



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

**Dottorato di ricerca in Filologia, Linguistica e
Letteratura**

XXV ciclo

**FOLCLORE, MITOLOGIA E RELIGIONE
IN VELIMIR CHLEBNIKOV**

Relatrice
Prof.ssa Rita Giuliani

Coordinatrice
Prof.ssa Rita Giuliani

Candidata
Alessandra Moretti

Anno accademico 2012-2013

INDICE

Premessa. Presupposti e prospettive di un nuovo studio chlebnikoviano	1
1. Velimir Chlebnikov: dal simbolismo al futurismo. Originalità e temi condivisi tra Oriente e Occidente	7
2. Figure e motivi della poetica chlebnikoviana: religione, mitologia e folclore	43
2.1. Frequenze lessicali e onomastiche: introduzione metodologica alla lettura delle tabelle e delle singole sezioni	48
2.2. Russia e altri popoli slavi	57
2.2.1. Animali	99
2.2.2. Alberi e piante	117
2.3. Dalla Persia all'India, dall'Egitto alla Grecia, dalla Cina al Giappone tra Islam, Buddismo, Cristianesimo	121
3. Verso Oriente	147
3.1. Uno sguardo al rapporto tra Russia e Oriente	148
3.2. Chlebnikov e l'Asia	162
4. Gli studi sulla lingua	172
4.1. Alcuni aspetti degli studi sulla lingua: parola e mito; la <i>zaum'</i> come lingua magica; la semantizzazione delle lettere e le scritture ideografiche	174
4.2. Il recupero delle radici antico-slave. "Neologizzazione mitologica": divinità e personaggi creati da Chlebnikov	196
4.3. Dal folclore alla linguistica, dalla linguistica al folclore: qualche analogia tra Chlebnikov e A. A. Potebnja	205
Conclusioni	216
Bibliografia	219
Appendice: tabelle delle frequenze lessicali e onomastiche	257

Premessa

Presupposti e prospettive di un nuovo studio chlebnikoviano

La figura e l'opera di Chlebnikov hanno raccolto negli ultimi anni in Italia una discreta attenzione, sebbene si tratti prevalentemente di articoli e non di monografie. L'antologia di Ripellino del 1968¹ non ha avuto, e probabilmente non avrebbe potuto avere, un seguito né a livello di traduzioni, né a livello critico: primo studioso di Chlebnikov in Italia, Ripellino ha potuto "esplorare" l'opera del poeta con una libertà totale di movimento tra i suoi mari e i suoi monti, scegliendo rotte diverse e incredibilmente affascinanti.

Lo studio più esteso su Chlebnikov in un periodo che potremmo definire 'post-Ripelliniano', studio particolarmente meritevole perché rivolto e accessibile a un pubblico abbastanza vasto, è il saggio di Carla Solivetti pubblicato su "Carte segrete" nel 1985²: incentrato sulla sperimentazione linguistica di Chlebnikov, fulcro costante della ricerca della studiosa sul poeta, esso presenta inoltre una fondamentale traduzione della *sverchpovest' Zangezi*, nonché di alcuni saggi teorici di Chlebnikov dedicati al linguaggio.

Gli studi sulla lingua hanno in effetti catalizzato la gran parte dell'interesse per Chlebnikov sviluppatosi in Italia negli ultimi anni (anche se potremmo spingerci ad affermare che questo vale per ogni paese di ricezione, Russia inclusa): si pensi anche agli articoli di Gabriella Imposti³ e, precedentemente, all'attenzione rivolta alla *zaum'*, al futurismo e alle avanguardie in generale da parte di figure del calibro di Mario Marzaduri e Remo Faccani⁴. In quest'ottica, l'analisi sul linguaggio che proponiamo nel capitolo conclusivo si configura come uno studio 'di nicchia', un'estensione del nucleo della nostra ricerca.

¹ Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino 1968.

