EUROPA ORIENTALIS 4 (1985)

LA DISSONANZA NELLA POESIA DI VLADISLAV CHODASEVIČ

CATERINA GRAZIADEI

Subrisio saltat.
(Rilke, *Elegie duinesi*, V)

La poesia di Chodasevič sembra talora percorsa — soprattutto nella raccolta *Evropejskaja noč'* — dal *diabolus in musica*, che nel Medio Evo indicava l'intervallo dissonante o tritono e insieme la sua difficoltà d'esecuzione[1]: così un diavolo o meglio un dèmone sottende gli spazi, gli intervalli, strumenta le accelerazioni del ritmo, dove si condensano gli aliti, i soffi di un mondo infero.

La dissonanza è artificio strutturale dell'opera poetica di Chodasevič — essa presiede alla dicotomia delle due semisfere in cui è spezzato il mondo, aiuola dove il poeta "si attorciglia" — "verme spaccato da una vanga pesante" (*Smotrju v okno*, TL 1921). Dissonante è ancora l'inframondo terreno[2] opposto all'Empireo armonioso dell'anima, oppure il quotidiano, che d'im-

---

* Per le poesie di Chodasevič si fa riferimento all'edizione della *Sobranie Sočinenij*, t. I, a cura di John Malmstad e Robert Hughes, Ann Arbor, 1983, Ardis. Le singole raccolte sono indicate con le sigle:

PZ (*Putem zerna*)
TL (*Tjaželaja lira*)
EN (*Evropejskaja noč'*)

Le poesie contrassegnate da asterisco sono tradotte da Angelo Maria Ripellino, *Poesia russa del 900*, Parma, 1954, Guanda, pp. 210-211, 222-223.

[1] Il concetto di 'dissonanza' applicato alla letteratura trova ampio sviluppo nel libro di Ada Steinberg, *Word and music in the novels of Andrej Belyj*, Cambridge University Press, 1982, in particolare nel cap. 4.

[2] *Inframondo* è concetto della dottrina gnostica, usato qui in accezione metaforica, più che nel riferimento specifico ad una eventuale adesione di V. Chodasevič alle dottrine dello gnosticismo. La sua frequentazione con la poesia e l'ambiente ebraico colto lasciano supporre un influsso della Cabbala e del Talmud, cui sembrano rinviare immagini e visioni 'manichee' dell'universo della sua poesia. Cfr. inoltre il saggio di Jane Miller, *Chodasevič's gnostic exile*, "Slavic and East Eu-

provviso irrompe nella speculazione metafisica, secondo uno schema a contrasto, che oppone spesso la stanza o il distico finali al resto della composizione, con un anticlimax sentenzioso o sarcastico, fissato nel laconismo dell'aforisma. L'inattesa sproporzione delle dimensioni, l'intrusione di prosaismi nella serie lessicale alta, il gioco degli ossimori — nella tradizione del concettismo secentesco — o ancora le rime improprie e inconsuete cospirano a concretizzare l'epifania dello spirito in un universo domestico, volutamente dimesso. È la dissonanza a muovere l'ironia[3], dominatrice del *periodo chimico* dell'io[4], che scopre e riflette la propria inadeguatezza al mondo.

Ecco l'universo doppio di *Putem zerna* e *Tjaželaja lira*, là dove la dicotomia è già nella struttura dei versi, nella composizione a due livelli della maggior parte delle poesie. Lo scontro tra anima e corpo (*duša / telo*) è anche ribaltamento dei piani: il metafisico e il quotidiano, l'etereo e il triviale; dopo lo slancio segue inevitabilmente la caduta. La poetica di Chodasevič si muove lungo una dinamica costante di attrazione-repulsione, alto-basso, cielo e terra; spesso con uno scarto irritato per la volgarità e l'usura dei giorni feriali rovescia la divagazione filosofica, la visione ultraterrena nello stretto orizzonte del cortile, comprime e riduce la tensione metafisica nei logori stampi di una trivialità cittadina, quotidiana.

Il lessico di questa poesia si presenta come il doppio registro di un accurato contabile: vi è elencato ogni oggetto domestico, diresti l'inventario scrupoloso d'un guardarobière; solo a volte lampeggia l'inusuale similitudine, la parola dotta, il vocabolo filosofico. Un sentimento "particolare, domestico, casalingo, concreto dello spirito"[5] dà voce a questa intonazione da camera — a volte quasi borbottìo famigliare — che ci allarma di segnali ambigui, costantemente allusiva di una realtà *altra*, annidata dietro la ciarla comune, il gesto quotidiano, la visione "dalla finestra":

E spesso, affrettandomi al tram,
o chinata la testa sul libro,
d'un tratto odo il crepitìo d'un fuoco:
e chiudo gli occhi.
(*V zabotach každogo dnja*, PZ 1917)

Strappati: pietra da una fionda,
stella, precipitata dalla notte..
ti sei perduto — adesso cerca...

Dio sa cosa borbotti,
cercando le chiavi o il pince-nez.
(*Perešagni, pereskači*, PZ 1922)

---

ropean Journal", (1984) n. 2. Per la relazione tra parola poetica e dottrina cabbalistica dell'esilio e della salvazione, cfr. Ferruccio Masini, *La decifrazione gnostica*, in *La via eccentrica,* Casale Monferrato, 1986, Marietti.

[3] Sul potere dissolutore dell'ironia e sulla genealogia della 'riflessione' dell'io, cfr. D. Bethea, *Khodasevich, his life and art*, Princeton Univerity Press, 1983, cap. 4.

