

NEMESI E RIVOLUZIONE.
LETTURA DI *NOČNOJ OBYSK* DI V. CHLEBNIKOV*

JAROSLAVA MARUŠKOVÁ DEMARTIS

Il poema *Nočnoj obysk* occupa, fra le opere chlebnikoviane di questo genere, un posto di particolare rilievo. Molti studiosi concordano nel giudicarlo l'opera esteticamente più riuscita (Markov 1962: 167), anche se si trovano in disaccordo sulla sua interpretazione. La varietà delle posizioni non dovrebbe stupire molto, se si tiene conto delle caratteristiche della poesia chlebnikoviana: l'intensa sperimentazione linguistica, il mescolamento di generi e registri, la frequente incompletezza, la discontinuità e frammentarietà del discorso poetico, che spesso generano l'oscurità del significato globale delle singole opere.¹

* Per le poesie di Chlebnikov si fa riferimento a Chlebnikov 1928-1933 (nelle citazioni viene indicato solo il volume e le pagine) e Chlebnikov 1940 (indicato NP). I brani in prosa citati vengono tradotti in italiano.

¹ È interessante da questo punto di vista l'intervento di A. K. Zolkovskij *Grafo-manstvo kak priem* che adotta nei confronti dell'opera poetica chlebnikoviana quello che suppone sia il punto di vista del comune lettore, mettendo in risalto quelle particolarità della poesia chlebnikoviana che urtavano il gusto corrente (per la loro radicale divergenza dalla norma tradizionale). Zolkovskij imputa a Chlebnikov tra le altre stranezze, difetti tipo finali affrettati (come quelli di un bambino che perda interesse a quanto sta scrivendo), irregolarità grammaticali e lessicali, costruzioni sintattiche goffe, lapsus, descrittività, rime povere, rime accoppiate (cioè quelle più facili), tentativi ridicoli di volgarizzare la zaum' (Zolkovskij 1986: 574). Zolkovskij risolveva così il vecchio problema della 'comprensibilità' del poeta, della sua accessibilità a una più o meno vasta cerchia di lettori. Problema con cui sono costretti

Il poema *Nočnoj obysk* risalta tra le opere di Chlebnikov per la sua compiutezza, la struttura elaborata, l'articolazione della vicenda in un *plot* coerente e logico, l'uso moderato del linguaggio sperimentale *zaum'* e un ritmo complesso sia della composizione che del verso. Caratteristiche che, a mio avviso, allontanano lo stile del poema dallo sperimentalismo abituale dei *budetljane*, avvicinandolo piuttosto ai procedimenti della poesia 'tradizionale'.²

L'interpretazione del poema, l'individuazione del suo significato globale presenta ciononostante diverse difficoltà che dipendono oggettivamente dalla complessità del testo e dalla densità di richiami ai motivi e alle parole chiave del sistema poetico chlebnikoviano. Inoltre per alcuni studiosi sovietici alle difficoltà oggettive si aggiungono preconcetti di carattere ideologico nei confronti della presunta linea antisovietica che essi scorgono nel poema.³

La premessa necessaria di ogni discorso sull'opera di Chlebnikov, di ogni tentativo volto alla sua decifrazione, è la presa in considerazione di tutti i testi chlebnikoviani. Ciò, naturalmente, è utile e

a misurarsi in un modo o in un altro tutti coloro che affrontano il suo mondo poetico. Non è mia intenzione riassumere qui le posizioni, spesso assai severe, che ha espresso nei confronti di Chlebnikov la critica sovietica (rimando a questo proposito alla stimolante polemica di V. Grigor'ev 1986) e non vorrei neanche addentrarmi nelle discussioni sulla validità artistica del retaggio chlebnikoviano. Ricordo la valutazione di uno dei suoi esegeti più attenti, N. Stepanov, uno dei curatori dell'edizione 1928-1933: "Al primo impatto i versi di Chlebnikov sono insoliti, difficili per la comprensione. Bisogna addentrarsi nel suo mondo particolare, originale, nel sistema del suo pensiero, perchè tale mondo diventi comprensibile" (Stepanov 1975: 6). Sulla difficoltà della ricezione dei versi chlebnikoviani si sofferma M. Grygar quando afferma che essa suppone un intervento attivo di competenza linguistica, culturale, artistica e di cultura generale, poiché il processo di ricezione dovrebbe in qualche modo ripercorrere il processo della loro genesi artistica (Grygar 1985: 346). Quindi se il lettore non è in grado di ripercorrere la stessa strada dell'autore, naturalmente in senso contrario, il significato della poesia gli resterà oscuro.

² V. Markov nota che nel periodo 1920-21 il lavoro di Chlebnikov perde le solite caratteristiche di 'letterarietà': "Imitation or destruction of the tradition is now outside his field of interest, and 'sdvigi' therefore decrease in number or simply disappear" (Markov 1962: 155).

³ B. Jakovlev 1948 considera il poema intriso di sentimenti antisovietici e anti-bolscevichi. V. Percov (1969: 238) vede nel poema una raffigurazione dei contrasti interiori di protagonisti-rivoluzionari che, benché animati da senso umanitario, non possono non compiere violenze e esercitare terrore, in quanto esecutori della volontà della rivoluzione. N. Stepanov (1975: 221) riprende questa valutazione: "Nello scontro decisivo del mondo nuovo e quello vecchio non c'è posto per la pietà".

fruttuoso per l'interpretazione di qualsiasi poeta — per quanto chiaro e univoco possa sembrare il suo discorso poetico — sia per una più puntuale messa a fuoco dei possibili significati, sia per individuare un'evoluzione interna dell'intero sistema. Per Chlebnikov, che crea un originale sistema poetico che si regge su mezzi linguistici fortemente deformati rispetto alla norma e su una paradossale concezione filosofica del mondo, questo procedere interpretativo è assolutamente indispensabile, se si vuole evitare la moltiplicazione illimitata dei possibili significati di ogni testo. In lui le teorizzazioni sulla lingua, sulle leggi del tempo e sulle leggi che reggono il cosmo e regolano tutti i fenomeni sia fisici che storici, costituiscono una parte imprescindibile del sistema poetico. La poesia di Chlebnikov si basa infatti sulle sue teorizzazioni e se ne fa diretta espressione e realizzazione. Il pensiero 'scientifico' chlebnikoviano è a sua volta fortemente influenzato (e possiamo dire deformato) da procedimenti e atteggiamenti propri della poesia e dalla tendenza a percepire pure e semplici analogie fra i fenomeni come fondamentali identità.

In uno slancio, che potremmo definire neorinascimentale, verso il sapere universale, Chlebnikov tende a collegare frammenti di discipline scientifiche diverse. Concepisce la scienza come un attento ascolto del linguaggio della natura e dell'universo, per impadronirsene e, una volta conosciute le loro leggi, per trasformarli in ubbidienti e servizievoli 'fratelli'.

Nell'universo chlebnikoviano le teorizzazioni, frutto di osservazione dei fenomeni naturali, cosmici, ma anche storici (e miranti alla loro trasformazione radicale), non sono preliminari e propedeutiche rispetto alla poesia, ma si fondono con essa. In questa specie di 'pansofia' chlebnikoviana nozioni di matematica, di fisica, di scienze naturali e di linguistica si mescolano con reminiscenze letterarie e suggerimenti di altre correnti poetiche in un unico sistema, le cui singole componenti si alimentano e condizionano a vicenda.

È solo all'interno di questo sistema che vanno ricercate le coordinate per delimitare ragionevolmente la gamma dei possibili significati sia delle singole espressioni che di interi componimenti poetici.⁴

⁴ Sono osservazioni che possono sembrar ovvie, ma poi tanto ovvie non sono se guardiamo l'ampiezza della gamma dei significati possibili che emerge dalla discussione dei partecipanti al convegno su Chlebnikov sulla poesia *V etot den', kogda vjanet osennee*. Cf. J. Faryno 1986 e la relativa discussione (Baran, Vroon, Segal, Etkind) in *Velimir Chlebnikov (1885-1922). Myth and Reality*, Amsterdam 1986.

Anche se, bisogna aggiungere, Chlebnikov non tiene particolarmente ad autodisciplinare la sua espressione poetica e procede spesso a ruota libera. Il suo mondo poetico, oltre a subire una continua evoluzione interna per via di sempre nuovi stimoli esterni — storici, politici, sociali — tende a una certa caoticità per via della rapidità con cui si va formando e per la sistematica volontà di originalità e rottura sia con la tradizione del passato, sia con la norma del presente. In questo sistema le valenze semantiche di alcune occorrenze tematiche e lessicali possono avere uno spettro abbastanza ampio, per cui talvolta richiamare tutti i singoli casi non gioverebbe alla messa a fuoco dell'espressione che si vuol 'decifrare'. A ciò si aggiunge che la valenza semantica del lessema può subire condizionamenti dalla serie di ripetizioni fonematiche di cui si trova a far parte.

La parola poetica chlebnikoviana tende a essere di continuo rimotivata nell'ambito dell'indagine *zaum* sulla potenzialità espressiva insita nella 'lingua naturale'. Essa è un gioco di soppressioni, aggiunzioni o permutazioni a livello di fonemi, grafemi o morfemi, un gioco di alliterazioni, assonanze, paronomasie, anagrammi, palindromi, metatesi.

Il poema *Nočnoj obysk* viene considerato da alcuni studiosi (Markov 1962, Stepanov 1975, Thomson 1976) insieme con *Noč' pered Sovetami*, *Nastoljaščee*, *Pračka – Gorjačee pole* come parte di un ciclo di poemi dedicati al tema della rivoluzione d'Ottobre vista come nemesi storica. Naturalmente anche in questo assemblamento operato dagli studiosi ha un ruolo importante il loro punto di vista interpretativo del poema. Markov confronta *Nočnoj obysk* con gli altri tre poemi che, anche se di diseguale resa artistica, formerebbero con esso un ciclo dal punto di vista tematico. I due poemi *Pračka* e *Nastoljaščee* sarebbero due versioni dello stesso progetto e quasi "indistinguibili tra di loro" e insieme con *Noč' pered Sovetami* rappresenterebbero semplicemente degli schizzi non portati a termine, "unsuccessful, or are, at best, interesting attempts to approach the subject of revolution" (Markov 1962: 167). A questi tentativi Markov contrappone *Nočnoj obysk* come un'opera compiuta, in cui il tema comune della nemesi viene trattato in una maniera artistica più individuale "unmistakably Khleb-

nikovian".⁵

Per Stepanov, che considera il poema una celebrazione della nuova morale rivoluzionaria, *Nočnoj obysk* è una semplice ripresa della tematica degli altri tre poemi e cioè quella della rivalsa storica e sociale dei diseredati ed oppressi nella rivoluzione d'Ottobre.

Per Thomson invece i tre poemi *Noč' pered Sovetami*, *Nastoljaščee* e *Nočnoj obysk* si configurerebbero come una specie di trittico in quanto collegati dalla tematica comune — la nemesi storica — ma considerata nella sua progressione cronologica (prima, durante, dopo la Rivoluzione). *Nočnoj obysk* rappresenterebbe — e qui Thomson (1976: 297-298) si basa sul significato di antievento che Chlebnikov attribuisce all'espressione matematica collocata accanto al titolo $3^6 + 3^6$ — una specie di ripensamento e di riserva mentale nei confronti del potere uscito dalla rivoluzione.

Come risulta dalle datazioni autografe dei poemi (Markov 1962: 167), questi sono stati scritti molto probabilmente in contemporanea o in tempi molto ravvicinati. Ne è d'altronde testimonianza significativa, oltre che la comunanza tematica — la nemesi storica o la vendetta (motivo ricorrente nella poesia chlebnikoviana del periodo postrivoluzionario, cosa abbastanza naturale, visto che il poeta lavora instancabilmente alla compilazione delle sue tabelle del tempo)⁶ — la comu-

⁵ Markov, basandosi sul piano di Chlebnikov per la sistemazione dei suoi scritti, conservatosi tra i manoscritti, critica Stepanov per aver usato i fogli dei due testi di *Nastoljaščee* e di *Pračka* per la sua versione finale di *Pračka* (Markov 1962: 171). *Pračka*, secondo questo schizzo, avrebbe potuto essere pensata come 'superpoema' includendo anche i monologhi del Velikij knjaz' di *Nastoljaščee*, *Kol neba* e *Razin*. Comunque rimane difficile decidere quale sarebbe stata la sistemazione finale dei quattro poemi se Chlebnikov non fosse morto pochi mesi dopo. R. Cooke infatti trova nelle carte non pubblicate di Chlebnikov altri appunti con piani di sistemazione differente del tipo: "Дурак или позднее, Горячее поле два города, Ночь 1917 года рассказ няни" (Cooke 1986: 194).

⁶ Per la poetica futurista il problema del tempo, quarta dimensione dell'universo e dell'esistenza umana, assume un'importanza particolare. Nella concezione del mondo chlebnikoviana, la dimensione del tempo si contrappone radicalmente alle tre dimensioni dello spazio come un fattore decisivo che deve essere studiato e capito per poter influire significativamente sulle sorti dell'umanità. La sua metafora del tempo rappresenta la promessa della liberazione dell'umanità dai ceppi della schiavitù secolare della superstizione, dell'ingiustizia sociale e della divisione artificiale in comunità statali e una proiezione nella nuova età aurea animata dal progresso tecnico, dall'uguaglianza e dalla fratellanza universali. Nei proclami e manifesti chlebnikoviani (*Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara* del 1917, firmato Chle-

nanza del lessico, la somiglianza di cadenze ritmiche, la tendenza alla teatralizzazione con l'introduzione di vivaci poliloghi di voci della strada.