² Solivetti C., *Il mondo come verso: le utopie di V. Chlebnikov*, "Carte segrete", 3-4, luglio-dicembre 1985.

³ Imposti G., *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: samovitoe slovo e zaum'*, in "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata", X, 1981, pp. 105-140; Id., *Zangezi. La lingua degli dei. Fonosimbolismo e zaum'*, in *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, Bern 1991, pp. 103-114.

⁴ Marzaduri M., *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, "Il Verri", 31-32, 1983, pp. 5-55; a cura dello stesso studioso, insieme a L. Magarotto e D. Rizzi, è uscita la già citata miscellanea *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*. Dell'anno precedente il volume curato da Marzaduri, Rizzi e Evzlin, *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija*, Trento 1990. Per Remo Faccani ci limitiamo a citare lo studio *Chlebnikoviana*, uscito su "Il Verri", 29-30, 1983, pp. 15-27.

Traduzioni di testi chlebnikoviani sono state offerte da Serena Vitale nel suo volume sull'avanguardia russa e, nel 2009, dallo scrittore Paolo Nori, nella cui piccola antologia sono però riproposte molte liriche già tradotte da Ripellino. Anche Barbara Ronchetti si è occupata recentemente di Chlebnikov, presentando tra l'altro uno studio di traduzione di *Zmej poezda*⁵.

È stato originale l'approfondimento di Michaela Böhmig sull'intersecarsi delle indagini su tempo e spazio con le teorie relative alla quarta dimensione e con la filosofia dell'iperspazio. A livello più generale, inoltre, vanno ricordati i suoi studi sull'avanguardia letteraria ma anche artistica, e sull'interrelazione tra le arti⁶.

Uno sguardo ampio e variegato sull'Età d'argento e sul futurismo russo caratterizza gli studi di Daniela Rizzi, studiosa attenta anche a temi comparativi e a legami con esponenti dei movimenti europei contemporanei⁷. Affascinanti incontri con Chlebnikov sono stati proposti ancora da Antonella D'Amelia e Caterina Graziadei⁸.

Ci sembra importante anticipare in questa sede che tralascieremo quasi del tutto la discussione sul rapporto tra il movimento italiano e quello russo, che,

⁵ Rispettivamente: Vitale S., *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano 1979; Chlebnikov V., *47 poesie facili e una difficile*, a cura di P. Nori, Macerata 2009; Ronchetti B., *Un poema futurista russo in terza rima. Riflessioni sulla traduzione*, "Critica del testo", vol. XIII, 2, 2010, pp. 273-308. Della stessa autrice, *Arte, scienza e tecnica fra immaginazione e realtà. Alcune riflessioni attraverso le pagine di Velimir Chlebnikov*, "Critica del testo", vol. XV, 3, 2012 (in corso di stampa).

⁶ Böhmig M., *Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa*, "Europa Orientalis", 8, 1998, pp. 341-380; più in particolare su Chlebnikov Id., *Vremja v prostranstve: Chlebnikov i "filosofija giperprostranstva"*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, M. 1996, pp. 179-194. Su letteratura e arti figurative: Böhmig M., *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, Bari 1979; Id., *La letteratura e le arti*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, Torino 1997, pp. 635-670; Id., *Lo spazio nell'icona e nella pittura d'avanguardia*, in *Studi in onore di Riccardo Picchio*, Napoli 2003, pp. 347-357.

⁷ Molte delle voci relative a scrittori futuristi nella *Storia della civiltà letteraria russa* edita dalla UTET sono state curate dalla Rizzi. Per gli studi in ottica europea e comparatistica menzioniamo qui *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio italo-russo II. Russko-ital'janskij archiv II*, Salerno 2002, pp. 309-322, uscito anche in russo (*Russkie chudožniki i pisateli v stat'jach i vospominanijach Ardengo Soffiči*, in "Personaži v poiskach avtora": *Žizn' russkich v Italii XX veka*, M. 2011, pp. 101-115); per il tema specifico della nostra indagine invece Id., *Tra "età d'oro" ed "età d'argento": paganesimo e cristianesimo nella cultura russa del XIX secolo*, in *Il paganesimo nella letteratura europea dell'Ottocento*, Roma 2009, pp. 241-268.

