quest'opera andrebbe considerata come la «предварительная запись устного выступления в Баку» e messa quindi in relazione con *V mire cifr* (1920). I curatori aggiungono inoltre che «В то же время текст можно рассматривать как один из пробных вариантов предисловия к “Доскам Судьбы”» (*SS*, VI.1, 433). Tuttavia, siamo propensi a seguire l'interpretazione proposta in *T* (711) per cui quest'opera sarebbe conseguente, in senso causale e temporale, alla scoperta dell'*osnovnoj zakon vremeni* (Baku, dicembre 1920), di cui sono testimoni *Vsem! Vsem! Vsem!* (1920-1921, cfr. *SS*, VI.1, 282) e *Predskazanija* (1922, cfr. *SS*, VI.1, 286, 434); in *SS* segnaliamo inoltre un fuorviante inserimento dell'opera nel novero dei testi dichiarativi.

⁴⁰¹ Questa caratteristica renderebbe plausibile la categorizzazione di «предварительная запись устного выступления в Баку» proposta in *SS*, cfr. *SS*, VI.1, 433 e qui, *supra*, nota 400.

Nell'incipit il poeta introduce la trattazione citando un modo di dire:

Про некоторые области земного шара существует выражение: «Там не ступала нога белого человека». Еще недавно таким был весь черный материк.

Про время также можно сказать: там не ступала нога мыслящего существа (T, 639).

L'analogia riferita al tempo, costruita sul *calembour* di «там не ступала нога мыслящего существа» rafforzata con la ripresa anaforica di *pro*, viene esplicitata successivamente in un'antitesi:

Если не каждый самый мощный поезд сдвинет с места все написанное человечеством о пространстве, то все написанное о времени легко подымет каждый голубь в письме, спрятанном под крылом (T, 639).

La costruzione di questo passaggio è molto interessante per registro stilistico. L'antitesi tra il potente treno e il piccione viaggiatore si fonda su un chiasmo (*esli ne každyj [...] vse napisannoe o prostranstve vs. vse napisannoe o vremeni [...] každyj golub'*); risaltano inoltre il polittoto prodotto dai due usi dell'indefinito *každyj* e un uso arcaicizzante del verbo *podymet* (da *pod* "jat").

L'artificio retorico è funzionale all'esposizione: introdotto il problema dello scarto tra la 'scienza del tempo' (*nauka o vremeni*) e quella tradizionale, 'dello spazio' (*nauka o prostranstve*), il testo è interamente volto alla nobilitazione della prima, sia mediante una lunga parte argomentativa in cui emergono le differenze sostanziali tra le due discipline, sia con un'articolata conclusione in cui Chlebnikov evidenzia i benefici che l'umanità ricaverebbe dallo studio di questa nuova scienza, mostrandosi sovente in continuità con i contenuti di altre opere della propria produzione letteraria.

Nel complesso del testo la parte argomentativa è decisamente consistente e in essa Chlebnikov riporta i risultati di alcuni calcoli che caratterizzano la ricerca degli *zakony*

vremeni, usando uno stile marcatamente metaforico («[...] служат плохим топливом паровозу знаний», *T*, 639):⁴⁰²

Таким образом, случилось то, что юность науки о времени отделена от первых дней земной жизни науки о пространстве приблизительно семью «годами богов».

Семью триста-шестьдесят-пятилетиями, которыми удобно измерять большие времена, большие полотна веков (*T*, 639).

In questo passaggio, composto da due periodi, viene definito il concetto dei *gody bogov* in una metallage: la locuzione, collocata alla fine del primo enunciato, è oggetto della trattazione del secondo, che la definisce. Risalta inoltre l'uso della personificazione nel definire la distinzione tra i due tipi di scienza, ai quali vengono attribuite caratteristiche biologiche (*junost' nauki o vremeni [...] pervych dnej zemnoj žizni nauki o prostranstve*).

Chlebnikov procede individuando un punto di convergenza tra i due diversi ambiti scientifici, vale a dire il processo di acquisizione delle conoscenze, che in entrambi i casi si dovrebbe avvalere di una metodologia di tipo empirico:

Казалось, наука о времени должна идти тем же путем, которым шла наука о пространстве.

Избегая заранее готовых мыслей открыть свой разум, как слух, к голосу опыта, лежащего перед ним (*T*, 639-640).

Anche in questo caso possiamo parlare di metallage: il secondo periodo, che esemplifica grossolanamente quello che è il metodo scientifico, è trattazione di quel *tem že putem* che avrebbe dovuto, secondo Chlebnikov, accomunare le due scienze.

Chlebnikov continua l'esposizione, questa volta mettendo in risalto la differenza sostanziale del campo d'analisi: se la 'scienza dello spazio' affonda le sue radici

⁴⁰² Probabilmente si tratta di un riferimento accidentale, ma è comunque interessante confrontare l'espressione *porovoz znaniy* con il *porochod sovremennosti* da cui sarebbero dovuti essere gettati gli autori contemporanei in *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912). Nonostante il progetto di elettrificazione totale dello stato sovietico annunciato da Lenin nel dicembre 1920 (*GOELRO*), sembra che il progresso scientifico-tecnologico nell'immaginario chlebnikoviano sia in continuità con le metafore futuriste.

nell'esperienza degli uomini che si dovettero confrontare con il mondo nella sua concretezza, e ai quali «приходилось уравнивать прямоугольники и треугольники полей с круговыми и решать написанную пером гор и долин задачу равных площадей для полей неравных очертаний» (*T*, 640), la 'scienza del tempo' si muove in una direzione completamente diversa, al fine di regolare l'esercizio del potere e i rapporti tra generazioni diverse:

[...] точные законы времени смогут решить задачу равенства во власти справедливого распределения земельных участков во времени, задачу разверстки учений о власти и размежевания поколений. Так возводятся правда во времени (*T*, 640).

Ritornano alcune tematiche molto rilevanti nella poetica chlebnikoviana, che l'autore ha espresso anche in altri testi di periodi antecedenti, specie nelle forme dichiarative: si ricordano qui *My obvinjaem staršie pokolenija* (1912), *Truba marsian* e *Pis'mo dvum japoncam* (1916), analizzati nel capitolo precedente. In particolare, si noti come la continuità tra i testi dichiarativi e quest'ultima argomentazione venga condensata nel termine *razmeživanie*: in quanto tale, rimanda alla 'scienza dello spazio', basata sull'esperienza concreta di quei «плотников и землемеров, искавших равные площади полей при отводе участков древнему землевладельцу» (*T*, 640); con la giustapposizione di *pokolenij* l'autore si pone in aperta continuità con alcuni dei motivi che ricorrono nella sua produzione.

Le leggi del tempo, continua Chlebnikov, mostrano che tutto è relativo:

Они делают нравы менее кровожадными, странно облагораживают их.

Они помогают выбирать сотрудников и учеников, позволяют проводить прямую кратчайшего пути к той или другой точке будущего, а не идти сложной извилистой дорогой обманчивой погони за настоящим (*T*, 640).

È interessante notare come qui Chlebnikov argomenti la propria idea di 'proiezione' nel futuro: l'autore parla di punti (*točka*), verosimilmente in senso geometrico-matematico; sempre per mezzo di questa scelta terminologica egli sembra avallare la concezione

ciclica del tempo: «В дни расцвета каждому народу свойственно понимать свое будущее как *касательную к точке* его настоящего» (T, 640, corsivo mio).

La matrice utopica di questo testo si riconosce in un anelito che traspare dall'esposizione delle peculiarità delle leggi del tempo: con un particolare uso della litote («Они делают нравы менее кровожадными...»; «Каждому народу свойственно жестоко разочаровываться в добротности...», T, 640) e con il ricorrere del termine *narod*, in particolar modo verso la conclusione dell'opera, Chlebnikov lascia intendere che le leggi del tempo sono quello strumento che permetterebbe ai popoli di liberarsi «этих первобытных способов заглядывать в свое будущее» (T, 640), rendendo i costumi umani *menee krovožadnymi*: l'autore sembra qui alludere sia a quell'idea di fornire all'umanità una lingua comune, concretizzatasi nelle sue teorie sulla *zaum*, sia all'orrore per la guerra che connota il *mirovozzrenie* del poeta soprattutto nel periodo 'tardo'.

L'autore chiude la parte argomentativa sottolineando ulteriormente l'opportunità della ricerca delle leggi del tempo, richiamando esplicitamente alla sua teoria sulla 'suddivisione generazionale' («например, устанавливая межи между поколениями...», T, 640), e ricollegandosi implicitamente ad una certa idea di unione universale dell'umanità, perché «законы времени не могут изменяться от положения точки, в которой находится изучающий человек, исследующий время» (T, 640). In quest'ultimo passaggio in particolare Chlebnikov potrebbe richiamare al *modus operandi* della propria personalissima ricerca: vi sono tavole di corrispondenze matematiche tra gli anni di nascita e di morte dei personaggi della cultura mondiale, il cui intervallo è calcolato in *gody bogov*, raggruppati per caratteristiche comuni e non per nazionalità.⁴⁰³

«*Pro nekotorye oblasti...*» si conclude con una considerazione sullo 'stato dell'arte' negli studi della 'scienza del tempo':

Открытая перед наукой о времени дорога — изучение количественных законов нового открытого мира.

Постройка уравнений и изучение их.

⁴⁰³ Cfr. SS, VI.1, 296-297, dove sono riprodotte le tabelle dell'articololetto *Poedinok s Chammurabi* (pubblicato su *Vremennik 4*, 1918).

При первом же взгляде на найденные уравнения величин времени выступает несколько своеобразных черт, присущих только миру времени и заслуживающих быть перечисленными (T, 640).

Anche in questo caso, i primi due periodi che abbiamo riportato costituiscono una metallage, che serve da introduzione alla conclusione vera e propria del testo.

Dato lo stile dell'opera, è possibile che Chlebnikov intendesse impiegare questo testo come prefazione o introduzione a un suo lavoro di ricerca sugli *zakony vremeni*. Tuttavia, affermando che a prima vista i risultati ottenuti nella scienza del tempo pur riguardando unicamente la sfera del tempo meritano comunque di essere enumerati, a nostro parere è più verosimile che l'autore si sia servito di un tropo. Così facendo, egli non si sta solamente ricollegando molto laconicamente a tutto il lavoro condotto in parallelo alla carriera letteraria, ma sembra sostenere che i risultati conseguiti siano efficaci anche nel mondo 'reale', quello dello 'spazio': questa seconda interpretazione può trovare conferma in *Predskazaniya* (1922), un *udostoverenie* della veridicità di una delle sue previsioni, in cui Chlebnikov esordisce affermando che «Чистые законы времени одинаковы и для звезд, и для сдвигов земной коры, и для граждан общежития людей» (SS, VI.1, 286).

L'opera presenta uno stile retoricamente molto denso: il testo è ricco di tropi e il linguaggio ha un impianto fortemente metaforico; sono presenti alcuni elementi arcaicizzanti, mentre altri sono connotati pragmaticamente in modo tale da stimolare l'attenzione del lettore. Ciò che permette di distinguere «*Pro nekotorye oblasti...*» dagli altri testi a tematica utopica che lo accompagnano in *SP* e di avvicinarlo definitivamente alla forma saggistica è il fatto che Chlebnikov rende esplicita la propria posizione di autore, ora con la prima persona singolare, in una sorta di *praemunitio* («Я не говорю о чисто словесных трудах...», T, 639), ora servendosi di quella plurale, in un'apostrofe («Мы знаем, что в основу науки о пространстве...», T, 640).

V. Dialoghi

V.1 Considerazioni preliminari

V.1.1 Introduzione al capitolo

Il presente capitolo è dedicato all'approfondimento delle opere in forma dialogica nella produzione chlebnikoviana. Analogamente alla situazione dei testi dichiarativi e della saggistica, le particolarità teoriche e stilistiche di quelle opere in prosa di V. Chlebnikov formalmente riconducibili alla tradizione del dialogo non sono mai state oggetto di uno studio sistematico. Ad esclusione di *Učitel' i učenik. O slovacch, gorodach i narodach. Razgovor I* (1912), l'unico dialogo ad essere stato oggetto di studi approfonditi da parte degli specialisti, nonché punto di riferimento privilegiato nella discussione degli sfaccettati aspetti della produzione chlebnikoviana, nessuno degli altri testi facenti parte di questo gruppo di opere è stato studiato o preso in considerazione con una pari attenzione. Come vedremo successivamente, anche Henryk Baran, autore di alcuni studi di ampio respiro in cui ha evidenziato il carattere dialogico di questo gruppo di testi (cfr. Baran: 1993; Baran: 2002) e in cui, oltre ad aver offerto una ricostruzione del *podtekst* di alcuni passaggi piuttosto enigmatici, ha indicato alcune tra le fonti da cui Chlebnikov potrebbe aver tratto ispirazione, non si è soffermato sugli aspetti più specificamente strutturali di queste opere.

L'attenzione che la critica ha riservato a questa forma sembra essere scarsa anche nelle letterature di altre tradizioni nazionali: secondo una considerazione complessiva esposta da Alberto Comparini, che tuttavia ben si adatta anche al caso di Chlebnikov, «negli studi contemporanei il genere letterario del dialogo ha subito una *damnatio memoriae* o è stato relegato a una forma isolata (per non dire minore) del corpus dei rispettivi autori» (Comparini: 2018, 13-14). Se, nel nostro specifico caso, la scarsa attenzione dedicata a questa particolare forma può essere giustificata sulla base di un numero effettivamente

esiguo di testi (se ne contano sei in tutto l'arco dell'attività di Chlebnikov),⁴⁰⁴ con l'esame proposto in questa sezione del presente lavoro auspichiamo di poter far luce su opere che sono rimaste relativamente nell'ombra, nonostante la loro straordinaria ricchezza.

Ci sembra particolarmente appropriato riportare una considerazione che i curatori dell'ultima edizione critica hanno espresso in una sezione dedicata alla cronologia della vita del poeta:

Интересно, что, единственный из «гилейцев», Хлебников не обладал даром публичного оратора. Это важно иметь в виду, ибо футуризм в значительной степени реализовался средствами разговорного общения поэтов с аудиторией. В редких случаях присутствуя на эстрадных вечерах «речетворцев», Хлебников, сидя в президиуме, только смешно кланялся при назывании его имени. Излюбленная форма его текстов - *разговор*. Для обычного диалогического общения (не на бумаге) он был мало приспособлен (SS, VI.2, 259).

A prescindere dal valore puramente aneddótico di questo brano, le osservazioni qui esposte sono un punto di partenza per cercare di comprendere quale possa essere stata, nel complesso della produzione di Chlebnikov, la funzione che egli intendeva assegnare alle opere in forma dialogica.

Per concludere questo paragrafo introduttivo, precisiamo che lo stile del linguaggio in cui sono scritti i dialoghi è prevalentemente piano e disadorno, ma si registra comunque la presenza di artifici retorici, i più usati dei quali rientrano nel campo delle figure di sostituzione (similitudini, metafore e antonomasie). Questo tipo di impostazione stilistica ha comportato l'adozione di una prospettiva diversa nell'analisi dei testi, rispetto al modo in cui è stata condotta finora: l'esame delle poetiche nei dialoghi chlebnikoviani ha relativamente ceduto il passo alla ricerca di una spiegazione 'teleologica' delle opere

⁴⁰⁴ In *T* (704) si fa inoltre riferimento a un'opera dialogica non finita e inedita, dal titolo *Zaumec i doumec*, menzionata anche da Grigor'ev, che la definisce «неоконченный последний “разговор” Хлебникова» (Grigor'ev: 1991, 10). Grigor'ev precisa che il testo è «недостаточно разборчиво написан, неокончен и не совсем понятен» (Grigor'ev: 2000, 165, n15), e lo cita in diversi articoli (Grigor'ev: 2000, 369; 473-474; 558; 671; 678). Precisiamo che i dialoghi qui esaminati hanno la comune caratteristica di essere delle opere isolate e autosufficienti, in linea con la tradizione del dialogo filosofico; non faremo pertanto riferimento a ciò che si intende con il termine 'dialogo' nella sua accezione più tecnica, ovvero a quelle parti di testo che, pur presentandosi in forma di alternanza di repliche tra diversi interlocutori, sono da considerarsi strutturalmente e funzionalmente come parti di testi più ampi di opere teatrali o di *sverchpovesti*.

stesse, per tentare di chiarire quale fosse il motivo che ha spinto Chlebnikov ad optare per l'adozione della forma dialogica nella stesura di alcune delle pagine che, nel complesso della sua produzione letteraria, si rivelano tra le più intrise di questioni teoriche.

V.1.2. Il dialogo socratico e la sua struttura retorica

Nel terzo libro delle *Vite dei filosofi*, discutendo di Platone e presentandone il lascito, Diogene Laerzio fornisce una succinta ed efficace definizione della forma letteraria del genere dialogo (socratico): esso è «un contesto di domande e risposte intorno ad una questione filosofica o politica, con una conveniente caratterizzazione dei personaggi in esso assunti e con una espressione stilistica accurata».⁴⁰⁵

Cercheremo di mostrare alcuni tratti generali dei testi in forma dialogica prendendo le mosse proprio da alcuni aspetti dell'opera di Platone, che è comunemente ritenuto l'iniziatore della pratica del dialogo non solo filosofico, ma anche letterario.⁴⁰⁶ Precisiamo che in questa sezione non verrà tracciata una linea di sviluppo del dialogo nella prospettiva del genere letterario, ma ne verranno considerati alcuni aspetti, che riteniamo essere particolarmente rilevanti alla luce di un discorso dedicato allo specifico caso della produzione in forma dialogica di Chlebnikov.

V.1.2.1 Il dialogo socratico: forma 'drammatica' o 'documentaria'?

In antichità, Platone e Demostene sono stati considerati «the prose writers who set the standards of writing for later imitations and commentaries» (Nikulin: 2010, 1). A questo proposito, nel discutere la propria teoria su quella che ritiene essere «l'errata prospettiva

⁴⁰⁵ D.L. III 48.

⁴⁰⁶ «In Plato we have a rare case where we can actually identify the beginning of a genre: that of dialogue, which is intimately bound to the practice of dialectic», Nikulin: 2010, 2.

storica» (Kahn: 2008, 10) sviluppatasi nella lettura dell'opera di Platone, Charles H. Kahn⁴⁰⁷ insiste sulle doti drammaturgiche di Platone, e sulla scelta di impiegarle al servizio della filosofia e non del teatro. Anche la lettura di Nikulin è concorde con questa interpretazione: «Platonic dialogue is both philosophical and dramatic. As philosophical, [...] allows for, and by its very structure provokes, aporetic and elenctic investigation. As dramatic, it represents questioning through realistic characters, rather than just a set of abstract and justifiable propositions» (Nikulin: 2010, 16-17). Kahn mette inoltre in evidenza lo «straordinario realismo o [la] verosimiglianza dei dialoghi di Platone», e afferma che il filosofo greco era altresì dotato di una capacità unica, quella di «produrre un'opera d'arte in cui le caratterizzazioni dei personaggi e il loro modo di esprimersi sono così convincenti che il lettore ha l'impressione di assistere ad una conversazione reale» (Kahn: 2008, 42).⁴⁰⁸ Quest'ultima considerazione, che in retrospettiva può apparire scontata, è in realtà centrale nella comprensione dell'essenza stessa della forma dialogica: non solo essa ha origine da una dinamica di comunicazione prettamente orale, ma ambisce a riprodurla nel testo, a imitarla.⁴⁰⁹ A proposito della 'letterarietà' dell'opera di Platone, Dmitri Nikulin sostiene che:

As a writer, Plato composed dialogues, which in turn established written dialogue as the first prosaic literary genre accessible to the general public: Plato's dialogues were often published on the occasion of a large communal celebration in Athens. [...] Plato was the first to use prosaic written dialogue systematically for the purposes of showing and constructing what is thought about a given thing through speech, moving from presuppositions to a conclusion and aided by the mutual effort of interlocutors (Nikulin: 2010, 1).

⁴⁰⁷ Abbiamo scelto di fare particolare riferimento a quest'opera poiché l'autore intende mostrare la natura finzionale del dialogo platonico, che storicamente è stato (a suo parere) erroneamente inteso come un documento storico: da qui deriverebbe la ricostruzione 'pseudostorica' del pensiero socratico in base al ritratto che ne fa Platone (cfr. Kahn: 2008, IX; 10-11). Questo aspetto è rilevante anche per la presente analisi poiché, come vedremo successivamente nel testo, anche nei passaggi sparsi in cui Bachtin accenna al dialogo socratico (cfr. Bachtin *SS*, VI, 123-129; Bachtin: 2014) – che con la sua dissoluzione dà origine alla menippea – potrebbe essere stata influenzata da questo stesso fraintendimento che Kahn stigmatizza.

⁴⁰⁸ E ancora: «la bravura di Platone come drammaturgo è così grande che egli è stato spesso erroneamente scambiato per uno storico», Kahn: 2008, 11. Cfr. Candiotti: 2009/2010, 103-113.

⁴⁰⁹ «La filosofia per Platone non è mai completamente affidabile allo scritto [...] al contrario, essa trova il suo momento più vero nella comunicazione orale», e pertanto la forma dialogica diventa veicolo preferenziale, poiché «le "condizioni" dell'insegnamento efficace possono essere rappresentate, o "imitate" attraverso la forma del dialogo, che è quella meno compromettente e pericolosa, quella che manda il segnale più chiaro dei limiti del conoscere umano», Kahn: 2008, XXV. Non approfondiremo, in questa sede, il ruolo problematico della scrittura nella concezione socratica di filosofia. Cfr. Kahn: 2008, XXIV; XXXV; 369-372.

Ciò vale a dire che, dal punto di vista formale, in antichità il dialogo si presenta primariamente come la riproduzione di una dinamica comunicativa, in origine orale, la cui impostazione strutturale si manifesta nell'alternarsi di una serie di repliche che rappresentano un vero e proprio scambio tra gli interlocutori. Il dialogo platonico-socratico è però caratterizzato anche da altri elementi, che trascendono la pura strutturazione dialogica: ad esempio, sovente in un dialogo il personaggio di Socrate introduce la narrazione monologica di un mito, funzionale a chiarire una determinata posizione politica o filosofica. Dmitri Nikulin sostiene che domande e risposte non possono essere separate le une dalle altre, dal momento che ogni domanda, in quanto domanda, presuppone una risposta, a prescindere dal fatto che essa si riveli inconcludente o scorretta (cfr. Nikulin: 2010, 5). Nikulin, che nel suo studio intende istituire un parallelo tra dialogo e dialettica, afferma che: «the very form of philosophical dialogue is that of questions and answers [...], which tolerates the occasional monological incursion of a myth» (Nikulin: 2010, 5).

Michail Bachtin in *Èpos i roman* espone alcune considerazioni su questo tipo di antica forma testuale e, pur non riferendosi nello specifico al caso platonico, individua nel fine memorialistico e nell'atto dialettico gli elementi centrali del genere letterario:

он возникает как «апомнемоневмата», т. е. как жанр мемуарного типа, как записи на основе личной памяти действительных бесед современников; характерно далее, что центральным образом жанра является говорящий и беседующий человек (Bachtin: 2014, 105-106).

Alberto Comparini, che in un recente studio dedicato interamente al ruolo del dialogo nel Novecento affronta questa forma come genere letterario autonomo (Comparini: 2018, 9), non solo cerca di metterne in luce la natura complessa, ma ravvisa che, anche in epoca moderna, il rapporto con il lascito platonico non cessa mai del tutto:

il 'dialogo' alterna forme rigide che aderiscono (talvolta o solo in parte) ai principî della mimesi e della dialettica platonica, a forme mobili, osmotiche, che si muovono in uno spazio morfologico ibrido, dove finzione e realtà,

letteratura e saggio, testo e intertesto, sono fortemente e volutamente irrelate, nonché slegate dalle strutture trascendentali della tradizione occidentale che regolano la formazione dello spazio letterario (Comparini: 2018, 15).

Emerge così il «valore transitivo dello scambio dialogico» (Comparini: 2018, I), dove la costruzione del pensiero avviene al di fuori del soggetto pensante, nella relazione con l'altro. È questo il tratto peculiare del dialogo, che Kahn riconosce nell'identità che, nel caso platonico, si verifica tra un processo conoscitivo sempre 'parziale' e 'prospettico' e il fatto che questa forma si presenti come interazione tra due o più persone (cfr. Kahn: 2008, 369) porta a concludere che «la forma-dialogo non è solo un genere letterario, ma una forma di conoscenza; è il modo in cui l'interdipendenza fra linguaggio e pensiero si è formalizzata nel rapporto interpersonale» (Comparini: 2018, II).

V.1.3 Diffusione della forma dialogica nella cultura letteraria russa: il 'dialogo dei morti'

Henryk Baran è stato uno tra i primi specialisti a mettere in risalto il carattere dialogico di alcune opere di Chlebnikov. In un saggio del 1993 lo studioso americano rilevava infatti che, tra i testi teorici raccolti nel quinto volume di *SP*, è possibile isolare «несколько отрывков теоретического характера, построенных в форме диалога» (Baran: 1993, 106). Baran non solo ha elencato le opere direttamente riconducibili a tale forma letteraria molto antica, *Učitel' i učeník. O slovacch, gorodach i narodach. Razgovor I* <1909-1912>; *Razgovor dvuch osob* (1913); *Razgovor Olega i Kazimira* <1913>, ma ha messo in luce che una simile strutturazione del testo si riscontra anche in *Ryčag čaši* [*Razloženie slova*, 1916], *Razgovor. Iz Knigi udač* (1917) e *Koleso roždenij. Razgovor* (1919). Nel merito di queste opere, lo studioso ha affermato che esse appartengono «к особому литературному жанру — жанру диалога» e che, di conseguenza sono da ritenersi «особенно близки к диалогу сократовскому в платоновском изложении и к сатирическим диалогам Лукиана» (Baran: 1993, 106). Pur riconoscendo che «ни одно из них нельзя считать полноценным диалогом», Baran articola il proprio ragionamento a partire dallo studio di *Učitel' i učeník*, in cui «довольно широко

использованы возможности жанра» (Baran: 1993, 106). Benché inizialmente sostenga che lo stile discorsivo di entrambi i personaggi dell'opera sia caratterizzato da una tendenza all'ironia, «что характерно как для сократовского, так и для лукиановского диалогов» (1993, 107), lo studioso americano insiste in modo particolare sul ruolo cruciale che Luciano di Samosata (autore dei *Dialoghi dei morti*) ha giocato nello sviluppo della forma del dialogo filosofico, e vede proprio nel modello fornito dal retore greco un potenziale punto di riferimento per Chlebnikov. È chiaro che Baran fa riferimento a un'ironia di tipo socratico che, convenzionalmente, in un testo dialogico prevede «не возвестить истину в готовом виде» (Baran: 1993, 106), ma venga raggiunta con l'impiego degli artifici di sincreti e anacresi.

Baran sostiene che Chlebnikov sia stato influenzato dall'opera *Politika* di Ju. Križanič (1666), scritto anch'esso in forma dialogica e a cui il personaggio del discepolo allude nella chiusura di *Učitel' i učenik*:⁴¹⁰ in questo modo, stando all'interpretazione dello studioso americano, il poeta sarebbe venuto indirettamente a contatto con l'opera di Luciano. In ogni caso, sempre secondo Baran, l'influenza di Luciano si ravviserebbe prevalentemente in alcuni aspetti formali, come la possibilità di inserire nella dinamica dialogica personaggi storici appartenenti a epoche diverse, dal momento che «ситуация нереальна “по определению”» (Baran: 1993, 108). Questo artificio retorico, per ammissione dello stesso studioso, sarebbe tuttavia maggiormente riconoscibile in altre opere, non strettamente dialogiche: Baran individua un particolare richiamo a Luciano di Samosata in un passaggio dialogico tra Scipione e Annibale, tratto dalla versione preparatoria in prosa di *Dety Vydry*, e sostiene inoltre che Chlebnikov si sia ispirato anche alle *Operette morali* di Giacomo Leopardi,⁴¹¹ che a sua volta avrebbe risentito dell'influenza di Luciano nel comporre i propri dialoghi (Baran: 1993, 109).

⁴¹⁰ Benché si possa interpretare anche la battuta finale di *Učitel' i učenik* («Ученик. Крижанич. Я люблю говорить с мертвыми», *SS*, VI.1, 46) come un'allusione al genere del dialogo dei morti, si deve tenere conto anche del fatto che «Лукиан [...] был широко известен в России начиная с XVIII века и вызывал многочисленные подражания, а жанровая ситуация “встречи в загробном мире” стала ходячей в литературе вплоть до школьных упражнений», *Vachtin SS*, VI, 160.

⁴¹¹ A proposito delle *Operette morali* di Leopardi, Baran sostiene che «Хлебников, по-видимому, был знаком с одним из русских переводов этой книги и учел его при построении собственных диалогов» (Baran: 1993, 109), anche se ammette che si tratta di una congettura fondata su una serie di tratti comuni che ravvisa tra i due autori. Baran segnala inoltre due edizioni russe dei dialoghi di Leopardi che Chlebnikov potrebbe aver consultato: *Razgovory* (SPb, 1888), a cura di A.I. Orlov, e *Dialogi i mysli* (SPb, 1908), tradotto da N.M. Sokolov (cfr. Baran: 1993, 112 n38).

L'interpretazione di Baran, tuttavia, pur non essendo mai stata messa in discussione da altri lavori specialistici, dovrebbe quantomeno essere problematizzata. Se in Europa occidentale l'eredità di questa forma letteraria antica viene raccolta già a partire dal Cinquecento, in Russia il dialogo attraversa una fase di particolare splendore a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, periodo in cui sono inoltre attestate le prime traduzioni in russo dei dialoghi di Platone (cfr. Ivanov: 2007, 301-306): si incontrano testi in forma dialogica nelle riviste diffuse «в период “либеральных” вежий Екатерины II» (*LE*, III, 267). L'uso del dialogo si fa tuttavia più rado nei secoli successivi: escluse alcune brevi opere di Puškin, come *Razgovor knigoprodavca s poëtom* (1824), caratterizzato da una forte impronta lirica, e *Razgovor s angličaninom o russkich krest'janach* <1833-1835>, di Lermontov, come *Žurnalist, čitatel' i pisatel'* (1840), e alcuni passaggi di *Russkie noči* di Odoevskij (1844) che sono strutturalmente affini al dialogo filosofico, i testi che per compiutezza e strutturazione aderiscono in misura maggiore al modello classico si registrano dalla fine del XIX secolo, con i *Tri razgovora* di Solov'ev (1899), fino a giungere al celebre *Dialog ob iskusstve* di Lunačarskij (1918).