D'altra parte molti elementi del lessico e dell'*imagerie* chlebnikoviana si trovano in altri poemi scritti in tempi precedenti o successivi come *Bereg nevol'nikov*, *Perevorot v Vladivostoke*, *Truba Gul'-Mul-*

bnikov, Petnikov e *Vsem! Vsem! Vsem!* del 1919-21) l'avvento di questa nuova palingenesi si realizza con la vittoria dello 'Stato del Tempo' sugli 'Stati dello Spazio'. Per Chlebnikov il problema della padronanza del tempo consiste nell'afferrare le leggi che sono alla base delle ripetizioni cicliche degli eventi per poter influire, nel futuro, sul corso della storia, o con semplice previsione o con interventi diretti sulla successione stessa degli eventi (Cf. V, 144). Gli eventi si ordinano, nella concezione chlebnikoviana, in onde analoghe a quelle con cui si propagano la luce o il suono, quindi materialmente calcolabili nella loro amplitudine e manovrabili con meccanismi – del tutto cervelotici e fantasmagorici – basati sulla combinazione di specchi, di lenti, di cannocchiali (cf. *Naša osnova* del 1920 in V, 242). Al caos delle idee moderne sul tempo, sulla storia, Chlebnikov contrappone la riscoperta scientifica dell'ordine in cui agiscono le leggi del Cosmo, di cui l'umanità primordiale sarebbe stata a conoscenza, vivendo in stretto contatto con la natura. Nella speculazione chlebnikoviana le leggi cosmiche regolano tutti i fenomeni naturali – a partire dalla rivoluzione dei pianeti fino alla vita degli uomini nel loro insieme e a quella di ogni singolo individuo; e quindi basta riscoprire la formula matematica in cui si esprime il loro funzionamento, per diventare padroni assoluti del futuro. Di qui la febbrile ricerca, che a periodi coinvolge interamente l'attività del poeta, del numero 'sacro' che, come una chiave, gli apra la porta alla conoscenza. Se, in un primo tempo, egli si cimenta con le serie algebriche della successione degli eventi dello stesso carattere (guerre, cadute di imperi, nascite di uomini illustri) individuando come numeri 'sacri' il 365, il 317 e il 413, nel periodo postrivoluzionario si getta sul calcolo delle potenze del 2 e del 3 come espressioni rispettivamente della serie positiva degli eventi (crescita della libertà) e di quella negativa (antievento, nemesis, vendetta, morte). Nella lettera del 14 marzo 1922 Chlebnikov scrive all'amico Miturič della sua scoperta della legge fondamentale del tempo: "Nel tempo si produce uno smottamento negativo dopo 3^a e quello positivo dopo 2^a giorni; gli eventi, lo spirito del tempo diventano reversibili dopo 3^a giorni e intensificano la loro frequenza dopo 2^a giorni" (V, 324; cf. anche V, 318, 477 e 494, NP 385). Esaltato dalla scoperta Chlebnikov vede a portata di mano il tempo in cui l'umanità potrà comandare il suo destino, le stelle, l'universo (cf. III, 21, 97, 151, 162, 165, 260). La formula $3^6 + 3^6$, collocata accanto al titolo insieme alla data 7/XI/1921, alla luce di questi dati va collegata, a mio avviso, con le speculazioni chlebnikoviane sull'"onda reversibile del tempo" e può essere interpretata come una chiave di lettura del poema. Mi sembra piuttosto riduttiva l'interpretazione che ne danno i commentatori dell'edizione *Tvorenija*, Mosca 1986, V. P. Grigor'ev e A. E. Parnis, secondo cui la formula insieme con la data indicherebbero il numero dei giorni trascorsi dalla Rivoluzione d'Ottobre.

ly, *Zangezi*, anche se spesso con valenze semantiche diverse. Come anche la tematica della nemesi o della vendetta (o dell'antivevento per dirla alla Chlebnikov) compare in lavori di altri periodi. È quindi difficile giungere a conclusioni univoche sulle intenzioni del poeta circa la sistemazione finale dei tre poemi in un ciclo. Comunque credo che la lettura di *Nočnoj obysk* non vada forzata e deformata da sopravvalutazioni della sua connessione programmatica con gli altri poemi legati dal tema della nemesi. In un'analisi ravvicinata scorgeremo invece che *Nočnoj obysk* si differenzia, spesso in maniera sostanziale, dalle altre opere chlebnikoviane, anche da quelle scritte nello stesso periodo.

La trama del poema è incentrata sul tema della vendetta. Una pattuglia di marinai rossi irrompe in una casa borghese, si appropria dei preziosi e fucila un giovane bianco, figlio della padrona di casa, il quale aveva sparato da dietro una tenda senza colpire. Quindi i marinai si abbandonano prima alla devastazione dell'appartamento spaccando e buttando in strada il pianoforte, poi ad una gozzoviglia. Lo *Staršoj*, comandante della pattuglia, colpito dal coraggio con cui il giovane bianco ha affrontato la morte, continua a tornare con il pensiero alla scena della fucilazione. E il ricordo nella sua coscienza diventa un incubo, tanto che, ormai ubriaco, sfida ad ucciderlo il Cristo dell'icona che lo fissa persistentemente con i suoi severi e silenziosi occhi azzurri, per poter dimostrare, di fronte alla morte, un coraggio pari a quello del giovane bianco. La vicenda si conclude con la vendetta della madre che appicca il fuoco all'appartamento, in cui tutti troveranno la morte.

Notiamo subito che il poema è sviluppato in un *sjužet* narrativo coerente, organico e abbastanza ricco.⁷ Forse solo in *Noč' pered Sovetami* possiamo trovare un *sjužet* di analoga coerenza: la rievocazione, da parte della vecchia serva, dei maltrattamenti subiti dai servi della gleba, e le sue minacce alla padrona che a sua volta ricorda la sua vita, vengono strutturati nella successione logica e temporale di una 'narrazione' poetica. È un procedimento che si differenzia sostan-

⁷ Sulla liceità dell'uso di questo termine – *sjužet* narrativo – riguardo a un'opera in versi, mi richiamo al capitolo "Problema poetičeskogo sjužeta" nel libro di Ju. M. Lotman *Lekcii po struktural'noj poetike*, Providence, Rhode Island, 1968.

zialmente dal principio chlebnikoviano della semplice accumulazione di motivi o di enunciazioni delle sue scoperte nel campo della lingua e della storia, principio nascente dalla libera associazione di idee. Se confrontiamo poemi di periodi diversi come *Zuravl'* (1909), *Poet* (1919), *Noč' v okope* (1920), *Sinie okovy* (1922), ci convinciamo che in *Nočnoj obysk* Chlebnikov abbandona il solito procedimento di giustapposizione ed accumulo in un libero flusso dell'immaginazione poetica, per ordinare invece i singoli momenti della vicenda in una successione logica e temporale e in una fitta e complessa rete di corrispondenze associative.⁸

Il perchè di questo cambiamento⁹ va forse ricercato nel fatto che Chlebnikov cerca per la prima volta di mostrare il funzionamento, all'interno di una vicenda concreta, di una delle sue leggi fondamentali del tempo — quella dell'antievento, cioè della nemesi, della vendetta. Ciò lo spinge a evidenziare i nessi temporali e i nessi logici delle azioni e dei comportamenti dei personaggi, ma anche a sviluppare la loro psicologia individuale. Il tema della vendetta non si presenta così solo come una pura enunciazione delle 'leggi storiche', ma assume una funzione centripeta, che organizza lo sviluppo del *sjuzet*, e allo stesso tempo anche le altre unità stilistiche di ordine inferiore.

⁸ Come afferma Grygar (1968: 336) di solito la linea del *sjuzet* come struttura unificante interesserebbe a Chlebnikov meno che non la genesi, la concatenazione delle singole immagini dinamiche dei conflitti, delle azioni, delle correlazioni e di altri motivi narrativi. Nell'articolazione del *sjuzet* nei testi poetici chlebnikoviani il movimento verrebbe privilegiato rispetto allo scioglimento degli eventi epici. Questo modo di costruire l'opera poetica secondo una libera successione di motivi viene rilevato già da R. Jakobson nel saggio *Novejšaja russkaja poezija*: "Certaines oeuvres de Chlebnikov sont écrites suivant la méthode d'enfilage libre de motifs variés... Les motifs librement enfilés ne découlent pas l'un de l'autre par nécessité logique mais se combinent selon le principe de la ressemblance ou du contraste formels..." (1973: 17).

⁹ Il Markov, che nota una sostanziale differenza dei quattro poemi chlebnikoviani sul tema della nemesi rispetto al resto della produzione precedente e successiva, attribuisce questo cambiamento al fatto che Chlebnikov si era trovato nel periodo della loro stesura per la prima volta da solo — fuori della solita cerchia futurista — faccia a faccia con la realtà circostante. A questo si potrebbe obiettare che nel 1921 Chlebnikov aveva scritto o abbozzato altre opere in cui invece rimane fedele ai suoi soliti procedimenti compositivi. Il solo cambiamento delle circostanze di vita non mi sembra essere un motivo sufficiente a spiegare perché Chlebnikov nel *Nočnoj obysk* raffiguri per la prima e unica volta una vicenda umana complessa in maniera così riccamente sviluppata e così ben strutturata in un *sjuzet* narrativamente organico.

Possiamo osservare, in questo contesto, una curiosa trasformazione dei procedimenti chlebnikoviani: le sue elaborazioni teoriche sul linguaggio o sul tempo non figurano più come contenuto diretto della sua *performance* o come argomento delle sue enunciazioni, ma tendono soprattutto a farsi mezzo per la realizzazione poetica di una concreta vicenda umana, sia pure intesa come una manifestazione delle leggi in questione.¹⁰

Ciò apre la strada a una vasta gamma di rapporti associativi non solo a livello semantico primario ma a livello secondario, metaforico e simbolico. Se in altre opere le parole *glaza*, *zerkalo*, *vzor*, *zir*, ecc. (nelle teorizzazioni di Chlebnikov tutte derivate dalla stessa 'radice' consonantica *z* con il significato base comune a tutte "dell'angolo di riflessione di un raggio da una superficie piana"¹¹) figuravano come materiale per le sue osservazioni e non venivano messe in nessun altro rapporto che quello 'genetico', in *Nočnoj obysk* entrano, a livello metasemantico, come metafore della violenta rottura della quiete (vv. 253-257) e del giudizio morale sull'uccisione del giovane bianco (vv. 258-261, 524-570) in una complessa interazione tra di loro e con altri motivi del poema.

Sul piano compositivo il motivo dello specchio rotto dallo *Staršoj* durante la devastazione della casa (vv. 243-260) e il motivo degli oc-

¹⁰ Come rileva V. Gofman (1936: 235) la lingua di Chlebnikov non è tanto materiale e elemento costruttivo quanto contenuto stesso, spesso unico, della poesia.

¹¹ Già nel brano *Z i ego okolica*, scritto probabilmente nel 1915 (cf. nota in NP, 464) Chlebnikov osserva che il significato base della lettera *Z* è "l'uguaglianza dell'angolo di incidenza del raggio che cade con l'angolo di riflessione AOV-SOD". E quindi tutte le parole che iniziano con questa consonante – tutte le specie di specchi, tutte le possibili riflessioni del raggio – sono imparentati semanticamente. Gli occhi "postroenija iz zerkal", come anche tutti i tipi "mirovych zerkal: zemlja, zvezdy, ziry", i nomi del suono "zvон, zyk, zuk, zvuk", la ripetitività del verso del cuculo che sarebbe alla base del nome "zegzica, zozulja", sono nel pensiero filologico chlebnikoviano collegati da una comune base semantica. Sul collegamento semantico tra occhi e terra, occhi e stelle, occhi e specchio cf. V, 229 e NP 347. L'azione riflettente dello specchio viene metonimicamente ampliata dal campo dell'ottica al campo dei fenomeni naturali e al campo della storia degli uomini (cf. NP, 347). Lo specchio diventa nelle sue teorizzazioni utopistiche uno strumento per la regolazione dei raggi in cui si propagano gli eventi della storia umana (cf. V, 314). È interessante notare che anche una delle sue ultime 'leggi' del tempo – quella dell'antievento che si muove nel senso contrario rispetto all'evento – trova la sua espressione matematica in una formula speculare $3^6 + 3^6$. Della specularità delle formule numeriche parla Chlebnikov in *Doski sud'by* (cf. V, 510).

chi di Cristo che lo guardano insistentemente durante la gozzoviglia (vv. 534-572) assumono nel poema una posizione simmetrica speculare rispetto alle due morti (nei vv. 105-130 la morte del giovane bianco, nel finale la morte dei marinai): lo specchio appare 130 versi dopo la fucilazione del bianco, gli occhi di Cristo circa 160 versi prima della morte dei marinai.

La metafora specchio-sguardo severo e giudice dei vv. 258-260 viene ripresa nei vv. 524-572 trasformata e amplificata:

Порой жестоки зеркала. Они
Упорно смотрят,
И судей здесь не надо.

La trasformazione avviene con la sostituzione di uno dei termini di relazione specchio-sguardo degli occhi di Cristo con un altro, diverso, così che abbiamo occhi-procellarie (v. 570), occhi-acciarino (vv. 546-547). In questo modo l'originario rapporto pseudo-etimologico occhi-specchio diventa un rapporto metaforico di intensa valenza poetica, il quale a sua volta genera nuove associazioni a livello meta-semantico. Allo stesso tempo la variazione dei termini di relazione è accompagnata da un'amplificazione della metafora stessa. Chlebnikov infatti introduce nella ripresa del motivo degli occhi variazioni sempre nuove. Così l'aggregazione simmetrica speculare dei motivi che al primo approccio potrebbe risultare poco evidente — proprio per il fatto di essere distribuita nel tempo e a distanza e quindi non immediatamente percepibile — invece si segnala con particolare insistenza proprio per la ridondanza del procedimento di metaforizzazione.

Inoltre la scena della fucilazione ci viene restituita, dopo la rottura dello specchio, in forma irregolare, spezzettata in frammenti diseguali e incompleti (vv. 422-457). È nel ricordo dello *Staršoj* che la scena torna a ricostituirsi per tre volte con ripetizione ossessiva e irregolare dei brani di dialogo della scena madre. Così la proposizione chiave della sfida del bianco di fronte alla minaccia di morte "Daeš' v lob, čto li" (v. 105) ritorna rispettivamente nella prima parte del ricordo (v. 433) e nella terza (v. 454). La risposta stizzosa del marinaio dei vv. 109-112 —

Вполне свободно
Это море может,
Эту милость может
Море оказать

— viene ripresa anch'essa a spezzoni: "Vpolne svobodno" ritorna

nella prima parte del ricordo (v. 434), nella seconda (v. 447) e nella terza (v. 455), mentre la seconda parte della replica riappare una sola volta e in forma incompleta nella seconda parte del ricordo (vv. 448-450):

Это можно,
Эту милость может
Море оказать.