Un'interessante rassegna sugli studi italiani sull'avanguardia russa nel suo complesso è contenuta nell'articolo di M. Marzaduri *Izučenie russkogo literaturnogo avangarda v Italii*, in *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija*, Trento 1990, pp. 9-20. Dal canto nostro ci concentriamo a questo punto sui soli studi chlebnikoviani, motivo per cui non menzioniamo qui grandi figure come quella di Renato Poggioli.

⁸ D'Amelia A., *Architettura e utopia. La città di vetro*, "Europa Orientalis", 7, 1988, pp. 409-430 (in russo: *Stekljannyj gorod v utopijach avangarda*, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, M. 2000, pp. 565-580); Graziadei C., *La demonia della statua in Chlebnikov. Appunti sulla tradizione pietroburchese del poema La gru*, in Id., *Il gladiatore morente. Saggi di poesia russa*, Firenze 2000, pp. 61-125.

ovviamente, tanto spazio ha avuto nel nostro Paese, ma non solo. Riteniamo infatti che tale questione possa ritenersi quasi esaurita e comunque presenta un tale margine di soggettività da offrire terreno fertile a polemiche e dibattiti. La monografia di Cesare De Michelis, recentemente ripubblicata, le riflessioni ormai canonizzate di Colucci e dello stesso Ripellino, ma anche di molti altri studiosi, a nostro avviso, saturano l'argomento e lasciano poco spazio a ulteriori approfondimenti⁹.

Alla luce di quanto detto, manca a nostro avviso uno studio di più ampio respiro sulle tematiche chlebnikoviane, più che sulla 'forma', e in particolare su quei contenuti che allontanano il poeta dall'avanguardia tanto quanto la sperimentazione linguistica lo avvicina ad essa. Scegliamo insomma, tra le famose "due facce del futurismo russo"¹⁰, di occuparci di quella che ha in Chlebnikov il rappresentante principale, ma che balugina anche nei versi di Vasilij Kamenskij o di Elena Guro.

Uno studio monografico dedicato alla tematica mitologico-folclorica nella forma in cui intendiamo presentarlo, a quanto ci è dato sapere, non esiste non solo in Italia, ma neanche in Russia, dove Chlebnikov continua a essere oggetto di analisi costante da parte di una schiera di *chlebnikovedy*. Ritroviamo anche in questo caso moltissimi articoli interessanti, dedicati a un singolo testo o una singola figura, a un paese o a una religione, all'individuazione di una fonte, ma non un'analisi più ampia, che metta a confronto il ruolo e il rilievo dei singoli 'universi' geografico-mitologico-religiosi che convivono all'interno della poetica chlebnikoviana.

È chiaro che la nostra indagine si è basata sugli imprescindibili lavori critici pubblicati quando Chlebnikov era ancora in vita o subito dopo la sua scomparsa, dedicati in buona misura alla lingua (da Roman Jakobson a Viktor

⁹ Nell'ordine in cui li abbiamo nominati: De Michelis C. G., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Venezia 2009; Colucci M., *Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione*, "Ricerche slavistiche", 7, 1964, pp. 154-178 (ora anche in Id., *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, a cura di R. Giuliani, Roma 2007, pp. 123-154); Ripellino A. M., *Chlebnikov e il futurismo russo*, "Convivium", 5, 1949, pp. 665-683. Canonico in Russia l'articolo di Parnis A. E., *K istorii odnoj polemiki: F. T. Marinetti i russkie futuristy*, uscito in traduzione italiana (*Marinetti in Russia. Storia di una polemica*) in *I Russi e l'Italia*, Milano 1995, pp. 235-245. È stato recentemente pubblicata in Italia prima che in Russia l'ultima indagine di V. P. Lapšin, *Marinetti e la Russia: dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni Dieci del Ventesimo secolo*, Milano 2008.