Nicoletta Marcialis ha approfondito il recupero della forma letteraria dei dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo (Marcialis: 1989) e, dopo aver esposto un bilancio degli studi dedicati a questo genere letterario, non solo insiste sul ruolo normativo che assumono le opere di Luciano nella diffusione di questa forma letteraria in Russia, ma riepiloga i tratti salienti di un tipico 'dialogo dei morti'. Per essere considerato tale, un 'dialogo dei morti' deve aderire alle condizioni fondamentali del genere: essere «un dialogo in prosa non facente parte di altra opera e relativamente corto»; gli interlocutori devono essere «preferibilmente due, per non creare un'impressione di confusione in un'opera dalla cornice così stretta»; l'ambientazione, elemento essenziale, deve essere situata «sulle rive della Stige e nei campi Elisi», ed è necessario che i personaggi siano scelti, oltre che tra gli dei infernali, tra i defunti, «uomini e donne celebri, al fine di rendere la situazione più significativa e di immediato interesse», e che di ognuno «risalti vivamente l'accento individuale»: questo ultimo aspetto è strettamente legato al fatto che «la forma non ammette nessun preambolo, nessuna presentazione dei personaggi», ma si affida alla «conoscenza e [alla] curiosità preesistenti del lettore» (Marcialis: 1989, 22-23).

V.1.3.1 Dialogo socratico e 'dialogo dei morti'

Per approfondire il discorso sul 'dialogo dei morti' è opportuno mostrare il suo rapporto con quello platonico-socratico e, a tal fine, come suggerisce Marcialis (1989, 28-29), bisogna tenere conto di quanto Bachtin aveva affermato in *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, nel trattare la differenza sostanziale tra il genere del dialogo socratico e quello del dialogo di Luciano. Lasciando da parte le specifiche considerazioni «на народно-карнавальной основе» (Bachtin SS, VI, 124) del dialogo socratico, riportiamo quelle che Bachtin enumera come caratteristiche principali di questa forma:⁴¹² 1) l'idea che la verità abbia una natura dialogica, e che in quanto tale nasca proprio da un'indagine comunicativo-dialogica (cfr. Bachtin SS, VI, 124); 2) i due artifici principali con cui Platone attua la dinamica del dialogo socratico sono la sincretisi, ovvero il confronto di diversi punti di vista su un medesimo tema, e l'anacrisi, cioè la capacità di provocare l'interlocutore con le parole, inducendolo a esternare una propria opinione in merito. Questo punto è particolarmente importante per Bachtin, dal momento che entrambi gli artifici non solo «диалогизуют мысль, выносят ее вовне, превращают в реплику, приобщают ее диалогическому общению между людьми» (Bachtin SS, VI, 125), ma sono diretta conseguenza della concezione della natura dialogica della verità; 3) i personaggi del dialogo socratico, Socrate incluso, sono degli 'ideologi', e «самое событие, которое совершается в "сократическом диалоге" (или, точнее, воспроизводится в нем), является чисто идеологическим событием искания и испытания истины» (Bachtin SS, VI, 125-126); 4) in questo tipo di dialogo, parallelamente all'anacrisi, e con lo stesso fine, «используется иногда и сюжетная ситуация диалога», e con ciò si riscontra una tendenza «к созданию *исключительной* ситуации, очищающей слово от всякого жизненного автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты личности и мысли» (Bachtin SS, VI, 126); in ultimo, 5) l'immagine embrionale dell'idea (*zачаточный образ идеи*), ovvero il fatto che l'idea «органически сочетается с образом человека - ее носителя

⁴¹² Come precisa Marcialis (1989, 28) con 'dialogo socratico' Bachtin intende «un genere letterario particolare, e non già la filosofia socratica».

[...]. Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего» (Bachtin SS, VI.1, 126).

Questo elenco porta Bachtin a individuare la differenza sostanziale tra il dialogo socratico e quello luciano, nonostante i molteplici punti di convergenza:

По мере ослабления исторической и мемуарной основы жанра чужие идеи становятся все более и более пластичными, в диалогах начинают сходить люди и идеи, которые в исторической действительности не вступали никогда в реальный диалогический контакт [...]. Остается один шаг до будущего «диалога мертвых», где в диалогической плоскости сталкиваются люди и идеи, разделенные веками. Но «сократический диалог» этого шага не сделал (Bachtin SS, VI, 126).

Ricordiamo a questo punto l'interpretazione di Kahn, che insiste sul carattere finzionale dell'opera platonica, alla quale, a suo avviso in modo scorretto, viene tuttavia attribuito il valore di documento storico. Proprio da questa errata interpretazione deriverebbe una ricostruzione 'pseudostorica' del pensiero socratico (cfr. qui, nota 407) e, di conseguenza, anche del suo personaggio letterario: interpretare il ritratto che Platone dà di Socrate come se si trattasse di una testimonianza storica e non come descrizione fittizia, comporta il considerare che i dialoghi socratici di cui Platone è autore si svolgono in un preciso momento storico, in cui gli interlocutori che vi prendono parte sono tutti vivi.⁴¹³ Tuttavia, se, come Kahn sostiene, «il continuo riferimento a certe grandi figure teoriche costituisce una *invenzione* che risponde non a necessità *cronachistiche*, ma ad un preciso impegno teoretico» (Kahn: 2008, IX), se «non si ha prova che qualcuno di questi scritti sia stato composto durante la vita di Socrate» (2008, 10), e se gli interlocutori dei dialoghi platonici dovevano probabilmente essere tutti morti quando Platone scrisse,⁴¹⁴ in un certo senso, allora, potremmo individuare una continuità tra il dialogo platonico e quello luciano, che si mostrerebbe più diretta e concreta rispetto a come appare nell'interpretazione di Bachtin.

⁴¹³ In questa condizione si ravvisa anche la centralità del carattere 'memorialistico', che per Bachtin è proprio del dialogo antico (cfr. Bachtin: 2014, 105).

⁴¹⁴ Kahn adduce un esempio concreto: «Protagora [...] deve essere morto quando Platone era bambino e il dialogo omonimo è ambientato prima della sua nascita», Kahn, 2008, 10.

V.1.4 *Dialog o Razgovor?* La forma dialogica nella produzione chlebnikoviana

Prendendo le mosse da questa breve rassegna di caratteristiche fondamentali del genere, possiamo individuare alcuni elementi che si registrano anche nelle opere chlebnikoviane, mentre altri ne sono del tutto assenti. Come vedremo successivamente nell'analisi dei testi, se nella maggior parte dei casi possiamo riconoscere una certa affinità con il modello di Luciano nell'assenza di parti dedicate a introdurre il contesto o i personaggi, nel fatto che gli interlocutori sono sempre due, e che i dialoghi sono opere sempre isolate e tendenzialmente brevi, la mancanza di una precisa ambientazione, nonché di una precisa indicazione dell'identità dei personaggi, allontanano indubbiamente le opere del poeta russo dal modello luciano.⁴¹⁵ Anche per le opere in cui i nomi degli interlocutori sono esplicitati, che siano propri (*Razgovor Olega i Kazimira*) o comuni (*Učitel' i učenik*; *Koleso roždenij*, e implicitamente anche *Ryčag čaši* [*Razloženie slova*]), non si può che riconoscere la distanza che intercorre tra l'esperienza di Chlebnikov e la convenzione del dialogo dei morti. Vedremo più approfonditamente nell'analisi del testo che i personaggi di Oleg e Kazimir potrebbero potenzialmente coincidere con delle omonime figure storiche, nonostante i curatori di *SS* suppongano che il personaggio di Kazimir sia K. Malevič (cfr. *SS*, VI.1, 375).

Prima di entrare nei dettagli del caso di Chlebnikov, è molto importante precisare che il poeta si è riferito a queste opere con il termine '*razgovor*', e non '*dialog*', di cui la letteratura critica invece si serve nell'esame di questi testi, sulla scia di una pratica inaugurata da Vjač. Vs. Ivanov (1973, 106), ma la cui diffusione è da attribuire a H. Baran.⁴¹⁶ A nostro parere, la scelta di impiegare il termine *razgovor* che, analogamente al caso dei testi dichiarativi,⁴¹⁷ potrebbe essere sintomo di un generico orientamento nazionalista e antioccidentale, può essere in realtà analizzata da una diversa prospettiva.

⁴¹⁵ Ma le avvicinano in certa misura alle opere dialogiche di Leopardi, come ipotizza Baran, in cui spesso mancano completamente le indicazioni spaziali (ma non quelle temporali), cfr. Hempel: 1997, 59-60.

⁴¹⁶ A titolo d'esempio, si tenga conto che in *T* (704), *Učitel' i učenik* viene definito *stat'ja*, e si fa contemporaneamente menzione di «жанр “разговора” связан с увлечением Хл. диалогами Платона». In *SS* e negli studi specialistici successivi al 1993, invece, è invalso l'uso di *dialog* in riferimento a questo e ad altri testi.

⁴¹⁷ In cui si verifica una predilezione indiscriminata nell'uso di '*vozzvanie*' in luogo del termine di derivazione occidentale '*manifest*'.

Può essere utile riepilogare alcune osservazioni che Comparini espone nel merito della tradizione tedesca: attingendo da Lukács, lo studioso insiste sulla differenza ‘rematica’ che intercorre tra i termini *Dialog* (‘dialogo’) e *Gespräch* (‘conversazione’): se la parola *Dialog*, in quanto testimone della «vulgata semantica della filologia e traduttologia tedesca» si riferisce al testo platonico in quanto tale, in *Gespräch* risalta invece il valore comunicativo e pratico della comunicazione socratica (cfr. Comparini: 2018, 23-24). Benché la preferenza per il termine ‘razgovor’ si possa ritenere in accordo con la tradizione letteraria russa, ci sembra interessante prendere le mosse da queste considerazioni per proporre un’analogia con il caso chlebnikoviano. Il fatto che il poeta si sia sempre riferito alle proprie opere di questo genere con il termine *razgovor* (più vicino a ‘conversazione’ che a ‘dialogo’) sia ‘pubblicamente’, sia ‘privatamente’,⁴¹⁸ permette di sostenere che nei testi ‘dialogici’ del poeta non si ravvisa tanto un effettivo rimando esplicito a Platone, quanto l’intenzione di riprodurre il processo conoscitivo e agonico messo in atto nei dialoghi del filosofo greco. A questo proposito, se si tiene conto della buona conoscenza di Platone che il poeta dimostra di avere,⁴¹⁹ diventa chiaro il motivo per cui Chlebnikov ambiva a veicolare molti dei principî cardine del proprio sistema estetico per mezzo di una forma scritta che – paradossalmente e, in un certo senso, anche in modo contraddittorio – riproduce un processo prettamente orale: la parola

⁴¹⁸ Con questa affermazione facciamo riferimento agli elementi paratestuali dei *razgovory* o dialoghi chlebnikoviani, nella fattispecie al titolo, che assume una forma ‘nominalizzata’ (*Učitel’ i učeník; Koleso roždenij...*) o ‘genitiva’ (*Razgovor dvuch osob; Razgovor Olega i Kazimira*). L’eccezione alla norma è rappresentata da *Ryčag čaši*, il cui titolo può essere ricondotto a quelli in forma ‘nominalizzata’, ma che è sprovvisto della specifica indicazione *razgovor* che Chlebnikov solitamente appone, benché ciò si spieghi con il fatto che formalmente quest’ultimo testo quasi per nulla aderisca al canone del genere dialogo; inoltre, per ciò che concerne la sfera privata di Chlebnikov, anche nelle testimonianze epistolari e nelle *avtobiografičeskije zametki* egli si serve del termine *razgovor* in riferimento a queste opere: cfr. *SS*, VI.2, 143, 144, 265.

⁴¹⁹ L’opera di Platone diviene accessibile al pubblico russo dalla fine del XVIII secolo, quando venne pubblicata una prima edizione in traduzione russa dei dialoghi, nel 1780 (cfr. Ivanov: 2007). Nel caso di Chlebnikov, oltre ai riferimenti presenti in alcune liriche, segnaliamo che Platone viene definito ‘genio’ in *Enja Voejkov* (*SS*, V, 72), e che Chlebnikov propone di erigere un monumento a Platone e ad altri filosofi greci in *Pamjatniki...* (*SS*, VI.1, 208). Si registra inoltre una descrizione del mito della caverna (*La Repubblica*) in *Koleso roždenij* (*SS*, VI.1, 165), e si ricorda che nel frammento <*Koe o čem*> delle *Doski sud’by* (*SS*, VI.2, 52) il poeta riporta alcune considerazioni platoniche sul matrimonio (verosimilmente tratte dal *Simposio*) di cui si serve per presentare alcune corrispondenze numeriche; in *Razgovor. Iz knigi udač* Chlebnikov definisce un intervallo di 365 anni, con cui individua le corrispondenze tra le date di nascita di uomini ‘simili’ (*podobniki*) come «платоновский год» (*SS*, VI.1, 137). Inoltre, Chlebnikov nel 1920 annota sul proprio diario: «До сих пор Платон был великой священной вершиной, озаренной лучами богомольных глаз. А ты обращаешься с ним, как с кружками счетов, щелкаешь, считаешь. Не оскорбительно ли это для его памяти? Я открываю страницы твоей книги, Платономерия...» (*SS*, VI.2, 90). A queste considerazioni si aggiunga anche l’ipotesi dei curatori di *T* (693): «Жанр “разговора” связан с увлечением Хл. диалогами Платона».

pronunciata, che diviene effettivo strumento di conoscenza solo nel momento in cui è scritta, non si sottrae al rapporto di coalescenza che intrattiene con il suo referente, e ne è quindi inseparabile.

I dialoghi platonici e quelli chlebnikoviani presentano sicuramente delle affinità: come rileva Kahn, «è una caratteristica formale di queste opere quella di non fare esplicito riferimento l'una all'altra: ogni dialogo si presenta come un'unità autonoma ed esiste solo nel suo spazio letterario» (Kahn: 2008, 44). Questa stessa caratteristica si registra nell'opera chlebnikoviana: il fenomeno di autocitazione o di citazione della propria opera si verifica infatti in un più ampio contesto, che valica i confini della produzione dialogica: in *Razgovor dvuch osob* e in *Razgovor Olega i Kazimira* tramite i propri personaggi Chlebnikov esplicita dei riferimenti alla propria opera poetica, citando dei passi tratti da *Poščečina obščestvennomu vkusu*. Un secondo elemento che avvicina l'opera di Chlebnikov a quella di Platone riguarda la forma anonima del dialogo, da cui ha origine la problematica del riconoscimento della presenza dell'autore del testo nel contesto stesso dell'opera:

l'uso platonico di questa forma, cioè il fatto che egli stesso non vi appaia mai, crea grandi difficoltà per l'interpretazione del suo pensiero; infatti la forma anonima del dialogo mette l'interprete di fronte ad un problema che non ha paralleli in nessun altro filosofo [...] Dal momento che non si può ascoltare direttamente la sua voce, come si può sapere dove e in quale misura ciò che Socrate dice rappresenta quello che Platone pensa? (Kahn: 2008, 43)

Queste considerazioni sono particolarmente interessanti: Chlebnikov infatti non dà indicazioni esplicite sulla propria presenza all'interno dei dialoghi, tranne che in un unico caso, a cui accenneremo brevemente. Escluso *Koleso roždenij*, i personaggi di tutti i dialoghi sono infatti caratterizzati prevalentemente in modo generico, con un nome comune o un numero; anche il caso del *Razgovor Olega i Kazimira* non fa eccezione: nonostante i personaggi siano effettivamente dotati di un nome proprio, non abbiamo elementi con cui è possibile verificare se, e in che modo, Chlebnikov celi la propria presenza nel testo: l'unico modo in cui questo diventa possibile, e così è stato anche nel nostro caso, è il confronto costante con il resto della produzione chlebnikoviana. I dialoghi sono sì autonomi e distinti l'uno dall'altro, ma in essi si ravvisa

l'approfondimento di temi presenti in opere di diverso genere, da cui per certi versi sono 'tematicamente' dipendenti. Abbiamo inizialmente escluso da questa considerazione *Koleso roždenij* perché in questo dialogo uno dei personaggi viene indicato come 'ja', e tale marca potrebbe portare a pensare che Chlebnikov abbia effettivamente voluto lasciare traccia della propria presenza autoriale nel testo. Tuttavia, come vedremo nell'analisi del testo, il personaggio 'ja' non ha parte attiva nel dialogo, e non si fa portatore di quelle concezioni teoriche, attribuite invece all'altro interlocutore, che in retrospettiva riconosciamo come proprie del sistema estetico chlebnikoviano. Sulla scia di questa impostazione interpretativa si potrebbe menzionare anche *Ryčag čaši* [*Razloženie slova*], in cui si verifica un'attribuzione analoga degli enunciati; in questo caso, tuttavia, l'io chlebnikoviano non si manifesta esplicitamente come personaggio del dialogo, ma come narratore che, ambientando e contestualizzando una situazione dialogica *sui generis*,⁴²⁰ introduce il discorso del secondo personaggio, che 'dialoga' con il lettore, trascendendo i confini della forma dell'opera.

Tuttavia, i dialoghi platonici e i *razgovory* di Chlebnikov non possono essere messi in relazione diretta, dal momento che, oltre al noto artificio del ribaltamento della struttura del dialogo platonico messo in atto in *Učitel' i učeník*,⁴²¹ altri elementi testuali e paratestuali complicano la giustapposizione delle due forme. Senza prestare troppa attenzione ad aspetti di minore rilevanza, come il modo di intitolare l'opera o la sua lunghezza, il tratto distintivo di maggior significato va individuato nel fatto che Chlebnikov sembra essere interessato alla forma dialogo non tanto per mostrare il processo discorsivo-agonico con cui i personaggi giungono al consenso, quanto come strumento privilegiato di disseminazione teorica.

Non è inoltre scontato ricordare che il contraddittorio chlebnikoviano presenta un numero costante di due attori: anche in questo caso Chlebnikov si distanzia dal modello platonico, in cui di norma il dialogo si divide in diverse parti, e vede il personaggio di Socrate

⁴²⁰ Quello di *Ryčag čaši* è l'unico caso in cui Chlebnikov dota l'opera di un passaggio introduttivo quasi narrativo.

⁴²¹ Ci sembra importante richiamare l'attenzione sul fatto che secondo Kahn: «l'accesso degli uomini alla verità è inevitabilmente parziale e prospettico e dipende dal punto di vista di chi ricerca. Nella forma dialogica questa condizione prospettica è riflessa dal fatto che il discorso filosofico ha luogo in un'interazione di due o più persone, il caso minimo è quello di un'interazione tra maestro e discepolo. Probabilmente è per questo che Platone mantiene la forma dialogica anche nelle sue opere più tarde, dove l'interlocutore è spesso un docile allievo» (Kahn: 2008, 369), e mettere queste considerazioni in rapporto con la struttura di *Učitel' e učeník*, dove Chlebnikov fa interagire il discepolo con un 'docile maestro'.

confutare di volta in volta le diverse opinioni, pronunciate da interlocutori diversi, su uno stesso tema, per poi proporre una propria soluzione che differisce nella sostanza dal punto di vista degli avversari. Si può affermare che proprio in questo tratto si identifica l'essenza della maieutica: il punto di partenza del dialogo platonico è essenzialmente la giustapposizione di due teorie opposte, con Socrate che ne mostra la comune fallacia nel corso dell'opera, «facendo derivare la sua confutazione da premesse che l'interlocutore accetta» (Kahn: 2008, XV). Anche in questo caso, Chlebnikov non aderisce a questo tipo di modello antico, o più verosimilmente si concentra su uno stadio 'meno raffinato' dal punto di vista della strutturazione dialettica: nei testi del poeta viene presentata una situazione dialogica in cui i personaggi risultano essere delle figure 'non dialogiche', ma rigide nelle proprie posizioni, e in cui tendenzialmente il pensiero di un personaggio prevale su quello dell'altro, quasi come se della forma dialogica fosse conservato solo l'aspetto esteriore, in contrasto con un effettivo 'monologismo' del contenuto. I personaggi che prendono parte alle 'conversazioni' chlebnikoviane sono sostanzialmente dei tipi statici, tutti in un certo senso modellati sulla figura del Socrate platonico, secondo un «идеал радикально недиалогического человека, который не может быть внутренне окликнут, задет и сдвинут с места словом собеседника, который в пылу спора остается всецело непроницаемым, неуязвимым, недостижимым для всякого иного "я", а потому в состоянии манипулировать партнерами в беседе, двигать ими, как вещами, сам никем не движимый» (Averincev: 1996, 22).

Questo particolare aspetto è intuibile fin dalle prime battute di uno qualsiasi dei *razgovory*, e gli interlocutori che compartecipano allo svolgimento del dialogo risultano essere non dei personaggi veri e propri, ma piuttosto 'piatti' e 'statici', essendo calati in una dimensione solo apparentemente agonica. La scelta di servirsi di personaggi assolutamente non sviluppati, non indagati, la cui caratterizzazione viene abbozzata solamente nello stile in cui si esprimono e non nella precisa posizione che sostengono, a nostro avviso potrebbe essere interpretata in conseguenza del fatto che Chlebnikov era verosimilmente animato dall'intenzione di realizzare non un'opera d'arte, ma uno scritto teorico. Da questo punto di vista, la riuscita 'artistica' di un'opera dialogica è, a nostro parere, una questione del tutto secondaria: ciò che assume primaria importanza nella strutturazione di questi testi non è un particolare impiego di tropi o l'ibridazione di forme letterarie di diverso tipo, bensì il modo in cui Chlebnikov mostra lo sviluppo di un

processo ‘pseudodialogico’ e sicuramente privo dell’elemento maieutico, nell’interazione tra i due personaggi. Adattando al nostro caso l’interpretazione che Marcialis dà di un passaggio bachtiniano sull’origine della menippea dalla disgregazione del dialogo socratico, si potrebbe concludere che i *razgovory* sono da intendersi dialogici «non già in quanto a concezione della verità, ma soltanto nel senso tecnico della parola dialogo: scambio di repliche tra due o più interlocutori» (Marcialis: 1989, 31; cfr. Bachtin *SS*, VI, 125).

Nei testi in forma dialogica di Chlebnikov, quindi, il costante ‘asservimento’ retorico di un personaggio all’altro è traccia dell’imporsi del contenuto ‘monologico’ sulla ricerca dialogica della verità;⁴²² nella dinamica che il poeta mette in atto nei *razgovory*, il comportamento ‘passivo’ di un interlocutore risulta essere un artificio puramente retorico, poiché l’attenzione di Chlebnikov è essenzialmente riservata alla persuasione del lettore, il ‘terzo’ partecipante al dialogo, situato ‘al di fuori’ del dialogo stesso. Il caso di *Učitel’ i učениk*, la cui struttura dialogica è molto più raffinata rispetto a quella di altri *razgovory*, non solo non fa eccezione, ma contribuisce a rafforzare questa ipotesi: l’elemento paratestuale dell’opera, costituito dalle tabelle che il discepolo presenta al maestro, è destinato implicitamente al lettore.

Se nella convenzione dei generi del dialogo platonico e di quello luciano si hanno precise indicazioni sullo spazio in cui si svolge l’azione, che talvolta portano alla creazione di una situazione ‘eccezionale’, come la definisce Bachtin, per mezzo della quale si epura il linguaggio da qualsiasi automatismo, nel caso di Chlebnikov questo aspetto non si verifica, poiché nel rapporto dialogico tra i due interlocutori la situazione è implicitamente eccezionale, o irreal: l’effetto straniante che si ottiene eliminando la contestualizzazione di interlocutori e ambientazione, non intacca però la forma dialogica del testo stesso: i personaggi non sono defunti, ma ‘fuori dal tempo e dallo spazio’. Il fine di Chlebnikov infatti non è quello di giungere a una verità con l’agone dialettico, ma quello di esporre alcune posizioni teoriche: l’ambientazione diventa del tutto irrilevante, perché l’attenzione del lettore viene catturata dall’alternarsi dialogico del discorso, che però non può dirsi interamente dialettico. Riassumendo, possiamo affermare che il

⁴²² «Монологизм содержания начинает разрушать форму “сократического диалога”», Bachtin *SS*, VI, 125.

razgovor chlebnikoviano è privo dell'elemento maieutico, e che il poeta non si serve degli artifici di sincreasi e anacrisi: anche in opere che formalmente appaiono più vicine al modello platonico, come *Učitel' i učenik*, in cui il personaggio 'passivo' dell'*učitel'* interviene con maggiore frequenza e pone all'*učenik* una serie di domande, si ha comunque l'impressione che gli interlocutori mantengano una caratteristica staticità. Come ha rilevato Roland Mortier in un saggio dedicato alla teoria del dialogo come genere letterario, il dialogo in quanto tale prevede che la relazione tra gli interlocutori tenda al consenso tra le parti, e presuppone che venga messa in atto una tecnica di persuasione. L'autore non resta a lungo neutro e quasi si assimila a un personaggio privilegiato, «*le meneur de jeu*», di cui Socrate è il prototipo nel dialogo platonico (cfr. Mortier: 1984, 460).

Nel caso di Chlebnikov si può concludere che questa sovrapposizione tra autore e personaggio interessi esclusivamente l'interlocutore che abbiamo definito 'attivo', vale a dire quel personaggio che nel testo è effettivamente portatore di posizioni teoriche che trasmette all'altro partecipante (e al lettore).

Grazie a un'analisi contrastiva abbiamo rilevato che, considerati nel complesso i sei dialoghi chlebnikoviani,⁴²³ si possono riconoscere essenzialmente tre diversi tipi di strutturazione: A) *Učitel' i učenik* <1909-1912> e *Razgovor. Iz Knigi udač* (1917), che riteniamo essere in continuità: a prescindere dal noto discorso sul ribaltamento del procedimento maieutico, in cui è il discepolo a 'persuadere' il maestro, è possibile vedere che in entrambi questi testi il personaggio 'passivo', colui che fornisce al personaggio 'attivo' il pretesto per argomentare le proprie tesi, è quello che apre il dialogo (l'*učitel'* nel primo caso e la voce I nel secondo); B) *Razgovor dvuch osob* (1913), *Razgovor Olega i Kazimira* <1913> e *Koleso roždenij* (1919), in cui il personaggio 'attivo', colui che conduce lo sviluppo dell'argomentazione principale, è sempre il primo a intervenire nel

⁴²³ Segnaliamo che nel IV tomo di *SS* (IV, 49) è presente un'opera drammatica (che non è stata qui esaminata) a cui i curatori hanno attribuito il titolo di <*Razgovor duš*>, pubblicata per la prima volta su *NP* con il titolo di *Serđca prozračnej, čem sosud...* e composta intorno al 1911. A questo proposito, i curatori di *SS* hanno alluso a una possibile continuità con il ciclo dei *razgovory* in prosa, giustificando tale ipotesi sulla base della sola ricorrenza del termine '*razgovor*' (cfr. *SS*, IV, 351-352). Abbiamo ritenuto opportuno prendere le distanze da questa ipotesi, dal momento che le battute di <*Razgovor duš*> sono in versi e in rima, e Chlebnikov fornisce talvolta alcune indicazioni tra parentesi sul 'modo' in cui le repliche devono essere declamate («Тень в саду (поет)», *SS*, IV, 49). Questi elementi permettono di supporre che il testo sia da ritenersi un vero e proprio copione teatrale, per nulla affine al dialogo 'filosofico' che qui consideriamo.

dialogo (rispettivamente la *1-ja osoba, Oleg* e lo *starec*); C) il caso di *Ryčag čaši* <1916>: oltre ad essere un dialogo *sui generis*, quest'opera è contraddistinta dalla presenza implicita di un personaggio 'passivo', che è possibile riconoscere solamente da alcuni elementi intertestuali, dal momento che Chlebnikov non gli assegna alcuna battuta.

V.2 Analisi dei testi

L'indagine stilistico-formale di alcuni dei tratti peculiari della forma del dialogo antico che abbiamo esposto nel paragrafo precedente non pretende di essere esaustiva, ma riteniamo che debba essere interpretata unicamente in relazione all'analisi delle opere di Chlebnikov. Grazie a un confronto con un modello normativo già adeguatamente consolidato e riconosciuto, nel condurre la nostra ricerca abbiamo scelto di procedere adottando un metodo 'contrastivo': mettendo in evidenza sia gli aspetti che avvicinano i *razgovory* del poeta russo al modello del dialogo classico, sia quegli elementi che invece lo differenziano da esso, auspichiamo di poter contribuire a gettare luce su questo particolarissimo genere di opere chlebnikoviane. Con lo stesso obiettivo, abbiamo inoltre cercato, quando possibile, di porre in risalto quelle linee di continuità tematica o stilistica che permettono di ricondurre il contenuto di un determinato *razgovor* a un'opera di diverso genere. I testi analizzati nella sezione seguente sono interamente tratti, a meno che non sia diversamente indicato, dall'edizione critica di più recente pubblicazione, *SS*, volume VI.1, parte I.

V.2.1 *Učitel' i učenik. O slovacch, gorodach i narodach. Razgovor I* <1909-1912>

Učitel' i učenik. O slovacch, gorodach i narodach. Razgovor I è un'opera pubblicata per la prima volta come opuscolo nel maggio 1912, e successivamente, in una versione

riveduta e corretta, nel terzo numero dell'almanacco *Sojuz molodeži*, del 1913 (cfr. *SS*, VI.1, 365).

Abbiamo ritenuto opportuno trattare l'opera *Učitel' i učeník. O slovach, gorodach i narodach. Razgovor I* in modo diverso rispetto agli altri 'razgovory', poiché, essendo uno tra più noti testi in prosa *nechudožestvennaja* della produzione chlebnikoviana, è già stato oggetto di numerosi studi critici che ne hanno messo in evidenza i tratti salienti in maniera più o meno dettagliata, a cui rimandiamo per ulteriori approfondimenti.⁴²⁴

Učitel' i učeník può essere considerato un testo 'paradigmatico' della produzione chlebnikoviana, per struttura retorica e funzione nel corpus del poeta, e pertanto abbiamo ritenuto opportuno prenderlo come punto di riferimento per l'esame delle altre opere dialogiche. Nella presente analisi presteremo particolare attenzione nel mettere in evidenza gli elementi stilistico formali di questo dialogo, dal momento che nel merito dei contenuti esiste una vasta bibliografia.

Il dialogo inizia *in medias res*, e da un'osservazione preliminare delle battute che aprono l'opera, è probabile che Chlebnikov volesse trasmettere l'impressione che il dialogo *Učitel' i učeník* fosse da situare in un contesto dialogico più ampio, e già in essere (dato dal pronome indefinito *koe-čto*):

Учитель. Правда ли, ты кое-что сделал?