[4] Cfr. Peter Szondi, *Poetica dell'idealismo tedesco*, Torino, 1974, Einaudi, pp. 92-95.

[5] Cfr. V. Vejdle, *Poèzija Chodaseviča*, Parigi, 1928.

Tanto più sorprende, sconcerta, in questo banale universo, la rivelazione inaspettata dell'anima, il suo crepitìo, o lo slargarsi improvviso delle "sfere estranee dell'essere". Alla teurgia simbolista Chodasevič preferisce l'intonazione prosastica di Puškin, la severa Musa di Baratynskij, il quieto visionarismo di Annenskij; al grandioso scenario naturale di Tjutčev oppone gli interni domestici, la strada. Alla riduzione del *décor* corrisponde la modestia, l'"avarizia" del lessico, la colloquialità che solo a tratti, ripidamente si innalza alla contemplazione filosofica, lumeggiata dal vocabolo arcaico o dal paragone bizzarro. Tuttavia la primèva unità a cui anela l'anima, scintilla opposta all'opacità del reale, sembra allontanarsi irreparabilmente dalla Russia sovietica, dall'Europa dell'emigrazione, perduta con l'universo armonico dell'epoca di Puškin, dissipata come l'"erba aromatica" della sua lingua. Allora l'ironia si perverte in sarcasmo, lá dissonanza si manifesta nella scelta dei temi, negli accostamenti stridenti che contraddicono la piana composizione neo-classica del verso; oppure in una nuova torsione stilistica, preludio della struttura sghemba e dell'universo grottesco di *Evropejskaja noč'*.

In *Ballada*, a chiusura di *Tjaželaja lira* — forse la dichiarazione più esplicita di *ars poetica* del periodo che precede *Evropejskaja noč'* — Chodasevič lascia risuonare a lungo la dissonanza aperta sul 'contrasto', sull'imprevedibile: la sconcertante presenza di Orfeo, di ritorno dal viaggio infero, nello spazio un istante prima occupato da una camera tonda, coperta da un "cielo di stucco", illuminata da un povero "sole a sedici candele". L'effetto disorienta, ci abbandona in quell'universo ambiguo e ironico, dove Savinio ha collocato i simboli di una classicità impossibile.

La mancanza di *clausola* — spesso le poesie si concludono con una nuova apertura interrogativa, con un brusco rovesciamento che intensifica la dissonanza — induce uno stato di ansia, l'attesa inappagata precipita la coscienza in una dimensione inconsueta, aperta su uno spazio inquietante[6].

Nella raccolta *Evropejskaja noč'* la deformazione delle proporzioni, le inattese similitudini, i sensi esasperati non concedono alcuna consolazione: la dissonanza assoluta si strumenta sullo "stridìo di mondi cacofonici"[7], dominio di demenza e difformità, dove regna l'inerzia malevola delle cose[8]. Presto l'inframondo popolato di dèmoni meschini rovescerà sull'irraggiungibile iperuranio, sciamando in una densa, vischiosa notte oftalmica, con lezzi medicinali.

La *notte europea* ci appare posta sotto il segno di Saturno, astenica terra dove tutto gocciola e scivola, oppure infuoca e inaridisce, plaga di melancolia, gravata da un cielo basso, dove anche l'aria è sospesa pesante come pietra sullo sfondo della "città-matrigna delle città russe".

---

[6] Cfr. D. Bethea, *op. cit.*, pp. 115-116.

[7] Cfr. V. Vejdle, *A Double-Edged Ars Poetica*, "Russian Literature Triquarterly" 1972, n. 3.

[8] Il grottesco metafisico come dominante dei versi di *Evropejskaja noč'*, esito conclusivo della poesia di Chodasevič è stato esaminato da Ph. Radley, *Chodasevič - poet groteska*, "Vozdušnye puti" 1965 n. V; *Vladislav Chodasevič poet and critic*, Ph. D. Dissertation, Harvard, 1964, cap. III.

I temi e le figure delle raccolte *Putem zerna* e *Tjaželaja lira* si slogano e precipitano deturpate nella mancanza di stelle della *notte europea*. Si deforma anche il tema dell'arte e della Creazione, quando un sapere gnostico sembra riconoscere nella Caduta l'insufficienza di dio. Allora la 'fantasia' del poeta, suscitata da Apollo, si corrompe nella "selvaggia fantasticheria" di un vecchio lascivo, "addossato alla parete" d'un fetido sottosuolo. Il gesto creatore della poesia è offeso a solitario onanismo.

In un tale anti-paradiso, pozzo infero privo di firmamento, il cielo è degradato anche nella luce diurna, ridotto al fondo di un "catino".

La malevolenza dello sguardo, che induce lo *straniamento* nello spettatore, distorce la visione, la vista-veggente (*prozrenie*) diventa anamorfica, dominata da una particolare percezione ottica che accomuna la poesia di Chodasevič alla linea oscura, *schizoide* della lirica pietroburghese[9]. Allora le cose attraversano il corpo fisico del poeta e ne invadono, aggrediscono lo spazio interiore, psichico: la centralità dell'io è dislocata ai margini con violenza, il voyerismo è il segno della sua perversione[10].