¹⁰ Ripellino A. M., *Poesie di Chebnikov. Saggio, antologia, commento*, cit., p. XXV.

Šklovskij, da Grigorij Vinokur a Jurij Tynjanov¹¹), ma anche a episodi biografici e agli approfondimenti più eterogenei, come nel caso di N. Chardžiev. In quella che potremmo definire la ‘seconda stagione’ della critica chlebnikoviana, forse la più attiva e fruttuosa, si sono rivelati ovviamente essenziali gli studi di Stepanov, Grigor’ev, Markov, Duganov, Parnis e Arenzon, Gasparov, Percova, Starkina¹², tra i quali possiamo segnalare un’attenzione linguistica predominante in Grigor’ev e Percova, una dettagliatissima indagine biografica in Starkina e uno sguardo più omnicomprensivo sui problemi di poetica per gli altri studiosi, sguardo che si avvicina maggiormente alla tipologia della nostra indagine.

E tuttavia, abbiamo cercato di aggiungere un contributo ulteriore ad un tema così centrale per la riflessione sul poeta e sulla sua collocazione nella poesia russa dell’inizio del secolo scorso, un tema al quale finora ha dedicato la maggiore attenzione Garbuz, a partire dalla sua tesi del 1989 e in tutta una serie di scritti, talvolta più specifici, talvolta più generali, sullo stesso campo d’indagine¹³. Forse proprio Garbuz ha sostenuto per primo l’idea che non solo (o non tanto) la lingua,

¹¹ Per citarne alcuni: Jakobson R. O., *Novejšaja russkaja poezija*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, M. 2000, pp. 20-77; Šklovskij V., *Voskresenie slova*, 1914, tr. it. R. Faccani in *La semiotica dei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano 1979, pp. 101-108; Id., *O poezii i zaumnom jazyke*, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919 (repr. Switzerland 1967, pp. 13-26), tr. it. *Poesia del linguaggio transmentale*, “Il Verri”, 31-32, 1983, pp. 56-64; Vinokur G., *Futuristy stroiteli jazyka*, 1923, tr. it. *I futuristi costruttori della lingua*, “Il Verri”, 31-32, 1983, pp. 88-92; Id., *Chlebnikov*, “Russkij sovremennik”, 4, 1924, pp. 222-226; Tynjanov Ju., *O Chlebnikove*, 1928, in Id., *Archaisty i novatory*, L. 1929; ed. it. *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, pp. 277-290.

¹² Per brevità inseriamo anche in questo caso, soprattutto per gli studiosi che hanno all’attivo intere monografie, solo i lavori principali, rimandando alla bibliografia per un elenco comprensivo dei singoli articoli: Stepanov N., *Velimir Chlebnikov*, M. 1975; Grigor’ev V. P., *Grammatika idiositilija*, M. 1983 e *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, M. 1986 (recentemente sono uscite le due grandi raccolte di articoli *Budetljanin*, M. 2000; *Velimir Chlebnikov v četyrechmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000 gody*, M. 2006); Markov V., *The Longer Poems of Velimir Chlebnikov*, Berkeley and Los Angeles 1962 e ovviamente la sua storia del futurismo, *Russian Futurism: a History*, Berkeley-Los Angeles 1968, ed. it. *Storia del futurismo russo*, Torino 1973; Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, M. 1990 e la raccolta postuma *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, M. 2005; Parnis A. E., *Južnoslavjanskaja tema Velimira Chlebnikova. Novye materialy k tvorčeskoj biografii poeta*, in *Zarubežnye slavjane i russkaja kul’tura*, L. 1978, pp. 223-251; Arenzon E., *K ponimaniju Chlebnikova: nauka i poezija*, “Voprosy literatury”, 10, 1985, pp. 163-190; Percova N., *Slovar’ neologizmov Velimira Chlebnikova*, Wien 1995 e *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, M. 2003; Starkina S., *Velimir Chlebnikov korol’ vremeni. Biografija*, SPb. 2005.