Ученик. Да, учитель. Вот почему я не так прилежно посещаю твои уроки
(*SS*, VI.1, 34, corsivo mio).

In questa coppia di enunciati è possibile ravvisare delle continuità con la struttura retorica di alcuni dialoghi platonici del periodo tardo. A titolo d'esempio, si possono considerare gli incipit di *Cratilo* e di *Timeo*: Platone si serve delle battute iniziali degli interlocutori per situare i dialoghi in un contesto già in corso di svolgimento.

⁴²⁴ Riportiamo di seguito gli studi più significativi: Faccani: 1983; Cooke: 1987, 73-78, 172-179; Duganov: 1990, 34-39; Baran: 1993, 105-108, 193-194; Solivetti: 1997; Bogomolov: 2000; Grigor'ev: 2000, 132-134, 276-277; Baran: 2002, 71, 389; Solivetti: 2005; Panova: 2008, 403-404; Panova: 2017, 350.

Prendendo in considerazione la struttura degli enunciati successivi, in particolar modo quelli in cui Chlebnikov ricostruisce un vero e proprio ‘botta e risposta’ tra i due personaggi, si può notare come l’*učitel’*, che assume il ruolo di personaggio ‘passivo’ poiché non è portatore di alcuna posizione teorica, ha la sola funzione di sollecitare l’*učenik* all’esposizione delle proprie tesi. Il maestro, infatti, si rivolge al discepolo in modo sempre diretto: sovente con l’uso dell’imperativo («Учитель. Что же ты сделал? Расскажи! [...] Учитель. Нет, нет, нисколько. Продолжай», *SS*, VI.1, 34) e con frequenti interrogative dirette («Учитель. Еще что ты хочешь сказать?», « Но дальше что нашел ты?», «Еще что?», «И что это значит?», *SS*, VI.1, 34-39). Osservando attentamente il procedimento dialogico messo in atto da Chlebnikov, si nota la completa assenza dell’elemento maieutico. In *Učitel’ i učenik* non vi è alcuna ricerca dialogica della verità: la verità è già data nel testo, e coincide con quelle posizioni teoriche che il discepolo espone al maestro. Ed è proprio questo ultimo aspetto a costituire uno dei tratti più particolari del *razgovor* chlebnikoviano, se lo si raffronta alla tradizione del dialogo filosofico: i contenuti vengono veicolati in una forma che può essere definita come il ‘ribaltamento’ del modello platonico,⁴²⁵ poiché è il discepolo a farsi portatore delle posizioni teoriche.

Tuttavia, nel testo si possono individuare alcuni elementi che permettono di supporre che il capovolgimento attuato da Chlebnikov venga realizzato solamente a livello strutturale. Esaminando alcune repliche tra maestro e discepolo, infatti, si può notare che Chlebnikov lascia comunque tracce di una struttura gerarchica tradizionale tra i due interlocutori. Il maestro, infatti, talvolta si esprime in modo decisamente scettico e critico nei confronti degli interventi del discepolo («Учитель. Не хочешь ли ты намекнуть на мою плешь? Это старо», «Громко! Но не искусно», «Кажется, твоя главная находка — это способы произносить себе пышные похвалы», «Ты говоришь как дитя» *SS*, VI.1, 34-39): le risposte che il discepolo fornisce a questo genere di osservazioni non sono sempre caratterizzate dal medesimo tono, ma si può riconoscere un tentativo di ‘superamento’ del proprio ruolo gerarchico, superamento che tuttavia non viene mai portato a compimento. A questo proposito, basti considerare le seguenti repliche: inizialmente, il discepolo sembra avere timore di tediare il maestro («Ученик. Видишь ли, [...]. Но не

⁴²⁵ Cfr. qui, *supra*, nota 421.

скучная ли это вещь?», *SS*, VI.1, 34), che invece lo esorta a procedere nell'argomentazione. A un successivo commento piuttosto canzonatorio del maestro («Не хочешь ли ты намекнуть...»), il discepolo risponde sottolineando la suscettibilità del maestro, risposta che viene subito mitigata da una sorta di *praeteritio* («Ученик. Нет. [...] Ты обидчив, учитель. Я же заносчив», *SS*, VI.1, 35). A un successivo giudizio di valore che il maestro esprime in modo piuttosto netto, il discepolo sminuisce retoricamente le proprie affermazioni («Учитель. Громко! Но не искусно. Ученик. Это обмолвка. [...]», *SS*, VI.1, 36). L'*učitel'* continua a manifestare il proprio scetticismo con una sorta di *argumentum ad hominem* circostanziale («Учитель. Кажется, твоя главная находка...»), a cui il discepolo risponde cercando di attenuare la critica del maestro, riconoscendone parzialmente la validità, ma al contempo sottolineando l'intento filantropico che sottende le sue scoperte, cercando in un certo senso di conferire legittimità alla propria posizione («Ученик. Это мимоходом. И отчего же не сделать за других то, что они не делают по небрежности или ленивому настроению?», *SS*, VI.1, 36). Il momento culminante di questo tentativo di capovolgimento gerarchico tra *učitel'* e *učenik* si registra in una battuta del discepolo, che risponde con una litote a un commento favorevole del maestro: «Учитель. Красиво. Ученик. Не отрицаю. [...]» (*SS*, VI.1, 43). Con l'uso della litote, Chlebnikov consente all'*učenik* di esprimere cautamente la consapevolezza che il poeta-discepolo aveva delle proprie teorie, consapevolezza che non viene però espressa in modo decisivo: non si assiste ad un'effettiva persuasione del maestro, né sembra che il discepolo in qualche modo 'imponga' le proprie posizioni al maestro. I due personaggi non giungono a un momento di consenso e rimangono statici entro i confini dei loro ruoli gerarchici.

Le repliche nella parte successiva del testo sostanzialmente non si discostano da quanto abbiamo visto finora: si ha l'impressione che in questo testo Chlebnikov abbia voluto enfatizzare la natura conflittuale della comunicazione dialogica. Questa ipotesi può trovare conferma nell'interpretazione di Duganov (1990, 35-39), per cui i personaggi del dialogo chlebnikoviano sarebbero 'maschere' dello stesso Chlebnikov (*učenik*) e di Vjač. Ivanov (*učitel'*).

Un ulteriore elemento strutturale di *Učitel' i učenik* che deve essere considerato è infine il gruppo di tabelle con cui Chlebnikov esplicita la propria avversione per alcuni letterati a lui contemporanei. Ciò che richiede particolare attenzione è il modo in cui il discepolo

le presenta al maestro: «Смотри, вот листки, где я записывал свои мгновенные мысли» (SS, VI.1, 44). Da questa battuta, è possibile concludere che Chlebnikov si sta muovendo contemporaneamente su due livelli: 1) un livello drammatico-finzionale, dove viene descritto l'atto stesso con cui il discepolo 'mostra' alcuni fogli al maestro, che è in continuità con i continui riferimenti alla sfera semantica della vista che il discepolo usa per introdurre la maggior parte delle sue considerazioni e con cui intende attirare l'attenzione dell'interlocutore («видишь ли»); 2) un livello 'reale', per cui l'oggetto stesso dell'atto drammatico (i fogli con le tabelle) viene riprodotto nel testo stesso: in questo modo il discepolo non si rivolge solamente al maestro, ma implicitamente al lettore.

Tra i numerosi studi dedicati a quest'opera, il più pionieristico è senz'altro quello di Carla Solivetti: la studiosa prende le mosse dall'interpretazione offerta da Duganov (1990: 35-39), e articola un'analisi del testo in cui sostiene che al suo interno coesistono diversi generi letterari («одновременно используются различные, на первый взгляд несопоставимые жанры [...]», Solivetti: 2005, 168) che denomina *ploskosti*, in analogia con la struttura della *sverchpovest' Zangezi* (cfr. Solivetti: 2005, 169).

Dall'analisi del *razgovor*, Solivetti conclude che la prosa di *Učitel' i učениk* sia

прежде всего проза поэта. И не только потому, что в ней используются отдельные поэтические метафоры и образы. Гораздо важнее общая смысловая насыщенность и напряженность, одновременное совмещение разных смыслов, представляющиеся характерными свойствами именно поэтической речи [...]. Лаконичность, аллюзии и провоцирование ассоциаций как важные средства поэзии дают читателю в данном случае возможность полностью проследить развитие драматургического конфликта [...] (Solivetti: 2005, 169).

Prendiamo spunto da questo passaggio per affermare che non riteniamo possibile applicare l'etichetta di *proza poëta* ai testi di tipo dialogico: se la stessa studiosa ha infatti rilevato una sostanziale differenza tra *Učitel' i učениk* e il gruppo di opere dei *razgovory* (di cui però cita solo *Razgovor dvuch osob* e *Razgovor Olega i Kazimira*) che motiva, considerando i titoli di queste opere, con un implicito riferimento «на противопоставление действующих лиц, на драматургическую коллизию, на конфликт» (Solivetti: 2005, 142) già presente nel titolo del dialogo del 1912 e che si

riflettere anche nella rappresentazione grafica apposta in copertina alla prima edizione (vi è raffigurato il discepolo che uccide il maestro, cfr. Baran: 1993, 65; Solivetti: 2005, 143), bisogna considerare che la dinamica del dialogo si svolge necessariamente nell'interazione dialettica tra due personaggi, e la 'collisione drammatica' o il 'conflitto dialettico' a cui fa riferimento Solivetti sono in realtà un elemento immanente al genere stesso: in generale, non ci sembra un azzardo supporre che Chlebnikov abbia scelto di adottare questo tipo di forma con la ferma intenzione di giungere a una conclusione ben definita, evitando perciò di comporre testi 'aporetici'.

In questa prospettiva, è importante sottolineare il fatto che il poeta stesso non sembra aver mai considerato *Učitel' i učenik* un'opera letteraria: in un'*anketa* del 1914 Chlebnikov descrisse questo testo nei termini di «ученый труд» (SS, VI.1, 241), mentre in un'*avtobiografičeskaja zametka* del 1920 viene indicato semplicemente come '*razgovor*' (cfr. SS, VI.1, 245).

Accantonando momentaneamente il singolo caso di *Učitel' i učenik*, riteniamo che per quanto riguarda il complesso di opere in forma dialogica sia più appropriato ricondurre gli elementi di «общая смысловая насыщенность и напряженность» e «лаконичность, аллюзии и провоцирование ассоциаций» (Solivetti: 2005, 169) al fenomeno dell'autocitazione o della citazione alla propria opera, che al concetto di *proza poëta*.⁴²⁶ questo perché, come vedremo nelle analisi dei diversi testi, l'intenzione iniziale di Chlebnikov non è quella di realizzare un'opera d'arte, che abbia un valore intrinsecamente letterario, ma di esprimere alcuni passaggi fondamentali del proprio sistema estetico in quello che a nostro avviso risulta essere un diverso modo di comporre uno scritto teorico: il fine del poeta è, ovviamente, la persuasione del lettore, e servendosi del dialogo egli cerca di superare il limite intrinseco del saggio o del trattato, ma che anche altre forme letterarie comportano inevitabilmente:

Rispetto alla poesia e al romanzo, il dialogo, in virtù della sua tensione a definire il linguaggio e il pensiero attraverso la relazione e l'argomentazione,

⁴²⁶ Anche sulla base del fatto che già Stepanov nel commento all'edizione critica da lui curata, riportava alcune annotazioni di Chlebnikov con l'intenzione di mettere in luce come questi considerasse la *nebelletrističnost'* della sua prosa come un vero e proprio metodo di composizione artistica consapevole: «писать как написано "Ка"», «применить метод писем», «метод отрывков», «описания вещей» e «разборка сундука», cfr. SP, IV, p. 331.

l'intersoggettività e la dialettica, è un fenomeno ontologicamente ermeneutico, fondato intorno alla ricerca di quel significato che anima la conversazione tra due o più enti testuali; esso, infatti, tenta di garantire il processo di riabilitazione ontologica in quanto metafisica dell'ordinario (Comparini: 2018, 12).

V.2.2 *Razgovor dvuch osob* (1913)

Razgovor dvuch osob è un'opera pubblicata per la prima volta sul terzo numero della rivista *Sojuz molodeži* nel 1913, e successivamente riprodotta nell'edizione critica curata da Stepanov (*SP*, V, 183). L'opera è comunemente ritenuta dagli studiosi⁴²⁷ come una 'continuazione' di *Učitel' i učenik*, e seguendo questa linea interpretativa Baran ha messo in luce la diversa sorte che hanno avuto questi due dialoghi nelle edizioni critiche postume e, di conseguenza, anche nel complesso degli studi specialistici: se *Učitel' i učenik* «попал во все основные посмертные издания Хлебникова», *Razgovor dvuch osob*, ad esclusione della prima ripubblicazione in *SP*, «оказался почти полностью проигнорированным составителями более поздних изданий» (Baran: 2002, 389).

Per quanto riguarda il titolo, vale la pena sottolineare che in una lettera a Kručenyč del 1913 (*SS*, VI.2, 156) Chlebnikov propone una lista di neologismi creati con radici slave e da introdurre nell'uso del lessico teatrale. Tra questi, si registra *osoby* invece di 'dejstvujuščie lica'.

Come ha riassunto Markov, in questo dialogo Chlebnikov «attacca Immanuel Kant e cerca di dimostrare le relazioni tra parola e numero» (Markov: 1973, 56). L'intervento d'apertura del dialogo, pronunciato dal primo personaggio, è infatti caratterizzato da una constatazione poco lusinghiera nei confronti del filosofo tedesco:

1-я особа. Кант, хотевший определить границы человеческого разума, определил границы немецкого разума. Рассеянность ученого.

2-я особа. Я тоскую по большому костру из книг. Желтые искры, беглый огонь, прозрачный пепел, разрушающийся от прикосновения и даже дыхания, пепел, на котором можно еще прочесть отдельные строки, слова

⁴²⁷ *SP*, V, 349; *SS*, VI.1, 365; Baran: 2002, 389-390; Cooke: 1987, 174;

похвалбы или высокомерия, - все это обращается в черный, прекрасный, изнутри озаренный огнем цветок, выросший из книги людей, как цветы природы растут из книги земли, хребтов ящеров и других ископаемых. И тогда, если на гряде тлеющих страниц случайно останется слово «Кант», то кто-нибудь, знакомый с шотландским наречием, переведет это слово через «сапожник». Вот все, что останется от мыслителя. Он воздвиг нерукотворный памятник ограниченности своего народа. Впрочем, были ли он мыслителем? (SS, VI.1, 62).

Il disprezzo di Chlebnikov per Kant, che abbiamo già avuto modo di notare in altri testi qui analizzati, viene sostenuto dalla seconda voce. Nella descrizione simbolica del rogo dei libri, impreziosita da un linguaggio fortemente immaginifico e metaforico e caratterizzata da un tono molto incisivo, il secondo personaggio auspica che l'opera di Kant venga distrutta:⁴²⁸ in una sorta di *damnatio memoriae*, dell'opera del filosofo di Königsberg non resterà più nulla, se non il ricordo di un 'ciabattino'.⁴²⁹ Il secondo personaggio incalza, affermando che Kant avrebbe messo in risalto «ограниченности своего народа», con un chiaro intento denigratorio nei confronti della nazione tedesca, che verosimilmente risente delle posizioni politiche chlebnikoviane di questo periodo. Il personaggio conclude la propria battuta chiedendo sarcasticamente al primo se Kant sia stato effettivamente un pensatore. Dal momento che il fine di questo dialogo non è quello di esprimere il proprio sentimento nazionalista, Chlebnikov fa sì che il suo *alter ego* (la sovrapposizione diventa più esplicita successivamente) nel testo, il primo personaggio, mitighi i toni del discorso con la battuta seguente:

1-я особа. Не следует во всем сомневаться. Вероятно, он был им, если столько голосов и умных голов утверждают это. Но вот я разверну страницы другой мудрости, хотя, кажется, этого не следовало делать. Но мы многое делаем против желания. Вспомни про семь небес учения древних. Вычитая из 365 по 48 и дойдя до 29 (вращение месяца кругом земли происходит в 29 дней), мы имеем семь чисел-небес, окружающих

⁴²⁸ L'immagine del «черный, прекрасный, изнутри озаренный огнем цветок» si registra, in diversa forma, nel frammento in prosa *Nikto ne budet otricat*... (1918), quando l'autore descrive sé stesso nell'atto di bruciare *La tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert, cfr. SS, V, 177.

⁴²⁹ Il riferimento al ciabattino è piuttosto curioso, dal momento che Chlebnikov struttura questo insulto in analogia al significato che la parola 'kant' dovrebbe avere nel gergo scozzese. In scozzese, tuttavia, non risultano occorrenze per il sostantivo 'cant' che rimandino a tale professione (cfr. <https://www.dsl.ac.uk/results/cant>), e anche un possibile riferimento al volgare 'cunt', semanticamente motivato dal riferimento spregiativo, non trova comunque corrispondenze in questo senso. Se 'sapožnik' nel russo *prostorečnyj* acquisisce il significato figurato di 'Неумелый, неискусный человек' (*Tolk. Slov. Ušakova*, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1016030>), non si riesce in ogni caso a motivare il riferimento alla parlata scozzese, riferimento che oltretutto non compare in nessun'altra opera del poeta.

число месяца и заключенных внутри числа земли. Эти числа: 29, 77, 125, 173, 221, 269, 317, 365. Крайние числа суть числа года и месяца, вероятно, священные. Отчего бы не летать событиям по сводам этих чисел? резвясь и порхая? подобно младенцам с крыльями и трубами для возвещения своей воли (SS, VI.1, 62).

L'abbassamento di tono è strategicamente funzionale all'introduzione di un nuovo argomento, quello delle corrispondenze numeriche. Chlebnikov lo presenta nei termini di una dottrina nuova («вот я разверну страницы другой мудрости»), in antitesi al sapere condiviso («Вероятно, он был им, если столько голосов и умных голов утверждают это»). Prima di introdurre degli elementi numerici veri e propri, con una costruzione imperativa («Вспомни...») Chlebnikov esorta il proprio interlocutore (e implicitamente anche il lettore) a rammentare la cosmologia arcaica, antecedente alla diffusione del sistema aristotelico («семь небес учения древних»). Questo riferimento è significativo poiché i numeri che Chlebnikov si accinge a presentare, sono direttamente corrispondenti ai sette cieli che sovrastano la terra («мы имеем семь чисел-небес»). Il poeta ottiene questi numeri partendo da 365, a cui sottrae 48: l'operazione è la medesima e viene ripetuta per il risultato di ogni sottrazione, fino a giungere al numero 29, che approssimativamente coincide con la durata in giorni del periodo di rotazione lunare. Chlebnikov sostiene che i numeri agli estremi, 365 e 29, sono probabilmente «священные», sebbene il valore 29 non compaia in nessun altro dei testi di ispirazione scientifica composti successivamente; a chiudere l'intervento è una domanda retorica con la quale, paragonando il 'noi' del genere umano all'iconografia dei cherubini, Chlebnikov intende mostrare che le corrispondenze numeriche non sono materia esclusivamente teosofica o esoterica, ma che hanno un effetto tangibile nella vita quotidiana. A rendere più chiara il concetto del poeta contribuisce la risposta del secondo personaggio:

2-я особа. Там мысль была кумиром, здесь куклой и игрушкой. Это одинаково опасно. Разве есть повод думать, кроме пословиц и мудрости разговорной речи, что небо и потомок обезьян (по мнению ученого Энглизана) находятся в какой-либо связи друг с другом? (SS, VI.1, 63).

Dopo aver constatato la sostanziale differenza tra la concezione dei moderni e quella degli antichi, espressa verosimilmente con la ripresa deittica del *tam* d'apertura, richiamando

così la costruzione imperativa della battuta precedente, il secondo personaggio si serve di due antonomasie (la prima, «по мнению ученого Энглиза», cioè Charles Darwin) per domandare se sia possibile mettere in relazione gli esseri umani (la seconda, concettualmente concatenata alla precedente, «потомок обезьян») a questo tipo di dottrine sovranaturali.

È evidente che in questo caso la forma dialogica mostra un'esplicita tendenza al consenso, dal momento che il discorso di Chlebnikov procede ora in un'unica direzione. Il primo personaggio, infatti, adduce un esempio tratto dalla propria esperienza, che molto probabilmente è un aneddoto appartenente alla quotidianità dell'autore stesso: in questo modo, Chlebnikov intende fornire una prova concreta dell'esistenza di una relazione tra le corrispondenze di numeri e cieli e la vita umana:

1-я особа. Я расскажу, что раз случилось со мной. Однажды (в 1912 году) осенью я ясно находился под влиянием гнета неизвестного происхождения, неопределенного, но тяжелого. Чувство гнета пришло помимо внешних событий [...] К удивлению своему, я открыл, что этот день был днем осеннего солнцеворота, кажется, 19 июня, и я думал, что объяснил причину излома в настроении, необъяснимого иначе; здесь измена в положении двух звезд (земли и солнца), помимо погоды и событий, непосредственно влияла на настроение одного двуногого [...] (SS, VI.1, 63).

L'ispirazione esoterica che anima le parti più narrative di questo dialogo, vale a dire quelle più descrittive e di transizione che separano i passaggi dove Chlebnikov espone i propri concetti o pensieri (disprezzo per Kant, corrispondenze numeriche) viene fatta risalire all'influenza dei lavori di B.A. Leman (che pubblicava con lo pseudonimo di Boris Diks), poeta-antroposofa che frequentava il circolo simbolista di Vjačeslav Ivanov. Secondo il parere degli specialisti, i contenuti di queste opere sarebbero stati particolarmente determinanti nella composizione dei primi dialoghi chlebnikoviani, soprattutto di *Učitel' i učениk* e *Razgovor dvuch osob* (cfr. SS, VI.1, 366, 376; Bogomolov: 2000, 264-269).

In questo punto del dialogo, si assiste a un nuovo cambiamento tematico. Giunti a un momento di consenso dopo l'esposizione dell'aneddoto, il secondo personaggio introduce un argomento diverso, di genere etimologico, «2-я особа. Семь ступеней восхождения

месяца к земле напоминают о семи небесах и о многом “семи”. Но в именах чисел мы узнаем старое лицо человека. Не есть ли число семь усеченное слово “Семья”?» con cui Chlebnikov ambisce a mostrare l’esistenza di un nesso atavico tra numeri e parole: «В именах числительных сквозят понятия родового быта, свойственные и доступные этому числу членов» (SS, VI.1, 63). L’intera battuta della seconda voce è infatti dedicata a una congettura antropologica sulla struttura delle comunità e delle famiglie primitive: Chlebnikov vede nell’organizzazione, nel costume, e nel numero dei membri che compongono questi gruppi umani una stratificazione semantica che si è riflessa sul linguaggio originando i due termini diversi *sem’* (sette, che il poeta deriva da *sem’ja*, famiglia) e *vosem’* (otto). La particella *vo* in questa parola svolgerebbe un ruolo analogo a quello della preposizione *v*, e come tale «указывает на нового неделимого, присоединившегося к их обществу» (SS, VI.1, 63). A questa ipotesi ne seguono altre, tutte strutturate in modo analogo, in cui Chlebnikov, per voce del secondo personaggio, indaga il significato originario dei numeri *sto*, *sorok*, *pjat’*, cerca di mettere tutti i numeri in relazione, situando la propria ricostruzione sempre nel contesto delle comunità primitive («Имя “сорок” означало союз семей. Каждая семья вступала в отношения свойства с пятью новыми семьями по 7 членов [...]», SS, VI.1, 64), e ne conclude che «Именем числа стали названия занятий пращура в этом <союзе>» (SS, VI.1, 64).

Analogamente a quanto aveva fatto discutendo di Kant, nella battuta successiva il primo personaggio cerca nuovamente di arginare le congetture del secondo, segnalando la variante *osem’* per il numero otto, e la presenza di una [v] eufonica:

1-я особа. Следует помнить, что, кроме восьми, есть «осемь» и присутствие «В» вызвано благозвучием. Как прекрасен был Винтанюк в его отзыве о Наполеоне: «Человек здоровый, лицо сухое, а пузо не малое». Это бессмертный учитель слога. Романченко - великий образчик замысла. Я вижу бурное, черное море и одинокого пловца в нем [...] (SS, VI.1, 64).

In questa battuta compaiono due elementi del tutto estranei alle tematiche narrate, ovvero i riferimenti a E.I. Vintanjuk e a L.A. Romančenko, che avremo modo di trattare più dettagliatamente nell’analisi di *Razgovor Olega i Kazimira* (cfr. qui, infra). Anticipiamo che, come ha sostenuto Baran (2002: 389-391), si tratta di figure protagoniste della

cronaca dell'epoca che, per motivi diversi, hanno verosimilmente attirato l'attenzione del poeta. È inoltre probabile che il brusco cambiamento tematico tra il discorso etimologico e la figura di Vintanjuk sia motivato da un richiamo paronomastico (la consonante *v*).

Il discorso che Chlebnikov ora si appresta a introdurre ricorrerà nuovamente, anche se in forma leggermente diversa, anche nel *Razgovor Olega i Kazimira*. Qui il poeta, forte delle considerazioni espresse in precedenza sulla natura dei numeri, e con un particolare riferimento al numero cinque, allude a quella che in *Razgovor Olega i Kazimira* descriverà nei termini di «quintupla ripetizione del suono» (Markov: 1973, 173). Si tratta di una serie di occorrenze di cinque foni uguali, che Chlebnikov registra nei propri versi. Volendo fornire un esempio concreto della propria teoria, il poeta cita sé stesso prendendo in considerazione i versi della lirica *Krylyškuja zolotopis'mom...* pubblicata su *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912) e, soprattutto, dà conferma dell'identità tra autore e primo personaggio. Il riconoscimento, tuttavia, è possibile solamente con una lettura a posteriori, avendo ben presente la paternità dei versi citati e i contenuti del *Razgovor Olega i Kazimira*. Il primo personaggio dichiara infatti di aver studiato la *samovitaja reč'*, ma nel riferirsi alle opere di Chlebnikov, non usa mai l'aggettivo possessivo, verosimilmente per non rendere esplicita l'identità tra autore e personaggio. Si viene così a creare un'impressione di straniamento:

Я изучал образчики самовитой речи и нашел, что число пять весьма замечательно для нее: столько же, сколько и для числа пальцев руки. Вот частушка из «Пощечины общественному вкусу»: «Крылышкуя золотописьмом тончайших жил, кузнечик...» и т.д. [...] Мне еще почему-то вспоминается: «То к свету солнца купальского я пел, ударив в струны, то, как конь Пржевальского, дробил песков буруны» (SS, VI.1, 64).

In questo passaggio, l'impressione straniante viene prodotta dal modo in cui Chlebnikov presenta le proprie opere: la lirica tratta dall'almanacco del 1912 viene introdotta semplicemente dalla locuzione presentativa «Вот частушка...», mentre la seconda citazione («То к свету солнца...»), tratta da un'altra opera di Chlebnikov, il poema *Pesn' mne*, del 1910 (SS, III, 36), è anch'essa accompagnata da un'introduzione piuttosto generica («Мне еще почему-то вспоминается...»). A questo proposito, ci sembra opportuno richiamare alcune considerazioni, che avevamo esposto nel capitolo dedicato

ai testi dichiarativi, riguardo al ruolo della citazione e, nello specifico, dell'autocitazione. Esattamente come accade nel caso di *!Budetljanskij* (cfr. qui, supra),⁴³⁰ anche per *Razgovor dvuch osob* non si può tanto parlare di un chiaro tentativo di autolegittimazione estetico-poetica, quanto di un esempio concreto, atto a fornire una prova 'inoppugnabile' a quanto dichiarato nelle parti più teoriche del dialogo: non ci sembra avventato in questo caso istituire un'analogia con il procedimento retorico messo in atto nei saggi.

Il dialogo si conclude con un ulteriore cambio di argomento. In modo assolutamente funzionale a tale fine, il secondo personaggio chiede infatti al primo: «Но объясняют ли числа что-нибудь?» (SS, VI.1, 64). Questa battuta fornisce a Chlebnikov l'occasione per presentare alcune corrispondenze tra eventi storici separate da intervalli di 365 anni. Tra gli esempi riportati da Chlebnikov se ne differenziano due, in cui il numero impiegato nel calcolo è diverso: «Следует помнить, что походы Кубилая в Японию (1275) и Хидойесси в Корею (1592) имеют расстояние 317 лет, что начало Японии (660) и Кореи (1121) отделены 461 годом» (SS, VI.1, 65). Il numero 317 è ovviamente dato dalla sottrazione 365-48, e diventerà l'elemento fondante degli *zakony vremeni*; 461 è invece dato da 317+3(48), e non verrà più impiegato nei calcoli sul tempo.

L'enunciato finale del dialogo, pronunciato in chiusura della serie di corrispondenze tra numeri, si contraddistingue per il suo tono apodittico, «Но о многом следует лучше сказать, чем это делается» (SS, VI.1, 65). In quest'ultima affermazione si può intravedere quella che sembra essere una probabile anticipazione dei concetti che verranno esposti nei *Predloženiija*.⁴³¹

Considerando *Razgovor dvuch osob* dal punto di vista formale, possiamo concludere che l'opera rientri nella norma dei dialoghi chlebnikoviani. Si può infatti parlare di un generale monologismo del contenuto, che si traduce nella funzione del primo personaggio, il solo depositario delle posizioni teoriche che vengono esposte nel testo; si

⁴³⁰ In *!Budetljanskij*, tuttavia, Chlebnikov fa largo uso del pronome *my* alla luce delle evidenti finalità pragmatiche e manifestarie del testo, per cui si rende necessario sia 'dichiarare' la propria appartenenza al gruppo futurista, sia affermare la paternità della (propria) opera che viene presentata come esempio di pratica poetica.

⁴³¹ «Все мысли земного шара (их так немного!), как дома улицы, снабдить особым<и> числ <ами> и разговаривать (обмениваться мыслями), пользуясь языком зрения. Назвать числами речи Цицерона, Катона, Отелло, Демосфена и заменить в судах и других учреждениях никомуненужные подражательные речи. Это первый международный язык. Это начало отчасти проведено в сводах закона. Языки останутся для искусств и освободятся от оскорбительного груза. Слух устал» (SS, VI.1, 241).

può altresì notare una particolare cura nella strutturazione dialogica degli enunciati: le repliche dei singoli interlocutori sono tendenzialmente legate l'una all'altra, o con dei richiami contenutistici, o per la funzione pragmatica di alcuni artifici retorici impiegati dal poeta. Questa raffinatezza stilistica, pur rendendo più efficace la situazione dialogica qui ricreata, non avvicina però l'opera del poeta russo al modello classico, di cui Chlebnikov conserva l'organizzazione strutturale, senza riprodurre il procedimento dialogico e dialettico che caratterizza la ricerca della verità nel dialogo filosofico greco.