Nei versi della *Notte europea*, all'allontanarsi dell'apollineo mondo puškiniano corrisponde una profanazione insistente dei luoghi alti della poesia, che nega al Moderno ogni capacità mitopoietica: Muse inquietanti incombono negli spazi minacciosi della città, il poeta si ritrae, i sensi tormentati oltre l'umano. Della tortura sensoriale e dell'ossessivo allarme di Chodasevič negli anni parigini ci parla la sua biografia:

> "Ha paura del temporale, della folla, di un incendio, di un terremoto. Dice che lo sente anche quando la terra si squassa in Australia, ed è vero: sui giornali di oggi scrivono che ieri sera c'è stato un terremoto all'altro capo della sfera terrestre, e proprio ieri lui me ne aveva parlato...Ha paura del mondo...Ha paura del temporale, della folla, del fuoco, del terremoto...Ha paura della miseria (come Baudelaire nelle sue lettere alla madre). La sua paura gradualmente si è trasformata in ore di terrore e noto che questo terrore nella sua intensità è assolutamente al di fuori della proporzione di ciò che lo ha suscitato. Ogni specie di inezia subito comincia ad assumere per lui un significato cosmico. Certo è un diavolo che fa del jazz a metà della notte da qualche radio, oppure l'odore di pesce fritto, che viene dalla finestra del cortile, lo fa precipitare in una disperazione che non ha dimensione né fine. La trascina con sé giorni e notti, cresce fino a soffocarlo"[11].

Non diversamente da Marina Cvetaeva o Aleksej Remizov, che nell'emigrazione europea sembrano accentuare la perdita della vista fisica (la

---

[9] Cfr. H.W.Tjalsma, *The Petersburg Modernists and the Tradition*, in *Antologija peterburgskoj poezii*, München, 1975, Fink Verlag, pp. 17-18.

[10] Cfr. C. Graziadei, *Itinerario berlinese di Vladislav Chodasevič*, "Il cannocchiale", Roma, 1968, n. 2-3.

[11] N. Berberova, *The Italics are mine*, New York, Harcourt, Brace & World inc., 1969, pp.341-342.

loro miopia diventa elemento creativo) e dilatare l'orrore per il traffico cittadino.

Il tema musicale, nucleo generativo della poesia in Chodasevič, percorre la stessa parabola discendente dei temi elevati di *Putem zerna* e *Tjaželaja lira*: ancora più evidente si propaga la dissonanza fonetica - prevalgono i suoni aspri di consonanti stridule, le assonanze cacofoniche che riproducono il rumorismo della metropoli. Si intersecano così nei versi, un tempo scanditi su cadenze ottocentesche, il brusio delle voci notturne, il"cigolìo di una sega elettrica" o il crepitìo della radio. Il sonno non dà requie alla sofferenza uditiva, la puntina del grammofono tormenta la membrana, graffia, rumori perversi trafiggono l'orecchio: "E strani nomi e cifre / si configgono nel cervello disgregato" (*Vstaju rasslablennyj s posteli*, EN 1923).

La notte prosegue l'incubo del giorno, allucinazioni persecutorie sdoppiano la coscienza, il poeta d'improvviso riconosce "con repulsione" la propria testa mozzata, che raggela nella fissità dello sguardo meduseo.

Il poeta, l'artista è creatura posta al discrimine tra due sfere, partecipe della natura di due mondi, simbolo di un percorso che vede il principio igneo dell'anima farsi strada, corrodendolo, nello spesso strato del corpo materiale[12]. Eppure il mondo materiale è indispensabile all'artista, poiché fornisce i simboli necessari alla trasfigurazione: "In poesia le cose acquistano una quarta dimensione, simbolica, diventano altro da quel che erano nella realtà"[13].

L'arte rivaleggia con la Creazione:

Tu mi hai dato cinque sensi fallaci,
Tu mi hai dato il tempo e lo spazio,
si trastulla nel miraggio delle arti
l'incostanza della mia anima.

Ed io creo dal nulla
i Tuoi mari, i deserti, le montagne,
tutta la gloria del Tuo sole
che tanto abbarbaglia lo sguardo.

E a un tratto distruggo scherzando
tutta questa assurdità sontuosa,
come un bambino che dirocca
una fortezza costruita di carte.*

(*Gorit zvezda, drožit èfir*, TL 1921)

---

[12] Lo gnosticismo ripete la necessità di spogliarsi del corpo materiale-*ilico* per divenire puro spirito. Per il significato che questo percorso assume nella poesia di Chodasevič cfr. C. Graziadei, *Vl. Chodasevič e la poetica dell'attraverso*, in *Studi in onore di Ettore Lo Gatto*, Roma, 1980, Bulzoni.

[13] V. Chodasevič, *Glupovatost' poèzii*, "Sovremennye Zapiski", 1927, XXX.

I sensi del poeta, resi divini dalla chiamata del dio, secondo il dettato puškiniano[14], corrispondono ai giorni del Genesi: ai "cinque sensi fallaci" si aggiungono "il tempo e lo spazio", il poeta crea "dal nulla" il fasto di questo mondo, eppure dell'arte-artificio, come del dono di un dio "non misericordioso" è lecito dubitare[15]. "L'arte è tentazione, forse l'estrema, la più sottile, invincibile tentazione della terra (...) tra il cielo dello spirito e l'inferno della specie l'arte è un purgatorio, da cui nessuno vuol salire in paradiso"[16]. Così l'anima prigioniera si trastulla nel "miraggio delle arti", *Animula* senza ricovero, esiliata sulla terra, stretta nel connubio con il corpo, tomba orfica dell'anima[17].

Al tema del potere dell'arte s'intrecciano la figura del poeta e il movimento della poesia nel suo farsi, racchiusi nell'immagine 'circolare' della danza.

Sullo sfondo delle tre raccolte, che formano la *Sobranie stichov* del 1927, delineo così una sorta di trittico — composto da *Akrobat* (PZ, 1914-1921), *Žizel'* (TL, 1922) e *Zvezdy* (EN, 1925) — che esclude di proposito *Ballada* (TL, 1921).