Il bruciante ricordo del riso temerario del giovane bianco del v. 103 riaffiora due volte, nel v. 430 (prima parte del ricordo) e nel v. 438 (seconda parte del ricordo). Mentre ogni fase della ripresa del ricordo viene delimitata e scandita dall'eco dello sparo dei vv. 129-130, anche questo riprodotto incompleto (vv. 435, 451, 457). Le espressioni chiave della scena madre ritornano ancora, questa volta con valenza di sfida e come richiesta di punizione, nella scena del monologo dello *Staršoj* ossessionato dallo sguardo severo di Cristo: "Daeš' v lob, čto li?" viene pronunciata dallo *Staršoj* nella scena finale dopo lo scoppio dell'incendio nel v. 674, come un'accettazione fiera e coraggiosa della morte. La valenza simbolica dello specchio frantumato come sconvolgimento della normalità della vita sembra quindi proiettarsi anche a livello compositivo nella ripresa irregolare, spezzettata, dei segmenti che compongono la scena madre dell'uccisione. Questo procedimento di calcolata ripetitività rappresenta una significativa novità nella scrittura chlebnikoviana; novità e non innovazione, perché nei poemi successivi esso non viene più tentato.

Un altro elemento importante che indica un cambiamento profondo nei procedimenti chlebnikoviani è nel poema la costruzione di un personaggio 'autonomo', dotato di una propria psicologia. Ciò è una novità rispetto alle altre opere di questo genere (con l'eccezione forse della vecchia serva del poema *Noč' pered Sovetami*), dove i vari personaggi non sono altro che semplici sosia-portavoce, i quali, come profeti, annunciano e diffondono la filosofia del poeta.

Lo *Staršoj* di *Nočnoj obysk* emerge invece come un personaggio di grande complessità interiore. Egli è l'esecutore della rivoluzione, rivoluzione concepita come il culmine dei moti popolari di rivolta del passato (vv. 415-420, in cui il motivo del mare viene collegato con la figura di Pugačev); egli è l'uomo libero di mare (vv. 144-154) che porta con sé la libertà (vv. 250-252; 579-594), ma anche il dolore dei

nemici, espresso dal collegamento del motivo del mare con quello della neve (v. 166; vv. 190-193). Allo stesso tempo lo *Staršoj* porta Cristo tatuato sul petto (vv. 511-513) e spara, dopo l'uccisione del giovane bianco Vladimir, contro l'immagine di Cristo sull'icona nell'angolo, quasi a riconfermare la sua rivolta e la rottura con l'ordine tradizionale. Ma il ricordo dell'uccisione del bianco erode lentamente la sua coscienza (i primi sintomi della crisi appaiono nei vv. 422-457), per esplodere in un appassionato monologo-sfida rivolto a Dio. Nella scena della gozzoviglia si rivolge al Cristo dapprima con parole di schermo (vv. 500-504):

Седой, не куришь — там на небе?
— Молчит.
Себя старик не выдал,
Не вылез из окопа.
Запрятан в облака

per restare poi sconvolto dall'eloquente bellezza e severità degli occhi divini:

И вещи и тихие,
И строги и прекрасны (vv. 535-536).

Al culmine della crisi di coscienza gli occhi di Cristo, in una grandiosa metafora, come grandi uccelli marini, azzurri e oscuri, levandosi in volo rapido e fragoroso si tuffano nel profondo dell'anima del marinaio. Ed egli risponde al tormento interiore con una reazione di sfida, invitando Cristo ad ucciderlo subito sul luogo della gozzoviglia (vv. 574-576), perchè anch'egli possa dimostrare di fronte al pericolo della morte un coraggio uguale a quello del giovane bianco (vv. 596-610).

La crisi culmina nel momento in cui lo *Staršoj* scorge il movimento muto delle labbra del Cristo che annuncia l'incendio e si risolve rapidamente nella pacificazione dell'animo del marinaio quando accetta la morte come un fatto necessario "i vse kak nado", e come un'occasione in cui può dimostrare il suo valore morale: "Spasitel'! Ty durak!" egli grida, riproducendo il comportamento del ragazzo bianco di fronte alla morte.

La crisi di coscienza è presentata in continuo crescendo; l'inasprimento della tensione, l'intensificarsi dei sentimenti del marinaio sono segnati dalla ripetizione delle parole e proposizioni chiave. La frase di sfida, pronunciata dal giovane Vladimir prima dell'esecuzione, viene fatta propria dal marinaio nei vv. 542-3:

— Даешь в лоб, что ли?
Даешь мне в лоб, бог девичий,

all'inizio della crisi con sfumatura di incredulità sulle intenzioni del Cristo, e poi al culmine (nel v. 674) con l'accettazione fiera della punizione. La parola *glaza* e tutti i termini con essa collegati semanticamente o imparentati secondo l'etimologia chlebnikoviana (cioè *gljadet'*, *smotret'*, *nabljudat'*, *steklo*, *zerkalo*) cominciano ad apparire con una certa frequenza all'inizio del lungo monologo dello *Staršoj* ("gljadit" v. 524, "nabljudat" v. 518, "steklom" v. 574), per intensificare la loro presenza nella scena dello scoppio della crisi ("temno-sinie glaza" v. 524, "glaza predrassvetnoy sinevy" v. 534, "i ticho smotrat" v. 538, "temny glaza kak nebesa" v. 548, "s bol'simi sinimi glazami" v. 545, "glaza letjat mne prjamo v dušu" v. 562). Ritornano poi infine nel v. 646 ("s tumannymi mogučimi glazami"), nel momento in cui il marinaio ormai presente l'imminente fine (vv. 649-651):

— Братва!
Где мы удивимся?
В могиле братской?

Con altrettanta insistenza e frequenza si ripetono "ptica", "kryl'ja", "letet'" nei vv. 560-573 che, collegandosi con il motivo degli occhi di Cristo, potenziano la sua valenza metaforica.

Potremmo tentare, a questo punto, di dare una prima parziale risposta alla questione, ancora *sub judice*, del significato globale del poema — se cioè Chlebnikov volesse rappresentare semplicemente la crisi della morale cristiana tradizionale (Stepanov 1975), oppure se il Cristo del poema sia metafora della legge della nemesi, come afferma Grigor'ev (1983: 166), il quale suggerisce inoltre che gli occhi di azzurro antelucano che fissano il marinaio sarebbero quelli del poeta stesso, oppure ancora se *Nočnoj obysk* sia la rappresentazione dell'onda contraria degli eventi, "reverse wave", nel momento in cui la rivoluzione si trasforma da evento liberatorio nell'antievento della guerra civile (Cooke 1986: 198).

Notiamo anzitutto che Chlebnikov conduce lo svolgimento della tematica della vendetta su due piani diversi: il piano della realtà dei gesti e delle azioni dei personaggi e il piano onirico dell'incubo del marinaio ubriaco, in cui questi gesti perdono la loro dimensione reale

per assumere la valenza simbolica di una giustizia superiore che è all'opera. Sul piano reale è la vecchia madre che appicca il fuoco alla casa, per vendicare la morte del figlio e l'insopportabile derisione del suo lutto da parte dei marinai.

— Старуха! Ведьма хитрая!
— Ты подожгла

esclamano i giovani marinai della pattuglia nei vv. 675-676. Sul piano onirico è Cristo che uccide lo *Staršoj*, che nella morte vede una possibilità di riscatto morale per l'uccisione del giovane bianco.

Il carattere surreale dell'incubo del marinaio viene però 'censurato', cioè rapportato sistematicamente alle dimensioni della realtà, quando il personaggio si accorge con stupore del suo stato di ubriachezza e interrompe diverse volte il suo monologo-dialogo col Cristo. Così a conclusione del passo in cui gli occhi del Cristo, come grandi uccelli azzurri, si tuffano nella sua anima, il marinaio dice: "Tak... Ja p'jan... I eto pravda..." (v. 573). Un'altra volta il tormentoso monologo-ricordo della fucilazione di Vladimir viene interrotto dalla momentanea ripresa di coscienza del marinaio (vv. 611-614) —

Хоть мрачно мне
Сейчас и тяжело. И трудно мне.
— Бог я пьян...

— cui fa eco l'amichevole scherno degli altri marinai (vv. 613-614):

— Назюзился... наш дядя...
— А время на судно итти. —Идем!

È qui da rilevare una notevole differenza, rispetto ad altri poemi come *Žuravl'* o *Zmei poezda*, nell'uso della dimensione onirica. Mentre in *Žuravl'* l'accaduto scivola, dopo una breve introduzione, sul piano della visione onirica della rivolta delle cose, senza riprendere più il contatto con il 'reale', in *Nočnoj obysk* l'articolazione realtà - visione onirica è orchestrata in maniera molto sapiente con un continuo rinvio dall'uno all'altro piano.

La realizzazione dell'intera vicenda, d'altra parte, è affidata quasi interamente alla parola dei personaggi; il poema è costituito da un fitto polilogo, al quale solo a partire dal v. 493 si sostituisce il lungo monologo dello *Staršoj*. La parola dell'Autore non è presente né per segnalare con frasi introduttive la provenienza delle voci, né per dare

giudizi o punti di appoggio oggettivo per la lettura. Cosa che contribuisce ulteriormente a rendere ambigui i singoli messaggi.¹² I due piani, quello reale e quello onirico, si intersecano, creando una rete di corrispondenze tra la realtà della vendetta come opera terrena e la sua interpretazione soggettiva simbolica come opera di una fonte superiore di giustizia.

L'anticipazione, quasi il presentimento della punizione finale si manifesta nell'insistente ripetizione di parole collegate semanticamente con l'incendio — come fuoco, fumo, carbone — nella prima parte del monologo del marinaio, quando questi schernisce Cristo ("kuritsja" v. 494, "petuch" v. 495, nel linguaggio popolare sinonimo di fuoco, "o bože, bože, daj mne zakurit" vv. 596-597, "sedoj, ne kuris' tam na nebe" v. 590, "a tot svečoju kurit" v. 515, "i kurit" v. 517, "ugol' lučšego kačestva" v. 522). Anche se la ripetizione di questi sememi sul

¹² Markov rileva la difficoltà di distinguere sia il numero delle persone che prendono parte al polilogo sia le loro voci. Gli "elementi di narrazione" secondo Markov sono molto rari (cf. v. 181 o i vv. 295-296 nella scena della distruzione del pianoforte). Vorrei far notare che nella 17ª 'superficie' del superpoema *Zangezi*, costituita in parte da brani del polilogo dei marinai del *Nočnoj obysk*, (per la precisione dei vv. 494-495 e 650-659), è indicato anche il numero di coloro che prendono parte alla conversazione — solo tre persone. Per analogia e anche per alcune indicazioni che scaturiscono dall'insieme del polilogo si potrebbe supporre che i marinai siano tre anche in *Nočnoj obysk*. R. Cooke osserva la presenza della voce dell'Autore nei passi 'narrativi'; anche se bisogna aggiungere che questi non vengono segnalati in maniera esplicita nel flusso del polilogo, ma si rilevano solo per via della presenza dei verbi alla terza persona singolare o plurale (cf. v. 295). Inoltre la presenza della voce e dell'ideologia del poeta, secondo Cooke, risulterebbe dalla costruzione del *plot*, dallo svolgimento del tema del fato e della 'retribuzione', dalle immagini poetiche e dalle parole chiave. Vorrei obiettare che il problema è quello di definire i confini, il rilievo e la funzione della parola diretta dell'Autore nel contesto del poema, dal momento che mi sembra scontato che l'Autore sia presente con la sua ideologia in ogni parte della sua opera: strutturazione compositiva, scelta della forma 'narrativa', scelta adeguata del materiale lessicale e sua organizzazione. Nel monologo del marinaio appare tutta una serie di metafore e di espressioni ricercate che fanno parte della poetica chlebnikoviana di questo periodo, ma la particolarità, rispetto alle altre opere, sta nel fatto che esse fanno parte indistinta del flusso monologico del discorso autorivelatore del personaggio. Nei versi, per motivi ovvi, l'autonomia del personaggio difficilmente può essere perseguita attraverso l'adesione 'realistica' al suo linguaggio abituale, 'tipico'. Da questo punto di vista è indubbio che l'intero monologo del marinaio è necessariamente costruito dal linguaggio del poeta stesso con le sue figure poetiche preferite. E quindi la sola presenza, nel monologo del marinaio, delle parole predilette del poeta non ci autorizzano a vedere nel personaggio la controfigura, il sosia o un portavoce stilizzato dell'Autore.

piano reale indica semplicemente i gesti e gli scherzi dei marinai.¹³

La segnalazione dell'addensarsi del pericolo è contenuta nella replica di uno dei marinai che ammonisce lo *Staršoj*, usando un idiotismo: "nabedokurit". La parola composta che congiunge il motivo del fumo e del fuoco (kurit') con quello della disgrazia (beda) finisce con dare una valenza metaforica all'intera sequenza precedente. Analogamente la metafora-paragone ciglia degli occhi di Cristo (*resnicy*) — ali di uccello (*vzmachnet*) — acciarino (*zazigalka*) che appare nei successivi vv. 546 - 547

А встретится, взмахнет ресницами,
И точно зажег зажигалкой

come proseguimento della replica semischerzosa del giovane marinaio, intensifica questo momento d'ambiguità semantica. Sul piano reale della gozzoviglia e della sua terribile conclusione essa si presenta quasi come una segnalazione del momento reale del compimento della vendetta (il marinaio percepisce vagamente il rumore dell'acciarino), mentre sul piano onirico la metafora adombra, in maniera sintetica e pregnante, un complicato intrico di significati: l'intensificazione del rimorso che spingerà lo *Staršoj* a sfidare Cristo, la minaccia che la sfida possa essere accettata, l'oscura premonizione della terribile conclusione della vicenda. Questa valenza onirica viene in seguito ripresa nei vv. 559-560 (*on vmachnul resnicami, kak ptica kryl'jami*) e ulteriormente potenziata nel segmento 560-573 in cui gli occhi di Cristo come grandi uccelli marini si tuffano nel profondo dell'animo dello *Staršoj*.