¹³ Garbuz A. V., *Velimir Chlebnikov: Mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Ufa 1989; e inoltre: Id., *V. V. Chlebnikov i A. N. Afanas’ev*, in *Fol’klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1984, pp. 124-132; Id., *Solnečnaja simbolika v mifotvorčestve V. Chlebnikova*, in *Fol’klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1988, pp. 121-130; Id., *Karnaval’naja priroda poemy Chlebnikova i Kručenych “Igra v adu”*, in *Fol’klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1988, pp. 131-140.

Di due anni più tarda di quella di Garbuz, ma su argomenti affini, è poi la tesi di un’altra studiosa: Lancova S. A., *Mifologizm V. Chlebnikova: nekotorye aspekty problemy*, M. 1991.

ma l'analisi della base mitologica dell'universo chlebnikoviano possa permettere una piena comprensione dello stesso¹⁴.

Ugualmente fondamentali come punto di partenza e sostegno costante per il nostro lavoro sono state le indagini di studiosi americani, tra cui segnaliamo Raymond Cook, Ronald Vroon e Henryk Baran; questi ultimi due, in particolare, si sono tra l'altro occupati di questioni relative a fonti e figure mitologico-folcloriche dei testi¹⁵. Si tratta di lavori importantissimi, ma che potremmo appunto definire di 'microanalisi', a partire dai quali ci siamo proposti di offrire uno studio 'macro', panoramico quasi, per quanto improbo possa essere il tentativo di abbracciare a livello più o meno complessivo l'opera di Chlebnikov, o anche solo un aspetto di essa.

È bene ricordare che le ricerche su Chlebnikov annoverano figure di grandissimo rilievo anche in altri paesi: W. G. Weststeijn in Olanda, N. A. Nilsson e B. Lönnqvist in Svezia, A. Sola e soprattutto J.-C. Lanne in Francia¹⁶.

¹⁴ Cfr. Garbuz A. V., *Velimir Chlebnikov: Mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, cit., p. 4: "Понимание мировоззрения, основ эстетики и поэтики Хлебникова в большой степени зависит от разработки проблемы «мифологического» в его творчестве".

¹⁵ Si veda ad esempio: Cook R., *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*, "Essays in Poetics", vol. V, 2, 1980, pp. 15-42 (accanto ovviamente alla monografia *Velimir Khlebnikov: a Critical Study*, Cambridge 1987); Vroon R., *Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages*, University of Michigan 1983 (studio incentrato sulla sperimentazione linguistica, ma con un'attenzione spesso rivolta anche alle connessioni di tale sperimentazione con la mitologia) e una lunghissima serie di articoli dedicati ad alcuni testi di Chlebnikov, fra i quali il più attinente a questioni di folclore è forse *The Calendar Poems of Velimir Chlebnikov: a Textual Critique*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, Amsterdam 1986, pp. 73-91; Baran H., *Chlebnikov and the Mythology of the Oroches*, in *Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovskij*, The Hague 1973, pp. 33-39; Id., *K istokam solnceborčeskogo mifa v tvorčestve V. Chlebnikova*, "Živaja starina", 2, 1996, pp. 12-14. Alcuni degli articoli di Baran di argomento folclorico sono contenuti nella miscellanea *Poetika russoj literatury načala XX veka*, M. 1993; è stata recentemente pubblicata la raccolta di saggi *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, M. 2002.