Ad emblema del poeta appare, quasi ad apertura della *Raccolta*, l'esile silhouette dell'acrobata (*Akrobat*). Originariamente concepita come un divertissement, una divagazione nel gusto del "Mir iskusstva" o di Kuzmin, *Nadpis' k siluètu*[18] è l'unica poesia del periodo precedente *Putem zerna* ad essere inclusa nella *Sobranie stichov* del 1927. Ai primi cinque distici, composti nel 1913 e stampati nel 1914 in *Ščastlivyj domik*, Chodasevič aggiunge in seguito i due distici finali, che esplicitano il significato latente della composizione: il destino e il compito del poeta[19]. Non è difficile riconoscere nell'ambigua figura del funambolo un *camouflage* del poeta: la corda tesa "da tetto a tetto" rimanda a un ideale discrimine tra i due mondi — il celeste e il terreno, la lotta dell'acrobata contro il peso e la forza di gravità suggerisce quella dell'anima prigioniera nel"logoro involucro" del corpo. L'equilibrista sembra sostenuto dalla grazia che fa levitare la marionetta di Kleist: attraversato dalla linea retta che il centro di gravità descrive, traccia nel suo aereo percorso il "*cammino dell'anima del danzatore*"[20]. Momentaneo miracolo di legge-

---

[14] Così in Puškin un rito cruento suggella l'iniziazione poetica: *Poet, Prorok*.

[15] *Creare* è "lavoro solitario di un artefice", poiché "tutto ciò che viene da uno solo è immagine". Cfr. *I Vangeli gnostici*, Milano, 1984, Adelphi, p. 210.

[16] M. Cvetaeva, *Iskusstvo pri svete sovesti*, in *Izbrannaja proza v dvuch tomach*, New-York, 1979, Russica Publishers. M. Cvetaeva trae dalla radice russa di arte (*iskusstvo*) un'etimologia allusiva alla tentazione (*iskus*), stabilendo così una parentela linguistica tra arte e peccato, colpa.

[17] Il corpo, parola che in ebraico ha il doppio significato di *cadavere*, è per gli gnostici "grotta" dello spirito e "tomba" nella concezione platonica espressa nel *Cratilo*.

[18] Sottotitolo di *Akrobat*. Per dettagli più ampi cfr. V. Chodasevič, *Sobranie stichov*, cit., p. 305.

[19] La chiara allusione alla falsità della folla echeggia il mandato puškiniano del poeta espresso nelle liriche *Poetu, Poet i tolpa*.

[20] Heinrich von Kleist, *Il teatro delle marionette*, Roma, 1978, Il melangolo, p. 9.

rezza e ascensione, l'acrobata vince la "pigrizia della materia"[21], freccia che conosca la tensione del volo librato e l'implicita minaccia della caduta[22].

La scena che si apre agli occhi degli spettatori ha la minuzia dell'incisione, i particolari di un quadro di genere che rinviano alla Germania (*Akrobat* faceva parte in origine di un ciclo dal titolo *In una cittadina tedesca*):

Da tetto a tetto il canapo è teso.
Leggero e tranquillo l'acrobata avanza.

Nelle mani una pertica lo fa bilancia,
e la folla da giù alza il naso all'insù.

Si pigia, bisbiglia: "Adesso cadrà!"-
e ciascuno con ansia attende qualcosa.

A destra: una vecchia guarda dalla finestra,
a sinistra: il bighellone col boccale del vino.

E il cielo è limpido, e solido il canapo.
Leggero e tranquillo l'acrobata avanza.

Ma se, scivolando, cadrà il giocoliere,
e falsa la folla farà un segno di croce -

poeta, tu passa con volto incurante:
non vivi forse dello stesso mestiere?

È così che in un'altra città, dove "tra due torri" è teso un "cavo sopra la folla e il mercato" giunge Zarathustra, in tempo per suggellare la morte dell'artista da circo e ricordarci che "l'uomo è un cavo al di sopra di un abisso"[23].

Poesia scritta in amfibrachi, *Akrobat* procede con una dizione scandita, a passetti, consapevole della difficoltà e dell'alto pericolo di questo 'mestiere'; lo stesso metro si ripete solo un'altra volta in tutta la *Sobranie stichov*, nella misura dei giambi "volutamente goffi"[24] di *Ballada*, a chiusura di *Tjaželaja lira*, là dove Chodasevič, moderno Orfeo, dispiega davanti al lettore l'arte di fare poesia nell'*età dell'ansia*. L'andamento da abbecedario, da filastrocca infantile parla dell'articolazione primaria, quando si comincia a far versi; i passi cauti del giocoliere con Pasternak ci dicono che la posta in gioco è la vita:

Oh, s'io avessi allora presagito,
quando mi avventuravo nel debutto,
che le righe con il sangue uccidono,
mi affluiranno alla gola e mi uccideranno.*

---

[21] Ibidem, p. 14.
[22] Cfr. G. Bachelard, *Nietzsche et le psychisme ascensionnel*, in *L'air et les songes*, Parigi, 1968, José Corti.
[23] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, 1968, Adelphi, pp. 8, 13.
[24] J. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, München, 1967, Fink Verlag, p. 549.