V.2.3 *Razgovor Olega i Kazimira* <1913>

Razgovor Olega i Kazimira è il titolo di un'opera pubblicata per la prima volta sulla rivista *Pervyj žurnal russkich futuristov* nel 1914 (Futuristy: 1914, 79), poi riprodotta in *SP* (V, 191).

Il testo del *Razgovor Olega i Kazimira* rientra nel novero delle opere di carattere teorico, molte delle quali composte nello stesso periodo, in cui Chlebnikov espone alcune considerazioni in merito alle sue ricerche logopoietiche. Come ha riassunto Markov, qui viene «proclamata in poesia la legge della quintupla ripetizione del suono» ed è messa in risalto «la natura speciale del primo suono di una parola» (Markov: 1973, 173).

Una prima considerazione in merito al *Razgovor Olega i Kazimira* riguarda proprio il nome dei personaggi che prendono parte alla situazione dialogica. Questo è infatti l'unico dialogo in cui gli attori sono dotati di un nome proprio. L'interpretazione del significato di questi nomi si rivela molto complessa: tra gli studiosi, Baran sostiene che la scelta di questi due nomi di origine slava sia da ricondurre all'influenza della struttura dei dialoghi di Ju. Križanič,⁴³² mentre per quanto riguarda i commenti alle edizioni critiche, Stepanov non ha fornito alcuna interpretazione, e i curatori di *SS* (VI.1, 375) sostengono che 'Oleg'

⁴³² In riferimento all'opera *Politika* (nota anche come *Razgovory o vladetelstvu*, 1666) di Ju. Križanič, Baran segnala che: «Многие главы этого сочинения заключены в диалогическую форму. Одна часть озаглавлена "Разговор Бориса с Хервоем"; участники, русский и хорват, обсуждают отношение чужеродцев к славянам. В "Разговоре Олега и Казимира" Хлебников использует тот же прием, наделяя собеседников именами, типичными для славянских народов», Baran: 1993, 111 n30.

sia da porre in relazione con il protagonista del poema *Oleg Trupov* (<1915-1916>, *SS*, III, 458) e con *Žut' lesnaja* (1914, *SS*, III, 451), mentre ipotizzano che 'Kazimir', potrebbe essere un riferimento a Malevič, dal momento che «морфологически соответствует персональному псевдониму “Велимир”» (*SS*, VI.1, 375). Questa interpretazione, a nostro avviso, può essere considerata convincente solo a un livello superficiale, per due ragioni: in primo luogo, il nome 'Oleg' compare più volte nell'opera di Chlebnikov. Tra le occorrenze più significative ricordiamo un riferimento piuttosto enigmatico in *Ošibka smerti* (*SS*, IV, 227) e una citazione alle vicende di Oleg di Kiev, in *Chadži-tarkan* (*SS*, III, 126), che potrebbe essere un richiamo a *Pesn' o veščem Olege* di Puškin (1822). Questi, secondo la leggenda narrata nella ballata di Puškin, sarebbe morto a causa del proprio cavallo: «И холод и сеча ему ничего... / Но примешь ты смерть от коня своего» (Puškin *PSS*, X, 100-102). Questo particolare potrebbe permettere di ipotizzare una relazione – anche se molto implicita – tra i riferimenti al cavallo di Prževal'skij, o più in generale al ruolo del cavallo nell'opera di Chlebnikov (cfr. Weststeyn: 2004), e concludere che 'Oleg' potrebbe effettivamente identificare Oleg di Kiev, conosciuto anche come *Veščij Oleg*: l'attributo di profeta è in linea con la funzione portante che svolge il personaggio in questo dialogo; secondariamente, oltre all'assenza di elementi che possano mettere in relazione il Kazimir del *razgovor* con K. Malevič, se Chlebnikov avesse voluto realmente alludere a una corrispondenza morfologica tra Kazimir-Velimir come suppongono i curatori di *SS* (sarebbe a nostro avviso più sensato congetturare invece un'opposizione etimologica),⁴³³ il dialogo sarebbe probabilmente stato firmato con lo pseudonimo *Velimir*, e non con il nome di battesimo *Viktor*, come invece appare su *Pervyj žurnal russkich futuristov* ("Futuristy": 1914, 80). Nella prima pubblicazione del dialogo, infatti, non vi sono riferimenti espliciti allo pseudonimo *Velimir*, e pertanto non ci è possibile concordare con l'ipotesi dei curatori di *SS*.

I curatori di *SS* (VI.1, 373) sostengono che l'opera sia ritenersi una versione alternativa del *Razgovor dvuch osob*, e in quanto tale sarebbe stata composta nello stesso anno

⁴³³ A nostro avviso, anziché sostenere l'ipotesi di 'corrispondenza morfologica', verosimilmente avanzata per via della presenza del morfema '-mir' nei due nomi, sarebbe più opportuno approfondire l'opposizione etimologica tra i morfemi 'kaz-' e 'vel-'. Si confrontino le etimologie dei due nomi, 'Kazimir', «*kazimerь/*kazimirь [...] Сложение глагола *kaziti (см.) и имени *mirь (см.), собственно, 'возмутитель спокойствия, мира, смутьян'» (ÉSSJA, вып. 9, 170) e 'Velimir', «от *вели* (ср. др.-русск. *велии* 'великий', 'большой') и *мир-* (ср. 'мирный', 'мир')» (Petrovskij: 1966, 71), che significa «повелитель миров» (cfr. Šiškin: 1996, 147 e 162 n27).

(1913). Basandosi su questa interpretazione, inseriscono l'opera nella sezione dedicata alle varianti secondarie dei testi (cfr. 'Drugie redakcii i varianty', SS, VI.1, 288). Nella presente analisi abbiamo ritenuto opportuno distanziarci da questa scelta, e considerare invece il *Razgovor Olega i Kazimira* come un testo compiuto e autonomo. Possiamo affermare che, nel comporre quest'opera, Chlebnikov ha attinto largamente dalle posizioni espresse nell'elenco numerato di *Voin ne nastupivšego carstva...<1912-1913>*, che vengono riprodotte senza alcuna sostanziale variazione in questo testo.⁴³⁴

L'opera può essere considerata un dialogo a tutti gli effetti, dal momento che, oltre all'uso della forma genitiva per il titolo, che si registra anche nel caso del *Razgovor dvuch osob*, la strutturazione degli enunciati avviene secondo le norme più tipiche della forma dialogica.

Il dialogo inizia *in medias res*, e Oleg, il primo personaggio, esterna immediatamente alcune considerazioni sulla natura del *samovitoe slovo*:

Олег. Кроме случаев уродства, рука имеет пять пальцев. Не следует ли отсюда, что и самовитое слово должно иметь пять лучей своего звукового строения, <как> гривы коня Пржевальского?

Казимир. Возьми и посмотри (SS, VI.1, 288).

Si noti che l'analogia tra le cinque dita di una mano e i cinque 'raggi' della parola autoattorta richiama i contenuti di uno scritto giovanile, *O pjati i bolee čuvstv<ach>* (1904-1907, cfr. qui, supra), mentre il riferimento al cavallo di Prževal'skij è presente anche in altre opere composte in questo periodo, come il saggio *O rasširenii predelov russkoj slovesnosti* (1913, cfr. qui, supra). A partire da questo scambio di battute iniziale, risulta evidente che il personaggio portante dell'intero dialogo è proprio quello di Oleg; Kazimir assume il ruolo di interlocutore passivo, la cui funzione è semplicemente quella di stimolare il corso del processo dialogico esortando Oleg a 'dimostrare' la propria teoria. Agli imperativi di Kazimir («Возьми и посмотри»), Oleg risponde infatti con le citazioni di una lirica di Chlebnikov (*Krylyškuja zolotopis'mom...*) e di alcuni altri

⁴³⁴ L'esempio più lampante è il discorso sulle lettere iniziali dei cognomi dei letterati e pensatori tedeschi, di stati e casate reali, cfr. il punto 8) di *Voin ne nastupivšego carstva...*, SS, VI.1, 205.

passaggi dichiarativi tratti dall'almanacco *Poščečina obščestvennomu vkusu*, con l'indicazione puntuale delle pagine dove compaiono:

Олег. Вот «Пощечина общественному вкусу» (стр. 8): [...] «Мы, не умирающие, смотрим на вас, умирающих» построено на 5 м (стр. 31) (SS, VI.1, 288).

Oleg commenta i passi citati, sottolineando che ognuno dei componimenti è costruito sulla ricorrenza di cinque medesimi suoni: se nella lirica di Chlebnikov si riconoscono «в них от точки до точки 5 к, 5 р, 5 л, 5 у», il passaggio tratto dal manifesto è invece «построено на 5 м» (SS, VI.1, 288). La ricorrenza di queste ripetizioni foniche viene indicata da Chlebnikov/Oleg come una vera e propria legge, «свободно текущей самовитой речи» (SS, VI.1, 288), di cui il poeta dà inoltre una definizione strutturale: «самовитое слово имеет пяти-лучевое строение и звук располагается между точками на острове мысли пятью осями, точно рука и некоторые морские звезды» (SS, VI.1, 288). Ci sembra particolarmente rilevante soffermarci su quest'ultima similitudine, con cui Chlebnikov paragona la 'quintupla ripetizione' (secondo la formulazione di Markov) non solo a oggetti concreti presenti in natura, come le dita di una mano o le punte di una stella marina, ma a un concetto geometrico-spaziale (anche in virtù dell'uso del termine *os*'). Quest'ultimo elemento permette di affermare che l'argomentazione presente nel dialogo rappresenta uno stadio embrionale di quella concettualizzazione geometrica della parola e delle lettere dell'alfabeto che troverà il suo massimo momento di raffinazione in *Chudožniki mira!*, composto cinque anni più tardi. Non è inoltre da trascurare il fatto che sulla scia di questa stessa impostazione analitica si inserisce anche il breve saggio *O vtorom jazyke pesen'* (1916), in cui Chlebnikov individua delle ripetizioni foniche (basate sulla struttura 5M+1P) in alcune opere di Puškin e Lermontov (cfr. qui, supra).

La replica del secondo personaggio funge nuovamente da pretesto per permettere a Chlebnikov di approfondire un ulteriore aspetto della teoria logopoietica:

Казимир. Вообще слово - лицо с низко надвинутой шляпой. Мыслимое в нем предшествует словесному, слышимому. Отсюда «Беотия», «Италия», «Таврида», «Волынь» - тени, брошенные «землей волов» на звук (SS, VI.1, 288).

Questo passaggio è in continuità con alcune delle teorie espresse in altri testi: nello specifico, i nomi così diversi delle regioni geografiche fanno risaltare come la componente semantica delle parole sia prevalsa su quella fonica. La battuta di Oleg, che all'apparenza sembra slegata dal discorso appena intavolato da Kazimir, è in realtà un preambolo alla trattazione vera e propria intorno al problema della significazione di un termine, che affronterà più avanti:

Олег. Важно отметить, что судьба звуков на протяжении слова не одинакова и что начальный звук имеет особую природу, отличную от природы своих спутников (SS, VI.1, 288).

Retrospectivamente, in questo passaggio possiamo riconoscere l'affermazione del ruolo centrale che gioca il suono iniziale di una parola nel contribuire alla produzione del senso della stessa, un elemento fondamentale del sistema logopoietico chlebnikoviano, che si registra in molti altri testi, osservato da diversi punti di vista: facendo riferimento ai testi che abbiamo preso in esame nel corso del presente elaborato, tale concezione di cui si riconoscono alcuni tratti fondamentali negli esempi di *O vtorom jazyke pesen*, verrà pienamente sviluppata in *Chudožniki mira! e Naša osnova*. Chlebnikov, per voce di Oleg, individua una conferma di questo principio accoppiando nomi di nazioni («Англия и Альбион, Иберия и Испания», SS, VI.1, 289) e, volendo fornire un'ulteriore prova a sostegno della propria teoria, stila un elenco di cognomi di tedeschi illustri: «Ш и Г упорно стоят в начале имен многих немецких мыслителей: Шиллер, Шопенгауер, Шлегель, Гете, Гейне [...]» (SS, VI.1, 289). In ogni caso, nello specifico di questo secondo elenco, Chlebnikov tradisce una certa ingenuità: come è possibile vedere in questa sequenza di cognomi, il poeta si muove da una prospettiva russocentrica, subordinando le sue 'scoperte' alla fonetica russa: egli non tiene conto del fatto che nelle lingue d'origine, i cognomi di Goethe e di Heine, come quello di Hegel, si scrivono con

una diversa consonante iniziale (al contrario di ciò che accade in russo, per cui l'iniziale è sempre [g]).

Chlebnikov continua ad addurre esempi in cui si verificano corrispondenze tra le consonanti iniziali dei nomi di casate reali e di popoli; in accordo a questo stesso principio, sostiene che gli antichi popoli greci e romani sopravvivono nei tedeschi e nei russi di oggi, e conclude che non si tratta di un fenomeno casuale, poiché «“Рок” имеет двойное значение судьбы и языка», e il primo suono di una parola «в отличие от других, есть проволока, русло токов судьбы» (SS, VI.1, 289).

L'intervento seguente, con cui il personaggio di Kazimir prende la parola, ha lo scopo di collegare logicamente le battute di Oleg, che per la prima volta nel testo risponde affermativamente:

Казимир. И имеет трубчатое строение, и им слух пользуется, чтобы услышать будущее в неясных говорах.

Олег. Да, он есть как бы позвоночный столб слова. Рассудочный свод языка древнее словесного и не изменяется, когда изменяется язык, повторяясь в позднейших оборотах (SS, VI.1, 289).

Per voce di Kazimir, Chlebnikov reintroduce nel testo un ragionamento di tipo geometrico-spaziale, e afferma che il primo suono di una parola ha una conformazione 'tubulare' («трубчатое строение»). Oleg recupera e sviluppa questo accostamento con una similitudine, spostando però il registro terminologico in un'area semantica diversa, ma comunque ricorrente nello stile del poeta: quella dell'anatomia («он есть как бы позвоночный столб слова»). Un'osservazione di particolare interesse, se confrontata comparativamente con le teorie logopoietiche del poeta, è quella che riguarda l'aspetto concettuale di un termine: Chlebnikov ne riconosce l'antichità e l'immutabilità rispetto al significante, che può essere invece soggetto a mutamenti. Sembra che il poeta si stia rifacendo alle teorie sulla struttura della parola di A.A. Potebnja, e nello specifico stia fornendo una propria definizione del concetto di 'forma interna' (cfr. Boneckaja: 2010, 265-302; Ferrari-Bravo: 2000, 70-71; Potebnja: 1993; Steiner: 1991, 160-165).

Chlebnikov/Oleg a questo punto elenca una serie di considerazioni di argomento etimologico, con cui individua corrispondenze tra parole che nel russo moderno hanno significati diversi, ma che tra loro intrattengono un rapporto paronomastico («[...] грешного начала (от слова гореть) и святого (от свет, светить)», *SS*, VI.1, 289), e sentenza che «Древнему разуму просвечивались сквозь нравственные порядки вещественные силы» (*SS*, VI.1, 289).

La coppia successiva di battute mostra un ulteriore cambiamento di direzione per ciò che concerne l'esposizione delle tematiche:

Казимир. Как прекрасен был Винтанюк в его отзыве о завоевателе:
«человек здоровый, лицо сухое, а пузо не малое».

Олег. О, он неувядающий учитель слога, образчик красноречия,
столетний судья. Это приговор ста лет. Романченко - учитель замысла
(*SS*, VI.1, 289).

Nel testo vengono menzionate le figure di Vintanjuk e Romančenko, le cui identità sono state chiarite da Baran, che ha individuato i riferimenti precisi da cui Chlebnikov ha tratto ispirazione (Baran: 2002, 389-393). E.I. Vintanjuk era *Feldwebel* e reduce della Guerra Patriottica che partecipò ai festeggiamenti per il centenario della sconfitta di Napoleone nel 1912, e proprio nel merito del comandante francese si pronunciò con la frase: «человек здоровый, лицо сухое, а пузо не малое» (cfr. Baran: 2002, 391). È probabilmente per l'impressione data dal ritmo di questa definizione che Oleg / Chlebnikov lo definisce «неувядающий учитель слога, образчик красноречия», secondo Baran ironicamente (Baran: 2002, 393). Il secondo riferimento è invece di diverso tipo: L.A. Romančenko era un insegnante di ginnasio che conseguì un record mondiale nel nuoto in circostanze avverse («Я вижу бурное черное море, гребень молний и одинокого пловца», *SS*, VI.1, 289) e, secondo Baran, Chlebnikov si rapporta a questa figura con assoluta serietà, in quanto rappresenta un chiaro esempio «того героического поведения, которое столь усердно пропагандировал поэт в своих довоенных произведениях» (Baran: 2002, 394).

Il personaggio di Oleg conclude il dialogo con un'ulteriore osservazione paraetimologica, in linea con il principio del ruolo cruciale del primo suono di una parola, e prende in

considerazione i nomi dei continenti: «А упорно стоит в начале названий материков - Азия, Африка, Америка, Австралия, хотя названия относятся к разным языкам. Может быть, помимо современности, в этих словах воскресает слог А праязыка, означавший сушу» (*SS*, VI.1, 289). Ciò che è importante sottolineare in questa affermazione finale è che Chlebnikov sembra ammettere l'esistenza di una lingua primigenia, in cui il suono [a] doveva veicolare il significato di 'terraferma'. L'osservazione del poeta non è molto rilevante se presa in quanto tale, ma lo diviene maggiormente se la si raffronta, retrospettivamente, al modo in cui condurrà le proprie ricerche logopoietiche negli anni seguenti: la creazione di un linguaggio che possa replicare i meccanismi di significazione dell'ipotetico *prajazyk* sarà infatti uno dei punti centrali delle ricerche di Chlebnikov.

V.2.4 *Ryčag čaši* [*Razloženie slova*] <1916>

Ryčag čaši, è il titolo di un'opera pubblicata per la prima volta nel 1930, nel volumetto *Neizdannij Chlebnikov XV*, ed è nota anche con il titolo di *Razloženie slova*, con il quale compare nel 1933 nell'edizione critica *SP* (V, 198). Come segnala Stepanov, questo secondo titolo è «условное название неизданной статьи опубликованной А. Крученых под заголовком “Рычаг чаши”» (*SP*, V, 350).

Per quanto riguarda la data di composizione del testo, i curatori di *SS* hanno puntualizzato le ipotesi di Stepanov («Написана она скорее всего в 1915-6 г.», *SP*, V, 350) e, sulla base di alcuni elementi presenti nelle memorie di Dmitrij Petrovskij (cfr. Petrovskij: 1929, 9), sostengono che la data di composizione del testo sia da collocare nel 1916 (cfr. *SS*, VI.1, 394). Nel commento della più recente edizione critica viene inoltre avanzata l'ipotesi per cui il titolo che Kručenyč diede all'opera sia da ricondurre al procedimento logopoietico del *razloženie slova*, con particolare riferimento alla definizione che lo

stesso Chlebnikov dà della consonante /č/:⁴³⁵ «Название текста мотивировано определением “Ч” как “тела-чаши”, то есть рычага равновесия» (SS, VI.1, 394).

L'opera si distingue dagli altri dialoghi chlebnikoviani per alcuni aspetti: in primo luogo, non è presente il termine '*razgovor*' né nel titolo, né nel sottotitolo; secondariamente, come vedremo, è caratterizzata da una struttura dialogica *sui generis*, del tutto diversa da quella delle altre opere qui esaminate. Tuttavia, si può affermare che *Ryčag čaši* sia effettivamente un dialogo poiché l'autore stesso, nell'incipit dell'opera, contestualizza la dinamica duale («Мы [...] с ним...») che connota lo svolgimento del testo:

Мы долго ходили с ним (учителем) по пустынным покоем, там, где, озаренные белой зарею времени, меловые тела богов опускали хмурые величавые лбы, увитые долгими кудрями (SS, VI.1, 126)

In questo incipit, Chlebnikov sembra situare il dialogo nei *peripatoi* ateniesi, caratterizzati dalla presenza di statue di dei («меловые тела богов...») e, così facendo, non è impossibile che l'autore alluda all'origine stessa della forma dialogica, la Grecia antica. Se già la presenza di un pur vago riferimento all'ambientazione distingue *Ryčag čaši* dagli altri dialoghi,⁴³⁶ a complicare l'interpretazione dell'opera concorre il ruolo di due elementi strutturali: contrariamente a quanto accade nel dialogo filosofico della tradizione classica e in altri dialoghi chlebnikoviani più articolati, non solo il testo si compone di due sole battute,⁴³⁷ ma esse sono entrambe pronunciate dallo stesso personaggio, il maestro (*učitel'*). Inoltre, a differenza di altri casi analizzati in cui ad ogni battuta corrisponde una chiara indicazione del nome del personaggio a cui essa è

⁴³⁵ Come si vede nella parte finale di *Ryčag čaši*: «Ч, которое кажется телом-чашей для другого тела, есть состояние равновесия около точки опоры вращающейся черты, к которой приложены две равносильные силы» (SS, VI.1, 130). Per un confronto interessante, si rimanda alla definizione 'geometrico-spaziale' che l'autore appronta per la medesima consonante in *Chudožniki mira!*, tre anni più tardi: «[...] Ч означает пустоту одного тела, заполненную объемом другого тела, так что отрицательный объем первого тела точно равен положительному объему второго» (SS, VI.1, 154).

⁴³⁶ Il passaggio descrittivo con cui Chlebnikov introduce il dialogo è particolarmente importante: non solo poiché si tratta di un elemento strutturale assente negli altri *razgovory*, ma anche per l'ambientazione stessa in cui il poeta contestualizza l'opera. Quella che potrebbe essere un'allusione alla scuola peripatetica è inoltre una testimonianza importante della centralità della dinamica essenzialmente orale del processo conoscitivo che connota il dialogo filosofico greco, e in certa misura è collegabile alle considerazioni che abbiamo anticipato nel paragrafo V.1.4 *Dialog o Razgovor?* La forma dialogica nella produzione chlebnikoviana, nel merito della coalescenza della parola pronunciata.

⁴³⁷ Come ha segnalato Baran, in quest'opera «жанр и его нормы сведены почти на нет» (1993, 111 n29).

attribuita, in *Ryčag čaši* si può comprendere chi sia l'emittente di un dato enunciato o pensiero solamente sulla base di alcuni riferimenti infratestuali: Chlebnikov, che nell'esordio mostra implicitamente di assumere i connotati di un discente, segnala che la prima, lunga battuta è del maestro: Chlebnikov introduce la trattazione con «И он сказал» (SS, VI.1, 126); la seconda indicazione coincide invece con la seconda battuta, con cui il maestro si rivolge al poeta-discepolo: «Ты слушаешь меня, о ученик? - говорил учитель» (SS, VI.1, 130).

È interessante, a questo proposito, istituire un confronto con *Učitel' i učenik*: in questo caso, i personaggi potrebbero essere potenzialmente gli stessi del dialogo del 1912, essendo identificati solo per mezzo di nomi comuni. L'indicazione esplicita di uno dei due, tra parentesi «(учителем)», permette di supporre che l'altro personaggio sia effettivamente il suo opposto, un *učenik*. Vale la pena sottolineare inoltre il fatto che in *Ryčag čaši* Chlebnikov sembra aderire a un'impostazione più tradizionale del dialogo: contrariamente alla dinamica attuata in *Učitel' i učenik*, i 'ruoli' sono quelli consueti, vale a dire che è il maestro a trasmettere il proprio sapere al discepolo. In *Ryčag čaši* Chlebnikov approfondisce esclusivamente il tema logopoietico, e non è da escludere che questo dialogo possa essere contemporaneamente interpretato sia come il precursore ideale di *Učitel' i učenik* (il fine del *razloženie slova* è di fornire all'umanità una lingua universalmente comprensibile, e quindi tornare, analogicamente, a una lingua adamitica, a un mezzo di comunicazione arcaico, in cui si verifica la 'coalescenza'⁴³⁸ tra linguaggio, realtà e pensiero), sia come suo antitetico (dal momento che si verifica una trasmissione 'canonica' di quel sapere che poi sarà la base delle teorie chlebnikoviane in senso più ampio).

Senza entrare nel dettaglio dei contenuti di questo testo, ci limitiamo a notare che il poeta approfondisce il funzionamento del sistema del *razloženie slova*: per voce del maestro, Chlebnikov considera una serie di parole che cominciano per una determinata consonante e ne mette in luce le affinità semantiche, servendosi di osservazioni paraetimologiche per far risaltare il significato geometrico-spaziale della data consonante, esattamente come accade in alcuni saggi di argomento filologico.⁴³⁹

⁴³⁸ Cfr. Calogero: 2012, 59-68; Hoffmann: 1991, 53-60.

⁴³⁹ Cfr. *O prostych imenach jazyka; Chudožniki mira!*

V.2.5 *Razgovor. Iz Knigi udač* (1917)

Razgovor. Iz Knigi udač è un'opera composta nel 1917⁴⁴⁰ e pubblicata nello stesso anno sull'almanacco 'Vremennik 2'. Il testo, riprodotto per la prima volta nell'edizione critica curata da V. Markov (*GW*, III, 457-459), è anche noto con un titolo leggermente diverso: *Razgovor. Vzirajuščij na gosudarstva V. Chlebnikov. Iz knigi udač: List 1-j iz 317*.

Nel complesso degli studi specialistici, quest'opera è stata trattata con frequenza decisamente inferiore rispetto ad altri testi di questo tipo: viene menzionata incidentalmente da Cooke (1987, 135), e da Baran (1993, 106), che per primo la riconduce nel novero di un gruppo più ampio di testi chlebnikoviani strutturati in forma dialogica, e in uno studio successivo (2002, 149) ne cita alcuni passaggi in un più ampio discorso sulla figura di Amenofis IV.

Riteniamo possibile includere quest'opera nel novero dei dialoghi chlebnikoviani non solo per l'esplicito riferimento che si riscontra nel titolo, ma anche per la struttura del testo stesso, che presenta infatti una sequenza di battute attribuite a due diversi personaggi. Queste voci non sono però marcate da un nome, né comune, né proprio, e similmente a quanto si verifica in *Razgovor dvuch osob*, sono identificate solamente dai numeri romani I e II.

Il dialogo comincia *in medias res*, e fin dall'esordio è possibile intuire che il tema dell'opera è incentrato sulle cifre fondamentali nel calcolo delle leggi del tempo:

1. Ты показал, что есть луч войн. Ты заковал бога браней в оковы уравнений, и он, скованный, лежит и, осужденный тобой, понури<л> голову. Он пленник твоего замысла измерить луч человечества, чтобы построить первое государство звезды. Да, я вижу, что сдвиги, измеряемые в дикарском человечестве единоборством войны, бывают через 317 лет и что число *e* объединяет ряды войн в одно дерево войн. (*SS*, VI.1, 135).

⁴⁴⁰ 19 aprile 1917, cfr. Nikitaev: 1999, 64; *SS*, VI.1, 138.

La prima voce si rivolge con una certa confidenza (uso del pronome di seconda persona singolare) alla seconda, che verosimilmente coincide con Chlebnikov stesso: la prima voce riepiloga infatti quelli che sono i conseguimenti e le intenzioni del poeta per quanto riguarda i calcoli sul tempo (Ты показал, [...] Ты заковал [...] в оковы уравнений, [...] Он пленник твоего замысла измерить [...] государство звезды);⁴⁴¹ oltre a questo, sono altri gli elementi che permettono di sovrapporre la figura di Chlebnikov a quella del secondo interlocutore del dialogo: in primis, la frequente menzione dei raggi (луч войн / луч человечества), che è indice di un costante riferimento all'ambito scientifico dell'ottica e permette di collocare quest'opera entro un più ampio discorso condotto nella trattazione di altri lavori in prosa;⁴⁴² secondariamente, la menzione di elementi prettamente matematici, sia che abbiano effettivamente giocato un ruolo importante nel sistema chlebnikoviano («Ты заковал бога браней в оковы уравнений...», corsivo mio),⁴⁴³ o per una loro probabile accezione metaforica (число *e* объединяет ряды войн...).⁴⁴⁴

Il primo personaggio conclude la propria battuta con alcune domande («Но не бывает ли того же для погоды слов “равенство, братство, свобода”? [...] Найден ли луч равенства? и девят<и> валов свободы?»), SS, VI.1, 135), che forniscono alla seconda voce-Chlebnikov il pretesto per intavolare un discorso interamente incentrato sulle corrispondenze temporali basate sugli intervalli di 317 anni:

⁴⁴¹ Si ricorda che il motivo della creazione di uno stato siderale viene argomentato in forma diversa in *Truba marsian*, cfr. qui, supra.

⁴⁴² Ricordiamo i riferimenti ai raggi presenti in *Vremja – mera mira* (cfr. SS, VI.1, 102, 103), e quelli più propriamente legati all'ottica, che torneranno anche qualche anno più tardi in *Chudožniki mira!* (cfr. SS, VI.1, 153) e nel terzo paragrafo di *Naša osnova* (cfr. SS, VI.1, 169-171, 178-179).

⁴⁴³ In questo passaggio, non è fondamentale solo il riferimento alle equazioni, che rappresentano lo strumento preferenziale con cui Chlebnikov ambisce a sistematizzare le proprie considerazioni sul tempo – e di cui dà dimostrazione esemplare in *Vremja – mera mira*, cfr. qui, supra –, ma, soprattutto, il ruolo che le equazioni giocano nella metafora dell'assoggettamento del dio della guerra. Oltre al forte sentimento antimilitarista che intride le opere di Chlebnikov composte nel periodo immediatamente successivo al suo congedo dal servizio militare (cfr. la proposta 'omerica' di accicare la guerra nel *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*), la metafora dell'assoggettamento può anche essere letto in parallelo a quanto egli scriverà a qualche anno più tardi in *Pro nekotorye oblasti...* (cfr. qui, supra). Il poeta, discutendo delle leggi del tempo, sostiene infatti che esse «делают нравы менее кровожадными» (*T*, 640).

⁴⁴⁴ Si ricorda che il numero *e* (di Nepero, o di Eulero) è strettamente collegato alle nozioni di logaritmo e di numero complesso. Come il logaritmo, si può definire tramite una successione. Forse in quest'ultima caratteristica si può ravvisare un punto di convergenza con la serie presente in *Vremja – mera mira* (cfr. SS, VI.1, 102).