L'ambiguità dei sememi *ogon'* e *kurit'* viene ulteriormente rafforzata nei vv. 597-599 quando lo *Staršoj* sfida Cristo a sparargli —

¹³ Vorrei far notare che nell'immagine dei vv. 519-520 "Na samovarnuju lučinu ego by raskolot'!" Chlebnikov riprende la metafora coniata in *Doski sud'by* per mettere in rilievo il modo in cui si differenziano, nelle formule algebriche, i destini dei popoli dai destini degli individui. "Da qui il brillio di raggi del potere. Man mano che si discende dal soffitto dell'incastro verso il pavimento, essi perdono i segni del potere e delajutsja lučinoj dlja samovara! (V, 512). Per quanto i termini della metafora coincidano quasi testualmente, la loro valenza nel nuovo contesto cambia: se in *Doski sud'by* la metafora marcava la difficoltà di percepire l'agire della legge cosmica nel fare quotidiano degli uomini, in *Nočnoj obysk* essa intensifica invece l'atteggiamento di scherno del marinaio verso l'icona, simbolo delle vecchie norme morali. Chlebnikov riutilizza volentieri stilemi che sono rimasti impressi nella sua memoria poetica per la loro efficacia, variandone spesso la valenza.

Чтоб пал огонь смертельный
Из красного угла
Оттуда бы темнело дуло

— aspettandosi, come punizione per le sue azioni, la fucilazione, ignaro ancora che il fuoco di cui cadrà vittima sarà quello dell'incendio.

La metafora chlebnikoviana viene generata, come in molti altri casi, dall'accumulo di parole collegate semanticamente oltre che etimologicamente, il così detto *gnezdo slov*, che con la ripetitività dello stesso nucleo semantico crea intorno ad esse un campo di particolare intensità.

L'articolazione su due piani, quello onirico e quello reale, diventa particolarmente pregnante di significati alla conclusione del poema, quando Cristo annuncia nella "lingua dei pesci" l'incendio al marinaio, — e quindi nell'immaginazione del marinaio accetta la sfida — mentre appare contemporaneamente la vecchia madre che viene accusata dagli altri marinai di essere stata lei ad appiccare il fuoco (vv. 675-676).

Rispetto alla ricchezza di implicazioni semantiche contenute nel testo, le interpretazioni di Stepanov, Thomson e Cooke sono fortemente riduttive. Più complesso è invece il rapporto tra la visione della giustizia propria del personaggio-marinaio e la concezione della nemesi del poeta. La questione è sollevata in modo sbrigativo da Grigor'ev (1983: 166) il quale afferma che l'icona sarebbe "liš' vidi-most'", in quanto il destino dei personaggi in effetti non sarebbe guidato dal dio cristiano, ma dal *Čislobog* chlebnikoviano. Grigor'ev inoltre vede nella raffigurazione dei gesti di Cristo "vzmach resnicami, ševelenie usami" una proiezione della figura del poeta stesso, per cui identifica gli occhi dell'azzurro antelucano, che nel finale del poema fissano il marinaio, con quelli del poeta. Questa affermazione si basa su due brevi passi dell'articolo *Oktjabr' na Neve*, scritto nel 1917-18, in cui Chlebnikov, rievocando gli eventi del 1917, si identifica semi-scherzoso e semi-serio con la statua del *Komandor*: "...statuja Komandora ja (Chlebnikov)", "... kto-to iz nas (ja) naklonil golovu, kivaja ... Don Juanu ran'se, čem eto uspel sdelat' Komandor..." (IV, 110-111).

Il problema è molto più complesso e la conclusione di Grigor'ev sembra trovar scarso appoggio sia nel testo del poema, sia nell'insieme dell'opera chlebnikoviana. Il marinaio si rivolge all'immagine sacra apostrofandola come Dio; che si tratta di Cristo il lettore lo

deduce da una serie di perifrasi e attributi disseminati nel monologo: "V ternu koljučem, prikovannyj k doske" (vv. 509-510); "I devušek lico u boga, no tol'ko borodatoe" (vv. 527-528); "Ty devuška, no s borodoj" (v. 621); "Ty sineglazka dereven' ... S kudrjavoju borodkoj" (vv. 625-627). Perifrasi che possono avere valore semplicemente denotativo o, più di frequente, valore di scherno. Ciò, a mio avviso, è indice non precisamente del rapporto di fede di un credente, anche se uscito dalla via della rettitudine, verso il dio cristiano, ma piuttosto di un'ambiguità che non può essere spiegata se non ricorrendo ad altri testi chlebnikoviani. Nel v. 646 il marinaio apostrofa Cristo come "Rusalka s tumannymi mogučimi glazami", riprendendo sostanzialmente il motivo dei vv. 623-625:

Ты ходишь в ниве и рвешь цветы,
Плетешь венки
И в воды после смотришься.

Questa figura della mitologia pagana — la ninfa delle acque — è piuttosto frequente nella poetica chlebnikoviana, anche se non è portatrice di un'unica valenza semantica. In un mondo poetico sovratemporale in cui convivono elementi del folclore, delle religioni e delle culture di varie epoche e vari popoli, il poeta l'accosta ad altre figure mitologiche di diversa provenienza (ad es. alla Madonna nel poema *Poet*), per segnalare essenzialmente l'unitarietà dell'esperienza culturale dell'umanità. Mentre nelle teorizzazioni sulle leggi cosmiche del tempo la rusalka appare come sinonimo della radice quadrata dell'uno negativo,¹⁴ cioè come espressione matematica dell'antiuomo, del riflesso dell'uomo, del *prizrak*.

Он взял ряд чисел, точно палку,
И корень взав из нет себя

¹⁴ Sulle valenze dell'espressione radice quadrata dell'uno negativo cf. B. Lönnquist 1979. Vorrei solo aggiungere che di questa espressione matematica Chlebnikov è debitore a Belyj, che la usa in *Oblomki mirov* per definire sprezzantemente la Bellissima Dama di Blok come una finta grandezza. Chlebnikov nelle sue 'teorie' sulla lingua dipende molto dalle osservazioni e acquisizioni dei simbolisti e, curiosamente, anche per quel che riguarda le sue ricerche sul tempo, nei suoi calcoli numerali ritroviamo diverse reminiscenze della poesia simbolista (cf. Grigor'ev 1983: 115). Anche il motivo dello specchio era già apparso nella poesia e prosa simbolista, ad es. in Brjusov come un'inquietante domanda sulla consistenza del mondo riflesso. Gli stimoli per il mondo poetico chlebnikoviano, per la sua genesi ed evoluzione provengono, nonostante le apparenze, più dal contesto poetico e artistico del suo tempo che dal mondo della scienza e della tecnica.

Заметил зорко в нем русалку (I, 199).

È un'espressione poetica di ciò che è oltre il piano dello specchio, inquietante come tutto ciò che non conosciamo e allo stesso tempo inevitabile e regolare come le leggi fisiche dell'Universo. L'immagine Cristo-rusalka dei vv. 645-646 tra l'altro si collega al motivo del riso della rusalka "smech podvodnyj, smech rusaločij" nell'episodio della distruzione del pianoforte da parte dei marinai nel v. 294. Il pianoforte, nel mondo poetico chlebnikoviano, è una delle figure che esprimono metaforicamente il tempo e le sue leggi.¹⁵ Ciò è ribadito nel poema nei vv. 278-281:

И черная дощечка
За белою звучит
И следует, как ночь
За днем упорно.

Nel poema il pianoforte disturbato nella sua quiete dai ripetuti colpi con il calcio del fucile, quando i marinai lo sfasciano fingendo di suonarlo, manda dapprima rumore di tuono e di spari e poi un riso sinistro: "I čej-to chochot, čej-to smeč podvodnyj i rusaločij" (v. 294). Il riso della rusalka in mezzo ai rumori prodotti dal pianoforte ("rokot", "grom", "penie", "pušek grochot groznyj", "žaloba") assume, alla luce della poetica chlebnikoviana, la valenza metaforica dell'eco derisoria dell'antievento, che segue all'evento della tempesta degli spari e dei lamenti sommessi.

La figura di Cristo, presente sull'icona nell'angolo, con lo sguardo insistente degli occhi misteriosi e 'veggenti', ma anche tatuata sulla pelle del marinaio potrebbe apparire quindi a una lettura superficiale come simbolo della giustizia divina, cristiana, con cui si va a commisurare la nuova giustizia umana, rivoluzionaria, della quale sono portatori i marinai (Stepanov 1975). Sennonché nel contesto più ampio dell'opera chlebnikoviana risulta che il principio di giustizia operante in *Nočnoj obysk* non si identifica con nessuna delle norme e sistemi etici creati dagli uomini che si vanno scontrando, perché al di là di essi c'è la legge universale, cosmica dell'antievento. Così traspare da indicazioni disseminate sapientemente nel testo dall'Autore.

¹⁵ Cooke (1986: 214) nota un legame tra il diminutivo "doščēčka" e il titolo dell'opera *Doski sud'by* sulle leggi del tempo e lo interpreta come un riferimento allusivo alla legge dell'antievento.

I personaggi del poema sono consci di ciò che si sta compiendo o agiscono ciecamente seguendo ubbidienti la strada indicata dalla legge cosmica? Se prendiamo come punti d'appoggio i testi 'teorici' di Chlebnikov, in particolare *Doski sud'by*, si può mettere a fuoco l'ambigua posizione di Cristo-rusalka nel poema e il meccanismo di presa di coscienza da parte dello *Staršoj* dell'opera del destino che si sta compiendo. Gli uomini che, secondo Chlebnikov, percepiscono con maggiore o minore intensità l'opera delle leggi cosmiche a seconda dei cambiamenti della frequenza dell'onda degli eventi, tendevano in passato a identificare queste leggi con l'opera di divinità da loro stessi create e collocate in cielo. "Gli antichi dicevano che sono gli dei a dirigere gli eventi... È chiaro che il loro cielo coincide con l'operazione dell'elevazione alla potenza dei numeri del tempo" (V, 494). Queste idee perdono però la loro univocità 'razionalistica', quando dal discorso 'teorico' si passa alla creazione poetica. Il marinaio, ignaro delle leggi cosmiche, si rivolge alla divinità della cultura tradizionale, mentre percepisce l'addensarsi della disperazione e dell'odio delle due donne ed in lui comincia a pulsare il presentimento della vendetta. Il pentimento per le sue azioni e la pietà cristiana per gli uccisi sfumano nell'accettazione delle leggi della nemesi e dietro i connotati tradizionali del Cristo dell'icona si intuisce una divinità oscura e inesorabile.

Chlebnikov, che aveva rinunciato alla sua parola autonoma diretta nel poema, inserisce nei discorsi dei marinai espressioni e immagini poetiche portatrici, in altre sue opere, delle valenze semantiche delle leggi del tempo, dell'antievento. Ad es. nel monologo del marinaio con Cristo appaiono due volte indicazioni di tempo che riprendono i numeri della formula matematica dell'antievento: tre e sei. All'inizio del banchetto in casa di Vladimir lo *Staršoj* esordisce (vv. 478-480) indicando approssimativamente sia l'ora reale sia quella metaforica della nemesi che si avvicina e manifestando allo stesso tempo i segni della crisi di coscienza:

Часам к шести.
Налей вина, товарищи.
Чтоб душу отвести!

L'indicazione del tempo torna significativamente verso la fine del suo monologo, poco prima del compimento della vendetta (vv. 655-656):

На том свете
Я принимаю от трех до шести.

Un altro inserimento di immagine metaforica, collegata alle leggi del tempo, avviene nei vv. 254-257, quando lo *Staršoj* rompe lo specchio perchè l'immagine che esso gli rimanda lo irrita. Rompendo lo specchio, il marinaio si taglia la mano e paragona lo specchio ad una boccetta di inchiostro rosso. Ora, l'inchiostro rosso in altri passi nell'opera chlebnikoviana assume la valenza di atto di violenza, di guerra e viene regolarmente contrapposto all'inchiostro nero, metafora dell'opera dello stesso poeta che cerca con il calcolo numerico di carpire le leggi del tempo, per permettere all'umanità di regolare gli eventi storici in maniera pacifica, non violenta. La valenza negativa di questa immagine viene confermata nel verso successivo "Vojaka s zerkala kuskom!" (v. 257), che può essere intesa come commento autoironico del marinaio e allo stesso tempo come un'allusione sinistra alla legge dell'antevento.

Collocando questi riferimenti alle leggi del tempo nel poema, Chlebnikov, ormai completamente immerso durante la stesura nelle teorizzazioni e nei calcoli sul tempo, probabilmente credeva di segnalare, senza possibili equivoci, il compiersi della legge dell'evento e dell'antevento nelle sue singole fasi. Per il lettore, invece, queste 'segnalazioni' diventano funzionali alla piena comprensione del testo solo nella misura in cui è in grado di collegarle con le occorrenze di altri testi chlebnikoviani su questo argomento.

D'altronde il fatto che non sia l'Autore ad enunciare esplicitamente le sue leggi, ma siano i suoi personaggi a lasciar cadere in mezzo al discorso queste espressioni allusive, lascia nel dubbio il lettore, che le abbia colte e decifrate, se attribuirle automaticamente alla mentalità dei personaggi (assai lontana da quella del poeta) o se considerarle (proprio per la loro estraneità al mondo interiore di questi personaggi) come una voce oscura del fato che parla per bocca di ignari.

A conclusione di questa parte della mia trattazione vorrei dire, rispetto alle affermazioni di Grigor'ev, che effettivamente molti elementi testuali (tra cui la struttura compositiva stessa del poema) indicano che è proprio la legge dell'antevento che in *Nočnoj obysk* si colloca al centro dell'attenzione chlebnikoviana. Mi trova in disaccordo l'identificazione della figura del dio (ambivalente Cristo-*Čislomag*, personificazione della legge dell'antevento) con la figura del poeta stesso, perchè non trova nessun aggancio convincente nel poema. Se spesso il considerare altri testi chlebnikoviani contribuisce a mettere a fuoco il significato di certe allusioni, d'altra parte una ricerca indiscriminata di collegamenti può portare a proporre analogie forzate (nel

senso di non giustificate dal testo stesso) e a sovrapposizioni semantiche arbitrarie.