Se in Rilke — nella V Elegia duinese — la giovane acrobata era

(...) variamente posta
sulle oscillanti bilance dell'equilibrio,
frutto di mercato, frutto di indifferenza,
esposta al pubblico fra spalla e spalla[25]

in Chodasevič il *chanatochodec* è perno, ago della bilancia, fragile, provvisorio equilibrio dell'universo di destra e di sinistra, di sopra e di sotto, immagine idealmente doppia come in uno specchio. Il funambolo sospeso tra cielo e terra, armato unicamente del mestiere, ricorda, nell'aderente tricot che ne confonde il sesso, una figura androgina del balletto. "Tout se passe comme si la légèreté *féminisait* l'acrobate. On dirait aussi bien que c'est un Antinoüs musclé. L'épanouissement du corps, dans la merveille de l'adresse qu'il déploie, constitue une variante *dynamisée* de l'attitude narcissique; l'être voue à lui-même toute son attention" [26]. Così, nell'infanzia, Chodasevič si proiettava "sulla scena azzurra, lunare del Bol'šoj Teatr, in tricot, con un sorriso teso sul volto (...) per intere giornate volteggiavo sul tappeto del salotto improvvisando allo specchio interi balletti, nei quali io ero l'unico interprete, per così dire, dei monoballetti!"[27]. "Ballerina, più che ballerino", partecipe di una natura androgina, che distingue nelle parole di Baudelaire coloro che sono cresciuti in un universo femminile: "L'homme qui, dès le commencement, a été longtemps baigné dans la molle atmosphère de la femme, dans l'odeur de ses mains, de son sein, de ses genoux, de sa chevelure, de ses vêtements souples et flottants,

Dulce balneum suavibus
Unguentatum odoribus

y a contracté une délicatesse d'épiderme et une distinction d'accent, une espèce d'androgynéité, sans lesquelles le génie le plus âpre et le plus viril reste, relativement à la perfection dans l'art, un être incomplet. Enfin, je veux dire que le goût précoce du *monde* féminin, *mundi muliebris*, de tout cet appareil ondoyant, scintillant et parfumé, fait les génies supérieurs..."[28].

Chodasevič, allevato "per così dire, in un gineceo", dove aveva sviluppato "tratti e inclinazioni femminili" conosce presto la seduzione dell'artefatto mondo della moda, "cominciai ad orientarmi proprio non male in fatto di abbigliamento per signora (...) Quel che più conta è che io stesso divenni

---

[25] R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, Torino, 1978, Einaudi, p. 33.
[26] J. Starobinski, *Portrait de l'artist en saltimbanque*, Parigi, 1970, Flammarion, p. 41.
[27] V. Chodasevič, *Mladenčestvo*, in *Belyj koridor*, New York, 1982, Serebrjanyj vek, p. 22.
[28] C. Baudelaire, *Les paradis artificiels*, in *Oeuvres complètes*, t. II, Parigi, 1954, Gallimard, pp. 533-534. Gor'kij aveva già rilevato l'affinità tra i due poeti in una lettera a V. Veresaev (7.III.1925): "Secondo me è un buon poeta. Qualcosa tra Verlaine e Baudelaire", (*Archiv M. Gor'kogo*, VII, 1959, pp. 122).

un autentico dandy"[29]. Oggetto inseparabile dell'universo del dandy è lo specchio: luogo di rêverie e spazio ideale, separazione e fusione, dall'antichità legato alla mitica figura di Dioniso giovinetto. "Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo!"[30]. Allo specchio Chodasevič dedica nel 1924 una poesia posta quasi a chiusura della raccolta *Evropejskaja noč'*: *Pered zerkalom*.

Quando il potere mitopoietico dello specchio — miraggio dell'arte — ha perduto la sua forza, *Allo specchio* il poeta contempla il proprio disfacimento, un se stesso dal colorito "giallocinereo", "incanutito"; la superficie dello specchio riflette non più il giovinetto "che danzava nei balli estivi", ma un decrepito *Gerontion*, oppure "l'atleta appassito, rugoso", che in Rilke respira l'alito di morte entro una doppia pelle [31].

Lo specchio è anche segno della separatezza dal mondo: luogo del disvelamento, lo specchio "che dice la verità" indica il termine del viaggio verso l'Empireo e la distanza irreparabile che separa il poeta dallo " slancio giovanile", dalla possibilità di trasfigurazione dell'arte, dal balletto. L'epigrafe dantesca ad apertura della poesia ci rammemora il significato del viaggio *al di là*, tuttavia Chodasevič è solo, senza guida, — "alle spalle non c'è Virgilio" — egli è "perduto nel deserto" di una Terra desolata, che somiglia all'eterno esilio della mistica ebraica.

Come un Aschenbach o un *vieux saltimbanque* — nel 1928 Chodasevič traduce il testo baudelairiano[32] — il poeta, estremo voyeur, gusta la cenere del proprio disfacimento: l'io disperso ingenera "repulsione, cattiveria e paura". Il dandy malato di accidia e cinismo si riconosce serpente — così lo ricorda Belyj[33] — "onniscente"; non il sacro animale di saggezza che ispira il profeta di Puškin, ma la bestia costretta "di nuovo ad indossare / la pelle appena abbandonata" (*Epizod*, PZ 1918). Il poeta si scopre vecchio. Il sibilo racchiuso nell'accelerazione di "onniscente" (*vseznajuščego*) è l'alito di morte di chi si sveglia "an old man in a dry month"[34] o di quel Lucifero-sventurato "primo villeggiante sulla terra", che infonde miasmi nelle rose

---

[29] V. Chodasevič, *Mladenčestvo*, cit., p. 23.

[30] G. Colli, *La sapienza greca*, Milano, 1977, Adelphi, pp. 42-43.