¹⁶ Weststeijn è tra l'altro autore di un articolo abbastanza recente sulla storia degli studi chlebnikoviani, al quale rimandiamo per ulteriore approfondimento: Weststeijn W. G., *Chlebnikovedenie: prošloe, nastojaščee i buduščee*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 1-9. Tra i suoi scritti dedicati a Chlebnikov e al futurismo russo: *Chlebnikov's Language Experiments*, in *Dutch Contribution to the Eight International Congress of Slavists*, Zagreb, 3-9 Sept. 1978, Amsterdam 1979, pp. 397-425; Id., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Studies in Slavic Literature and Poetics, IV, Rodopi, Amsterdam 1983, entrambi sulla lingua, ma si tratta di un critico che ha indagato gli ambiti più eterogenei della poetica chlebnikoviana. Sua inoltre l'edizione della miscellanea del 1986 che raccoglie gli atti del convegno di Amsterdam, così come Nilsson ha pubblicato i contributi della conferenza di Stoccolma (*Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, Stockholm 1985). Degli altri studiosi menzioniamo: Lennkvist B., *Mirozdanje v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, SPb. 1999; Sola A., *Le futurisme russe*, Paris 1989; Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, "Bibliothèque russe de l'institut d'études slaves", t. LXIV/1-2, Paris 1983, ma anche la voce *Velimir Chlebnikov*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. I, Torino 1989, pp. 665-677 e numerosissimi altri articoli.

Infine per il ruolo dell'Oriente in Chlebnikov, cui dedichiamo un capitolo, sono assolutamente centrali gli studi di Tartakovskij, nonché l'indagine pubblicata da Salomon Mirsky nel 1975¹⁷; ma ci è sembrato di poter comunque tentare una sintesi originale, seppur limitata, della collocazione dell' 'orientalismo' chlebnikoviano sullo sfondo dell'eterna e affascinante questione dell'identità russa tra Asia e Europa.

L'attualità dello studio di Chlebnikov è testimoniata dalla pubblicazione abbastanza recente della miscellanea *Mir Velimira Chlebnikova* (2000), ma anche e soprattutto dal proseguire dell'organizzazione delle *chlebnikovskie čtenija* di Astrachan', pianificate nel 2012 per l'undicesima volta¹⁸. Non si possono infine non menzionare i grandi convegni dedicati a Chlebnikov negli ultimi anni: da quelli di Stoccolma e Amsterdam, in occasione del centenario della nascita del poeta, a quello di Lione del 2006, fino al recentissimo convegno di Mosca del 2010.

La rivoluzione di Internet ha permesso la diffusione di materiali attraverso siti affidabili, curati da studiosi di Chlebnikov, tra i quali www.hlebnikov.ru e www.ka2.ru; su www.xlebnikovfest.ru vengono raccolti i materiali presentati durante l'annuale festival dedicato a Chlebnikov e organizzato in vari paesi nel periodo della sua nascita. Tutte queste iniziative testimoniano a nostro avviso l'attenzione ancora viva per un poeta sempre attuale, forse perché fuori dal tempo.

¹⁷ Tartakovskij P. I., *Russkaja i sovetskaja poezija 20-ch- načala 30-ch godov i chudožestvennoe nasledie narodov Vostoka*, Taškent 1977; Id., *Russkie poety i Vostok. Bunin. Chlebnikov. Esenin*, Taškent 1986; Id., *Poet. Rossija. Vostok. K voprosu o zapadno-vostočnoj koncepcii V. Chlebnikova v poeme "Chadži-Tarchan"*, "Voprosy literatury", 6, 1987, pp. 94-121; Id., *Social'no-estetičeskij opyt narodov Vostoka i poezija V. Chlebnikova*, Taškent 1987. Di Mirsky: *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, München 1975.

¹⁸ I materiali delle *čtenija* costituiscono un altro importantissimo strumento di studio dell'opera chlebnikoviana, insieme ai numeri del *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova* e a un paio di miscellanee dal titolo *Poetičeskij mir Velimira Chlebnikova*.