In *Nočnoj obysk* Chlebnikov 'applica' la legge dell'antievento ad una vicenda, dove si scontrano passioni e azioni umane, cercando di raffigurarne poeticamente il meccanismo. In effetti nelle teorie sul tempo, che trovano la loro espressione in calcoli algebrici, gli eventi, sia quelli della storia universale sia quelli delle vite individuali, vengono ridotti a semplici etichette: nascita, morte, caduta dell'Impero, vittoria in guerra, ecc. Cioè Chlebnikov trascura completamente le possibili cause, gli effetti degli eventi o le loro molteplici implicazioni nel contesto dell'agire umano. Proceda cioè nei suoi calcoli sulla successione degli eventi, senza rilevare l'arbitrarietà delle proprie denominazioni (la vittoria di un contendente in guerra non solo implica necessariamente la sconfitta dell'altro, ma la stessa definizione di 'vittoria' può essere a volte frutto di congetture di tipo politico o nazionalistico). Nella sua concezione tutti i fenomeni e tutte le loro manifestazioni sono regolati dalla medesima legge cosmica — sia che si tratti di eventi della storia che dell'agire di un uomo singolo¹⁶ — e in quanto tali possono essere studiati proficuamente solo se liberati dalla zavorra delle interpretazioni delle varie dottrine, che li deformano con "il colore delle parole" (V, 472-474).

In *Nočnoj obysk*, superata la precedente diffidenza verso la parola e la sua idoneità a farsi strumento docile nella misurazione e raffigurazione delle leggi del tempo, Chlebnikov torna a raccontare la sua teoria dell'antievento nelle 'sozvučija' della poesia. Tradurre la formula astratta della combinazione di fatti asettici o anonimi in un intreccio di azioni umane concrete coinvolge necessariamente tutti i condizionamenti della vita interiore come passioni, fede religiosa, ideologia ecc. Sviluppare la formula algebrica, espressione simbolica e sintetica di una storia umana concreta ricca di tante implicazioni, in sequenza di parole significa sfumare la 'precisione' matematico-metafisica della formula in una molteplice rete di associazioni, assonanze e rimandi, arricchendola così di un gran numero di valenze semantiche.

Tutto questo modifica in qualche modo l'abituale uso dei mezzi

¹⁶ Cf. *Iz zapisnych knižek* V, 265 ss.

espressivi poetici? Abbiamo già detto che nel poema, a differenza che in altre opere, il dispiegarsi dell'azione si realizza quasi esclusivamente attraverso la parola diretta dei personaggi che enunciano e commentano i propri gesti, comportamenti e stati d'animo. Ciò condiziona, a mio avviso, anche il modo con cui il poeta amministra il suo lessico, in primo luogo il linguaggio sperimentale *zaum'*. Chlebnikov continua a servirsi della *zaum'*, ma questa volta l'uso di neologismi e occasionalismi si fa meno massiccio e meno sperimentale, per assumere precise funzioni stilistiche. Riprende l'artificio dell'assonanza e della paronomasia, in cui la somiglianza fonica genera un avvicinamento semantico delle parole, ma lo mette in bocca ai suoi marinai, dove assume una particolare espressività come strumento di scherno. Così l'angosciato richiamo, ripetuto più volte, della giovane donna "Vladimir!" (vv. 266-272) diventa per i marinai pretesto per un gioco di parole in cui vengono ripetuti parzialmente i gruppi di fonemi del nome:

— Он вымер! Он вымер
Сегодня!
Вымер и вымер!
Тебя не услышит!
Согнутый на полу
Владеет миром.
И не дышит.

La derisione del morto ottenuta attraverso la scomposizione ironica del nome nel v. 271 ("vladeet mirom" vuol essere l'esplicitazione delle sue componenti), viene preparata dalla ripetizione nei vv. 266 e 268 delle consonanti *v, m, r* contenute in Vladimir.¹⁷

La metafora "more prinosit s soboj sneg" (v. 166) con cui la giovane donna motiva il suo improvviso invecchiamento è ripresa nei vv. 188-203 con un complicato intreccio di rimandi e allusioni:

¹⁷ Cf. uno dei brani del *Kol iz buduščego* (1921-22), che inizia con "A rusalka", in cui Chlebnikov riprende alcuni degli elementi stilistici che gli erano particolarmente cari in questo periodo e, in un gioco disinvolto sperimenta i loro effetti in nuove combinazioni e contesti diversi. Vi ritroviamo elementi sia tematici che stilistici come la significativa figura della rusalka, che qui rappresenta il mondo dei morti, il polilogo scandito da esclamazioni, interrogazioni e interiezioni, o il gioco con i prefissi e quasi-prefissi verbali: "On gomer. On zamer. On vyer" (IV, 306) che ricorda quello di *Nočnoj obysk*, ma ha invece la funzione iconica di marcare il ritmo del galoppo di un cavallo.

Морского ветра еще и не дуло,
 Морем и ветром еще и не пахло,
 А здесь уже выпал снег
 На чердак и на головы.
 Торчало пулеметов дуло
 Из-под перины?

La paronomasia “dulo” — nel v. 190 forma neutra del passato del verbo *dut'* (soffiare), mentre nel v. 194 è sostantivo neutro (bocca di un'arma da fuoco) — rapporta ironicamente la relazione iniziale vento del mare (azione rivoluzionaria)-neve (dolore) a quella mitragliatrice-piuma d'oca. Il collegamento secondario neve-piuma d'oca banalizza e ridicolizza la metafora iniziale dello strazio della giovane donna. Allo stesso tempo la paronomasia, intrecciandosi col contrasto semantico tra le due metafore — il soffiare del vento del mare (azione purificatrice della rivoluzione) e la bocca della mitragliatrice che sporge da sotto il piumino (rabbia subdola dei bianchi) — scarica nel discorso del marinaio la responsabilità morale per l'uccisione del giovane Vladimir sul conto dei bianchi che si erano armati contro la Rivoluzione.¹⁸

La derisione del morto e del dolore delle donne da parte dei marinai, che ritorna nei vv. 394-401, è resa da una sostituzione parziale di fonemi (*t* e *č*) nella parola “*stučat'*,” un altro dei procedimenti preferiti di Chlebnikov:

Слушай, там в дверях дощечка:
 “Прошу стучать”.
 Браток поставил “к” - вышло:
 “Прошу скучать”
 На дверях гроба молодого,
 Где сестры мертвого и вдовы.
 Ха - ха - ха!

Il gioco di significati, insito in questa paronomasia parziale, è

¹⁸ La parola ‘dulo’ con connotazione minacciosa di pericolo è abbastanza frequente negli scritti chlebnikoviani del periodo 1917-21. Vorrei segnalare una sua occorrenza che mi sembra significativa in *Poluželeznaja izba* (da Stepanov datata approssimativamente fine 1919), dove viene accostata al motivo delle leggi del tempo e a quello della rivoluzione (cf. III, 48). In questo testo compaiono anche altri motivi che torneranno in *Nočnoj obysk* — la rusalka, il fumo della sigaretta, l'atto di accendere, l'irruzione nella casa — che qui s'inseriscono nella raffigurazione della tormenta della guerra civile.

ancora una volta un potente strumento, per evidenziare la reazione psicologica dei marinai che si trovano di fronte alle proprie responsabilità morali. Il passaggio dal gioco di parole alla successiva metafora («grob molodoj») nel discorso del marinaio denota il nascere del disagio di fronte all'ucciso e al dolore delle donne, disagio che ora viene scacciato con una fragorosa risata, ma in seguito sfocerà nella crisi di coscienza. Anche il calembour torna più volte a marcare l'atteggiamento derisorio dei marinai; nei vv. 460-471 ad es. i marinai apostrofano in maniera pesante e ambigua una ragazza che cerca la sua gatta. Lo scherno rivolto all'icona durante la gozzoviglia (vv. 494-497) sfrutta di nuovo il calembour basato sull'omofonia di parole con significati diversi:

— Курится?
 — Петух!
 — О, боже, боже!
 Дай мне закурить.

La parola «kuritsja» del v. 494, se pronunciata, può essere capita come la 3ª persona sg. della forma riflessiva del verbo «kurit» (col significato «hai voglia di fumare?») oppure come sostantivo femminile «kurica» (gallina). La risposta è ugualmente ambigua: «petuch» può significare sia «gallo» sia «incendio».

Nel contesto la *zaum'* chlebnikoviana, già ridotta a poche manifestazioni, assume funzioni stabili: il gioco di parole come mezzo di derisione.¹⁹ In altri casi possiamo notare che le paronomasie perdono quella semantizzazione secondaria di cui erano dotate in altre opere. Ne è esempio la parola «žratva» che in *Bereg nevol'nikov* (novembre 1921) viene usata in opposizione alla parola «bratva» (a) sia per designare la carneficina dei soldati russi nella prima guerra mondiale, (b) sia per marcare la classe degli oppressori:

- (a) Мы были жратвой чугуна,
 Жратвою, — жратва! (NP, 61)
 (b) Жратва на земле

¹⁹ Curiosamente nella poesia *More*, datata 21 gennaio 1922, quindi scritta in tempi molto vicini a *Nočnoj obysk*, in cui torna il tema del mare con i vari motivi – tempesta, vento, nave, marinai – presenti anche nel nostro poema, Chlebnikov si abbandona di nuovo alla sperimentazione lessicale, creando nuovi occasionalismi, introducendo parole rare, dialettali o termini specialistici dell'arte della navigazione (cf. il breve dizionarietto di Stepanov in Chlebnikov III, 383).

Без силы лежала (NP, 61).

Mentre in opposizione a [žratva], "bratva" in diverse occorrenze di questo poema simboleggia le forze della rivoluzione che liberano l'umanità dalle catene del passato:

И над ней братва

Дымное мезтью железо держала (NP, 61).

"Žratva" appare anche in *Ustrug Razina* nel verso "vremja žertvy i žratvy", quando i compagni di Razin mugugnano contro l'infatuazione del loro capo per la principessa persiana, chiedendo la sua morte; "žratva" è quasi uno sdoppiamento sinonimico di "žertva". In *Nočnoj obysk* invece "žratva" assume la funzione di marcare l'espressività del linguaggio, con cui i marinai manifestano, spesso ostentatamente, la loro sana rozzezza popolana, contrapponendola alle maniere raffinate dei signori (cf. vv. 66-70 o 273-274). La connotazione di rude auto-compiacimento che assume "žratva" nei vv. 259-264, mentre viene richiesto alla vecchia donna di preparare il banchetto —

Мать, ты здесь?

Жратвы!

Вина и лососины!

И скатерть белую

Цветы. Стаканы.

Будет мир, как надо

— viene potenziata con un accumulo di sinonimi di carattere popolare o gergale (vv. 368-372):

— Годочки, будем шамать,

Ашать, браточки, кушать.

Жрать.

Сейчас пойдет работа — мама!

И за скулою затреют.

Difficilmente si può accettare l'idea di R. Cooke sul ribaltamento semantico che subisce la parola "žratva", che — passando dall'opposizione a "bratva" in *Bereg nevol'nikov* alla quasi sinonimia di *Nočnoj obysk* — segnalerebbe un cambiamento radicale nelle idee di Chlebnikov, nel momento in cui il poeta percepisce la "žratva" della guerra civile rimpiazzare la "bratva" della rivoluzione (Cooke 1986: 198). "In this connection one cannot help but recall the reversal of

fate embodied in the epitaph". "Žratva", come tante parole chiave, neologismi o metafore,²⁰ cambia valenza a secondo del contesto in cui si viene di volta in volta a trovare, poiché Chlebnikov usa spesso le sue parole chiave nei vari testi liberamente, senza assegnar loro una valenza semantica fissa. Inoltre nel contesto di *Nočnoj obysk* "žratva" assume una funzione più tradizionale di semplice connotazione dell'espressività del linguaggio dei marinai. La *zaum'*, messa in bocca ai personaggi e adattata alla loro mentalità tende a perdere quella vasta gamma semantica e quelle caratteristiche di appariscente sperimentalismo che sono evidenti nei componimenti, in cui l'Autore parla in prima persona o per bocca di personaggi sosia, profeti del suo verbo poetico.

Chlebnikov tende sul piano compositivo a una certa regolarità (cf. la disposizione simmetrica del motivo chiave specchio-occhi, strumento e simbolo della legge del tempo) e a una certa ritmicità che potremmo definire musicale (cf. la ripetitività dei singoli segmenti della scena madre della fucilazione). Lo stesso procedimento del ritorno ritmico dei motivi a livello compositivo si può osservare anche in un altro motivo chiave del poema: il mare che di volta in volta assume valenze semantiche diverse. Nei vv. 144-154 "letučee more" è raffigurazione metonimica di marinai allegri nel loro slancio rivoluzionario; nei vv. 165 e 190-191 insieme al motivo della neve genera la metafora della distruzione e del lutto; nei vv. 250-252 come simbolo di libertà, di spazio sconfinato viene contrapposto significativamente ai vecchi orpelli del mondo borghese da buttar via:

И сделаем здесь море,
Чтоб волны на просторе...

Nei vv. 335-344 il mare con la triplice ripetizione della struttura

²⁰ Potremmo enucleare alcune parole chiave di *Nočnoj obysk* che appaiono in altre opere contemporanee (p. es. "staryj volk morskoy" o la metafora "ogon' - zakurit" sono in *Truba Gul'-Mully* segno della rivoluzione, mentre in *Perevorot v Vladivostoke* le ali dell'uccello rendono metaforicamente le sopracciglia del giapponese) e vedere quanto è vasta la loro gamma semantica ma il sistema poetico chlebnikoviano, anche se non manca di costanti, è troppo poco stabilizzato semanticamente, perchè si possa estendere automaticamente una determinata valenza di un'espressione metaforica a tutte le occorrenze. Un'osservazione analoga fa Grigor'ev (1986: 217) per il significato di neologismi e occasionalismi.

sintattica simboleggia lo scatenarsi della furia rivoluzionaria:

— Нынче море разгулялось,
Море расходилось,
Море разошлось...