[31] "Laggiù l'atleta appassito, rugoso, / il vecchio, che suona soltanto più il tamburo, / tutto rientrato nella sua pelle potente: come / se prima avesse contenuto *due* uomini / e uno giacesse ora al cimitero e questo sopravvivesse / all'altro, / sordo e talvolta un po' smarrito / in quella pelle vedovata", R.M. Rilke, *op. cit.*, pp. 29-31.

[32] Anche in Baudelaire il vecchio saltimbanco suscita un subitaneo dolore nella sovrapposizione all'immagine del "vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer!", C. Baudelaire, *Le vieux saltimbanque*, in *Oeuvres complètes*, cit., p.301.

[33] A. Belyj, *Meždu dvuch revoljucii*, Leningrad, 1934, p. 250. ("Sparuto, itterico, un malato già cadavere, le movenze di un serpente dagli occhi verdi...").

[34] T.S. Eliot, *Gerontion*, in *Poesie*, Milano, 1975, Garzanti, p. 100.

paradisiache (*Bel'skoe ust'e*, TL 1921). La decrepitezza è l'ultima stazione dell'arte:

Ma la vecchiezza è una Roma
che, invece di ciarle e di ciance,
non prove esige dall'attore,
ma una completa autentica rovina.*

Un'arena dove l'attore deve offrirsi in olocausto alla vita, in quello spazio sacrificale, indicato da Chodasevič come luogo " rituale" dello smembramento di Orfeo.[35] Si conclude il viaggio dell'arte davanti allo specchio: il Narciso degradato partecipa, come il Caino "con l'eczema sulla fronte" alla decomposizione del mito. " Selvaggia" è la parola "io", per tre volte ripetuta ad apertura di *Pered zerkalom*, non può esorcizzare come in Sologub[36] l'universo di demoni meschini, né sottrarre al tempo lineare, al principio di causalità il destino dell'uomo, teso, come il canapo dell'acrobata, "da causa insignificante — a causa".

La danza-poesia, aperta da *Akrobat*, prosegue nella romantica passione di *Giselle* (*Žizel'*): al poeta già è dato dubitare, e il dèmone della ripetizione "ancora,ancora" (*opjat', opjat'*) incita il corpo della ballerina a mimare nuovamente l'estasi, lo slancio verticale nel fittizio mondo del palcoscenico:

Sì, sì! In una cieca e tenera passione
brucia e consumati,
lacera il cuore, come una lettera, in pezzi,
esci di senno e muori.

E dunque? Dovrai la pietra tombale
ancora far scivolare,
amare ancora e sgambettare
sulla scena azzurro-lunare.

Anche *Žizel'* è composta secondo lo schema binario prediletto da Chodasevič, in una forma perfetta, perfettamente simmetrica[37]: di qua il pubblico, di là l'artista. Nel mondo di qua si svolge la lotta con il corpo, nel mondo dell'*aldilà* insorge il metafisico orrore della ripetizione. L'ironia, antidoto della passione romantica — "lacera il cuore, come un lettera, in pezzi" — frena l'enfasi, e la dissonanza espressa dallo spregiativo "sgambettare" screpola la superficie lunare della danza postmortale.

Nella prima quartina la fiamma dell'ispirazione, il vorticare, la piroetta-spirale dell'ascesa, dell'anima, del volo sono vocalizzate nel sibilo

---

[35] Cfr. V. Chodasevič, *Krovavaja pišča*, in *Literaturnye stat'i i vospominanija*, New-York, 1954 Izd. imeni Čechova, pp. 290-291.

[36] Cfr. V. Chodasevič, *Fedor Sologub: Tjaželye sny*, "Zolotoe runo" 1906 n. 2.

[37] Cfr. R.Hughes, *Khodasevich: irony and dislocation - a poet in exile*, in *The Bitter Air of Exile*, University of California Press, 1977, p. 57.

-singhiozzo delle *i*: l'attimo estatico è evocato dagli imperativi che inducono uno stato di *trance*: "Perebole*j*, peregor*i*, / rv*i* serdce / .../ Sojd*i* s uma, / potom umr*i*".

Se la danza è nella tradizione classica il movimento stesso dell'ispirazione poetica, sino al parossismo orfico, nella linea romantica è di frequente connessa alla morte, al funesto 'diabolus' che incanta le sue vittime, strette nel "laccio di una frenesia ritmica"[38], ebbrezza della danza, estasi e martirio, come per *Giselle*, *La Sylphide*, *Le baiser de la Fée*.

Ecco, la musica si placa, l'armonia conclude l'attesa e la rima femminile richiude lo spazio, calmando il respiro nella finale dell'infinito: *dvigat'*, *ljubit'*, *drygat'*. Il metro è il classico tetrametro giambico, con cui Puškin ha cantato i passi della Istomina, il trionfo della scena: Chodasevič sa che l'arte è mestiere e miraggio (*marevo*), il verso equilibrato inganna ancora, ripetendo la magia, l'incantesimo dell'arte, della creazione.

Tuttavia la tormentosa ripetizione di *Giselle*, la sua artefatta passione appartengono ancora all'universo di *Tjaželaja lira*, dove l'antinomia di anima e corpo, etereo e terreno non spezza ancora l'unità della forma, rimanda a un possibile mondo armonico, benché in esso già compaiano cretti e "lacune (...) come a causa di acidi versati" (*Avtomobil*, TL 1921).