1. Velimir Chlebnikov: dal simbolismo al futurismo. Originalità e temi condivisi tra Oriente e Occidente

He resembles no one and he is immense.
(V. Markov)¹

...One finds it difficult, if not impossible,
to see how Chlebnikov could embrace the notion of
Futurism as the cult or the poetry of the city.
(V. D. Barooshian)²

*С осанкой важной, величава,
Она осматривает (всех окружающих забава)
Во-первых: помещение,
Воздух,
Освещение,
И все, что город умный создал.
И заключает: "Я бы задохнулась,
Лиса лесная в силке,
В сем прескучном уголке.
Но что вы делаете? (IV, 21)³*

È strana la magia della poesia di Chlebnikov, che allontana il lettore casuale e affascina quello più testardo, innervosisce a una lettura superficiale e attira in un vortice chi ha la tenacia di voler comprendere, di leggere e rileggere per afferrare almeno una parte di un universo taumatologicamente sconfinato.

La poetica di Chlebnikov è complessa per l'estrema ampiezza dei suoi riferimenti extratestuali (per usare la terminologia di M. Grygar⁴) sia per quello che riguarda i contenuti che la sperimentazione linguistica, per il rifiuto di un principio gerarchico o cronologico nella scelta delle fonti e dei materiali⁵, per la

¹ Markov V., *On the prelest' of Chlebnikov*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, Amsterdam 1986, p. 5.

Per rendere più agevole il reperimento delle informazioni in nota, a ogni nuovo capitolo vengono citati per esteso, la prima volta che compaiono, anche testi o articoli già menzionati.

² Barooshian V. D., *Russian Cubo-futurism 1910-1930. A Study in Avant-Gardism*, The Hague-Paris 1976, p. 35.

³ Le epigrafi in corsivo sono sempre tratte da testi di Chlebnikov. L'indicazione del volume e della pagina si riferisce a Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, pod redakciej R. V. Duganova, M. 2000-2006. Ove non diversamente indicato, tutte le citazioni e i riferimenti sono tratti da questa edizione, in seguito con la sola indicazione del volume e della pagina.

⁴ Cfr. Grygar M., *Paradoks "samovitogo slova" Chlebnikova (k problematike vnetekstovych svjazej)*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922). Myth and Reality*, cit., pp. 331-362.

⁵ Cfr. Baran H., *O podtekstach, ob istočnikach i o poetike Chlebnikova*, "Russian Literature", LV, 2004, p. 27.

necessità del lettore di farsi co-autore nella graduale dilatazione di senso⁶, per la frammentarietà dei testi, che entrano in grandi composizioni o si svincolano da esse, rimandando eternamente gli uni agli altri, in quello che è stato chiamato recentemente in termini informatici “l’ipertesto” chlebnikoviano⁷.

E, come un ipertesto, la poetica di Chlebnikov, definita da M. V. Panov *fuzionnaja*⁸, si adatta a fatica a un’indagine lineare, imponendo un’analisi costantemente dinamica, aperta a digressioni, approfondimenti e rimandi non solo al percorso biografico e artistico del poeta, ma anche alla storia della letteratura. A causa dell’esigenza di sistematicità connaturata al testo critico, accade dunque che, volendo cominciare a scrivere su Chlebnikov, ci si ritrovi nella strana condizione di avere tantissimo da dire, ma di non sapere da che parte cominciare.

Per la natura dello studio che ci si propone di affrontare, ovvero l’analisi della componente folclorica e mitologica nei testi del poeta, si impone in primo luogo una riflessione sulla ‘collocazione’ di Chlebnikov all’interno del movimento futurista e più specificamente cubofuturista. Consapevoli infatti che la storia del futurismo russo è, con le parole di Serena Vitale, una storia di “ismi”⁹, si tratterà qui principalmente del solo cubofuturismo.