La stessa valenza ritorna nei vv. 406-421. In questo segmento del testo si congiunge il motivo mare-neve (rivoluzione che porta oltre che la libertà anche le sofferenze per gli sconfitti) con la metafora mare-ribellione di Pugačev (rivoluzione d'Ottobre erede dei moti di ribellione popolare del passato). La prima metafora mare-neve non è una semplice ripresa del motivo apparso già nei vv. 190-195; se nella prima occorrenza la metafora assumeva nel contesto una chiara connotazione di scherno, questa volta è segnata dalla gravità del tono, quando il marinaio constata la funesta dimensione degli eventi rivoluzionari:

Мы, ветер, принесли ей снег
Ветер моря.
Море, так море!
Так, годочки,
Мы пройдем как смерть
И горе.

Questo momento di riflessione è sottolineato dall'esplicitazione della metafora stessa "my projdem kak smert' i gore" che comporta una momentanea attenuazione dell'enfasi nel monologo dello *Staršoj* quando si sofferma sulle conseguenze delle sue azioni; enfasi che si riaccende subito dopo nella successiva metafora mare-rivolta di Pugačev. La valenza semantica e l'enfaticizzazione retorica di questa seconda metafora viene potenziata dal ritorno incrociato di parole e di rime (vv. 416-421):

Море — ноздри рваные,
Да разбойничье
Беспокойничье.
Аж грозою кумачовое,
Море беспокойничье,
Море Пугачева.

Dove si nota la triplice ripetizione di [more] in posizione anaforica, la duplice ripetizione di "bespokojnič'e" nei vv. 418 e 420, l'omofonia nei vv. 417, 418, 420 e nei vv. 419, 421 che sviluppano la metafora del mare in tempesta in un momento semanticamente significativo e pregnante.

Con le variazioni dello stesso motivo Chlebnikov riesce a rendere delle significative *nuances* nell'atteggiamento psicologico del personaggio. Viene così preparato e motivato poeticamente il successivo passaggio alla rievocazione della scena dell'irruzione nella casa e della fucilazione (vv. 422-457), frantumata nelle tre riprese incomplete. Un'analoga variazione della valenza dello stesso motivo si può osservare nei due segmenti 144-154 e 579-594, in cui il motivo del mare si collega metonimicamente all'enfatizzazione della vita libera dei marinai, della loro allegria e vitalità. L'originale spensieratezza che caratterizza il primo segmento —

Мы с летучим морем
За веселыми плечами

— cede il passo alla grave solennità nel monologo del marinaio durante l'incubo, quando elogia il ruolo storico dei marinai come fermi difensori della rivoluzione:

О, говор родины морской, плавучей крепости,
И имя государства воли!

Il motivo del mare che si inserisce nel monologo dello *Staršoj*, dopo la lunga sequenza in cui gli occhi di Cristo sembrano schiacciare, intensifica l'enfasi della sfida che egli lancia per due volte a Cristo (prima nel v. 574 e poi nei vv. 596-597). E i due momenti di sfida sono disposti in maniera speculare rispetto al motivo del mare: "No ja choču, čtob on ubil menja" (v. 574) e "Choču ubitym past' na meste" (v. 596).

Chlebnikov dunque trova forma adeguata all'espressione della sua idea poetica in una struttura compositiva complessa, in cui i singoli elementi sono evidenziati attraverso ripetizioni e allo stesso tempo modellati semanticamente nelle variazioni. Una struttura complessa, che fino a un certo punto sembra rispettare la simmetria speculare: si noti ancora la collocazione del motivo del mare allegro nei vv. 144-154 (circa 15 vv. dopo l'uccisione del bianco) e del mare in tempesta nei vv. 415-421 (circa 15 vv. prima del triplice ritorno della scena dell'uccisione nel ricordo del marinaio). In effetti il motivo, come tutta la disposizione del *sjužet* poetico, tende a una ripetitività più complessa, in cui i singoli elementi s'intrecciano in un continuo crescendo, e la struttura architettonica, il collegamento dei motivi, la distribuzione di formule e parole chiave non sono che la realizzazione poetica delle leggi del tempo con l'onda di ritorno dell'antievento.

Nella concezione del mondo di Chlebnikov anche la scrittura poetica è influenzata da forze cosmiche, che manifestano la loro presenza al di là della volontà e coscienza dei poeti. Occupandosi dell'organizzazione fonica di alcune sue opere, Chlebnikov si sofferma su ripetizioni multiple di alcuni fonemi, vedendovi significati simbolici più profondi. Già nel 1913, negli articoli *Razgovor Olega i Kazimira*, *Razgovor dvuch osob*, e *Neizdannaja star'ja*, mentre cerca di definire l'atteggiamento futurista verso la parola e la poesia, sull'esempio di una delle sue prime sperimentazioni poetiche, *Krylyškuja zoloto-pis'mom tončajšich žil*, sottolinea la non casualità della ripetitività dei fonemi che con il loro ritorno in serie di cinque (5k, 5r, 5l, 5u) formerebbero una struttura a cinque raggi (pjatilučevoe stroenie, V, 191) che traspare attraverso le parole come le cinque dita di una mano. In *Vtoroj jazyk* del 1916 egli torna ancora al problema della distribuzione e della frequenza dei fonemi; e in *Pir vo vremja čumy* di Puškin e *Tamara* di Lermontov calcola il numero delle occorrenze dei fonemi *p* e *m* nei passi, in cui vengono trattati i temi della morte e della vittoria, trovando che corrispondono alla formula "5 m + p". Rileva inoltre che il numero complessivo dei casi in cui appaiono i due fonemi è uguale a 365, cioè al numero dei giorni nell'anno (V, 210). La scrittura poetica quindi, analogamente alle formule degli scongiuri e delle pratiche magiche, nella sua struttura fonica non è che espressione delle leggi universali del cosmo che influiscono sugli animi, anche se non capite. "Non c'è dubbio che queste serie sonore sono file di verità cosmiche che passano davanti al crepuscolo della nostra anima" (V, 225).

Nell'articolo programmatico *Naša osnova* Chlebnikov paragona il fenomeno dell'oscillazione di una corda con il succedersi degli eventi della storia e con il ritmo dei battiti del cuore femminile, presentandoli come manifestazioni della medesima forza cosmica che muove anche la corda sonora dell'arte (V, 238). È abbastanza evidente che le sue teorizzazioni sulla ripetitività dei fonemi e la loro frequenza e distribuzione nel tessuto della poesia riguardano anche l'organizzazione ritmica del verso. Attraverso ricorrenze foniche e grafiche si realizza non solo un avvicinamento semantico dei significanti, ma anche una manipolazione poetica del tempo. Quindi nella scrittura di *Nočnoj obysk* che vuole rendere il vivo pulsare della legge dell'antievento, della sua ondata reversibile, l'organizzazione sia temporale che ritmica

di tutti gli elementi costitutivi assume un'importanza primaria.

Riferendosi alle composizioni chlebnikoviane prive di *sjuzet*, Lanne rileva l'importanza che vi assume il ritmo come elemento organizzativo del discorso poetico: "Dans le rythme, construction du temps et du sens, véritable 'versification' du temps, se manifeste le mathématisme profond de la poesie, qui engendre sa forme dans l'harmonie de rapports constructeurs de l'idée poétique..." e "la rythmologie se déclare comme un jeu abstrait des formes, qui se reconduit perpétuellement, un jeu anastrofique également: le discours, qui retourne constamment sur lui-même, présent la composition comme inachevée, ouverte" (Lanne 1983: 253, 254). In *Nočnoj obysk* la costruzione del *sjuzet* stesso è realizzata attraverso un continuo ritorno dei motivi chiave, delle figure metasemantiche e delle formule del discorso in ripetizioni e variazioni, che creano una struttura simmetrica-speculare irregolare. Già la ripetizione, lungi dall'essere puramente meccanica e inerte, genera rapporti semantici profondi tra le singole componenti, in un movimento di reversione temporale che con il suo ritorno modifica la valenza semantica precedente. Chlebnikov tende a iterare la costruzione speculare anche nella struttura sintattica del verso. La raffigurazione dell'andamento temporale, che vi è implicata, diventa specularmente reversibile, quasi a segnalare iconicamente l'azione dell'evento e dell'ondata di ritorno dell'antevento.

Un esempio di corrispondenza tra la struttura sintattica e l'idea poetica appare nei vv. 282-287 che raffigurano la rottura del pianoforte da parte dei marinai. Questa scena è preceduta da un vivace scambio di brevi battute ed esclamazioni rapide, scandite, rappresentate nella maggior parte da proposizioni incomplete:

Кто играет из братвы?
— А это можем...
Как бахнем ложем...
Аль прикладом...
Глянь, братва,
Топай сюда...

La distruzione della quiete e la conseguente disarmonia sono segnalate anche a livello sintattico dal v. 288:

И рокот будет, и гром, и пение...
И жалоба,
Как будто тихо
Скулит под забором щенки.
Щенок, забитый всеми.

Se da una parte nei vv. 288-289 la regolarità sembra messa in risalto dal polisindeto, che marca l'enumerazione dei possibili effetti che si produrranno con l'azione violenta, dall'altra viene compromessa sia dalla posizione anomala del verbo (situato dopo il primo sostantivo), sia dalla collocazione dell'ultimo dei soggetti coordinati nel verso successivo. Questa distribuzione dei soggetti ha la funzione di sottolineare l'opposizione fra gli esiti dell'azione dei marinai (clenati nel v. 288 e da loro giudicati positivi, eroici) e il sostantivo "žaloba" del v. 289 che segnala una nota di turbamento. L'inconsistenza della regolarità, di cui sarebbe potenzialmente portatore il polisindeto, è inoltre accentuata dalla successiva subordinata comparativa "kak budto ticho skulit pod zaborom šcenok". Nei vv. 290-291 l'andamento sintattico speculare irregolare è prodotto dalla ripresa del soggetto, collocato alla fine e all'inizio delle due proposizioni: "Skulit pod zaborom šcenok. Šcenok, zabityj vsemi".

La distribuzione a specchio dei soggetti coordinati rispetto al predicato verbale che notiamo nei vv. successivi (293-294) messa in evidenza dalla duplice ripetizione della congiunzione *i* anaforica, che di nuovo marca l'opposizione tra l'azione dei marinai (il fragore della battaglia) e le sue conseguenze (risata sinistra della *rusalka*-anti-evento), vuol rendere l'effetto di ritorno dell'ondata dell'antievento:

И пушек грохот грозный вдруг подымется,
И чей-то хохот, чей-то смех подводный и русалочий.

Effetto ulteriormente potenziato dalla duplice ripetizione dell'aggettivo "čej-to" e dalla coppia di aggettivi "podvodnyj i rusaločij" (in questo contesto molto vicini semanticamente). A ciò si aggiunge anche il ripetersi del fonema *-gro* in "grochot", "groznyj" (evocazione del fragore bellico) con la ripetizione a eco della seconda sillaba di "grochot" nel successivo "chochot", subito potenziato semanticamente dal quasi sinonimico "smech".

Nei vv. 297-299 la rottura del pianoforte viene accompagnata dall'inversione chiastica delle proposizioni:

— Прикладом бах!
— Бах прикладом! — Смейся море!
Море смейся!...

La duplice inversione sintattica e insieme ritmica e intonazionale (Chlebnikov situa le inversioni sintattiche sempre nel verso successivo) produce un notevole effetto di ritorno dell'ondata d'azione.

Una simmetria sintattica irregolare caratterizza anche alcuni momenti del monologo dello *Staršoj* (vv. 611-612):

Хоть мрачно мне
Сейчас и тяжко. И трудно мне.

La struttura chiastica irregolare, che segnala il continuo ritorno del pensiero su se stesso, diventa qui un artificio per marcare il tormento psicologico del personaggio di fronte alle proprie responsabilità morali, simboleggiate dallo sguardo fisso del Cristo-rusalka, e allo stesso tempo suggerisce l'idea del ritorno dell'ondata di azione.

La struttura sintattica basata sull'iterazione della congiunzione non è nel poema portatrice di un senso d'equilibrio, bensì scandisce l'accumularsi della tensione. Ad es. nei vv. 534-543, in cui il poeta insiste sul motivo degli occhi di Cristo:

Глаза предрассветной синевы,
И вещие и тихие,
И строги и прекрасны,
И нежные на сказанной речью,
И тихо смотрят вниз
Укорной тайной,
На нас, на всю ватагу
Убийц святых,
На нашу пьянку
Убийц святых.

L'andamento sintattico produce un forte effetto di accumulo, di intensificazione, che marca il crescendo della crisi di coscienza del marinaio. L'attribuzione di *glaza* viene sviluppata in maniera ridondante, anche con la sestupla ripetizione della congiunzione *i* che, marcando ogni singolo aggettivo e ripetendosi in posizione anaforica, dà un particolare andamento ritmico e intonazionale alla prima parte della proposizione. Ugualmente ridondante è il complemento nei vv. 540-543, anche se strutturato diversamente, poiché Chlebnikov insiste sulla triplice ripetizione della preposizione *na* che di nuovo, marcando ogni elemento del complemento, mette in risalto il successivo "ubijc svjatyč", ripetuto nei versi alterni.