La poesia di Chodasevič si arresta alle soglie dell'Espressionismo, dopo la deflorazione di Mariechen, lo smembramento di John Bottom, non è in grado di trarre oltre parola poetica dalla materia repellente della *Morgue* di Benn o dalla *Dissezione* di G.Heym. Deponendo la corona di stelle[39] — *Perte d'auréole* — egli scende nel più volgare dei cabarets per diffamare la Creazione di dio e negare ogni possibilità di trasfigurazione all'arte. L'ironia, il sarcasmo che hanno generato la violenza del grottesco sono i segni di una vocazione etica, di un interrogativo metafisico che sembra concludersi con la lirica *Stelle* (*Zvezdy*).

Brancolando nella dissonante notte europea, Orfeo sulle "nere rocce levigate", il poeta varca il confine metafisico che separa i due mondi, come se avesse ceduto il canapo dell'equilibrista e " a capofitto" (come il suicida di *Bylo na ulice polutemno*, EN 1922) questi precipitasse nell'inferno della città, rovesciando nella caduta anche l'immagine del mondo. *Zvezdy*, che chiude la raccolta *Evropejskaja noč'* e l'intera *Sobranie stichov*, percorre a ritroso il cammino del poeta: tutta la poesia mima, degradandolo, il mistero del Genesi. Gli astri del simbolismo, le costellazioni che sembrano tessere nel firmamento la storia dell'uomo, legato ad esse da misteriose corrispondenze, cono-

[38] Cfr. F. Masini, *La danza e il vortice*, in *La via eccentrica*, cit., pp. 94-107.
[39] Per il valore sempre positivo delle stelle nell'universo di Chodasevič cfr. l'annotazione nella *Sobranie sočinenij*, cit., p. 343.

scono la Caduta gnostica della natura imperfetta, opera di un dio imperfetto:

Di sopra, la dozzinale casa di appuntamenti.
In basso, nel dozzinale "Casino",
han preso posto gli spettatori. Fa buio.
È il momento dei pizzichi e delle attese.
Uno ridacchia, l'altro sbadiglia...
Ma uno sventurato tutto calvo
solleva la bacchetta.
Si sono aperti i tenebrosi limiti
e attraverso il fumo di nubi di tabacco
spunta il verde raggio di un proiettore.
Sul proscenio in penombra,
spalancando la bocca dai denti d'oro,
un bellimbusto vermiglio dal cappello a soffietto
canta una canzonetta sulle stelle.
E al suono di melodie a due piazze
sul firmamento scolorito
vergini equivoche intrecciano
un loro licenzioso ballo tondo.

Come in un *vertep* blasfemo si apre la scena su un doppio piano:

Di sopra, la dozzinale casa di appuntamenti.
In basso, nel dozzinale "Casino",

dove non c'è più distinzione tra sopra e sotto, sacro e profano, ma identità nel negativo. Il palcoscenico "azzurro-lunare" del Bol'šoj Teatr, dove era lecita la trasfigurazione, dove l'arte aveva un potere, ora è avvilito a proscenio di un infimo Casinò, frequentato da sarti e soldati. In Puškin fremeva la platea, il sontuoso velluto del sipario palpitava: qui si ridacchia, si sbadiglia, si allungano le mani. Il teatro evoca la notte primordiale: "si sono aperti i tenebrosi limiti", chi guida il canto non è un dandy malato di accidia, ma "un bellimbusto vermiglio", nella cui bocca brillano le protesi d'oro.

Attraverso le nuvole, su sfere celestiali
(sorrisetti quà e là)
con un ventaglio cinese
veleggia la Stella Polare.
Dietro a lei, arrancando saltelloni,
questa più pingue, quella più sparuta,
sette stelle — l'Orsa Maggiore —
scrollano quattordici mammelle.
E, del tutto svestita,
con una fulgida treccia di brillanti,
a un tratto una cometa flessuosa e scalpitante
sbuca dinanzi alla folla.
Soldati e sarti guardano
il subbuglio coperto di oro musivo,

scintillano grumi di grasso
sulle anche dell'*Étoile d'amour*,
le stelle corrono a sbalzi, a scosse,
l'orchestra suona, lo stupido canta,
volano giarrettiere di diamante
dal buio nella luce, dalla luce nel buio.
E tramontando sempre in quel buco
e sorgendo all'orizzonte,
ecco in quale pozza ignominiosa
è riflesso il Tuo Quarto Giorno!...
Non è lieve fatica, o Dio giusto,
ricreare per tutta la vita con la fantasia
il Tuo mondo splendente di gloria stellare
e di primordiale bellezza.*

Il cielo di un tale ribaltamento esibisce tutti gli attributi suoi propri: nubi, nuvole, sfere paradisiache, orizzonte, raggio, Stella Polare, fino all'Orsa Maggiore e al mistico numero sette. Eppure tutto si corrompe nella volgarità di una sguaiata sarabanda, una danza sgangherata, disordine (*sumbur*), caos e non cosmos: la carola mistica (*chorovod*) si frantuma e l'armonia, la consonanza della musica ottocentesca si scheggia nella dissonanza del cake-walk, del music-hall. Ecco beffardo il 'diabolus' percorre "a saltelloni" (*vpripryžku*) la visione, guizzando sulle ž di "*židkij*", raggrumate in "grumi di grasso" (*sgustki žirovye*), sporgendo dal tessuto fonetico con una insistenza che ricorda l'ossessione del grasso in Majakovskij o nella poesia *Tre pranzi* di Chlebnikov[40].