II. Да, за 317·10 до 1792-го года, когда провозгласили свободу во Франции и низвергли жрецов, был 1378 год <до Р. Х.>, когда в Египте почитание божеств было заменено почитанием Солнца, а храмам и жрецам брошен вызов. Богатые лишились своих льгот в загробном мире, и загробный мир (первый из миров) осуществил начала равенства и свободы. Равенство для мертвых было осуществлено за 317·10 лет до равенства для живых. [...] А через 317·2 после египетского равенства в 1378 погода равенства пришла для Ассирии. В 744 году <до Р. Х.> Тиглат-Пилезар сверг восьмилетнее иго жрецов и восстанием достиг престола. Он боролся с союзом жрецов и торговцев, опираясь на бедных, вернее, нищих жителей деревни. У городов, не знавших долга, но знавших свои права, он отнял вольности и победил изнеженное духовенство. Это было сделано во имя уравнивания сельского сословия с горожанами и владельцами храмов, т.е. во имя равенства. За 317·3 до 1792 года был 841 год. Но в 845-м году в Китае было упразднено 40 000 храмов и распушено 260 000 жрецов. А в Византии иконоборцы. Ты видишь, что существует луч погоды равенства - верозвук, луч отставки божеств от службы богатству.

Seguendo nella sostanza un *modus operandi* già inaugurato in *Vremja – mera mira*, Chlebnikov illustra la propria concezione del tempo adducendo una serie di esempi, coppie di eventi la cui distanza nel tempo è un multiplo di 317 anni. Ciò che tuttavia differenzia quest'opera da *Vremja – mera mira* è un elemento nuovo, che nel saggio era stato solo abbozzato: gli eventi presi in considerazione da Chlebnikov sono legati non solo dal punto di vista numerico, ma per una similitudine di fondo, che permette di accomunarli («*Равенство для мертвых было осуществлено за 317·10 лет до равенства для живых. [...] А через 317·2 после египетского равенства [...] равенства пришла для Ассирии*», corsivi miei).

Nella battuta successiva, il ruolo di “spalla” della prima voce si fa più evidente:

I. Я вижу, что 317 лет есть истинная волна луча времени и что <ты> точно носишь у пояса мышеловку, в которой сидит судьба. Разреши тебя назвать судьболовом, как люди зовут мышеловами зеленоглазых черных кошек. Из твоего учения выступает единое, не разделенное на государства и народы человечество. <О, да! Это изящно> (SS, VI.1, 136).

La sua funzione infatti è sempre quella di dare modo al secondo personaggio di argomentare le proprie tesi, non solo confermando le posizioni espresse nel passaggio

precedente («Я вижу, что...»), ma anche anticipando i contenuti di quelle successive, introducendo aspetti della concezione chlebnikoviana che il poeta non ha ancora esposto in questo testo, ma che si registrano in altre opere («Из твоего учения выступает единое, не разделенное на государства и народы человечество»). È importante inoltre notare che è proprio la prima voce a introdurre nel dialogo il termine *sud'ba*, che motiva l'invenzione dell'epiteto *sud'bolov*, costruito in similitudine con *myšlov*. Questo tipo di antonomasia, che potrebbe sembrare un semplice *divertissement* autocelebrativo del poeta stesso, ha invece una funzione ben precisa. La seconda voce-Chlebnikov sembra acconsentire tacitamente o ignorare l'elogio tributatogli dal primo personaggio («Разреши тебя назвать...»). Chlebnikov pone in posizione centrale il termine *sud'ba*, sul quale costruisce tutta la battuta successiva:

II. Судьба работает тонко и точно, как швейный прибор. Ее узоры особенно красивы в законе рождения подобных смертных людей - подобников. Вот узоры ее иглы. (Внимание старого и молодого материка!) Грецию разрушили римляне, Рим разграбили лесные народы. Слово «родина», «гибель отечества» произносилось на тысяче языков, выкашлянное с кровью грубо проткнутым мечом горла. Десять столетий исполнены зарева пожаров, крови и пламени; рукой трудолюбивой швеи вытканы латы и оружие. Но два человека, изучавших *π* (отношение окружности круга к оси круга), родились через 365.5 лет. Пять платоновских лет. Архимед (286 <г. до Р. Х.>) нашел 3 знака *π*, Лудольф ван Цейлен (1539 <г.>) определил 35 знаков *π*. Один германец, другой грек (SS, VI.1, 137).

Con questa risposta della seconda voce, Chlebnikov introduce il tema della corrispondenza tra le nascite dei *podobnye smertnye ljudi* («в законе рождения подобных смертных людей – подобников»), e a questo proposito vale la pena soffermarsi sul procedimento argomentativo messo in atto dal poeta. Chlebnikov inizia l'esposizione partendo da una reificazione del concetto di destino, ottenuta con la similitudine che introduce questo passaggio, in cui il poeta giustappone il significato del termine *sud'ba* a uno strumento da cucito. In questa similitudine si può riconoscere un velato riferimento alle Moire, il cui compito era di tessere il filo del destino di ogni singolo uomo. In questo passaggio Chlebnikov potrebbe aver espresso una propria rivisitazione di queste figure mitologiche e avere giustapposto il filo delle Moire agli 'ornati' (*uzory*) dei popoli umani e delle loro vicende storiche, con una combinazione di metonimia e

sineddoche. In ogni caso, la reificazione del destino non è un semplice artificio retorico che permette a Chlebnikov di costruire la successiva serie di metafore (incentrate sul termine *uzory*), ma può essere letta sia in parallelo ad altri procedimenti di rivalutazione di elementi simbolici, come accade nel caso del sole (cfr. *Vremja – mera mira; Naša osnova; Prikaz predzemšarov*), sia in analogia con la possibilità di prevedere il verificarsi di eventi nel futuro sulla base di uno studio del passato espressa in *V mire cifr*. Nella serie di metafore è dunque possibile riconoscere alcuni dei temi centrali nella produzione chlebnikoviana di questo periodo e, di conseguenza, ravvisare una continuità con alcuni dei testi in cui la componente antimilitarista è determinante (in particolare, cfr. *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*). L'idea di una legge matematica 'delle nascite' con cui si possa individuare la corrispondenza tra le date di nascita di due figure storiche di particolare rilievo, accomunate da vicende simili, viene espressa nella metafora del ricamo: «узоры особенно красивы в законе рождения [...] Вот узоры ее иглы». Il passaggio immediatamente successivo vede invece lo svolgimento di un secondo tipo di artificio retorico, in cui il poeta si serve ancora di figure di sostituzione: Chlebnikov prende in considerazione il 'destino' di due realtà politico-culturali, l'antica Roma e il mondo greco antico, sottolineando che la prima, pur avendo soggiogato il secondo, è stata a propria volta annichilita da altri popoli durante le invasioni barbariche («лесные народы»). In un'antonomasia, il poeta considera questi due esempi come rappresentativi della storia dell'umanità in generale,⁴⁴⁵ dal momento che nell'enunciato successivo riprende, con l'uso di un'immagine particolarmente suggestiva («Слово “родина”, “гибель отечества” произносилось на тысяче языков, выкашлянное с кровью грубо проткнутым мечом горла»), la similitudine destino-strumento da cucito per mettere in luce sia la natura violenta dell'uomo, che identifica nella metafora della 'sarta operosa' («Девятнадцать столетий исполнены зарева пожаров, крови и пламени; рукой трудолюбивой швеи вытканы латы и оружие»), sia un probabile collegamento con gli studi sugli intervalli di 317 anni che intercorrono tra le guerre dell'umanità. Il passaggio successivo, in cui Chlebnikov adduce un esempio concreto della sua teoria sulla legge delle nascite di individui eccezionali dal destino simile, si caratterizza per un netto e repentino mutamento nello stile, che il poeta ottiene con una semplice congiunzione

⁴⁴⁵ In questo senso, la contrapposizione tra *staryj* e *molodoj materik* deve essere interpretata in chiave temporale.

avversativa (*no*). Il poeta abbandona il registro metaforico e adotta una prosa piana e disadorna per presentare un esempio in cui si trovano giustapposte le figure di Archimede e di Ludolph van Ceulen, due matematici che si dedicarono al calcolo delle cifre decimali del pi greco: l'intervallo che separa le loro date di nascita viene descritto «ПЯТЬ ПЛАТОНОВСКИХ ЛЕТ», vale a dire 5 volte un anno 'platonico' (365 anni), così denominato in virtù di un palese riferimento alla dottrina platonica della metempsicosi.⁴⁴⁶ Tuttavia, non è chiaro da dove abbia origine questo intervallo: l'unità di misura dell'anno platonico assume un significato particolarmente rilevante, se considerata alla luce dei contenuti di altri testi: infatti, se nei calcoli presenti nella parte iniziale di *Razgovor. Iz Knigi udač* prendeva le mosse dall'intervallo fondamentale « 365 ± 48^n », indicato con questa particolare notazione già in *Vremja – mera mira* (cfr. Chlebnikov: 1916, 5; SS, VI.1, 102-103) e ulteriormente puntualizzato dal poeta nel caso preferenziale di 317, in questo dialogo Chlebnikov assume come valore fondante 365, eliminando l'incertezza di 48^n . Ammettere questo tipo di soluzione comporta tuttavia due problematiche. La prima è che Chlebnikov abbia deliberatamente preso in considerazione un valore costante diverso: ricordiamo infatti che in *Vremja – mera mira* il numero 317 era essenzialmente legato alle corrispondenze tra guerre e battaglie, mentre il numero 365 costituiva l'intervallo, espresso in anni o in giorni, nelle vicende di stati o singoli individui. Il secondo problema riguarda invece un aspetto più specifico: supponendo che il calcolo da cui Chlebnikov prende le mosse sia effettivamente « 365 ± 48^n », bisogna precisare che matematicamente non esiste un valore di n per cui l'operazione abbia come preciso risultato 365. L'unico caso ammissibile sarebbe quello per cui l'esponente $n = -\infty$, ma il risultato della potenza sarebbe un valore 'tendente' allo zero, ma non uguale. Non è inverosimile che Chlebnikov fosse consapevole delle implicazioni di una formalizzazione matematica di questo tipo,⁴⁴⁷ ma ci sembra più probabile che nelle pubblicazioni di *Vremja – mera mira*

⁴⁴⁶ Si vedano inoltre le *Mednye doski*, di cui parleremo successivamente e che rappresentano una sorta di 'testo preparatorio' alla stesura del presente *Razgovor* e di *Koleso roždenij*, in cui Chlebnikov espone alcune considerazioni sugli anni platonici e sullo «учение о переселении душ» (Nikitaev: 1999, 63-64). In quest'ultimo caso Chlebnikov si esprime in modo abbastanza negativo, definendo tale studio nei termini di «детский лепет», probabilmente poiché considerava la propria teoria sulla legge delle nascite come una raffinazione 'scientificamente inoppugnabile' della dottrina platonica.

⁴⁴⁷ Quanto affermiamo troverebbe conferma nell'ammissione dello stesso Chlebnikov (in *Vremja – mera mira*, cfr. SS, VI.1, 106) nel merito delle imprecisioni di alcuni calcoli in cui si verifica un'incertezza di un valore numerico molto piccolo, che egli potrebbe aver formalizzato quindi ricorrendo all'elevamento a potenza.

si sia stato compiuto un errore tipografico⁴⁴⁸, laddove la variante che noi ipotizziamo essere quella corretta vede n come fattore, e non come esponente: $365 \pm 48n$. Questo tipo di notazione non altera infatti il risultato dei calcoli né in *Vremja – mera mira* (317, con $n = 1$), né in *Razgovor. Iz Knigi udač o Koleso roždenij* (365, con $n = 0$).

Tornando all'analisi del testo, la conclusione dell'estratto mostra un'attenzione particolare per la nazionalità di queste due figure («Один германец, другой грек»): non si tratta di un elemento marginale, poiché, come si vedrà nella parte finale del testo, Chlebnikov assume il carattere nazionale quasi in valore antonomastico. Per spiegare meglio questa osservazione, è opportuno considerare gli esempi che il poeta espone in seguito. La serie successiva di corrispondenze tra le nascite viene infatti introdotta da una considerazione sulla nazione dei personaggi che verranno presi in esame: «А Англия и Греция? Сколько войн и гибелей отечеств между ними!» (SS, VI.1, 137). Nonostante le guerre e l'alternarsi di realtà statali e nazionali che hanno interessato le due nazioni nel corso della storia (in analogia con la metafora della 'sarta operosa'), Chlebnikov mette in luce l'affinità tra due pensatori, rispettivamente un inglese e un greco, accomunati dal fatto di essere entrambi filosofi e studiosi di logica: «Но логик Джон Стюарт Милль (1840 <г.>) родился через 365·6 после логика Аристотеля (384 <г. до Р. Х.>)» (SS, VI.1, 137). In questo procedimento argomentativo si riconosce un punto fondamentale del sistema chlebnikoviano: mettendo in evidenza le diverse nazioni a cui appartengono i *podobniki* e, come in questo caso, sottolineando le guerre che sono avvenute tra i due Paesi, il poeta riprende l'ideale filantropico del superamento delle barriere nazionali, che aveva già espresso sia nelle ricerche logopoietiche, sia, in diversa forma, in *Truba marsian* e *Pis'mo dvum japoncam* (1916), e che si ritrova esposto in modo più esplicito anche in *Koleso roždenij. Razgovor* (1919).

In questa prospettiva, di particolare rilievo è anche l'esempio successivo, con cui Chlebnikov giustappone il 'germanico' Keplero al matematico indiano Āryabhata (III sec. a.C.), entrambi sostenitori della teoria del moto di rotazione terrestre (e, di conseguenza, dell'eliocentrismo): «Два храмовника вращения Земли кругом оси - индус Ариабхатта (476) и германец Кеплер (1571) - через 365.3; они, конечно,

⁴⁴⁸ Segnaliamo che nella prima pubblicazione nota, l'articolo *On segodnja. Bugi na nebe*, il valore n compare costantemente a pedice del numero 48, benché non abbia alcun significato matematico: cfr. Chlebnikov: 1915, 14.

никогда друг друга не знали, как и храмовники окружности» (SS, VI.1, 137). Inizialmente Chlebnikov descrive i due matematici come *chramovniki* ('templari') dell'eliocentrismo, e a questo proposito si noti l'enunciato che conclude il passo qui citato: l'affermazione tautologica per cui essi non si sono mai conosciuti è pretesto per articolare un *calembour* costruito sulla diversa accezione del termine *chramovnik*, che in questo caso allude al fatto che in epoca medioevale (il riferimento all'ordine cavalleresco) non si conosceva il concetto matematico di intorno.⁴⁴⁹

Chlebnikov continua l'elenco di corrispondenze, e l'idea che sottende l'intera sua concezione si fa gradualmente più chiara:

«Софокл (496 <г. до Р. Х.>) и Вольтер (1694) были величайшими <поэтами> своих народов, из-под пера обоих вышел «Эдип-царь», и оба были сожжены мыслью о роке (землетрясение в Лиссабоне); [...] Великий Эсхил (род<ился в> 525 <г. до Р.Х.>) в «Персах» воскресил Элладу военной славы, а через 365.4, в 935 <году>, родился Фирдуси, персам напомнивший имена «Шах-намэ». Фирдуси - Эсхил Ирана» (SS, VI.1, 137).

Da questo estratto si può infatti notare come Chlebnikov giustappone figure storiche non solo in virtù di analogie o somiglianze nelle vicende delle loro vite (Sofocle e Voltaire, entrambi autori di *Edipo re*), ma anche sulla base del ruolo simbolico o 'antonomasico' che esse occupano nella storia della loro 'nazione', ad esempio Eschilo e Firdusi vengono accomunati poiché quest'ultimo viene considerato l' 'Eschilo iraniano'.

Il passaggio conclusivo del *razgovor* non è separato graficamente dalla parte di testo che lo precede, e ciò lascia intendere che coincida con la fine della lunga battuta della seconda voce. Tuttavia, si registra la presenza di alcuni elementi che ne complicano l'interpretazione:

Вы рады, видя это? Но, товарищ К., вы будете еще более рады, узнав, что поверхность кровавого шарика (единицы государства человека) равна <деленной на 365 в десятой степени> поверхности земного шара. Не должна ли 365-ричность мер быть зеркалом 365-ричности земного шара?

⁴⁴⁹ Per indicare l'intorno matematico Chlebnikov si serve del termine *okružnost*, il cui uso è oggi sostituito da *okrestnost*.

10 - искусственно; у земного шара не 10, а 365 пальцев. <Как это хупаво!>
(SS, VI.1, 137).

Anzitutto, Chlebnikov accenna all'esistenza di un rapporto matematico tra la superficie di un globulo rosso e quella del globo terrestre, di cui darà esplicita dimostrazione in *Golova vselenoj* due anni più tardi, e che riprenderà anche in *Naša osnova* (cfr. qui, supra). Inoltre, è possibile notare un mutamento nel registro pronominale che finora è stato adottato: se fin dall'inizio del testo i due personaggi si danno del 'tu', Chlebnikov passa all'utilizzo della forma di cortesia in seconda persona plurale. Ciò fa pensare che invece della conclusione della battuta del secondo personaggio, si tratti di una vera e propria apostrofe che Chlebnikov indirizza a Kerenskij («товарищ К.»). A corroborare questa nostra ipotesi concorre anche una frase che in *GW* costituisce parte del titolo dell'opera, mentre in *SS* è stata posta in chiusura del dialogo e in corsivo, come se si trattasse di una firma: «*Взирающий на государства Велимир Хлебников*» (SS, VI.1, 137). Se la solennità del participio presente 'vzirajuščij' è etimologicamente in rapporto alla semantica dell'atto del vedere, che ricorre sovente in altre forme verbali del testo, specialmente nella reiterazione di «я вижу, что...», locuzione presente in entrambe le battute pronunciate dalla prima voce, la cosa osservata, cioè gli Stati, consente di ipotizzare una continuità tra quest'opera e i contenuti del *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*. Ricordiamo che questo testo dichiarativo contiene il *j'accuse* del poeta nei confronti dello stato di cose, della guerra, delle vecchie generazioni e che dal punto di vista stilistico è interamente strutturato sulla vivace contrapposizione retorica tra il noi dei Presidenti e il voi degli stati 'dello spazio', del governo provvisorio e della sua cieca volontà di continuare la guerra, nonostante l'alto costo umano. Il *Vozzvanie* è caratterizzato da un tono complessivamente antimilitarista, che mette in risalto tutte le speranze che Chlebnikov nutriva per la Rivoluzione di febbraio, a cui si aggiunge un attacco violento allo stato di cose, all'ordine costituito, una vera e propria minaccia implicita ai 'governi dello spazio': il poeta condanna la loro esistenza e decreta che verranno ridotti a semplici 'associazioni tra privati'. Il *Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* venne composto nello stesso periodo del *Ragovor. Iz Knigi udač*, tra il marzo e l'aprile del 1917 (SS, VI.1, 263); Chlebnikov rielaborò successivamente l'opera in forma poetica (*T*, 609).

Come è possibile vedere in coda a questa seconda versione del *Vozzvanie* e come già anticipato nel capitolo dedicato ai testi dichiarativi, Chlebnikov in un primo momento intendeva garantire l'accesso al *predzemšarstvo* anche a Kerenskij («пропуск в правительство звезды: [...] Керенскому», *T*, 614),⁴⁵⁰ ed è probabilmente per questo motivo che nell'apostrofe finale del dialogo Chlebnikov si rivolge direttamente al capo del Governo Provvisorio. L'*obraščenie* di Chlebnikov tradisce in ogni caso una considerazione sprezzante di Kerenskij, dal momento che, nonostante la forma plurale del pronome sia mantenuta, la lettera iniziale non è maiuscola.

Nei *kommentarii* di SS, i curatori hanno proposto la lettura parallela di un altro testo chlebnikoviano, *Mednye doski* (SS, VI.1, 294), composto nel novembre del 1916 (cfr. Nikitaev: 1999, 64 n1), in cui Chlebnikov stila un lungo elenco di punti numerati, denominati 'primery' dall'autore, che per struttura sono molto affini a quelli dei *Predloženiija*, ma per contenuto sono esclusivamente dedicati all'approfondimento delle corrispondenze tra le nascite dei *podobniki*. Oltre all'evidente legame con il *Razgovor. Iz Knigi udač*, che presenta la rielaborazione in forma discorsiva del contenuto di alcuni dei punti numerati, il materiale raccolto nelle *Mednye doski* verrà inoltre incluso in un altro dialogo, *Koleso roždenij*, come vedremo successivamente. Non ci soffermeremo sui contenuti del testo delle *Mednye doski*, già commentato da A.T. Nikitaev (1999, 62-67), se non riepilogando che molti degli esempi presenti nel testo del 1916 vengono integralmente riprodotti nel dialogo: la struttura logica dei brani rimane sostanzialmente la stessa, e si registrano delle minime variazioni stilistiche. A titolo d'esempio, si rammenti il passaggio del *Razgovor* in cui Chlebnikov giustapponeva le figure di Archimede e di Ludolph van Ceulen, e lo si confronti con il seguente brano tratto dalle *Mednye doski*:

Есть число π , отношение круга к поперечнику. Оно иногда зовется Архимедовым, так как Архимед первым изучал его и нашел его три первых знака. Это еще было в седой древности. Архимед родился в 287 - ом году до <Р.Х.>. Но это же число зовется Лудольфовым по имени Лудальфа ван Цейлена. В средних веках он нашел 35 знаков π . Лудальф родился в 1539-м году. Между годами их рождений прошло 365·5 лет.

⁴⁵⁰ I curatori di *T* (707) segnalano che l'interesse del poeta per Kerenskij è probabilmente legato «с объявлением декрета об отмене в России смертной казни [...]». Ricordiamo che successivamente l'opinione che Chlebnikov aveva di Kerenskij mutò radicalmente. Si rimanda a *Oktjabr' na Neve* e alle memorie di Dmitrij Petrovskij (Petrovskij: 1929).

Архимед был убит римлянами. Рим был разрушен славяно-германскими ордами, и все же через 365·5 лет возникает новая точка нежности и внимания к π , созвучная Архимеду (Nikitaev: 1999, 62).

Risulta evidente come il procedimento argomentativo, nella versione rielaborata del *Razgovor*, rimane sostanzialmente il medesimo. Ciò che distingue maggiormente le due versioni è la tendenza all'impiego di uno stile immaginifico e suggestivo nel *Razgovor*, a fronte del registro più disadorno adottato nel testo del 1916, in cui manca del tutto il riferimento alla violenza («Слово “родина”, “гибель отечества” произносилось на тысяче языков...») e alcuni referenti vengono connotati con un linguaggio più figurato («Рим был разрушен славяно-германскими ордами», 1916 vs. «Рим разграбили лесные народы»). In ultimo, nel merito delle *Mednye doski* ci sembra rilevante richiamare l'attenzione sull'impiego di alcuni elementi di matematica e aritmetica modulare, da cui Chlebnikov attinse largamente anche nella stesura delle diverse parti di *Vremja – mera mira*.⁴⁵¹

V.2.6 *Koleso roždenij. Razgovor* (1919)

Koleso roždenij. Razgovor è un'opera composta all'inizio del 1919 che, insieme ad altri testi dello stesso periodo (come *Chudožniki mira!* e *Golova vselennoj. Vremja v prostranstve*) era destinata alla pubblicazione nel volume “Internacional iskusstva” (cfr. Duganov: 1996, 42). Tale iniziativa editoriale, tuttavia, non fu mai portata a compimento e il testo vide la luce quasi due decenni più tardi, sul numero XXX della serie *Neizdannij Chlebnikov* (1935) di cui era curatore Kručnych (cfr. Duganov: 1996, 42).

Come nel caso di altri testi analizzati, gli specialisti non hanno mai fatto riferimenti espliciti a *Koleso roždenij* servendosi del termine dialogo: in riferimento ai contenuti del testo, Grigor'ev (2000, 255) ad esempio parla di «тезисы статьи». Duganov, che ne ha

⁴⁵¹ «8) [...] И все трое: Платон, Ансельм, Фихте - измерены платоническим годом. $P1 \equiv An \equiv Fi \pmod{365}$ », Nikitaev: 1999, 63. Si noti come Chlebnikov insiste sulla 'misurabilità', servendosi dei simboli di congruenza/equivalenza nello stesso modo in cui svolse le dimostrazioni di alcuni calcoli in *Vremja – mera mira*.

offerto la prima pubblicazione critica, lo definisce «статья» (1996, 42); Baran tendenzialmente fa uso di «статья» e «сочинение», sebbene si riferisca al complesso di queste opere mettendo in luce la strutturazione dialogica dei testi: «несколько отрывков теоретического характера, построенных в форме диалога» (Baran: 1993, 106). Da tale scelta terminologica si distanzia invece un commento di Vjačeslav Vs. Ivanov, che cita questo testo nel complesso di uno studio di più ampia portata sulla categoria del tempo nell'arte e nella cultura del XX secolo, e vi si riferisce con il termine di *dialog*, al quale riconduce anche testi antecedenti, come *Učitel' i učениk* (cfr. Ivanov: 1973, 106).

Dal punto di vista formale, in ogni caso, il testo di *Koleso roždenij* può essere considerato un dialogo a tutti gli effetti. Oltre ad essere presente la specificazione di *Razgovor* nel sottotitolo, infatti, l'opera è costituita da una sequenza di battute attribuite a due personaggi, identificati da un nome comune, 'starec' e dal pronome personale 'ja'. La caratterizzazione di questo secondo personaggio è molto significativa, poiché sembrerebbe rappresentare il primo caso di esplicitazione dell'io d'autore all'interno di un testo in forma dialogica. Come vedremo successivamente, per le tematiche trattate e per il fatto che gli interlocutori comunicano con la seconda persona singolare, quest'opera può essere considerata in continuità con *Razgovor. Iz Knigi udač* e con gli esempi delle *Mednye doski*. Inoltre, Vroon nel 1986 ha presentato e commentato un «essay» inedito dal titolo *Koleso roždenij. Tezisy* (Vroon: 1986, 286-287). Si tratta di un dattiloscritto costituito da quattro 'tesi' numerate, tratte integralmente da *Koleso roždenij*, in cui Chlebnikov indaga i rapporti numerici tra le date di nascita.

In accordo alla 'norma' dei dialoghi chlebnikoviani, l'inizio dell'opera avviene *in medias res*, senza alcun passaggio introduttivo in cui vengono specificati contesto e ambientazione:

Старец. Клянусь небом, на которое смотрю, клянусь губами, которыми говорю: никогда не будет ложью то, что я говорю.

Я. Не хочешь ли ты сказать, что род людей всегда был молнией на большой молнии земного шара, звоном мирового раската, оттого беззвучного для нас, что мы и родимся, и умираем внутри грома? Мы, молнии людей на молнии земного шара? (SS, VI.1, 161).

Fin dalla prima battuta risulta evidente che il registro linguistico di cui si serve Chlebnikov per caratterizzare il personaggio del vecchio sapiente sembra conferire allo *starec* un afflato quasi sacrale: questa battuta, costituita da una struttura metricamente irregolare, per l'impressione ritmica ottenuta grazie alle riprese anaforiche (*Kljanus' / kljanus'*; *na kotoroe / kotorymi*), alle rime interne (*smotrju / govor'ju*;) e al gioco prosodico prodotto dall'alternarsi del metro (*lož'ju / govorju/*), che produce alcune cesure (*lož'ju / to*) non sempre marcate dalla punteggiatura, acquisisce un carattere quasi formulare, che però non contribuisce in alcun modo a chiarire il senso dell'enunciato. Il secondo personaggio, *ja*, si preoccupa fin dall'inizio della propria risposta di porre rimedio alla vaghezza delle frasi del sapiente («Не хочешь ли ты сказать, что...»), senza rifarsi direttamente a queste ultime, ma presentando considerazioni nuove, che attinge direttamente dalle *Mednye doski*.⁴⁵²

Nella battuta seguente, lo *starec* risponde in modo affermativo e laconico alle domande del suo interlocutore, e aggiunge alcune formulazioni interrogative abbastanza enigmatiche: «Да. Не ходи по дороге. Разве виноват праздник красивых, встретив слепого? Виноваты приложившие к устам трубы, встретив глухого?» (SS, VI.1, 161). A queste domande retoriche, la cui struttura antitetica è un possibile riferimento dell'autore alla ricezione delle proprie teorie matematico-numerologiche, segue un intervento più lungo, che stilisticamente segue la linea tracciata dagli enunciati iniziali, e che si registra anche nella variante delle tesi proposte da Vroon (1986, 286):

[Никогда не будут виновны светила, что мы их не слышим. Никогда не виновато колесо рождений, что слух не различает его шума, железного визга его лопастей. Могут спросить, как можно искать общего закона для рождения подобных людей, если борцы за одно и то же дело родились в разных государствах и члены разных народов. Но государство-молния давно соединило все человечество, сплетя в одну косу волосы всех людей. Можно вообразить себе такого наблюдателя с соседней звезды, который бы хорошо видел людей, но не заметил ни народов, ни государств.] (SS, VI.1, 161).⁴⁵³

⁴⁵² «Многие связи рождений людей, забытых человечеством. То, что подобных истин рождаются через один или несколько платоновских лет, озаряя общий луч глупости, не есть ли закон кратных отношений в применении к колебательному закону истины? [...] Природа молнии, грозы, окутывающие земной шар, объяснят многое» (Nikitaev: 1999, 63-64).

⁴⁵³ Il passaggio è stato riportato tra parentesi quadre sulla base delle indicazioni dei curatori di SS, che segnalano: «Прямыми скобками Хлебников выделил в рукописи тезисы, которые были перепечатаны на машинке (РГАЛИ)», e pubblicati per la prima volta in Vroon: 1986.

In questo passaggio assistiamo a una suggestiva giustificazione della teoria chlebnikoviana sulla metempsicosi, mentre nell'immagine del *gosudarstvo-molnija* possiamo riconoscere una traccia di ciò che è stato definito 'pancronismo' da Vittorio Strada.⁴⁵⁴ Il principio fondamentale del sistema estetico di Chlebnikov che fa da sfondo a tale concezione è stato ben espresso da Garbuz: «пространство разъединяет, время – воссоединяет» (Garbuz: 1989, 126).

La risposta successiva del personaggio *ja* non ha altra funzione se non quella di concordare con quanto espresso dal sapiente, e consentirgli di approfondire la teoria più nel dettaglio, in un'ultima, lunga battuta:

Я. Хорошо.

Старец. Теперь сам закон [...] (SS, VI.1, 161).

A partire da questo momento lo *starec* 'erudisce' il proprio interlocutore, adducendo una serie di esempi in cui si verificano i presupposti della teoria delle nascite. Nel passaggio successivo Chlebnikov introduce molte nuove corrispondenze, che non si registrano né in *Razgovor. Iz Knigi udač*, né nelle *Mednye doski*:

По Беку («Космическое сознание»), Иисус родился за 6 лет до христианской эры, в 6-ом году, через 365 после Мэнция. Через 365·4 после Иисуса, в 1454 <году> пришел Саванарола, «друг бедных, бич богатых», а через 365·5 после Иисуса, в 1819 <году> рождается Уитман, а в 1818 <году> - Карл Маркс. Или Карл Маркс пришел через 365·8 после брахманекого Будды, по Бхагавате-Пуране [...] (SS, VI.1, 163).