L'insistenza con cui Chlebnikov torna nei suoi testi teorici a ribadire l'importanza della distribuzione fonematica, soprattutto della lingua 'biconvessa' del palindromo, cui aveva dedicato tanto lavoro nel poema *Razin*, non solo fa escludere che le simmetrie e i chiasmi di *Nočnoj obysk* possano essere risultato di un arbitrio ludico orna-

mentale, ma anzi fa pensare che nell'intento creativo del poeta essi abbiano avuto un ruolo semantizzante particolare, quasi a livello simbolico.²¹

Che Chlebnikov avesse avuto l'intento di realizzare nel poema un particolare andamento temporale e ritmico collegato con l'idea dell'antivevento è confermato da un'annotazione del pittore Miturič, amico che gli rimase accanto nei momenti della malattia e della fine. Il discorso del Miturič è riportato da Stepanov in nota al I volume delle opere senza indicazione né sulla data né sulle circostanze in cui è stato fatto. Secondo Miturič l'espressione $3^6 + 3^6$ nel sottotitolo indicherebbe la formula del tempo che Chlebnikov aveva realizzato nel poema. Il tempo che trascorre tra una morte e l'altra, misurato con i battiti del cuore umano, corrisponderebbe a 1.458 battiti, cioè a 18 minuti, se si calcolano 81 battiti al minuto. La lettura del poema doveva quindi durare approssimativamente lo stesso tempo. Questa spiegazione, di solito confutata dai critici come improbabile (cf. Markov 1962, Cooke 1986), per quanto possa sembrare stravagante, ha tuttavia un fondamento nella poetica chlebnikoviana. Nelle ricerche sulle formule del tempo il poeta ipotizzava in effetti uno stretto collegamento di tutti i fenomeni, ivi incluse le manifestazioni della singola vita umana e le funzioni dell'organismo.²² E quindi non si può escludere che abbia cercato di realizzare la famigerata formula dell'antivevento oltre che sul piano semplicemente tematico — l'uccisione del figlio e la vendetta della madre — anche sul piano della durata, anche se sembra difficil-

²¹ Cf. l'autocommento di Chlebnikov sui versi palindromo di *Razin*: "io li ho capiti come raggi riflessi del futuro gettati dal mio 'io' subcosciente sul cielo della ragione. Le cinghie ritagliate dall'ombra del fato e lo spirito legato da esse resteranno, finché il futuro non sarà divenuto presente, finché le acque del futuro dove si era bagnata la ragione non si saranno disseccate per far emergere il fondo" (II, 9).

²² In *Doski sud'by* Chlebnikov rapporta il numero dei battiti del cuore umano nelle 24 ore — espresso con la formula $3^{10} + 3^{10}$ — alla successione degli eventi storici, per trovarvi una significativa corrispondenza. Egli cerca di stabilire anche una connessione dei fenomeni della vista, della memoria e della velocità del pensiero con le leggi naturali, come ad es. quella della rivoluzione dei pianeti (cf. V, 516 ss; V, 442). Nei suoi slanci utopistici egli propone di remunerare il lavoro umano secondo il numero dei battiti cardiaci occorsi per il suo compimento, di fare cioè del battito cardiaco la nuova unità di misura dell'attività umana e dei valori che essa produce (cf. V, 462).

mente accertabile.²³

Mentre porta avanti le sue febbrili ricerche delle leggi cosmiche e delle interrelazioni tra i fenomeni, in un intensificarsi crescente di fede cieca nel potere dell'intelletto, del pensiero e della parola, Chlebnikov trascura sempre di più la linea di separazione tra il sogno del *tvoritel'* e la realtà. La sua lotta contro la normatività della lingua travalica nell'estatica oggettivazione e mitizzazione della potenza creativa stessa. La parola (poetica e non) con l'atto di nominare svolge funzione non solo evocativa, ma in casi eccezionali anche creativa. "Si può essere scontenti della povertà del dizionario degli esseri viventi e procedere al "suščestvotvorčestvo" — dirà in un accesso di titanismo in *Doski sud'by* (V, 504).²⁴ In un sistema poetico teso a rinnovare la perduta unitarietà del mondo, la parola ripetuta, cioè ribadita ritmicamente nelle sue molteplici valenze, assume il ruolo di guida dei destini umani.

Сколько тесных дней в году,
Стольких воль повторным словом
Я изгнанник поведу
По путям судьбы суровым,

dirà Chlebnikov in *Poet* (I, 159) rivendicando tale ruolo di guida in un senso tutt'altro che metaforico.²⁵

²³ Benché Chlebnikov nelle sue teorizzazioni sulla lingua non si sia occupato espressamente del problema del ritmo e dell'intonazione del verso, da diverse testimonianze risulta che questa problematica non gli era rimasta estranea. Conosceva inoltre Božidar, (pseudonimo di Bogdan Gordeev), poeta e teorico del verso, morto molto giovane che faceva parte del gruppo futurista. Tra i libri, appartenenti a Chlebnikov, si è conservato un libro di Božidar sul ritmo e sulla metrica: *Raspevočnoe edinstvo* (cf. Stepanov in Chlebnikov V, 347).

²⁴ "La poésie comme production du discours – logopoèse – retrouve ainsi sa fonction originaire: elle est "ontopoèse", elle pose l'être" (Lanne 1983: 74).

²⁵ Le speculazioni chlebnikoviane vengono collegate dagli studiosi (Lanne 1983, Stepanov 1975) con le teorie pitagoriche, secondo cui i numeri costituiscono i principi o gli elementi costitutivi delle cose, o con quelle di Leibnitz. Però in quest'ultimo periodo perdono sempre più quella certa dose di razionalità, che animava il suo slancio di *budetljanin* verso la conoscenza del mondo, scivolando nel titanismo misticcheggiante. Le sue teorizzazioni sulla provenienza cosmica della lingua o sul potere nascosto della lingua biconvessa del palindromo ricordano il misticismo dei cabalisti ebraici, alla ricerca di recitativi magici basati sulle combinazioni delle consonanti del sacro tetragramma con consonanti e vocali delle "porte" del libro Yetsirah per dar vita al Golem. (Ricordo qui per curiosità la bivalenza della formula magica che se recitata nell'ordine normale dava il potere di materializzare il Golem, se

La parola ripetuta, ritmata (*povtornoje slovo*), guida in senso proprio l'onda del destino dei personaggi in *Nočnoj obysk*. Le ripetizioni, le simmetrie, le reversioni speculari sono momenti di questo manifestarsi dell'onda del destino, del suo farsi poesia. Quindi la ripetitività a livello lessicale e fonemico contribuisce a creare l'effetto dell'ondata reversibile dell'antevento e influisce sull'andamento del ritmo del discorso poetico. Che Chlebnikov ne fosse pienamente conscio è confermato dalle annotazioni del suo *Grossbuch* alla poesia *Synoveet nočej sineva*: "Lingua di due dimensioni. (Voci oblique). Eco obliqua del discorso" (III, 378 n.). È la ripetizione fonemica distribuita nel tempo che crea l'effetto dell'eco obliqua (*kosoj pere-zvon*), restituisce il suono talvolta leggermente modificato e ne intreccia le implicazioni semantiche. Ed è proprio l'effetto dell'eco che rimanda la parola potenziata dalle sovrapposizioni semantiche, di cui di volta in volta viene investita, a rendere drammaticamente dinamica la metafora occhi di Cristo-uccelli marini nei vv. 562 - 572:

Глаза летят мне прямо в душу,
Летят и мчатся, машут и шумят.
И строго, точно казнь,
Он смотрит на меня в упорном холоде!
О ужасе рассказами раскрытые широко,
Как птицы мчатся на меня
Синие глаза мне прямо в душу.
Как две морские птицы, большие, синие и темные
В бурю, два буревестника, глашатая грозы.
И машут и шумят крылами! Летят! Торопятся.
Насквозь! Насквозь! Ныряют на дно души.

Il procedimento del ritorno della parola è sfruttato con particolare intensità: notiamo la triplice comparsa del verbo "letjat" (vv. 562, 563, 571), la duplice comparsa di "mčatsja" (vv. 563, 567), varianti semantiche con funzione di potenziare al massimo la connotazione di fretta del verbo "toropjatsja" (v. 571), la triplice ripetizione del sostantivo "duša" in casi obliqui (vv. 562, 568, 572), la duplice comparsa di "glaza" (vv. 562, 568), la duplice ripetizione di "pticy" (vv. 568, 569), la duplice comparsa dei verbi "mašut i šumjat" (vv. 563,

recitata all'inverso lo smaterializzava). Sui possibili rapporti tra la teoria chlebnikoviana e la magia numerica cf. Ivanov 1974, che rileva tra l'altro come la concezione ciclica della storia sia vicina ai rituali divinatori dell'antica Cina.

571) con l'inversione speculare delle sillabe *ma* e *šu*. Anche la ripresa della radice *bur-* (v. 570) nella parola "burevestnik" è ulteriormente sottolineata nella perifrasi "glašataja grozy"; inoltre attributi e specificazioni riguardanti lo sguardo degli occhi di Cristo — "sinie glaza", "strogo", "v upornom cholode" — riecheggiano, a loro volta, con intensità più drammatica momenti del segmento precedente (vv. 524-551).

Questa eco incrociata si realizza anche con la ripetizione dei fonemi: ad es. l'insistente ritorno della sillaba *šu* ("mašut i šumjat", "du-šu"), la ripetizione del fonema *š* (oltre che nei casi elencati, anche in "bol'sie", "široko", "glašataja"). E non si tratta di una semplice ripetizione di parole e di suoni. Il ritorno fonemico e verbale assume in certi momenti una disposizione speculare (cf. la posizione dei verbi nei vv. 563 e 571, oppure l'inversione delle sillabe negli stessi vv.). Inoltre ogni singolo elemento sematico dei primi due versi di questo passo viene in seguito sviluppato e arricchito semanticamente in variazioni sempre nuove. Ad es. la metafora occhi-uccelli, adombrata nei vv. 562-563 dall'accostamento del verbo "letjat" al sostantivo "glaza", viene esplicitata nel paragone "kak pticy" (v. 567), ulteriormente sviluppata con l'accumulo di attributi "kak dve morskije pticy, bol'sie, sinie i temnye" e ancora intensificata con l'ulteriore paragone "dva burevestnika" (v. 570).

Infine una quintupla ripetizione della *n* nel v. 572 conclude questa grandiosa metafora degli occhi di Cristo-uccelli marini e l'effetto della frequenza del fonema si somma con quello della ripetizione di "naskvoz" che intensifica semanticamente il momento dell'aggressione del rimorso.

Con il *kosoj perezvon reči* e la strutturazione sintattica del verso Chlebnikov crea un andamento ritmico complesso, denso di potenzialità semantiche, oltre a evocare un'orchestrazione sonora musicale delle variazioni del motivo. Ancora una volta una ricerca dell'espressione poetica adeguata all'equilibrio travolto e all'ondata dell'anti-evento.

Vorrei rilevare inoltre alcuni casi in cui Chlebnikov ricorre all'artificio della ripetizione multipla dei fonemi, artificio della cui importanza teorizza in diversi articoli. La ripetizione insistente della vocale *i* (vv. 17-18) nella replica timorosa della madre quando apre la porta alla pattuglia — "Milosti prosim, Dorogie imeninnički!" — che crea l'effetto di un discorso balbettato, effetto sottolineato dal 'non senso' del sostantivo 'imeninnički' nel contesto generale e confermato

dai due versi successivi: "Trjasetsja golova, Edva živa".

Il caso della ripetizione quintupla della *m* appare nei vv. 110-112: "Eto more mozet, Etu milost' mozet More okazat'. L'insistenza con cui torna il fonema *m* va considerata in sintonia con la ripresa anaforica di "etot" e con la ripetizione di "more" e "mozet" che, come momento intensivo, creano il *kosoj perezvon reči* e danno ridondanza semantica al discorso poetico.

Un'insistenza simile ma sul fonema *k* affiora nei vv. 256-257 — "Skljanka krasnych černil, eto zerkalo. Vojaka s zerkala kuskom!" — che fanno parte della scena chiave del poema: la rottura dello specchio, dove indubbiamente l'insistente ritorno della parola "zerkalo" dei vv. 243-260 viene ancora più messo in risalto semanticamente dal raddensamento delle occorrenze del fonema *k* nei due versi 256-257. Questo artificio, portato da Chlebnikov in alcune sue opere alle estreme conseguenze (ricordo *Perun*, costruito per intero sull'allitterazione e il ritorno fonemico), in *Nočnoj obysk* compare in alcuni momenti con la duplice funzione di potenziare il significato globale e di conferire una particolare cadenza ritmica al verso stesso. L'artificio però non è messo a nudo, teorizzato, come in *Ladomir* o in *Zangezi*, anzi la ripetizione fonematica entra a far parte della somma dei mezzi espressivi in maniera del tutto tradizionale, amalgamandosi con essi.²⁶

²⁶ Del ritorno quintuplo dei fonemi nella poesia di Chlebnikov si occupa Jakobson 1987b con un'analisi acuta e accurata delle ultime due quartine del poema *Vojna v myšlovke*. Jakobson afferma che tutta la struttura del finale del poema è basata sul numero cinque a livello grammaticale, lessicale e fonico. Al gruppo di cinque sostantivi nella prima quartina corrispondono cinque forme verbali (pass. perf.) nella seconda quartina accanto a cinque sostantivi. Cinque dei dieci sostantivi sono di genere maschile. Inoltre Jakobson rileva che questa costruzione quinary è marcata dalla distribuzione simmetrica di elementi grammaticali e fonematici (significativa l'assenza dei sostantivi nei vv. 2 e 7 — cioè secondo e penultimo — e ripetizione simmetrica delle consonanti *k* e *v*, delle affricate e degli iati nelle due quartine). La tesi di Jakobson che sostiene la simmetria speculare quasi perfetta della composizione ha la sua chiave di volta nella lettura (non saprei quanto arbitraria) dei vv. 5 e 6 come uno solo; lettura che gli ha permesso di ottenere due quartine da un gruppo di nove versi, non articolato stroficamente (v. l'edizione Stepanov, II, 1930 o quella di Grigor'ev e Parnis, 1986). Jakobson evidentemente contamina la versione del finale con la seconda parte della poesia *Mračnoe* (ripresa testualmente da Chlebnikov quale seconda parte del finale di *Vojna v myšlovke* ma con la differenza che qui egli divide in due versi il v. 5 del *Mračnoe*: "Ja umer, ja umer, i chlynula krov"). Ugualmente i primi quattro versi del finale del poema (montaggio di parti scritte tra il 1915 e 1917 e pubblicate su riviste e almanacchi) sono un ritorno testuale dell'inizio della poesia *Veter - penie*. Senza questa contaminazione jakobsoniana la specularità della

In questo contesto anche la rima svolge una funzione particolare di aggregazione ritmica e semantica. Il verso di *Nočnoj obysk* è libero e prevalentemente senza rime, per cui viene esaltata la funzione ritmizzante della rima che collega e delimita i segmenti del testo, non articolato in strofe. Allo stesso tempo il ritorno dell'omofonia crea una forte marcatura semantica nel fitto polilogo in cui si succedono, senza che ne sia indicata la provenienza, le voci dei personaggi. Nei primi 39 versi notiamo che la rima, situata in maniera del tutto irregolare, da una parte segnala con la scansione l'accelerarsi dell'azione, dall'altra suddivide semanticamente i segmenti:

На изготовку!
Бери винтовку.
Топай, братва:
Направо 38.
Сильнее дергай!
— Есть!
— На изготовку!
Лезь! (vv.1-8).