La sposa celeste, la *Bellissima Dama*, come nei cicli blokiani della disillusione, si rivela una prostituta, *Psicheja* diviene *Neznakomka*[41]; l'umore bettoliere contagia la cometa e ne fa una "flessuosa e scalpitante" soubrette che snatura lo spiritualismo di Giselle in un maldestro saltellare da ranocchia[42]. S'inverte la metamorfosi della fiaba: *La principessa ranocchia* torna a gracidare, unendosi agli striduli suoni della *Notte europea*.

Egualmente il numero sette si raddoppia nell'empietà delle "quattordici mammelle", il caos-*sumbur* rima con il mondano "*Etoile d'amour*", il poeta-*neudačnik* conduce la danza, mito corrotto, parodia come l'*Apollogott* di Heine, che

ad Amsterdam, ha tratto
dal casino alcune etère,
e con queste muse gira
come Apollo per le fiere.

---

[40] Il fonetismo esasperato sembra alludere al 'grasso' (*salo*) ancora con un crittogramma decifrabile nel verso "rassu*sal*ennyj sumbur".

[41] L'identità della Bellissima Dama e di Psiche negli scritti di Chodasevič è sottolineata dai curatori della *Sobranie sočinenij*, cit., p. 324.

[42] Il neologismo *židkoljagaja* rimanda alla radice del sostantivo *ljaguška* , all'assonanza con *Carevna-ljaguška* della fiaba.

C'è fra loro una grassona
che grugnisce in modo eletto:
'Troia verde' è detta, avendo
un alloro per berretto.[43]

Zvezdy conclude idealmente anche il percorso metrico di Chodasevič, che ha sfruttato le possibilità del classico, "discorsivo" tetrametro giambico sino a quest'ultimo esito[44]. Il metro di Puškin, Tjutčev, Baratynskij, Fet è rispettato, tuttavia Belyj ci indica che: "il ritmo è il battito dell'organismo della poesia — o meglio il pulsare del suo sangue"[45] e il ritmo di *Stelle* è sincopato, saltellante, costretto a bruschi iati, scarti fonetici, che non coinvolgono la sintassi, non conoscono la torsione logica dell'ellissi, piuttosto sfrigolano, e scricchiano o sdrucciolano tenendo bordone all'infame canzonetta "a due piazze". Anche l'uso degli aggettivi compositi abbassa la magniloquenza dell'ode barocca e partecipa della dissacrazione operata dal Modernismo[46].

Il clima è quello dei caffè berlinesi, del Prager-Diele o del Café Landgraf, frequentati dagli scrittori russi, luogo notturno di "elettrici riflessi", dove imperversa nella "negritudine" europea — con le parole di Belyj — il ritmo martellante del jazz-band e del fox-trot.

La nerezza del cielo europeo si stende come sudario sopra le altrettante Morgue di Berlino, di Londra, di Parigi, dove alla musica ottocentesca è subentrata la sarabanda infernale di suoni isolati, la registrazione del bruitismo urbano[47]. Profetiche risuonano le parole di Belyj: "Ormai persino nel XX secolo nei lievi suoni della cultura 'da pianoforte' dell'Europa penetrerà il suono singhiozzante del tamburo, del 'tam-tam', il 'lja-lja' si tramuterà in un 'bum'"[48].

La Parigi prescelta è il luogo disumanizzante di *Le Café de nuit* di Van Gogh, quadro che ha ispirato la lirica *Ballada* di *Tjaželaja lira*, quel "luogo dove ci si può rovinare, diventare pazzi, commettere crimini"[49]. Il teatrino di Rue de la Gaité — il décor di *Zvezdy* — riduce a una dimensione da parodia la "potenza tenebrosa" dell'angoscia di Van Gogh, di Belyj, di Benn. Quando si acquieta il chiasso, più rumore (*šum*) che musica, torna l'elemento visuale, privilegio della vista sugli altri sensi, e un verso recide l'inferno del

---

[43] H. Heine, *Romanzero* in *Poesie*, Napoli, 1952, Ricciardi, p. 169.

[44] Cfr. G. Smith, *The versification of Russian Emigré Poetry, 1920-1940*, "Slavic and East European Review", 1978, n.56.

[45] A. Belyj, *Tjaželaja lira i russkaja lirika*, "Sovremennye Zapiski", 1923, XV, p. 384.

[46] Cfr. V.Žirmunskij, *Valerij Brjusov i nasledie Puškina*; *Preodolevšie simvolizm*, in *Teorija literatury, Poetika, Stilistika*, Leningrado, 1977, pp.189,199; pp. 106-134.

[47] Sembrano attagliarsi al fonetismo dell'ultimo Chodasevič le parole di S. Karlinskij sulla *musica* nella poesia di Annenskij: 'Si tratta di una strumentazione concreta di suoni o meglio di rumori (...) non una armonia musicale, ma suoni dissonanti", in *Veščestvennost' Annenskogo*, "Novyj Žurnal", 1966, n. 85, p. 76.

[48] A. Belyj, *Odna iz obitelej carstva tenej*, Leningrado 1924, p. 54.

[49] V. van Gogh, *Tutte le lettere di van Gogh*, Milano, 1959, III, pp. 29, 32.

nuovamente con dio, un dio gnostico che ha salvezza, come Chodasevič, solo nell'arte, nell'artificio, nella fantasia-miraggio (*mečta-marevo*) della creazione artistica, fatica di Sisifo, sottoposta a due lunghe accelerazioni ritmiche — tre brevi (in *vozsozdavat'* e *i pervozdannoju*), respiro e rimprovero, dissonanza:

Non è lieve fatica, o Dio giusto,
ricreare per tutta la vita con la fantasia
il Tuo mondo splendente di gloria stellare
e di primordiale bellezza.