Analogamente a quanto accade nei testi precedenti in cui viene approfondito questo medesimo tema, in *Koleso roždenij* le date di nascita dei *podobniki* si susseguono secondo intervalli di multipli di 365 anni (anno platonico). Sempre per voce dello *starec*

⁴⁵⁴ «Il suo "futurismo" è, in realtà, un pancronismo, in cui le due dimensioni del tempo non-presente (il passato e il futuro) sono unite da una segreta parentela, di cui il presente è soltanto il labile ed effimero anello», Strada: 1988, 89-90.

Chlebnikov fornisce anche un commento ai dati presentati: «[Иисус и Саванарола были казнены. Звезда равенства правильно восходит через 365 лет. И нужно отметить красоту того, что Карл Маркс приходит через 365·8 после Будды и через 365·5 после Иисуса.]» (SS, VI.1, 163). Si noti come dal punto di vista terminologico, questa particolare descrizione riecheggia alcuni dei motivi presenti anche in *Razgovor. Iz Knigi udač* («Найден ли луч равенства?», SS, VI.1, 135).

Procedendo oltre nel dialogo, si può notare come l'intera idea di *zvezda/luč ravenstva* sia derivata dalle teorie esposte in *Vremja – mera mira*: lo *starec* propone di definire tale concezione in termini diversi: «Назовем же этот луч во времени socio - луч, annus socii» (SS, VI.1, 162). Il raggio nel tempo, che corrisponde all'intervallo di tempo divisibile in 'anni platonici' (e quindi multiplo di 365) viene identificato con una curiosa locuzione che ibrida russo e latino: tale fenomeno potrebbe essere motivato dall'ipotesi per cui Chlebnikov di fatto non viene mai meno alla sua impostazione scientifica, e tale formula è probabilmente influenzata dalla nomenclatura binomiale in uso nelle scienze naturali, con cui Chlebnikov aveva indubbiamente dimestichezza. Questa locuzione richiama ciò che in *Vremja – mera mira* era stato espresso in modo molto simile nel presentare i calcoli sulle corrispondenze tra eventi bellici, «Вот примеры луча народов [люд-луча]» (SS, VI.1, 103) e, pertanto, risulta essere in continuità con i fisici citati da Chlebnikov che hanno studiato l'ottica, le onde e l'elettromagnetismo (cfr. SS, VI.1, 404).

Il concetto di 'pancronismo' è ciò che comunque sottende l'idea generale della teoria delle nascite chlebnikoviana. Poco oltre, lo *starec* intende mettere in evidenza le affinità sostanziali di marxismo e islam, in una coppia di domande retoriche, «Разве учение Маркса не стало верой своего рода, верой в труд? Разве не походит на молодой ислам, когда пылающий лавой называет труд полубогом?» (SS, VI.1 162), per poi esprimere esplicitamente una concezione ciclica del tempo: «Вот он, пароход времени, вращает около своей оси колесо рождений, и старая спица мелькает под новыми именами: Будда, Мэнций, Иисус, Саванарола, Маркс» (SS, VI.1, 163). In questo passaggio ci sono alcuni elementi di particolare rilievo: in primo luogo, la metafora del *parochod vremeni*, che riecheggia il *porochod sovremennosti* del manifesto *Poščečina obščestvennomu vkusu*. Chlebnikov ne descrive il moto rotatorio, ripreso dall'ultima metafora («старая спица мелькает...»), che serve a ribadire la natura del tempo nella concezione di Chlebnikov; secondariamente la menzione del *koleso roždenij* come

elemento concettuale del dialogo stesso: pur se in forma nominalizzata, il titolo dell'opera quindi è tratto dai contenuti della stessa (analogamente a quanto accade in *Ryčag čaši* [*Razloženie slova*]), diversamente dai titoli degli altri dialoghi in cui, con l'impiego della forma nominalizzata (*Učitel' i učenik, Razgovor. Iz Knigi udač*) o della forma genitiva (*Razgovor dvuch osob, Razgovor Olega i Kazimira*), viene sublimato il processo agonico del dialogo. In ultimo, la serie di nomi rappresenta un'ulteriore dimostrazione del 'pancronismo' chlebnikoviano: figure storiche culturalmente e temporalmente distanti, legate l'una all'altra da un tratto comune che Chlebnikov riconosce e che costituisce il fondamento 'empirico' con il quale gli è possibile avanzare la propria personale teoria sulla metempsicosi. Il 'pancronismo' deriva dall'urgenza di eliminare le differenze nazionali, linguistiche o geografiche: in una similitudine, Chlebnikov si mette nei panni di un osservatore «с соседней звезды, который бы хорошо видел людей, но не заметил ни народов, ни государств» (SS, VI.1, 161).

La parte successiva della lunga battuta è dedicata all'esposizione di ulteriori esempi nella corrispondenza tra date di nascita. Le figure storiche prese in considerazione da Chlebnikov vengono raggruppate in macrocategorie definite in base al tratto comune che il poeta individua. Riportiamo due estratti a titolo d'esempio: nel primo si riconosce la presenza di Aristotele e John Stuart Mill, citati anche nelle *Mednye Doski* e in *Razgovor. Iz Knigi udač*:

Но само искусство мыслить также покорно колесу рождений. В 384 году <до Р.Х.> родился Аристотель, создатель логики древних, через 365 - великий рассудочный мыслитель Китая Ван Чун (в 19 году <до Р.Х.>), через 365·6 после Аристотеля, в 1806 <году> - Джон Стюарт Милль, создавший логику современников. Наш наблюдатель с соседней звезды не заметил бы различия между китайцем и греком, даже увидев брови, похожие на полет ласточки, и нитевидные висячие усы. Здесь созвучны два создателя логики (SS, VI.1, 163).

Anche in questo passo viene ribadita la metafora dell'osservatore extraterrestre («Наш наблюдатель с соседней звезды...»). Nel secondo brano, invece, viene utilizzata l'aritmetica modulare già impiegata in *Vremja – mera mira*: «Вот сомневающиеся во всем: Протагор (-479) и Юм (+1711), <через 365·6>. Здесь само искусство мысли

подчинено новому закону мысли, правилу подобия точек во времени: $a = b$ (modul 365 лет)» (SS, VI.1, 163).

In un ulteriore passaggio, Chlebnikov sembra riconsiderare un aspetto del pensiero kantiano, nel suo complesso tanto deprecato in varie opere giovanili e in *Razgovor dvuch osob*, che qui viene invece considerato ‘armonico’ a quello di Socrate: «Надо сказать, что категорический императив Канта очень напоминает доброго демона Сократа, подсказывающего что делать, и что год рождения Канта (+1724) только на два года больше $365 \cdot 6$. В общем великие Сократ и Кант тоже созвучны» (SS, VI.1, 163-164). Oltre all’aggettivo *velikij* che il poeta sorprendentemente appone a Kant, è importante ribadire che il termine usato da Chlebnikov per identificare l’affinità tra il *daimon* socratico e l’imperativo categorico afferisce alla semantica del suono, («Сократ и Кант тоже *созвучны*», corsivo mio) si riscontra con larga frequenza anche nel paragrafo *Matematičeskie ponimanie istorii. Gamma budetljanina di Naša osnova*, composto nello stesso anno. Non entreremo nei dettagli degli ulteriori esempi presenti in questo ultimo testo, ma ci limitiamo a notare che Chlebnikov struttura la lunga sequenza di corrispondenze tra date di nascita di personaggi illustri pressoché allo stesso modo.

La lunga battuta dello *starec* si conclude con una breve considerazione sull’intervallo di 365 anni, l’‘anno platonico’, che in quest’opera viene identificato con un’altra locuzione:

[Ведь древние звали 365 лет «годом богов», а треугольник молнийной пряжи, соединяющей солнце, землю и неподвижную звезду, через «Год богов» снова становится равен себе. Делают ошибку, считая время непрерывной величиной: оно прерывно, как и числа, и две соседних точки могут быть качественно различны, а дальние - тождественны. Но для рождений время тождественно, если расстояние точек делится без остатка на «год богов» = 365 лет.] (SS, VI.1, 165).

Nell’analisi compiuta sulla variante ‘programmatica’ di questo dialogo, *Koleso roždenij. Tezisy*, Vroon ha messo in evidenza che l’identità tra anno ‘degli dei’ o platonico e i 365 anni terrestri potrebbe essere stata ricavata dai cicli della cosmologia Hindu, per cui «a ‘year of the gods’ consists of 360 earth years» (Vroon: 1986, 287): Chlebnikov potrebbe aver ‘approssimato’ il valore a 365 per mostrare quello che probabilmente riteneva essere un’evidente affinità con i calcoli da lui svolti.

In questo ultimo passaggio emerge un altro elemento particolarmente rilevante, selezionato dallo stesso Chlebnikov come quarta delle tesi che compaiono nella variante del dialogo commentata da Vroon: si tratta di una descrizione del tempo che viene effettuata attingendo prevalentemente da concetti matematici. L'affermazione di Chlebnikov secondo cui il tempo è una grandezza discontinua («Делают ошибку, считая время непрерывной величиной: оно прерывно [...]»), richiama alla mente un passaggio del terzo paragrafo di *Naša osnova*, in cui il poeta afferma che il tempo «необыкновенно сближается с природой чисел, то есть с миром прерывных, разорванных величин» (SS, VI.1, 180). Anche in quest'ultimo passaggio di *Koleso roždenij* si può riconoscere una chiara manifestazione delle linee teoriche sui calcoli del tempo che Chlebnikov aveva presentato in *Vremja – mera mira*: nel caso delle nascite, la 'continuità' tra due diversi punti di un sistema discontinuo può essere determinata esclusivamente dal verificarsi del rapporto numerico identificato dal poeta («для рождений время тождественно, если расстояние точек делится без остатка...»).

VI. Conclusioni

В статьях я старался разумно обосновать право на провидение, создав
верный взгляд на законы времени, а в учении о слове я имею частые
беседы с $\sqrt{-1}$ Лейбница.

V. Chlebnikov, *Svojasi*, 1919⁴⁵⁵

Con questo lavoro ci si è proposti di indagare le poetiche e gli aspetti letterari della produzione in prosa *nechudožestvennaja* di Velimir Chlebnikov. L'analisi, svolta sulla base di una nutrita selezione di testi,⁴⁵⁶ mirava a dimostrare l'interesse letterario di questa parte consistente del *corpus* del poeta, ancorché in generale sia stata considerata secondaria, ancillare, esclusivamente funzionale a una trattazione quanto più puntuale della sua esperienza poetica: come abbiamo potuto rilevare nelle analisi dei testi, infatti, la maggior parte di queste opere in prosa contiene dei riferimenti più o meno approfonditi a quegli stessi principî che il poeta ha rielaborato nelle forme *chudožestvennye* della sua produzione letteraria: lirica, scritti teatrali e prosa artistica.

Come già anticipato nelle parti introduttive di questa tesi, l'interrogativo che ha stimolato lo studio di queste opere riguardava la possibilità o meno di poter mettere in evidenza il valore 'letterario' dei testi qui presi in esame. In questa prospettiva, dopo aver illustrato l'ipotesi interpretativa per cui la prosa *nechudožestvennaja* deve essere considerata da un punto di vista pragmatico e come strumento di disseminazione teorica, ipotesi su cui si fonda l'intero impianto di questa trattazione, si è passati al vero e proprio nucleo della tesi, vale a dire le sue tre parti analitiche.

Il miglior modo possibile di provare la validità delle ipotesi presentate è parso quello di procedere a una disamina quanto più minuziosa possibile dei testi, svolta adottando come metodo preferenziale d'indagine l'esame delle poetiche chlebnikoviane. L'approccio che

⁴⁵⁵ SS, I, 7.

⁴⁵⁶ I testi selezionati coprono sostanzialmente la metà delle opere in prosa non artistica composte dal poeta: si ritiene che, ai fini della elaborazione di questo lavoro, tale campione sia sufficientemente rappresentativo.

sottende l'interpretazione è consistito nel presupporre che ogni posizione espressa dall'autore fosse portatrice di senso, che ogni testo potesse essere passibile di un'interpretazione il più possibile razionale, cercando in ogni modo di evitare di ricondurre i passaggi più oscuri di un'opera a casi di irrazionalità, inconsistenza logica o fallacia. Pur rischiando di sovrintepretare i testi, abbiamo ritenuto opportuno adottare questo stesso principio anche nei casi in cui in un'opera emergessero posizioni apparentemente incoerenti se messe in relazione al sistema estetico chlebnikoviano nel suo complesso, a prescindere dal carattere 'finito' o meno del testo stesso, e senza considerare come fattore discriminante il fatto che un'opera potesse non essere stata concepita per essere pubblicata. Molti degli scritti qui esaminati sono stati infatti rinvenuti in tempi recenti e una loro considerazione complessiva può dunque contribuire non solo a gettare ulteriore luce sull'essenza del percorso intellettuale di Chlebnikov, che si mostra indubbiamente coerente, ma anche a definire la posizione centrale che questi lavori occupano all'interno dell'esperienza letteraria del poeta.

Si è ritenuto che questo metodo potesse essere particolarmente funzionale per raggiungere lo scopo prefissato, vale a dire quello di gettare luce su una parte della produzione chlebnikoviana a nostro avviso fondamentale, ma lasciata a lungo nell'ombra, talvolta anche dimenticata, anche sulla scorta del prevalente interesse per le questioni logopoietiche. A questo proposito, considerando la diffusa opinione circa l'impossibilità di affrontare uno studio sull'opera di Chlebnikov senza considerare l'aspetto linguistico, nell'analisi dei testi è stata privilegiata la trattazione della componente formale e strutturale delle singole opere: è stato così possibile mettere in evidenza che in questo tipo di prosa il poeta ha fatto un uso piuttosto scarso dei neologismi che contraddistinguono in modo decisivo larga parte della sua produzione letteraria. Al contrario, si potrebbe dire che in generale la prosa *nechudožestvennaja* manifesta uno strettissimo legame con la realtà extratestuale, e che questo fenomeno si dirama in due precise direzioni: in primo luogo da un punto di vista stilistico, perché il riferimento extratestuale si verifica con un frequente impiego di figure di sostituzione, soprattutto antonomasie, metafore e similitudini; secondariamente in un'ottica più legata al contenuto, all'argomento trattato nelle diverse opere, dal momento che il riconoscimento e la contestualizzazione di questi stessi riferimenti diventa una tappa imprescindibile nell'ermeneutica di alcuni passaggi particolarmente enigmatici di un testo, quando non

dell'opera nel suo complesso. Per questa ragione, parallelamente all'attenzione dedicata alla forma, si è ritenuto opportuno non trascurare gli aspetti contenutistici. Tale scelta metodologica non solo ci ha permesso di individuare alcune tematiche ricorrenti, ma anche di riconoscere le diverse fasi della loro elaborazione nel corso dell'attività del poeta.

Dato il cospicuo numero e il carattere eterogeneo delle opere prese in esame, ci sembra conveniente riepilogare le conclusioni delle parti analitiche della ricerca, riportandole in maniera sistematica, in analogia con la struttura della tesi stessa.

Nella parte dedicata allo studio delle forme testuali dichiarative e manifestarie abbiamo potuto constatare che a una generale situazione di difficoltà e di indeterminatezza che caratterizza lo statuto teorico del canone per le opere riconducibili a questo genere letterario, corrisponde la vaghezza terminologica che contraddistingue i riferimenti di molti studiosi dei testi presi in esame in questa sede. Come si può notare nel dettaglio delle singole analisi dei testi, contrariamente alla categorizzazione adottata dai curatori dell'ultima edizione critica, non tutte queste opere possono rientrare a pieno titolo in un eventuale canone di testo dichiarativo: molto spesso, se mai, ci si trova di fronte a testi 'ibridi'. Questi testi, infatti, presentano elementi stilistico-retorici di tipo esortativo o ingiuntivo ascrivibili a quelle opere che, per antonomasia, sono diventate l'archetipo della forma dichiarativa o manifestaria. Al contempo, però, questi stessi elementi non di rado sono commisti ad altri, più vicini a generi differenti come il saggio o il trattato scientifico. Lo stesso discorso vale, inoltre, per i testi, ibridi o meno, in cui si palesa la presenza di una 'funzione manifestaria' in sottofondo, ma che sono privi dei tratti specifici che connotano un testo dichiarativo in quanto tale.

Si consideri che in generale, ma soprattutto nel caso della prosa, la classificazione per genere letterario delle opere di Chlebnikov presenta difficoltà non indifferenti: questo sia in virtù di un generale distacco dalle forme canoniche, sia perché spesso il testo appare come risultato di un complesso intreccio di forme nuove e tradizionali. In questa prospettiva, i testi dichiarativi si inseriscono nel medesimo scenario, dal momento che la maggior parte dei testi analizzati si rivela di natura ibrida, presentando elementi retorici, registro linguistico e aspetti strutturali riferibili potenzialmente a generi diversi e combinati tra loro.

Prendendo le mosse dagli studi teorici più precipuamente inerenti alla forma del manifesto, sono stati identificati i testi che se ne differenziano e in che modo. Si può affermare, con una certa sicurezza, che tutte le osservazioni sulla lotta retorica che l'emittente di un testo dichiarativo mette in atto per conquistare una posizione legittimante o legittimata,⁴⁵⁷ possono essere estese anche al caso della produzione individuale di Chlebnikov, che per registro stilistico si mostra, in molti casi, in aperta continuità con l'esperienza che l'autore visse quando prese parte più o meno attiva allo svolgersi del fenomeno futurista in Russia.

Abbiamo rilevato che, nel caso di Chlebnikov in particolare, ciò che distingue la forma 'appello' (*Vozzvanie*) da quella 'manifesto' (*manifest*) non si estrinseca solamente nell'assenza di una parte programmatica (secondo la definizione di Abastado: 1980, 4), ma anche in una precisa assegnazione dei pronomi personali a locutore, allocutore e parte avversaria (o oggetto del testo). È stato inoltre possibile riscontrare che, a partire dal 1916, l'autore manifesta una certa tendenza a servirsi di uno stile simile o coincidente a quello della 'dichiarazione', pur non facendo mai riferimento esplicito a questo tipo di testi, tendenza che può essere motivata da eventi biografici: si tenga conto sia della sua 'investitura' a re del tempo (*korol' vremeni*), sia della successiva 'presidenza' del Globo Terrestre.

Con riferimento al caso dei *Predloženiya* <1915-1916>, che in *SS* vengono presentati come un particolare esempio della prosa dichiarativa chlebnikoviana, è stato possibile mettere in luce che la disposizione degli enunciati secondo un elenco numerato non sempre può essere associata a un fine programmatico e che la presenza di una parte programmatica in un testo non rappresenta una condizione sufficiente per poter ascrivere tale testo alla categoria delle forme dichiarative; al contrario, come è stato mostrato nel caso di *Vmesto predislovija* (1914), il valore manifestario di un testo può essere riconosciuto anche in assenza degli artifici retorici che caratterizzano le forme dichiarative, poiché si tratta del frutto di una precisa scelta editoriale, come in questo caso. Il carattere 'manifestario', infatti, è una componente che talvolta può travalicare l'aspetto formale o strutturale di un testo, ma non viene mai meno alla sua natura pragmatica.

⁴⁵⁷ Cfr. qui, *supra*, Cap. III.

Per quanto riguarda le opere associate al genere saggistico, è opportuno distinguere tra le diverse sottocategorie adottate nella parte analitica del presente lavoro.

Nel caso dei saggi di ispirazione scientifica abbiamo cercato di colmare alcune delle lacune che ad oggi si riscontrano negli studi specialistici, in particolare verificando la correttezza dei calcoli chlebnikoviani e cercando di contestualizzarne l'uso, sia entro i confini di un singolo testo, sia prendendo in considerazione la più ampia prospettiva dello sfaccettato sistema estetico del poeta. Dopo aver individuato le caratteristiche e i limiti sostanziali di tale sistema, abbiamo potuto appurare che Chlebnikov non fece uso di elementi o concetti mutuati dalle scienze naturali ed esatte (biologia, matematica, fisica e così via) con il fine di giungere a una sorta di 'estetizzazione' di un testo. Al contrario, lo scrittore russo si dedicò con pari dedizione sia all'attività eminentemente letteraria, sia a quella caratterizzata da una finalità (a suo avviso) scientifica: la posizione di attuale subalternità che questo tipo di opere occupa nel *corpus* letterario del poeta meriterebbe perciò di essere riconsiderata. Con il termine di 'estetizzazione' si fa riferimento ai contributi di quegli studiosi che hanno sostenuto la presenza di un processo di tale natura, attuato dallo stesso Chlebnikov nelle opere della prosa *nechudožestvennaja*, nel quale sarebbe possibile individuare una soluzione ad alcune annose questioni, di cui si è già dato conto in precedenza, relative al genere letterario a cui tali testi appartengono.

Nei diversi studi presi in considerazione nella stesura dell'analisi, sovente si ravvisa una medesima tendenza nel metodo di indagine, volta a mettere in rilievo la presenza di elementi 'estetizzanti', prevalentemente di natura poetica. È in base a tale tendenza che gli specialisti cercano di conferire dignità letteraria a questo genere di opere: a titolo d'esempio, si pensi alle posizioni di C. Solivetti,⁴⁵⁸ che applica la categoria di *proza poëta* al dialogo *Učitel' i učenik* (1912); di Ju. B. Orlickij,⁴⁵⁹ che sottolinea la presenza di un principio poetico fondamentale che condiziona la struttura (fonica) della prosa chlebnikoviana, o di A. Hacker, che ha definito la natura commista della forma delle *Doski sud'by* nei termini di *mathematical poetics*, asserendo che, nello specifico caso di questo enigmatico ciclo di *otryvki*, «Khlebnikov's creative innovation lies for the greater

⁴⁵⁸ Interpretazione da cui si è ritenuto di dover prendere le distanze nella sezione dedicata alle opere dialogiche. Cfr. Solivetti: 2005; Solivetti, Ryžik-Nabokina: 1997.

⁴⁵⁹ Posizioni commentate più ampiamente nel capitolo dedicato allo Stato dell'arte. Cfr. Orlickij: 1996; 1997; 2002.

part in the way mathematical information is presented, and not in the verbal text» (Hacker: 2002, 129). Con l'obiettivo di verificare se l'opinione di Hacker potesse essere estesa anche ad altre opere in cui Chlebnikov fa largo uso di elementi non verbali, sono state analizzate le opere in cui le formulazioni matematiche occupano una posizione rilevante o comunque paritaria rispetto al testo vero e proprio, e che sono state esaminate nel paragrafo dedicato ai saggi di argomento scientifico.

Si è potuto osservare che in questi testi, a differenza di quanto Hacker rileva nel caso delle *Doski sud'by* – opera che, ricordiamo, non è stata esaminata in questa tesi –, l'elemento formalmente 'matematico' (equazione, espressione, formula, quantità fisica e così via) non viene usato da Chlebnikov con un fine 'poetico' o 'letterario', ma nell'ottica del poeta assume i connotati di uno strumento indispensabile nello sviluppo della propria trattazione, diventando quasi un linguaggio 'diverso' da quello verbale: diverso da un punto di vista prettamente formale, poiché nell'uso Chlebnikov non sembra fare distinzione alcuna. Per precisare ulteriormente la nostra posizione, si prenda ad esempio il caso di *Golova vselelnoj. Vremja v prostranstve* (1919). In quest'opera, le dimostrazioni matematiche dell'esistenza di un rapporto tra le dimensioni di un globulo rosso e quelle della Terra, o tra la massa del cervello umano e quella della Terra, oltre a rappresentare un aspetto particolarmente significativo del sistema concettuale chlebnikoviano,⁴⁶⁰ nella visione del poeta forniscono dei risultati matematicamente 'oggettivi', inoppugnabili, sulla base dei quali gli è possibile trarre una serie di conclusioni più o meno metaforiche e conferire così un senso di coerenza alla propria opera. Seguendo questa medesima linea interpretativa, si può considerare il caso di *Vremja – mera mira* (1916), che è senza dubbio il testo più ricco di elementi matematici e fisici tra quelli esaminati. Anche in questo caso, risulta inappropriato parlare di *mathematical poetics*, o servirsi di espressioni equivalenti: si ritiene invece di avere stabilito che nelle intenzioni del poeta questo testo avesse finalità scientifiche ben precise, e il ruolo che equazioni, espressioni, funzioni e calcoli giocano nella struttura dell'opera non è assolutamente estetico-poetico, ma pragmatico: impiegando gli elementi che mutua da matematica e fisica, con cui formalizza le proprie ricerche sugli *zakony vremeni*, Chlebnikov ambisce, per sua stessa ammissione, a inserire il proprio lavoro nel novero di

⁴⁶⁰ Aspetto che si estrinseca nell'anelito a mettere in relazione essere umano e universo, e che sovente ritorna in questo tipo di produzione prosastica, anche senza che il poeta ricorra alla notazione matematica.

altri conseguimenti nel campo della fisica, storicamente determinanti per il progresso scientifico. Non solo: il dialogo simbolico che il poeta intrattiene con queste scoperte è anche il sottotesto di altre opere di questo stesso genere, e diventa materiale preferenziale per la creazione di tropi (si pensi alle figure di sostituzione con cui il poeta giustappone umanità e raggi in *Vremja – mera mira* o *Naša osnova*, 1919). Riassumendo, riteniamo possibile affermare che in queste opere l'elemento matematico non è poetico in quanto tale, ma lo diventa in maniera assolutamente indiretta: l'uso della matematica produce una serie di implicazioni concettuali, sulla base delle quali Chlebnikov struttura la propria trattazione e che contestualmente diventano materiale poetico. Vale la pena sottolineare che il discorso approfondito sinora ha a che fare solo indirettamente con il primato che lo stesso Chlebnikov attribuiva al numero come categoria preferenziale del pensiero umano, dal momento che nel nostro discorso abbiamo considerato l'aspetto strutturale di un dato testo, e cercato di indagare la funzione che le parti di calcolo vi assumono.

A proposito delle opere di tipo saggistico che si è scelto di distinguere in altre categorie tematiche (filologico-letteraria; critica letteraria; storico-politica; utopica), valgono in linea generale le medesime considerazioni esposte poco sopra nel merito della prosa *nechudožestvennaja* nel suo complesso; tuttavia, è importante sottolineare due aspetti in particolare. In primo luogo, gli scritti critici di Chlebnikov si mostrano fortemente contaminati da alcuni elementi più propriamente riconducibili ai testi dichiarativi: discontinuità ritmiche, frequenti appelli al lettore, esclamazioni, interrogativi retorici, definizioni dei concetti articolate in forma quasi apodittica e reiterate in modo da poter strutturare poi più agevolmente lo stile fortemente metaforico di questo genere di testi; secondariamente, la saggistica di argomento utopico, rappresentata da un esiguo numero di testi, è spesso di struttura composita, e in essa si palesano sia elementi riconducibili alla prosa narrativa, sia funzioni pragmatiche tipiche della comunicazione manifestaria. Questo fenomeno non sembra essere però limitato al solo ambito della saggistica: è opportuno ricordare a tal proposito che il testo in forma ibrida *My i doma*, analizzato nel capitolo dedicato alle forme dichiarative, presenta una serie di elementi che non permettono di inserirlo a pieno titolo né nel novero dei testi dichiarativi, né in quello dei saggi, mentre altre opere, che tematicamente sarebbero affini a quelle prese in esame nella disamina della saggistica chlebnikoviana, o sono intrise di elementi narrativi, come ad esempio la prosa *Utes iz buduščego*, o appartengono a generi letterari molto distanti dal

saggio, come la lirica *Gorod buduščego*. Sulla scia di queste osservazioni, si può concludere che la prosa *nechudožestvennaja* non ha rappresentato un veicolo preferenziale per la trattazione di tematiche avveniristiche.

Il caso dei dialoghi ha richiesto invece un tipo diverso di analisi, sulla base di un modello normativo tradizionalmente consolidato dal quale il poeta ha verosimilmente tratto ispirazione. A fronte del registro stilistico e della strutturazione del dialogo, che Chlebnikov mantiene sostanzialmente invariati nei *razgovory*, l'attenzione si è concentrata su quale potesse essere la ragione per cui il poeta scelse di adottare una forma testuale così fortemente legata alla tradizione antica nel comporre alcune delle pagine che, in tutta la sua opera, sono tra le più ricche di questioni teoriche. Confrontando l'esperienza del poeta russo con la tradizione antica, si rilevano alcuni aspetti che permettono di avvicinare le opere dialogiche di Chlebnikov al modello del dialogo platonico e luciano; vi sono però anche altri elementi che allontanano gli scritti del poeta da quelli della tradizione, e sulla base di queste considerazioni si è giunti a una duplice conclusione: non solo il poeta aveva una conoscenza di questa forma antica tale da permettergli di conservare gli elementi più salienti della tradizione e di effettuare una personalissima rielaborazione della forma dialogica, ma il modo in cui Chlebnikov sceglie di distanziare la propria opera dai modelli di Platone e Luciano di Samosata lascia intendere che egli, servendosi della forma dialogica, non intendesse realizzare un'opera letteraria, bensì uno 'strumento' di disseminazione teorica.

Complessivamente, si potrebbe affermare che Chlebnikov ripete, o meglio 'si ripete', nel senso che molti dei testi presi in esame permettono di individuare una diversa fase di sviluppo di un medesimo concetto o tema particolarmente importante nel sistema estetico del poeta. Questo aspetto si manifesta in prospettiva intertestuale, e non solo entro i limiti di una delle tre 'macrocategorie' in cui è stata divisa la parte analitica di questo lavoro: le continuità più sorprendenti si palesano in testi che differiscono per genere letterario e periodo di composizione. A una frequente ricorrenza tematica fa eco, inoltre, un'altrettanto frequente ricorrenza stilistica. A prescindere dalle caratteristiche formali che permettono di distinguere (anche se non sempre in modo puntuale) il genere di un'opera da quello di un'altra, molto spesso i tropi impiegati sono i medesimi: da un punto di vista generale, considerando la predilezione del poeta per le figure di sostituzione e, più in particolare, sia nel ricorrere degli stessi tropi (molte antonomasie vengono

ripetute in diversi testi teorici), sia nel riferimento a termini di paragone già impiegati in altre similitudini o metafore.