L'omofonia delle due ultime sillabe dei primi due versi chiaramente sottolinea la rapidità dell'azione, con la scansione del comando, adombrando già le prime note della tensione febbrile che impronterà l'atmosfera. La ripetizione del primo comando nel v. 7 conclude ritmicamente e tematicamente la prima scena dell'irruzione in casa: infatti nei vv. 9-10 compare un'altra voce per ora non specificata, lenta e quasi balbuziente che invita i marinai, introdottisi con violenza, ad entrare, e che apre il segmento successivo (vv. 9-18), in cui avviene lo scambio di battute tra la madre (voce dei vv. 9-10) e il marinaio:

— Пожалуйте,
Милости просим!
— Стой море!
— Врешь, мать
Седая голова,
Ты нас — море — не морочь.

distribuzione degli elementi costitutivi di *Vojna v myšlovke* risulta assai meno meccanica. Jakobson sembra subire la suggestione dell'idea chlebnikoviana su corrispondenze nascoste tra la fattura dell'opera poetica e i fenomeni naturali e cosmici. È tuttavia difficile trovare altre funzioni semantizzanti di questo simbolismo numerico che non siano quelle di un 'tradizionale' ritorno ritmico o accumulo di elementi stilisticamente omogenei.

Скинь очки.
Здесь 38?
— Да, милости просим,
Дорогие именинники!

La ripetizione della proposizione "Milosti prosim" (vv. 10, 17) delimita il segmento temporale e tematico della scena. La ripresa della rima "očki" (v. 15) e "imeninnički" (v. 18) con la insistente ripetizione della vocale *i* sottolinea il contrasto tra il tono sicuro di comando del marinaio e il timoroso balbettio della vecchia. Anche la ripetizione di *da* all'inizio dei vv. 17 e 18, come il calembour "more-moroč'" (v. 14) nella replica derisoria del marinaio, animano ulteriormente il disegno ritmico di questo segmento. La comparsa della rima accoppiata crea un ulteriore impulso di ritmizzazione del verso libero, in cui il ritmo è dato prevalentemente dalla costruzione sintattica e intonazionale di brevi comandi, esclamazioni, repliche del polilogo:

— Мать!
Как звать?
Держи ответ! (vv. 21-22).
Белой сволочи нет?
— Завтра — соберется совет (vv. 79-81).
Экая сила.
— Никаго не задавило? (vv. 344-345).

La rima, che con la sua comparsa irregolare e inattesa coglie quasi di sorpresa il lettore e si presenta come un momento obbligato di ritorno nel tempo, crea un'ulteriore spinta di drammatizzazione. È interessante ad es. l'uso della rima a cavallo delle repliche di due voci differenti:

— Старуха, повернись назад.
— Даешь в лоб, что ли,
Белому господину?
— Моему сыну? (vv. 113-116)

oppure

Богу мать.
— Браток, что его, поднимать?
Нести?
Оставить — некрасиво.
— Плевать! Нам что! (vv. 155-159).

Il dialogo assume una particolare scansione serrata, ma allo stes-

so tempo la rima stabilisce uno stretto legame tra repliche che, sia per il loro contenuto che per la loro intonazione, sono del tutto divergenti. L'esclamazione della madre si presenta così come un'eco terrorizzata per la sentenza di morte alla domanda ironica e irridente del marinaio nei vv. 113-115. Nei vv. 155-156 il collegamento, attraverso la rima, delle repliche dei due marinai evidenzia di nuovo la differenza di tono e d'intonazione. La rima ritorna ancora all'interno del v. 159, per differenziare due atteggiamenti mentali. Questa funzione della rima — di marcare la divergenza semantica delle repliche — non si manifesta che in pochi casi e non è sfruttata sistematicamente. L'omofonia del segmento 155-159 ritorna di nuovo, ripresa quasi alla lettera nei vv. 444-446 nel monologo dello *Staršoj*, quando rievoca la scena della fucilazione:

Всем один конец,
А двух не бывать.
К богу маты!
А, плеваты!

La triplice ripetizione della clausola nei versi adiacenti si combina qui con un diverso andamento intonazionale del discorso del personaggio e quindi esalta più che altro il tono sbrigativo con cui questi vuole scacciare rapidamente il pensiero ossessivo.

L'uso della rima dunque non è nel poema regolare e neanche sistematico. Versi rimati appaiono nei segmenti 1-98 (scena dell'irruzione fino alla fucilazione), 155-165 (apparizione della ragazza), 190-195 (derisione), 224-252 (scena della rottura dello specchio), 264-272 (derisione della ragazza), 320-346 (il pianoforte viene buttato fuori dalla finestra), 407-421 (metafore mare-rivoluzione, nevedolore degli sconfitti), 438-446 (triplice ricordo della fucilazione), 477-492 (inizio della gozzoviglia) e poi sporadicamente dal v. 640 in poi. Come è ben evidente, sono i momenti più significativi del *sjužet*.

Curiosamente in alcune scene dal particolare significato, in cui una sola voce monologizzante si sostituisce al polilogo — come quella della rottura del pianoforte o del lungo monologo del marinaio rivolto a Cristo — Chlebnikov ricorre ad altri mezzi di ritmizzazione secondaria: allitterazioni, assonanze, paronomasie o metatesi. E si tratta prevalentemente di versi lunghi, fino a 20 sillabe.

Anche nell'uso della rima si manifesta quindi la tendenza generale di questo poema a un'organizzazione particolare del tempo, in cui la successione di eventi intensivi (come gruppi di fonemi, sillabe o

gruppi di sillabe, concentrazione ridondante di semi, di versi simili o emistichi identici) è caratterizzata dal loro ritorno ripetuto e simmetrico, irregolare.²⁷ È così che si realizza il *povtornoje slovo* di Chlebnikov, che con l'intensificazione semantica delle singole componenti-chiave segna le fasi dell'azione dell'evento e dell'antevento.

Un'ultima osservazione, per mettere maggiormente in luce l'uso particolare dei mezzi stilistici che caratterizzano *Nočnoj obysk* nel contesto dell'opera chlebnikoviana. La scelta dei mezzi stilistici vuole marcare la dimensione del tempo (sia nella struttura compositiva simmetrica-speculare che tende a ripetersi nei momenti culminanti anche nell'andamento sintattico del verso, sia nella ripetitività con variazioni dei motivi chiave, sia nell'uso particolare della rima), mentre la segnatura delle dimensioni spaziali rimane fortemente delimitata. Lo spazio reale non viene raffigurato mai in maniera diretta; riferimenti spaziali si trovano solo sporadicamente nelle effusioni liriche del protagonista, dove la metafora del mare (spazi ampi, illimitati che significano la libertà, cf. vv. 250-251) è in opposizione all'ambiente ristretto e opprimente della casa. Ciò è sorprendente se si ricordano i paesaggi chlebnikoviani dotati di profondità, di luci, di ombre e di movimento (ad es. in *Lesnaja deva*, *I i E*, *Vila i lešij*, *Chadži Tarchan*, *Kamennaja baba*, *Poet*, *Tri sestry*, *Truba Gul'-Mully* e altri) oppure i suoi quadri della città industriale sconvolta dal volo dei comignoli, dei ponti e delle case che vanno a comporre la mostruosa gru antropofaga (*Žuravl'*); o ancora le sue visioni utopiche delle città del futuro, irte di torri e bizzarre case di cristallo. Anche una buona parte dei palindromi del poema *Razin* è dedicata alla ricostruzione del paesaggio del Volga.

La scena di *Nočnoj obysk* è stranamente non determinata spazialmente e incolore. Le stesse indicazioni di colori, che appaiono molto di rado, hanno il carattere neutro di attributi convenzionali: "belyj" come indicazione di appartenenza alla schiera nemica e ancora "belyj" e "sinij" come colore dell'uniforme dei marinai, "belyj" e "sedoj" come indicazione dell'età. Unica eccezione è la marcatura nei vv. 524-570

²⁷ Cf. lo stimolante studio dedicato alle questioni dell'oggettivazione del tempo in poesia in *Rhétorique de la Poesie* di Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberger, Philippe Minguet, Bruxelles 1977 [ed. it. Milano 1985].

del colore azzurro degli occhi di Cristo.

Chlebnikov si concentra piuttosto sugli effetti sonori e la loro organizzazione nel tempo: l'orchestrazione delle voci nel polilogo, non interrotta dalle istanze d'enunciazione dell'Autore, le dissonanze e gli echi sonori del ritorno di interi versi, emistichi, parole e gruppi di fonemi. Questa marcata preponderanza dell'elemento sonoro suggerisce che Chlebnikov, in uno sperimentalismo teso a scandagliare le varie potenzialità espressive della forma poetica, si sia lasciato attrarre dal mondo della musica. Del suo interesse per la musica parla Grigor'ev (1983: 131 ss.) rilevando la frequenza, sul piano tematico, dei riferimenti agli strumenti, alla figura del cantore e al canto e riportando dall'archivio chlebnikoviano citazioni che testimoniano la tendenza a collegare i fenomeni del suono con le ipotetiche leggi fondamentali che regolano l'Universo. Anche se è piuttosto difficile definire esatte corrispondenze tra i procedimenti dell'arte poetica e quelli dell'arte musicale e l'incidenza di quest'ultima sulla poesia,²⁸ tuttavia mi sembra si possa affermare che l'attrazione chlebnikoviana verso la musica si manifesta in *Nočnoj obysk* non semplicemente sul piano tematico (episodio della rottura del pianoforte), quanto negli strati più profondi inerenti all'organizzazione del materiale espressivo. La causa dell'insolita *strojnost'* del *sjuzet* poetico, dell'attenzione sistematica per le simmetrie speculari, le variazioni, i ritorni fonemati potrebbe cercarsi forse proprio nell'ispirazione musicale. E il pulsare delle emozioni umane in cui si riversa l'azione della legge cosmica dell'antievento, trova in *Nočnoj obysk* un'espressione poetica di straordinaria e insolita intensità e pienezza.

BIBLIOGRAFIA

Chlebnikov V. V.

1928-33 *Sobranie proizvedenij*, 5 voll. Mosca, 1928-1933 [Reprint München 1968, Fink Verlag, Slavische Propyläen, Band 37, 1-2-3].

1940 *Neizdannye proizvedenija*, Mosca 1940 [Reprint München 1971, Fink Verlag, Slavische Propyläen, Band 37, IV].

Cooke R.

1980 *Image and Symbol in Chlebnikov's Night Search*. — In: *The Ardis Anthology of Russian Futurism*, Ann Arbor 1980.

1986 *Chlebnikov's Grid (Rešetka): A Missing Key to "Nočnoj obysk"?* —

²⁸ Cf. Kauchtschischwili 1983: 110 ss.

- In: Velimir Chlebnikov (1885-1922). *Myth and Reality*, Amsterdam 1986.
- Duganov R. V.
1976 Problema epičeskogo v estetike i poetike Chlebnikova. — *Izvestija AN SSSR, Serija literatury i jazyka* (1976) 5.
- Etkind E.
1978 *La matière du vers*. Paris 1978.
- Faryno J.
1986 Neskol'ko nabljudenij nad poetikoj Chlebnikova (V etot den', kogda vjanet osennoe). — In: Velimir Chlebnikov (1885-1922). *Myth and Reality*, Amsterdam 1986.
- Gofman V.
1936 *Jazyk literatury*. Leningrad 1936.
- Gončarov V. P.
1973 *Zvukovaja organizacija sticha i problemy rifmy*. Mosca 1973.
- Grigor'ev V. P.
1983 *Grammatika idiosilja*. Mosca 1983.
1986 *Slovotvorčestvo i smeznye problemy jazyka poeta*. Mosca 1986.
- Grygar M.
1986 Paradoks 'samovitogo slova' Chlebnikova. — In: Velimir Chlebnikov (1885-1922). *Myth and Reality*. Amsterdam 1986.
- Ivanov V. V.
1974 Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX v. — In: *Ritm, prostanstvo i vremja v literature i iskusstve*. Leningrado 1974.
- Jakobson R.
1987a Novejšaja russkaja poezija. — In: *Raboty po poetike*. Mosca 1987.
1987b Iz mel'čajsich veščej Velimira Chlebnikova: "Veter - penie". — In: *Raboty po poetike*. Mosca 1987.
- Jakovlev B.
1948 Poet dlja estetov. Zametki o Velimire Chlebnikove i formalizme v poezii. — *Novyj Mir* (1948) 5.
- Kauchtschischwili N.
1983 La musica e il testo letterario. — In: *Mondo slavo e cultura italiana. Contributi italiani al IX Congresso Internazionale degli Slavisti* (Kiev 1983). Roma 1983.
- Lanne J.-C.
1983 *Velimir Chlebnikov, poète futurien*. Paris 1983.
- Leroi-Gourhan A.
1965 *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*. Paris 1965.
- Lönnquist B.
1979 *Chlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem Poet*. Stockholm

- 1979.
- Lotman Ju. M.
1968 Lekcii po struktural'noj poetike. Vvedenie, teorija sticha. Rhode Island 1968.
- Markov V.
1962 The longer Poems of Velimir Chlebnikov. Berkeley and Los Angeles 1962.
- Percov V. O.
1969 Poety i prozaiki velikich let. Mosca 1969.
- Rhétorique de la poésie*
1977 Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire. Bruxelles 1977 [trad. it. Retorica della poesia. Lettura lineare, lettura tabulare. Milano 1985].
- Stepanov N.
1975 Velimir Chlebnikov. Mosca 1975.
- Thomson R. D. B.
1976 Chlebnikov and 3⁶ + 3⁶ in Russian and Slavic Literature. Ohio 1976.
- Žolkovskij A. K.
1986 Grafomanstvo kak priem: Lebjadkin, Chlebnikov, Limonov i drugie. — In: Velimir Chlebnikov (1885-1922). Myth and Reality. Amsterdam 1986.