In ultimo, si ritiene plausibile che nella maggior parte dei testi qui analizzati Chlebnikov abbia inteso attuare una strategia di persuasione del lettore: trattandosi prevalentemente di scritti teorici, in forma manifestaria, saggistica o dialogica che siano, dall'analisi retorica e pragmatica del registro adottato dal poeta sembra ragionevole concludere che essi dovessero perlopiù svolgere una funzione di diffusione delle ricerche dell'autore: è quindi possibile sostenere che gli *zakony vremeni* (formalizzati con l'uso della notazione matematica) e le varie manifestazioni della *zaum'*, per come vennero concepiti dal poeta, non si trovano assolutamente a coincidere con degli elementi estetizzanti, nel primo caso, o con dei giochi fonico-prosodici tra significanti, nel secondo. Con l'elaborazione parallela di questi due filoni teorici del proprio sistema, Chlebnikov era convinto di poter fornire all'umanità uno strumento concreto, in linea con le sue posizioni più filantropiche: l'abbattimento delle barriere (linguistiche) tra nazioni e la possibilità di prevedere (grazie al calcolo matematico) il futuro, avrebbero dovuto scongiurare per sempre il pericolo di una nuova guerra.

VI.1 Prospettive future d'analisi

Il lavoro condotto in questa sede può rappresentare un potenziale contributo per studi futuri su questo genere di opere chlebnikoviane, in diverse diramazioni.

In riferimento alle problematiche di genere letterario, spesso l'attribuzione di un'opera a uno specifico genere letterario può risultare non solo puramente convenzionale, ma anche fuorviante. Potrebbe essere utile avanzare la proposta di una categoria *ad hoc* di 'idiogenere', che tenga conto delle particolarità stilistico-formali, molto spesso ibridate, della prosa chlebnikoviana. Opere come *My i doma* o *Chudožniki mira!* Potrebbero, nella prospettiva qui adottata, trovare una precisa collocazione.

Sarebbe inoltre molto interessante riconsiderare un aspetto assolutamente trascurato nel complesso degli studi specialistici, vale a dire la pratica della critica letteraria: nonostante il numero di testi di questo genere sia effettivamente molto ridotto, l'analisi del modo in cui Chlebnikov si rapportò alle esperienze letterarie a lui coeve, e come a questo proposito si pronunciò, è un aspetto della produzione del poeta che non è stato mai considerato dalla letteratura critica.

In ultimo, riteniamo particolarmente significative la verifica e la contestualizzazione dei calcoli matematici e fisici impiegati da Chlebnikov nei testi qui analizzati. Nella tesi, grazie alla collaborazione di due specialisti in topologia algebrica e astrofisica, riteniamo di essere riusciti a gettare luce su alcuni momenti particolarmente complessi, ma la trattazione del problema nel suo complesso richiede uno sforzo mirato e molto approfondito. L'attenzione su questo particolare aspetto, ad oggi verte prevalentemente su alcuni elementi, come le potenze di due e di tre. Lo studio di equazioni o espressioni più difficilmente comprensibili, come l'uso improprio dei numeri complessi che Chlebnikov fa consapevolmente in *Vremja – mera mira*, sono solo alcuni degli aspetti che necessiterebbero di indagini più approfondite, sia per contestualizzare il ruolo che le scienze esatte giocarono nel sistema chlebnikoviano, sia per rileggere alcune pagine della sua produzione alla luce del fatto che egli ambiva concretamente a inserire le proprie ricerche sul tempo e sulle corrispondenze planetarie nello stesso corso di altre scoperte scientifiche a lui coeve, che influenzarono in maniera decisiva la storia della scienza e dell'umanità.

VII. Bibliografia

Tra parentesi quadre viene indicata l'abbreviazione usata in infratesto.

Per le pubblicazioni che sono state consultate in formato digitale, tra parentesi tonde viene indicato il link di riferimento al contenuto. L'ultimo controllo di tutti i collegamenti è stato effettuato in data 1/09/2019.

Fonti primarie

Opere di V. Chlebnikov

Edizioni critiche

- [SP] Chlebnikov, V., (1928-1933), *Sobranie proizvedenij*, pod obščej redakciej Ju. Tynjanova i N. Stepanova, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, Leningrad.
- [NP] Chlebnikov, V., (1940), *Neizdannye proizvedenija*, redakcija i komentarii N. Chardžieva i T. Grica, nella riedizione a cura di V. Markov (*GW*, IV).
- [GW] Chlebnikov, V., (1969-1972), *Gesammelte Werke – Sobranie Sočinenij*, herausg. von V. Markov, Wilhelm Fink Verlag, München.
- [T] Chlebnikov, V. (1986). *Tvorenija*, pod obščej redakciej M. Poljakova, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- [SS] Chlebnikov, V. (2000-2006). *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, pod obščej redakciej R.V. Duganova, IMLI RAN, Moskva.
- [PP] Chlebnikov, V., *Proza poëta*, sost. E. Arenzona, VAGRIUS, Moskva, 2001.
- [TM] Chlebnikov, V., *Truba Marsian. Faksimil'noe izdanie. Stat'ja. Kommentarii*, Evropejskij universitet v Sankt-Peterburge, Sankt-Peterburg, 2013.

Edizioni delle opere di Chlebnikov in altre lingue

[CW] Khlebnikov, V., (1987-1997), *Collected Works*, Harvard University Press, Cambridge and London.

Riviste, almanacchi e pubblicazioni dell'avanguardia russa

Liren', B.m., 1920 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3531>).

Oktjabrskij perevorot i diktatura proletariata, sbornik stat'ej, GosIzdat, Moskva, 1919 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3727-oktyabrskiy-perevorot-i-diktatura-proletariata-sbornik-statey-m-1919>)

Poščečina obščestvennomu vkusu, Moskva, 1913 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3201>).

Protokoly pervoj vserossijskoj konferencii proletarskich kul'turno-prosvetitel'nych organizacij. 15-20 sentjabrja 1918 g., pod red. P.I. Lebedeva-Poljanskogo, Proletarskaja kul'tura, Moskva, 1918 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/49277>)

“Futuristy. Pervyj žurnal russkich futuristov”, n. 1-2, Moskva, 1914 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3541-futuristy-pervyy-zhurnal-russkih-futuristov-1-2-m-1914>).

Vzjal. Baraban futuristov, Tip. Z. Sokolinskago, Petrograd, 1915.

Aseev, N., Petnikov, G., *Letorej. Kniga stichov*, Liren', Moskva, 1915 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3543-aseev-n-n-petnikov-g-n-letorey-kn-stihov-m-liren-1915>)

Chlebnikov, V., *Rjav! Perčatki 1908-1914 gg.*, EUY, Moskva, 1914 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3196-hlebnikov-v-v-ryav-perchatki-1908-1914-gg-pg-euy-1914>)

Chlebnikov, V., *Vremja – mera mira*, Tipografija L. Ja. Ganzburga, Petrograd, 1916 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3190-hlebnikov-v-v-vremya-mera-mira-pg-1916>) [dalla presente versione mancano alcune pagine iniziali]

Kručenyh, A.E., *Sdvigologija russkogo sticha*, Moskva, 1922.

Kručenyh, A.E. (red.), *15 let russkogo futurizma*, Moskva, 1928 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3482>).

Kručenyh, A.E. (red.), *V. Chlebnikov. Zverinec*, Moskva, 1930 (<http://elib.shpl.ru/ru/nodes/3192>).

Šeršenevič, V.G., *Futurizm bez maski*, Izd. Iskusstvo, Moskva, 1913.

Manifesti del futurismo italiano

[Manifesti] Birolli, V. (a cura di), *Manifesti del futurismo*, Abscondita, Milano, 2008.

[Archivi del futurismo] Drudi Gambillo, M., Fiori, T., *Archivi del futurismo*, 2 voll., De Luca, Roma, 1958-1962.

Riviste, almanacchi e pubblicazioni del futurismo italiano

I poeti futuristi, con un proclama di F.T. Marinetti e uno studio del Verso libero di P. Buzzi, Casa Editrice Futurista di "Poesia", Milano, 1912.

Fonti secondarie

Studi dedicati all'opera di V. Chlebnikov

Aletto, I., *Velimir Chlebnikov – poët 's istoriej' i 'bez istorii'*, "Avtobiografija", 3, 2013, pp. 255-268.

Arenzon, E., *K ponimaniju Chlebnikova: nauka i poezija*, "Voprosy literatury", 10, 1985, pp. 163-190

Arenzon, E., *V.V. Chlebnikov, "Zapadnyj drug" (Predislovie, publikacija i primečanja E. Arenzona)*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, I, Gileja, Moskva, 1996, pp. 29-36.

Arenzon, E., "Poperek vremen" (k tvorčeskoj biografii Velimira Chlebnikova, in Arenzon, E. (otv. red.), *Arabist. Chlebnikoved. Čelovek. M.S. Kiktev (1943-2005)*, Gumanitarij, Moskva, 2007, pp. 260-267.

Arenzon, E., *Problemy tekstologii V. Chlebnikova*, in Kornienko, N.V. (otv. red.), *Tekstologičeskij vremennik. Voprosy tekstologii i istočnikovedenija*, IMLI RAN, Moskva, 2009, pp. 92-100.

Babkov, V.V., *Meždu naukoj i poëziej: Metabioz Velemira Chlebnikova*, "Voprosy istorii, estestvoznanii i tehniki", n. 2, 1987, pp. 136-147.

- Baran, H., *Xlebnikov and the History of Herodotus*, "Slavic and East European Journal", Vol. 22, n. 1, 1978.
- Baran, H., *Problemy kompozicii v proizvedenijach Velimira Chlebnikova*, "Literaturnoe obozrenie", 8, 1991, pp. 34-39.
- Baran, H., *Poetičeskaja logika i poëtičeskij alogizm Velimira Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva, 2000, pp. 550-567.
- Baran, H., *O Chlebnikove: konteksty, istočniki, mify*, RGGU, Moskva, 2002.
- Baran, H., *Byl li Chlebnikov Kassandroj? Ob odnom predskazanii glavy budetljan*, in *Avangard i ostal'noe. Sbornik statej k 75-letiju A.E. Parnisa*, Tri Kvadrata, Moskva, 2013, pp. 254-275.
- Baran, H., Parnis, A.E., "Anabasis" Velimira Chlebnikova: Zametki k teme, in Ivanov, Vjač. Vs. (otv. red.), *Evrazijskoe prostranstvo. Zvuk, slovo, obraz*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva, 2003.
- Baran, H., Parnis, A.E., *Neizvestnaja stat'ja V. Chlebnikova "O stroenie vremeni" (iz archiva R.P. Abicha)*, in *Velimir Chlebnikov "Doski sud'by"*, Tri Kvadrata, Moskva, 2008, pp. 273-320.
- Baran, H., Parnis, A.E., *Iz nasledija Velimira Chlebnikova: I. Novoe ob izvestnom tekste. II. Chlebnikov contra Darvina i Marksa. Velimir Chlebnikov "Devy russkie!" (Vstupitel'naja stat'ja, publikacija, podgotovka teksta, primečanija i komentarii Ch. Barana, A.E. Parnisa)*, in Parnis, A.E. (sost.), *Archiv N.I. Chardžieva. Russkij avangard: materialy i dokumenty iz sobranija RGALI*, t. II, DEFI, Moskva, 2018, pp. 20-87.
- Baran, H., Parnis, A.E., "Ja edu na vojnu". *Pis'ma Velimira Chlebnikova bratu Aleksandru (Vstupitel'naja stat'ja, publikacija, podgotovka teksta, primečanija i komentarii Ch. Barana, A.E. Parnisa)*, in Parnis, A.E. (sost.), *Archiv N.I. Chardžieva. Russkij avangard: materialy i dokumenty iz sobranija RGALI*, t. III, DEFI, Moskva, 2019, pp. 358-409.
- Barooshian, V.D., *Xlebnikov and Russian Futurism*, "Slavic and East European Journal", Vol. 12, n. 2, 1968.
- Bogomolov, N.A., "Ob odnom iz istočnikov dialoga Chlebnikova 'Učitel' i učenic'", in Id., *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm. Issledovanija i materialy*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2000, pp. 264-269.
- Böhmig, M., *Vremja v prostranstve: Chlebnikov i "filosofija giperprostranstva"*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, I, Gileja, Moskva, 1996, pp. 179-194.
- Cloutier, G., *Velimir Chlebnikov and Pavel Filonov's "Formulae" and the Question of History in Russian Avant-Garde*, "Russian Literature", LXV, 2009, pp. 421-429.
- Cooke, R., *Velimir Khlebnikov. A Critical Study*, Cambridge University Press, New York, 1987.

- Cortesi, L., Trani, A.A. *Uravnenija i drugie isčislenija Velimira Chlebnikova: predvaritel'nye zamečanja na ispol'zovanie matematičeskich sposobov i ponjatij v esse "Vremja – mera mira"*, in *Velimir Chlebnikov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura. Materialy XIII meždunarodnyh chlebnikovskih čtenij, posvjaščennyh 80-letiju so dnja roždenija professora G.G. Glinina*, Astrachan', Astrachanskij universitet, 2019a, pp. 71-81.
- Cortesi, L., Trani, A.A., *Misurare le leggi del tempo: considerazioni preliminari su Vremja – mera mira di Velimir Chlebnikov*, "eSamizdat", XII, 2019b, pp. 25-43.
- Duganov, R.V., *Poët, istorija, priroda*, "Voprosy Literaturny", n. 10, 1985, pp. 130-162.
- Duganov, R.V., *Risunki Chlebnikova*, "Panorama iskusstv", vyp. 10, 1987, pp. 366-379.
- Duganov, R.V., "Zavtra pišu sebja v proze...", in Chlebnikov, V., *Utes iz buduščego*, Kalmyckoe knižnoe izdatel'stvo, Èlista, 1988, pp. 5-36.
- Duganov, R.V., *Velimir Chlebnikov. Priroda Tvorčestva*, Sovetskij Pisatel', Moskva, 1990.
- Duganov, R.V., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, Progress-Plejada, Moskva, 2008.
- Dymšic, V.A., Čebanov, S.V., *Biologičeskie idei Velimira Chlebnikova*, in Starkina, S. (otv. red.), *Chlebnikovskie čtenija. Materialy konferencii 27-29 nojabrja 1990*, Muzej Anny Achmatovoj v Fontannom Dome, Sankt Peterburg, 1991, pp. 91-100.
- Faccani, R., *Chlebnikoviana*, "il Verri", 1983, 29-30, pp. 15-27.
- Garbuz, A.V., *Velimir Chlebnikov: Mifopoëtičeskaja osnova tvorčestva*, dissertacija na soisk. učenoj stepeni kand. filolog. nauk, Ufa, 1989.
- Gric, T.S., *Proza Velemira Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva, 2000, pp. 231-253.
- Grigor'ev, V.P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poëta*, Nauka, Moskva, 1986.
- Grigor'ev, V.P., *Budetljanin*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2000.
- Grigor'ev, V.P., *Velimir Chlebnikov v četyrechmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty 1958-2000-e gody*, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva, 2006.
- Grygar, M., *Paradoks 'samovitogo slova' Chlebnikova (k problematike vnetekstovyh svjazej)*, in *Velimir Chlebnikov (1885 – 1922): Myth and Reality*, Rodopi, Amsterdam, 1986, pp. 331-359.
- Hacker, A., *Mathematical Poetics in Velimir Chlebnikov's Doski sud'by*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, III, Gileja, Moskva, 2002, pp. 127-133.
- Hacker, A., *Preface to fragments II/III of Doski sud'by*, "Russian Literature", LXIV, III/IV, 2008, pp. 265-268.

- Ićin, K., *Utopija Chlebnikova i zamisel' "ideal'nogo gosudarstva" u Platona*, Materialy međunar. naučn. konf. "Chudožestvennyj tekst kak dinamičeskaja sistema", poev. 80-letiju V.P. Grigor'eva, Azbukovnik, Moskva, 2006, pp. 524-534 (consultabile online all'indirizzo: https://www.ka2.ru/nauka/ichin_1.html).
- Imposti, G.E., *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: samovitoe slovo e zaum'*, "Studi italiani di linguistica teorica ed applicata", 1-2-3, 1981, pp. 105-140.
- Imposti, G.E., *Avanguardia e Tradizione: Velimir Chlebnikov e il Giappone*, in *Tradizione, traduzione, trasformazione*, Sanrei Printing Tokyo University of Foreign Studies, Tokyo, 2015a, pp. 79-90.
- Imposti, G.E., *Vojna i mir v tvorčestve i myšlenii Velimira Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura. Materialy XII međunarodnykh Chlebnikovskich čtenij, posvyščennykh 130-letiju so dnja roždenija Velimira Chlebnikova*, Astrachanskij Gosudarstvennyj Universitet, Astrachan', 2015b, pp. 46-48.
- Imposti, G.E., *The First World War in Italian and Russian Futurism: F.T. Marinetti, Vladimir Mayakovsky and Velimir Khlebnikov*, in "International Yearbook of Futurism Studies", 2016a, pp. 269-301.
- Imposti, G.E., *Izobretateli vs priobretateli. Tvorjane vs dvorjane: Chlebnikovskij koncept kreativnosti*, in *Trudy instituta ruskogo jazyka im. V.V. Vinogradova*, vol. VII, Institut ruskogo jazyka im. V.V. Vinogradova, Moskva, 2016b, pp. 227-240.
- Imposti, G.E., *Chlebnikov and Science: Time, Space and the Fourth Dimension*, "International Yearbook of Futurism Studies", Vol. 8, 2018a, pp. 189-212.
- Imposti, G.E., *Velimir Chlebnikov: dall'utopia neoslava a quella eurasiatica*, in *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti (Belgrado 20-27 agosto 2018)*, Firenze University Press, Firenze, 2018b, pp. 259-277.
- Ivanov, Vjač. Vs., *Chlebnikov i nauka*, in Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Tom II. Stat'i o ruskoj literature*, Jazyki ruskoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 342-398.
- Ivanov, Vjač. Vs., *Chlebnikov i tipologija avangarda XX veka*, in Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Tom II. Stat'i o ruskoj literature*, Jazyki ruskoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 399-406.
- Kamèjama, I., *Chlebnikov i Japonija*, "Japanese Slavic and East European Studies", vol. 7, 1986, pp. 1-30.
- Kekova, S.V., Ismajlov, R.R., *Ot "myslezema" Chlebnikova k panantropizmu N. Zabolockogo: opyt sopostavlenija poètičeskich filosofem*, in *Velimir Chlebnikov i ruskoj avangard. Materialy naučnoj konferencii. Velikij Novgorod, 17-19 oktjabrja 2013*, Azbukovnik, Moskva, 2015, pp. 176-186.

- Kiselev, A.L., *Chlebnikov i tradicii ruskoj prozy*, in *Poëtičeskij mir V. Chlebnikova. Naučno-metodičeskie problemy izučenija. Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*, Volgograd, 1990, pp. 38-46.
- Kling, O., *V. Chlebnikov i simbolizm*, "Voprosy literatury", n. 5, 1998, pp. 93-121.
- Kovtun, E.F., Povelichina, A.V., *Utes iz budušego (architekturnye idei Velemira Chlebnikova)*, "Techničeskaja èstetika", n. 5-6, 1976, pp. 40-42.
- Kozlov, D., *Novoe o Velemire Chlebnikove*, "Krasnaja nov", n. 8, 1927, pp. 177-188.
- Kuz'menko, V.P., "Osnovnoj zakon vremeni" Chlebnikova v svete sovremennyh teorij koevoljucii prirody i obščestva, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva, 2000, pp. 732-755.
- Kuz'menko, V.P., *Stichotvornoe otkrytie fizičeskoj suščnosti mnimosti Velimirom Chlebnikovym, Andreem Belym i Pavlom Florenskim*, in *Materialy VIII meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij v dvuch č., č. 1*, Astrachan', 2003, pp. 180-188.
- Lanne, J.C., *Le conte dans la pensée et l'oeuvre de Velimir Chlebnikov*, in *Velimir Chlebnikov (1885 – 1922): Myth and Reality*, Rodopi, Amsterdam, 1986, pp. 489-511.
- Lanne, J.C., *Velimir Chlebnikov*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. Vol. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 665-677.
- Lanne, J.C., *Mesure du destin (sud'bomerie) et poesie chez V. Chlebnikov*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 279-297.
- Lanne, J.C., *Chlebnikov-budetljanin*, in *Avangard i ostal'noe. Sbornik statej k 75-letiju A.E. Parnisa*, Tri Kvadrata, Moskva, 2013, pp. 230-239.
- Lejtes, A., *Chlebnikov – kakim on byl...*, "Novyj mir", 1, 1973, pp. 224-237.
- Lodge K., *Velimir Chlebnikov's "Zverinec" as a Poetic Manifesto*, "Russian Literature", LI, 2002, pp. 189-198.
- Lönnqvist, B., *Mirozdanie v slove. Poëtika Velimira Chlebnikova*, Akademičeskij proëkt, S. Peterburg, 1999.
- Markov, V., *The Longer Poems of Velimir Chlebnikov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1962.
- McLean, R., *The Prose of Velimir Chlebnikov*, Ph.D. diss., Princeton University, 1974.
- Nikitaev, A.T., *Chlebnikov i načalo suprematizma*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, I, Gileja, Moskva, 1996, pp. 207-212.
- Nikitaev, A.T., *V.V. Chlebnikov. Mednye doski. Kolebatel'nyj zakon, provodimyj odnositel'no istiny*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, II, Moskva, Gileja, 1999, pp. 62-67.

- Orlickij, Ju.B., *Stichovoe načalo v proze Chlebnikova (k postanovke problemy)*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, I, Gileja, Moskva, 1996, pp. 102-112.
- Orlickij, Ju.B., *Prozaičeskaja miniatjura v tvorčestve Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov v novom tysjačiletii*, IMLI RAN, Moskva, 2012, pp. 107-117.
- Panova, L., *Vsmatrivajas' v čisla: Chlebnikov i numerologija Serebrjanogo veka*, in *Velimir Chlebnikov "Doski sud'by"*, Tri Kvadrata, Moskva, 2008, pp. 393-455.
- Panova, L., *Mnimoe sirotstvo. Chlebnikov i Charms v kontekste russkogo i evropejskogo modernizma*, Izdatel'skij dom Vysšej školy ekonomiki, Moskva, 2017 (versione e-book).
- Parnis, A.E., *V. Chlebnikov v revoljucionnom Giljane (novye materialy)*, "Narody Azii i Afriki", 1967/5, pp.
- Parnis, A.E., *V. Chlebnikov v Bakrosta*, "Literaturnyj Azerbaidžan", n. 34, 1976, pp. 117-119.
- Parnis, A.E., *Južnoslavjanskaja tema Velimira Chlebnikova. Novye materialy k tvorčeskoj biografii poëta*, in *Zarubežnye slavjane i russkaja kul'tura*, Nauka, Leningrad, 1978, pp.
- Parnis, A.E., *V. Chlebnikov – sotrudnik "Krasnogo vojna"*, "Literaturnoe obozrenie", 1980/2.
- Parnis, A.E., *Chlebnikov: v poiskach novogo prostranstva i o preodolenii Evropy*, in *Balkanskije čtenija – 2. Simpozium po strukture teksta. Tezisy i materialy*, RAN, Moskva, 1992, pp. 137-143.
- Parnis, A.E., *Vjačeslav Ivanov i Chlebnikov. K probleme dialoga i o ničeskom podtekste "Zverinca"*, "de Visu" n. 0, 1992, pp. 39-45.
- Parnis, A.E., *Marinetti in Russia*, in Strada, V. (a cura di), *I russi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano, 1995.
- Parnis, A.E., *"Evrazijskie" kontesty Chlebnikova: ot "kalmyckogo mifa" k mifu o "edinoj Azii"*, in Ivanov, Vjač. Vs. (otv. red.), *Evrazijskoe prostranstvo. Zvuk, slovo, obraz*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva, 2003.
- Parnis, A.E., *K dešifrovke odnoj mifologemy Chlebnikova: ot "ostrova vysokogo zvezdnogo ducha" k "svjaščennomu ostrovu ASSU"*, *Russian Literature L V*, 2004, pp. 353-370.
- Parnis, A.E., *Chlebnikov i neosuščestvlenyj žurnal "Internacional iskusstva" (1919). Novye materialy*, in *Na rubeže dvuch stoletij. Sb. v čest' 60-letija A.V. Lavrova*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva, 2009, p. 530-557.
- Percova, N.N., *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*, Wiener Slawistischer Almanach, Wien – Moskau, 1995.

- Percova, N.N., *O "zvezdnom jazyke" Velimira Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva, 2000, pp. 358-383.
- Ripellino A.M., *Chlebnikov e il futurismo russo*, "Convivium", 5, 1949, pp. 665-683.
- Ripellino, A.M., *Poesie di Chlebnikov*, Einaudi, Torino, 1968.
- Ščetnikov, A., *K voprosu o datirovke nekotorych rannyh prozaičeskich sočinenij Velimira Chlebnikova*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 64, 2003, consultabile online: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/64/shetn.html> (ultimo controllo: 13/03/19).
- Šiškin, A.B., *Velimir Chlebnikov na "Bašne" Vjačeslava Ivanova*, "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 17, 1996, pp. 141-167.
- Sivopljasova, A.N., *Mysl', slovo, obraz v avangardnoj proze V. Chlebnikova ("Ja opjat' šel po želtym dorožkam...)*, "Vestnik MGOU. Serija 'russkaja filologija'", 2, 2014a, pp. 149-154.
- Sivopljasova, A.N., *"Okno. Oročonskaja povest'" V. Chlebnikova v kontekste npravstvenno-etičeskich i religiozno-filosofskich predstavlenij pisatelja*, "Vestnik Čerepoveckogo gosudarstvennogo universiteta", 3, 2014b, pp. 134-136.
- Sivopljasova, A.N., *Problematika i poetika maloj prozy Velimira Chlebnikova: istoriko-literaturnoj i etnokul'turnyj aspekty*, Diss. na soisk. uč. step. kand. filolog. nauk, Saratov, 2014c.
- Skuratovskij, V.L., *Chlebnikov-kulturolog*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Jazyki Russkoj Literatury, Moskva, 2000, pp. 461-489.
- Solivetti, C., *Gli edifici del futuro di V. Chlebnikov*, Rassegna Sovietica, 1986/2, pp. 10-17.
- Solivetti, C., *L'utopia linguistica di Velimir Chlebnikov*, in Saccaro del Buffa G., Lewis A.O. (a cura di), *Utopie per gli anni Ottanta*, Gangemi Editore, Roma, 1986.
- Solivetti, C., Ryžik-Nabokina, È., *Istoki "sverchprozy" Chlebnikova 'Učitel' i učenie': zatekstovye i poližanrovye "ploskosti"*, "Russian Literature", XLII, III-IV, 1997, pp. 379-412.
- Solivetti, C., *"Učitel' i učenie' Chlebnikova. Analiz zatekstovyh i poližanrovych ploskostej kak sredstvo izučenija otnošenij avtora s ego personažami"*, in Id., *Avtor i ego zerkala*, Aletejja, Sankt Peterburg, 2005, pp. 141-172.
- Starkina, S., *V.V. Chlebnikov, "Enja Voejkov" (Predislovie, publikacija i primečanija S. Starkinoj)*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, I, Gileja, Moskva, 1996, pp. 7-28.
- Starkina, S., *Velimir Chlebnikov, Žizn' zamečatel'nych ljudej*, Molodaja Gvardia, Moskva, 2007.

- Starkina, S., *Zamyseľ Velimira Chlebnikova "1905-1917 gody": osuščestvlennoe i neosuščestvlennoe (ot "Noči pered Sovetami" k "Nočnomu obysku")*, in Arenzon, E. (otv. red.), *Arabist. Chlebnikoved. Čelovek. M.S. Kiktev (1943-2005)*, Gumanitarij, Moskva, 2007, pp. 175-246.
- Starkina, S., *Vojna v tvorčeskoj biografii V. Chlebnikova: zametki k teme*, in *Velimir Chlebnikov, poète futurien*, CESAL, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2009, pp. 119-134.
- Stepanov, N., *Velimir Chlebnikov. Žizn' i tvorčestvo*, Sovetskij Pisatel', Moskva, 1975.
- Stobbe, P., *Velimir Chlebnikov's My i doma. Language and Architecture – an Interdisciplinary Approach*, in *Velimir Chlebnikov (1885 – 1922): Myth and Reality*, Rodopi, Amsterdam, 1986, pp. 375-390.
- Strada, V., "La poesia vertiginosa del futurista Chlebnikov", in Id., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 87-90.
- Švedova (Sivopljasova), A.N., "Smysloemkost'" maloj prozy Velimira Chlebnikova ("Žiteli gor"), "Izvestija Saratovskogo universiteta. Nov. ser. Ser. Filologija. Žurnalistika", 2013, T. 13/2, 2013, pp. 88-92.
- Tuzkov, S.A., *Žanrovaja priroda prozy Velimira Chlebnikova*, "Pitannja literaturoznavstva", 72, 2006, pp. 87-97.
- Tynjanov, Ju.N., *O Chlebnikove [1928]*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Jazyki Russkoj Kul'tury, Moskva, 2000, p. 214-223.
- Vroon, R., *Velimir Chlebnikov's Shorter Poems. A Key to the Coinages*, Michigan Slavic Materials, No. 22, University of Michigan, 1983.
- Vroon, R., *Mirror Images and Negative Integers: Velimir Chlebnikov and his Doubles*, in *Velimir Chlebnikov (1885 – 1922): Myth and Reality*, Rodopi, Amsterdam, 1986, pp. 242-290.
- Vroon, R., *O semantike glasnych v poëtike Velimira Chlebnikova*, in Mejlach, M.B., Sarab'janov, D.V. (sost. i ob. red.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 357-368.
- Vroon, R., *Qurrat al-'Ayn and the Image of Asia in Velimir Chlebnikov's Post-Revolutionary Oeuvre*, *Russian Literature*, Vol.50(3), 2001, pp.335-362.
- Vroon, R., Hacker, A., *Velimir Chlebnikov's "Perevorot v Vladivostoke": History and Historiography*, "The Russian Review", 60/1, 2001, pp. 36-55.
- Weststeijn, W.G., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam, Rodopi, 1983.
- Weststeijn, W.G., *Another Language, Another World: The Linguistic Experiments of Velimir Chlebnikov*, "L'Esprit Créateur", 38, n. 4, 1998, pp. 27-37.
- Weststeijn, W.G., *Koni Chlebnikova*, "Russian Literature", LVI, 2004, pp. 331-341.

Weststeijn, W.G., *Zakoni čisla u Chlebnikova*, in *Na meže mež golosom i éhom. Sbornik statej v čest' Tatjany Vladimirovny Civjan*, Novoe izdatel'stvo, Moskva, 2007, pp. 130-134 (versione e-book).

Studi sull'avanguardia letteraria russa

Ambrogio, I., *Formalismo e avanguardia in Russia*, Editori Riuniti, Roma, 1974.

Ash, J., *Primitivism in Russian Futurist Book Design 1910-14*, in Rowell, M., Wye, D., Ash, J., *The Russian Avant-garde Book 1910-1934*, MoMA, New York, 2002, pp. 33-40.

Baran, H., *K tipologii russkogo modernizma: Ivanov, Remizov, Chlebnikov*, in Id., *Poëtika russkoj literatury načala XX veka*, Progress Univers, Moskva, 1993, pp. 191-210.

Baran, H., *Fragmentarnaja proza*, in *Poëtika russkoj literatury konca XIX – načala XX veka. Dinamika žanra. Obščie problemy. Proza*, IMLI RAN, Moskva, 2009, pp. 463-521.

Baran, H., "Futurist Literature in Russia", in Berghaus, G. (ed.), *Handbook of International Futurism*, De Gruyter, Berlin-Boston, 2019, pp. 766-797.

Bogomolov, N.A., *Zametki o russkom modernizme*, in Mejlach, M.B., Sarab'janov, D.V. (sost. i ob. red.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 669-676.

Böhmig, M., *Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa*, "Europa Orientalis", 1989/8, pp. 341-379.

Bowlt, J., Matich, O., (eds.), *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

Casari, R., "*Gorod buduščego*" u Majakovskogo i Chlebnikova: *predvaritel'nye zamečanija*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poëtika, tekstologija, tradicii. Materialy X meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan', 2008, pp. 138-142.

Casari, R., *La città-macchina e il laboratorio futurista russo*, in *La città come testo: scritture e riscritture urbane. Atti del convegno internazionale*, Università di Torino, Aracne, Roma, 2009, pp. 281-295.

Chardžiev, N., *Ot Majakovskogo do Kručenych. Izbrannye raboty o russkom futurizme*, sost. S. Kudrjavcev, Gileja, Moskva, 2006.

Chatjamova, M.A., *Formy literaturnoj samorefleksii v russkoj proze pervoj treći XX veka*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva, 2008.

- Chrustaleva, A.V., *Metody russkoj literaturnoj kritiki pervoj treći XX veka*, diss. na soisk. uč. step. dokt. filolog. nauk, Saratov, 2018.
- Čudakov, A.P., *Aromorfoz russkogo rasskaza (k probleme malych žanrov)*, in *Poëtika russkoj literatury konca XIX – načala XX veka. Dinamika žanra. Obščie problemy. Proza*, IMLI RAN, Moskva, 2009, pp. 365-396.
- Dalrymple-Henderson, L., *The Merging of Time and Space: "The Fourth Dimension" in Russia from Ouspensky to Malevich*, "The Structurist", n. 15/16, 1976, pp. 97-108.
- D'Amelia, A., *Architettura e utopia. La città di vetro*, "Europa Orientalis", 1988/7, pp. 409-430.
- Girin, Ju.N. (otv. red.), *Avangard v kul'ture XX veka (1900-1930 gg.). Teorija, istorija, poëtika*, v 2 kn., Moskva, IMLI RAN, 2010.
- Grygar, M., *Kubizm i poëzija russkogo i češkogo avangarda*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, edited by J. Van Der Eng and M. Grygar, Mouton, The Hague – Paris, 1973, pp. 59-102.
- Grygar, M., *Znakotvorčestvo. Semiotika russkogo avangarda*, DNK, Sankt-Peterburg, 2007.
- Hansen-Löve, A.A., *Russkij formalizm. Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2001.
- Imposti, G.E., *La Prima Guerra Mondiale e la sua ricezione nella letteratura russa dell'epoca. Una memoria smarrita e recuperata*, in Panaccione A. (a cura di). *Oltre il confine. Europa e Russia dal 1917 a oggi*, Feltrinelli, Milano, 2016, pp. 55-58.
- Ivanov, Vjač. Vs., *Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, edited by J. Van Der Eng and M. Grygar, Mouton, The Hague – Paris, 1973, pp. 103-150.
- Janaček, G., *Zaum. The Transrational Poetry of Russian Futurism*, SDSU Press, San Diego, 1996.
- Kacis, L.F., Odesskij, M.P., *Kollar - Chlebnikov - Blok - Majakovskij: ot bosnijskogo krizisa do pervoj mirovoj vojny*, in Id., *Slavjanskaja vzaimnost': Model' i topika. Očerki*, Regnum, Moskva, 2011, pp. 121-166.
- Kasinec, E., Davis, R., *Russian Book Arts on the Eve of World War One: The New York Public Library Collections*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", Vol. 14, 1989, pp. 94-111.
- Kauchtschishwili, N., *Letteratura e architettura: sintesi o conflitto?*, in *Testo letterario e immaginario architettonico*, a cura di R. Casari, M. Lorandi, U. Persi, F. Rodriguez Amaya, Jaca Book, Milano, 1996, pp. 155-166.
- Kraiski, G., *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari, 1968.

- Krusanov, A.V., *Samozvannoe iskusstvo*, in Mejlach, M.B., Sarab'janov, D.V. (sost. i ob. red.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 109-119.
- Krusanov, A.V., *Russkij avangard: 1907-1932. Boevoe desjatiletie*, tom pervyj v 2 kn., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2010.
- Kovtun, E.F., *Russkaja futurističeskaja kniga*, Izd. Kniga, Moskva, 1989.
- Kurdiani, M., *Appunti sulla zaum'*, "Il Verri", 29-30, 1983, pp. 57-62.
- Kuznecov, È., *Futuristy i knižnoe iskusstvo*, in Mejlach, M.B., Sarab'janov, D.V. (sost. i ob. red.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 489-503.
- Lanne, J.C., *Il linguaggio transmentale in Chlebnikov, Kručenyh e Zdanevič*, "il Verri", 1983, 29-30, pp.
- Lanne J.-C., Lanne M., *Le futurisme russe et l'art d'avant-garde japonais*, "Cahiers du monde russe et soviétique", vol. 25/4, 1984, pp. 375-401.
- Levin, V., *La prosa dell'inizio del secolo (1900-1920)*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. Vol. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 315-339.
- Lo Gatto, E., *Poesia russa della rivoluzione*, Alberto Stock Editore, Roma, 1923.
- Markov, V., *Il futurismo russo*, Einaudi, Torino, 1973.
- Marzaduri, M., *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, "il Verri", 31-32, 1983, pp. 5-55.
- Miele, F., *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX sec.*, Carte Segrete, Roma, 1973.
- Poljakov, V., *Knigi russkogo kubofuturizma*, Gileja, Moskva, 1998.
- Sola, A., *Le futurism russe. Pratique revolutionnaire et discours politique*, Thèse pour le Doctorat d'État, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1981.
- Sproccati, S., *La concreta utopia: arte d'avanguardia in Russia 1905-1930*, Editore Synergon, Bologna, 1994. Consultato in versione e-book, 2015.
- Terechina, V., Zimenkov A. (sost.), *Russkij futurizm. Stichi, stat'ja, vospominanija*, Nasledie, Moskva, 1999.

Studi sul futurismo italiano

- Bragato, S., *Futurismo in nota. Studio sui taccuini di Marinetti*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2018.
- Cammarota, D., *Filippo Tommaso Marinetti. Bibliografia*, Skira, Milano, 2002.
- Salaris, C., *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- Salaris, C., *Il futurismo e la pubblicità. Dalla pubblicità dell'arte all'arte della pubblicità*, Lupetti & Co. Editore, Milano, 1986.
- Tonini, P., *I manifesti del futurismo italiano: catalogo dei manifesti, proclami e lanci pubblicitari stampati su volantini, opuscoli e riviste (1909-1945)*, Edizioni dell'Arengario, Gussago, 2011.

Studi dedicati al rapporto tra futurismo russo e italiano

- Colucci, M., *Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione*, "Ricerche Slavistiche", XXII, 1964, pp. 145-178.
- Compton, S.P., *Italian Futurism in Russia*, "Art Journal", 41, n. 4, 1981, pp. 343-348.
- De Michelis, C.G., *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, De Donato, Bari, 1973.
- De Michelis, C.G., "I contatti politico-culturali tra futuristi italiani e Russia, in De Felice, R. (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Fondazione Gianni Agnelli, 1988, pp. 351-80.
- De Michelis, C.G., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia, 2009.
- Imposti, G., *Rol' zvukopodražanija v poëtike ital'janskogo i ruskogo futurizma. Marinetti, Kručenych i Chlebnikov*, in Mejlach, M.B., Sarab'janov, D.V. (sost. i ob. red.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 469-479.
- Lapšin, V.P., *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni Dieci del XX secolo*, Mart - Skira, Milano, 2008.
- Magarotto, L., *La rivoluzione tipografica del futurismo italiano e l'attività artistica di V. Kamenskij e I. Zdanevič*, in "Europa Orientalis", 1996/1, pp. 103-111.
- Strada, V., *Marinetti a Mosca: l'altro futurismo*, "Corriere della Sera", 18 febbraio 1995.

Studi sui testi di genere dichiarativo

- Abastado, C., *Introduction à l'analyse des manifestes*, "Littérature", 1980/39, pp. 3-11.
- Džimbinov, S. (sost.), *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dneĳ*, XXI Vek – Soglasie, Moskva, 2000.
- Filliolet, J., *Le manifeste comme acte de discours. Approches linguistiques*, "Littérature", 1980/39, pp. 23-28.
- Gerasimov, Ju.K., Gončarova, E.I. (otv. red.), *Literaturnye manifesty i deklaracii russkogo modernizma*, Izd. Puškinskij Dom, Sankt-Peterburg, 2017.
- Grübel, R., *K pragmatike literaturnych manifestov russkogo avangardizma*, "Umjetnost Riječi (Časopis za znanost o književnosti)", God. XXV, 1981, pp. 59–75 (consultabile online all'indirizzo: https://www.ka2.ru/nauka/grubel_1.html).
- Krasik, I.N., *Manifest v kul'ture russkogo avangarda*, in Mejlach, M.B., Sarab'janov, D.V. (sost. i ob. red.), *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Čardžieva*, Jazyki ruskoj kul'tury, Moskva, 2000, pp. 129-138.
- Lawton, A., *Russian and Italian Futurist Manifestoes*, "Slavic and East European Journal", 20, 1976, pp. 405-420.
- Lawton, A., Eagle, H., *Words in Revolution: Russian Futurism Manifestoes 1912-1918*, New Academia Publishing, Washington DC, 2005.
- Lyon, J., *Manifestoes. Provocations of the Modern*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1999.
- Markov, V., *Manifesty i programmy russkich futuristov*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1967.
- Meyer, A., *Le manifeste politique: modèle pur ou pratique impure?*, in "Littérature", 1980/39, pp. 29-38.
- Perloff M., *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, with a New Preface, Chicago University Press, Chicago, 1986.
- Puchner M., *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-garde*, Princeton, 2006.
- Riggs, T. (ed.), *The Manifesto in Literature*, 3 voll., St. James Press, Detroit, 2013.
- Solov'ev, K., *Biblejskie alljuzii v Vysočajšem manifeste ot 26 ijulija 1914 g.*, "Christianskoe čtenije. Naučno-bogoslovskij žurnal. Istorija Ruskoj Pravoslavnoj Cerkvy", 4, 2014, pp. 171-181.
- Somigli, L., *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism, 1885-1915*, University of Toronto Press, Toronto, 2003.
- Stegagno Picchio, L., *Il manifesto come genere letterario. Premesse a uno studio dei manifesti modernisti portoghesi e brasiliani: i manifesti portoghesi*, in *Studi in memoria di Erilde Melillo Reali*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1989, pp. 221-229.

Weeks, K., *The Critical Manifesto: Marx and Engels, Haraway, and Utopian Politics*, "Utopian Studies", Vol. 24, n. 2, 2013, pp. 216-231.

Studi sulla forma dialogica

Candiotto, L., *Platone e la scrittura dei dialoghi socratici: strategie, interlocutori, finalità*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2009/2010.

Comparini, A., *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento*, Edizioni Fiorini, Verona, 2018.

Corona, F. (a cura di), *Bachtin teorico del dialogo*, Franco Angeli, Milano, 1987.

Hempel, W., *Strutture del dialogo nelle Operette morali*, in *Leopardi. Poeta e pensatore/Dichter und Denker*, a cura di S. Neumeister e R. Sirri, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1997, pp. 55-74.

Kahn, C.H., *Platone e il dialogo socratico. L'uso filosofico di una forma letteraria*, Vita e Pensiero, Milano, 2008.

Marcialis, N., *Caronte e Caterina. Dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo*, Bulzoni Editore, Roma, 1989.

Mortier, R. *Pour une poétique du dialogue. Essai de théorie d'un genre*, in Strelka, J. (ed.), *Literary Theory and Criticism. Festschrift Presented to René Wellek in Honor of his Eightieth Birthday*, Peter Lang, Bern, Frankfurt am Main and New York, 1984, pp. 457-474.

Nightingale, A.W., *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Nikulin, Dm. V., *Dialectic and Dialogue*, Stanford University Press, Stanford, 2010.

Studi sulla forma saggistica

- Absalyamova, E., *L'essai russe (I) Les voies de dégagement de l'essai: Les Livres de reflets d'Innokentij Annenskij*, in *Le Quatrième Genre: l'essai*, sous la direction de P. Née, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2018, pp. 97-123.
- Adorno, T.W., "Il saggio come forma", in Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 3-27.
- Berardinelli, A., *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia, 2002.
- Bertoni, F., Carretta, S., e Rubbi, N., *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, "Ticontre. Teoria Testo Traduzione", IX, 2018, pp. V-XIII.
- Biagini, E., *Saggio, "pensiero composito" e metaletteratura*, in Dolfi, A. (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni editore, Roma, 2012, pp. 17-48.
- Butrym, A.J. (ed.), *Essays on the essay. Redefining the genre*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1989.
- Cantarutti, G., Avellini, L., e Albertazzi, S. (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, il Mulino, Bologna, 2007.
- Čistotnika, E.S., *Mifologičeskie osnovy kul'turosofskoj èsseistiki Vjač. Ivanova*, "Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta", n. 52, 2009, pp. 81-84.
- de Obaldia, C., *The Essayistic Spirit. Literature, Modern Criticism and the Essay*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Depretto, C., *Critica letteraria e storia della letteratura in Russia (fine XIX – inizio XX secolo)*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. Vol. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 277-293.
- Dolfi, A. (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni editore, Roma, 2012.
- Èpštejn, M., *Zakony svobodnogo žanra (Èsseistika i èsseizm v kul'ture Novogo vremeni)*, "Voprosy literatury", 1987/7, pp. 120-152.
- Èpštejn, M., *Paradoksy novizny. O literaturnom razvitii XIX-XX vekov*, Sovetskij Pisatel', Moskva, 1988.
- Fabietti, E., "Der Gute Schriftsteller". *Forme della scrittura in Walter Benjamin*, in Dolfi, A. (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni editore, Roma, 2012, pp. 61-71.
- Horowitz, B., "Russian Essay", in Chevalier, T. (ed.), *Encyclopedia of the Essay*, Fitzroy Dearborn Publishers, London and Chicago, 1997, e-book version, pp. 1516-1527.
- Kajda, L.G., *Èsse. Stilističeskij portret*, Flinta-Nauka, Moskva, 2008.
- Kruglikov, V.A., *Vozmožnosti èsseizma v ponimanii kul'tury*, in *Social'naja filosofija i filosofskaja antropologija. Trudy i issledovanija*, IF RAN, Moskva, 1995, pp.

- Langlet, I., *Essai et théorie de l'essai*, in *Le Quatrième Genre: l'essai*, sous la direction de P. Née, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2018, pp. 23-38.
- Lukács, G., "Una lettera a Leo Popper", in Id., *L'anima e le forme, Teoria del Romanzo*, Sugar Editore, Milano, 1972, pp. 13-35.
- Macé, M., *La situazione del saggio*, in Dolfi, A. (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni editore, Roma, 2012, pp. 49-60.
- Mack, P., *Rhetoric and the Essay*, "Rhetoric Society Quarterly", 23/2, 1993, pp. 41-49.
- Marcel, J., *Prolégomènes à une théorie de l'essai*, in Id., *Pensées, passions et proses: essais*, l'Hexagone, 1992, pp. 315-319.
- Orlickij, Ju.B., *Akademičeskaja filologičeskaja stat'ja kak prozimetrum (ot Potebni i Veselovskogo do Belogo i Chlebnikova)*, in *Chudožestvennyj tekst i kul'tura. Tezisy dokladov na meždunar. konferencii 23-25 sentjabrja 1997 g.*, Vladimirskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet, Vladimir, 1997, pp. 11-13.
- Panova, E. Ju., *Publicistika v sisteme massovoj komunikacii rubeža XIX-XX vekov (na primere tvorčeskoj dejatel'nosti Z. Gippius)*, "Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo universiteta", n. 14, 2013, pp. 131-135.
- Ruženceva, N.B., *Pragmatičeskaja i rečevaja organizacija russkogo literaturno-kritičeskogo èsse XX veka*, avtoref. dis. dokt. filolog. nauk, Ekaterinburg, 2001.
- Ruženceva, N.B., *Izobraženie čeloveka v portretnom očerke (k sočineniju v žanre očerka)*, "Filologičeskij klass", 11, 2004, pp. 26-31.
- Spodarec, N.V., *Èsseistika poëtov serebrjanogo veka ob A.S. Puškine. Problema tekstoobrazovanija i žanrovoj modeli*, "Ural'skij filologičeskij vestnik", 1, 2013, pp. 72-83.
- Vajnštejn, O., *Dlja čego i dlja kogo pisat' èsse?*, "Literaturnaja učeba", 1985/2, pp. 215-217.
- Zavgorodnjaja, G.Ju., *Stilizacija i stil' v russkoj klassičeskoj proze. Monografija*, Litera, Moskva, 2010.

[Altre opere citate o consultate nella tesi](#)

- Althusser, L., *Machiavelli and Us*, Penguin, London, New York, 2000.
- Ambrogio, I., *Ideologie e tecniche letterarie*, Editori Riuniti, Roma, 1971.
- Aristotele, *Della interpretazione*, a cura di M. Zanatta, BUR, Milano, 1992.

- Austin, J.L., *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, Oxford, 1975.
- Averincev, S.S., *Ritorika i istoki evropejskoj literaturnoj tradicii*, Jazyki ruskoj kul'tury, Moskva, 1996.
- Bachtin, M.M., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva, 2002.
- Bachtin, M.M., *Ėpos i roman (O metodologii issledovanija romana)*, in Suchich, I.N. (sost.), *Teorija literatury. Praktičeskaja poëtika. Chrestomatija dlja vysšich učebnyh zavedenij Rossijskoj Federacij*, Filologičeskij fakul'tet SPbGU, Sankt-Peterburg, 2014, pp. 86-120.
- Bagni, P., *Genere*, La Nuova Italia, Scandicci, 1997.
- Benveniste, E., *Problemi di linguistica generale*, il Saggiatore, Milano, 2010.
- Berdjaev, N.A., *Krizis iskusstva*, Moskva, 1918, (reprintnoe izdanie), Moskva – Sankt Peterburg, 1990.
- Boneckaja, N.K., *Un salto di qualità nella filosofia del linguaggio russa: Pensiero e linguaggio di A.A. Potebnja e Pensiero e linguaggio di P.A. Florenskij*, in Ferrari-Bravo, D., Treu, E., *La parola nella cultura russa tra '800 e '900*, TEP, Pisa, 2010, pp. 265-302.
- Bürger, P., *Theory of the Avantgarde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984 [Theorie der Avantgarde, 1980].
- Calogero G., *Storia della logica antica. Volume primo – l'eta arcaica*, ETS, Pisa, 2012.
- Cassedy S., *Flight from Eden. The Origins of Modern Literary Criticism and Theory*, University of California Press, Berkeley, 1990.
- Čudakov, A.P., *Aromorfoz russkogo rasskaza (k probleme malych žanrov)*, in *Poëtika russkoj literatury konca XIX – načala XX veka. Dinamika žanra. Obščie problemy. Proza*, IMLI RAN, Moskva, 2009, pp. 365-396.
- Čujkov, Ju.S., *Vladimir Aleksevič Chlebnikov – "neizvestnyj" ornitolog*, "Russkij ornitologičeskij žurnal", t. 20, 2011, pp. 1411-1419.
- Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Ėpštejn, M., *Proektivnyj slovar' gumanitarnych nauk*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva, 2017.
- Ermolov, A., *Narodnaja sel'skochozjajstvennaja mudrost' v poslovicach, pogovorkach i primetach*, Institut ruskoj civilizacii, Moskva, 2013.
- Fahnestock, J., *Rhetorical Figures in Science*, Oxford University Press, Oxford, 1999.
- Ferrari-Bravo, D., *Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900*, ETS, Pisa, 2000.
- Fowler, A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982.

- Giršman, M.M., *Ritm chudožestvennoj prozy*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1982.
- Gross, A.G., *The Rhetoric of Science*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1996.
- Gruppi, L. (a cura di), *K. Marx, F. Engels – Opere scelte*, Editori Riuniti, Roma, 1969.
- Hamilton, W.R., *Theory of Conjugate Functions, or Algebraic Couples; With a Preliminary and Elementary Essay on Algebra as the Science of Pure Time*, Transactions of the Royal Irish Academy, vol. 17, part 1, 1837-
- Hoffmann, E., *Il linguaggio e la logica arcaica*, a cura di L. Guidetti, Spazio Libri Editori, Ferrara, 1991.
- Ivanov, Vjač. Vs., *O pervych russkich perevodach Platona*, in Id., *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury. Tom IV. Semiotika kul'tury, iskusstva, nauki*, Jazyki russoj kul'tury, Moskva, 2007, pp. 301-306.
- Jakobson, R., *Novejšaja russkaja poëzija*, in Id., *Raboty po poëtike*, Progress, Moskva, 1987a, pp. 272-316.
- Jakobson, R., *Zametki o proze poëta Pasternaka*, in Id., *Raboty po poëtike*, Progress, Moskva, 1987b, pp. 324-338.
- Jakubinskij, L., *O dialogičeskoj reči*, in Id., *Jazyk i ego funkcionirovanie*, Nauka, Moskva, 1986, pp. 17-58.
- Jauss, H.R., *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, 2 voll., Il Mulino, Bologna, 1988.
- Junggren, M., *Janko Lavrin – panslavist i drug futuristov*, in *Avangard i ostal'noe. Sbornik statej k 75-letiju A.E. Parnisa*, Tri Kvadrata, Moskva, 2013, pp. 193-210.
- Kamenskij, V.V., *Put' èntuziasta*, Federacija, Moskva, 1931.
- Komarova, L., *Il VChUTEMAS e il suo tempo. Testimonianze e progetti della scuola costruttivista a Mosca*, Edizioni Kappa, Roma, 1996.
- Kozyrev, M., *Ritm žizni*, "Očarovannyj Strannik. Al'manach vesennyj", n. 10, 1916, pp. 18-19.
- Kuz'minskij, K., Janeček, Dž., Očeretjanskij, A., *Zabytyj avangard. Rossija. Pervaja tret' XX stoletija. Sbornik spravočnych i teoretičeskich materialov*, Verlag Otto Sagner, München, 1988.
- Livšic, B., *Polutoraglazyj strelec. Stichotvorenija, perevody, vospominanija*, Sovetskij pisatel', Leningrad, 1989.
- Lukács, G., *History and Class Consciousness. Studies in Marxist Dialectics*, MIT Press, Cambridge, 1971.
- Marx, K., *Il diciotto brumaio di Luigi Bonaparte*, Amministrazione dell'Asino, Roma, 1896.
- Matassi, E., *Il giovane Lukács. Saggio e sistema*, Guida Editori, Napoli, 1979.

- Matteoni, N., *Nicolaj Berdjaev. La crisi dell'arte*, Firenze Atheneum, Firenze, 2006.
- Mazzitelli, G., *Slavica biblioteconomica*, Firenze University Press, Firenze, 2007.
- Montelpare, L., *Sir William Rowan Hamilton: il Numero nella Scienza del Tempo Puro*, tesi di laurea, a.a. 2011/2012, Alma Mater Studiorum di Bologna.
- Montuschi, E., *Le metafore scientifiche*, Franco Angeli, Milano, 1993.
- Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano, 2006.
- Neri, L., *I campi della retorica. Letteratura, argomentazione, discorso*, Carocci, Roma, 2011.
- Nilsson, N., *Russkij impressionizm: stil' "korotkoj stroki"*, in Markovič, B.M., Šmid, V. (red.), *Russkaja novella. Problemy teorii i istorii*, Sankt-Petersburgskij Gosudarstvennyj Universitet, Sankt-Petersburg, 1993, pp. 220-234.
- Øhrstrøm, P., *W.R. Hamilton's View of Algebra as the Science of Pure Time and His Revision of This View*, "Historia Mathematica", 12, 1985, pp. 45-55.
- Odoevskij, V.F., *Russkie noči*, Nauka, Leningrad, 1975.
- Orlickij, Ju.B., *Stich i proza v russkoj literature*, RGGU, Moskva, 2002.
- Orlickij, Ju.B., *Dinamika sticha i prozy v russkoj slovesnosti*, RGGU, Moskva, 2008.
- Petrovskij, D.V., *Vospominanija o Chlebnikove*, Federacija, Moskva, 1929.
- Piretto, G.P., *Il radioso avvenire*, Einaudi, Torino, 2001.
- Poljakov, M.Ja., *Poëzija kritičeskoj mysli*, Sovetskij pisatel', Moskva, 1968.
- Pomorska, K., *Russian Formalism and its Poetic Ambience*, Mouton, The Hague-Paris, 1968.
- Potebnja, A.A., *Mysl' i jazyk*, Sinto, Kiev, 1993.
- Rawson, E., *The Spartan Tradition in European Thought*, Clarendon Press, Oxford, 1991.
- Reboul, O., *Introduzione alla retorica*, Il Mulino, Bologna, 1996.
- Riasanovsky, N.V., *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano, 2005.
- Roche, J.T., *The Second Crusade, 1145–49: Damascus, Lisbon and the Wendish Campaigns*, "History Compass", 13/11, 2015, pp. 599-609.
- Rudič, V., *Vjačeslav Ivanov*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento. Vol. I. Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1989, pp. 171-188.
- Ruženceva, N.B., *Izobraženie čeloveka v portretnom očerke (k sočineniju v žanre očerka)*, "Filologičeskij klass", 11, 2004, pp. 26-31.
- Savčuk, V., *Fenomen povorota v kul'ture XX veka*, "Meždunarodnyj žurnal issledovanij kul'tury", n. 1 (10), 2013, pp. 93-108.

- Sbisà, M. (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1978.
- Schlieben Lange, B., *Linguistica pragmatica*, Il Mulino, Bologna, 1980.
- Schwartz, M., *Etnische "Säuberungen" in der Moderne. Globale Wechselwirkungen nationalistischer und rassistischer Gewaltpolitik im 19. und 20. Jahrhundert*, Oldenburg Verlag, München, 2013.
- Sironi, D., *La 'Teoria della ricezione' di H.R. Jauss*, "Iride", 1997/2, pp. 348-362.
- Smirnov, I.P., *Citirovanie kak istoriko-literaturnaja problema: principy usvoenija drevnerusskogo teksta poëtičeskimi školami konca XIX – načala XX vv. (na materiale "Slova o polku Igoreve")*, in "Blokovskij sbornik IV", 1980, pp. 246-276.
- Starkina, S. (pod nauč. red.), *Russkie pisateli. Poëty (Sovetskij period). Biobibliografičeskij ukazatel'. T. 28. Velimir Chlebnikov*, sost. T.V. Kotova, S.V. Starkina, M.A. Benina i dr., RNB, Sankt-Peterburg, 2014.
- Steiner, P., *Il formalismo russo*, Il Mulino, Bologna, 1991.
- Strada, V., "L'antiutopia come liberazione. Aspetti della critica dello spirito utopico nella cultura russa", in *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Venezia, 1988, pp. 141-156.
- Tollini, A., *Kanji. Elementi di linguistica degli ideogrammi giapponesi*, Università degli Studi di Pavia, 1992.
- Trockij, L.D., *Literatura i revolucija*, (peč. po izdaniju 1923 goda), Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva, 1991.
- Uspenskij, P., *Futuristy v Polutoraglazom strel'ce: o poëtike memuarov Benedikta Livšica*, "Russian Literature", 82, 2016, pp. 67-101.
- van Baak, J., *The House in Russian Literature. A Mythopoetic Exploration*, Rodopi, Amsterdam, 2009.
- Venier, F., *La modalizzazione assertiva. Avverbi modali e verbi parentetici*, Franco Angeli, Milano, 1991.
- Wanner, A., *From Subversion to Affirmation: The Prose Poem as a Russian Genre*, "Slavic Review", 56/3, 1997, pp. 519-541.
- Wanner, A., *Russian Minimalist Prose: Generic Antecedents to Daniil Kharms's "Sluchai"*, "Slavic and East European Journal", 45/3, 2001, pp. 451-472.
- Wanner, A., "Ut pictura poesis: Futurist Prose Miniatures", in Id., *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*, Northwestern University Press, Evanston Illinois, 2013, pp. 104-127.

Edizioni critiche di altri autori

- [Chodasevič SS] Chodasevič, V.F., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Soglasie, Moskva, 1996-1997.
- [Chomjakov PSS] Chomjakov, A.S., *Polnoe sobranie sočinenij A.S. Chomjakova*, Universitetskaja tipografija, Moskva, 1900.
- [Gor'kij PSS] Gor'kij, M. (1968-1976), *Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennye proizvedenija v dvadcati pjati tomach*, AN SSSR IMLI, Moskva.
- [Kuzmin P] Kuzmin, M., *Proza v devjati tomach*, red. i prim. V. Markova, Berkeley Slavic Specialties, Berkeley, 1984.
- [Majakovskij PSS] Majakovskij, V.V. (1955-1961), *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva.
- [Puškin PSS] Puškin, A.S., (1977-1979), *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Nauka, Leningrad.

Enciclopedie e dizionari

- [ÈSSJA] Trubačev, O.N. (pod red.), *Ètimologičeskij slovar' slavjanskich jazykov*, vyp. 9, Nauka, Moskva, 1983.
- [LÈ] *Literaturnaja ènciklopedija v 11 tomach*, Kommunističeskaja Akademija, Moskva, 1929-1939 (consultabile online al seguente indirizzo: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/>).
- Petrovskij, N.A., *Slovar' russkich imen*, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva, 1966.