Poeta per poeti o poeta per tutti, folle o geniale, mistico o matematico: la figura di Chlebnikov rimane avvolta nelle contraddizioni radicate in quasi un secolo di studi, che sempre lo hanno inserito in quel gruppo gilejano, cui egli stesso spontaneamente aderì. E se ogni movimento letterario è in buona misura un’astrazione, una categorizzazione artificiale e limitante (per quanto indispensabile) che non esaurisce la ricchezza di un grande autore, è vero anche che la parola ‘futurista’ associata a Chlebnikov suona spesso stonata, soprattutto per chi ha come futurismo di riferimento il marinettismo. Il problema, come sottolinea giustamente J.-C. Lanne, risale infatti ‘più a monte’ e cioè

⁶ Cfr. Vašmakova N., *Slovo i obraz. O tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki 1987, p. 125: “Художник призывает воспринимателя текста к соавторству, к множественности наблюдательных позиций и к степенному повышению смысла, к постепенному преобразованию себя в текст и текст в себя”.

⁷ Cfr. Akulova V. K., *Mir Chlebnikova kak gipertekst. Chlebnikov i internet. Proekt sajta Velimira Chlebnikova*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan’ 2005, pp. 183-187.

⁸ Cfr. Panov M. V., *Sočëtanie nesočëtaemogo*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, M. 2000, p. 307.

⁹ Cfr. Vitale S., *Per conoscere l’avanguardia russa*, Milano 1978, p. XV. Serena Vitale sottolinea in maniera particolarmente forte, e a nostro avviso estremamente corretta, la frammentazione del futurismo russo, affermando che le spinte centrifughe e le tendenze eterogenee interne ai vari gruppi “possono costituire un serio ostacolo a chi voglia rintracciare i minimi comuni denominatori indispensabili all’esposizione critica” (p. XXXI).

nell'applicazione del termine futurismo, coniato in Europa per descrivere un movimento occidentale, a una realtà russa¹⁰ (problema che a dire il vero abbraccia tantissime ere della storia letteraria di questo paese, causa il suo proverbiale ritardo e prodigioso recupero rispetto allo sviluppo artistico europeo). Analogamente, Grigor'ev ha espresso spesso nei suoi lavori la convinzione che *futurizm* e *budetljanstvo* non fossero affatto sinonimi, sebbene usati come tali¹¹. Il cubofuturismo russo, cioè, assunse un grado di originalità tale per cui il termine 'internazionale' futurismo risulta quasi fuorviante.

Simili riflessioni ci riportano alla ormai secolare questione della vicinanza o divergenza del futurismo italiano e del futurismo russo¹². Inutile ripercorrere qui

¹⁰ Cfr. Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, Paris 1983, p. 209: "L'engagement plus ou moins volontaire de Khlebnikov dans les rangs du «futurisme» russe (dans la version hyléenne) eut – et a encore de nos jours – pour conséquence, l'attribution à Khlebnikov d'une «étiquette littéraire» qu'il ne mérite guère. La passion classificatoire conduit, d'une part, à parler du «futurisme» russe *comme s'il y avait une école ou un mouvement* qui correspondît exactement à cette designation, d'autre part, à ranger l'œuvre de Khlebnikov dans cette catégorie *toute faite* alors que c'est lui qui a contribué de manière essentielle à *créer* cette «école» *sui generis* que l'on identifie au «futurisme»!".

A questo proposito citiamo anche la lapidaria ma significativa affermazione di Markov: "In effetti, si può osservare nella storia di tutti i gruppi futuristi russi il ruolo tremendo svolto dalla parola «futurismo»" (Markov V., *Russian Futurism. A History*, Berkeley-Los Angeles 1968; ed. it. *Storia del futurismo russo*, Torino 1973, p. 89). È altrettanto significativo che egli ponga tra le epigrafi al suo lavoro una frase di Benedikt Livšic: "Direi che non ci fu alcun momento in cui il termine «futurismo» caratterizzasse realmente il nostro movimento".

Per quello che riguarda nello specifico Chlebnikov, sarebbe forse sufficiente ricordare un'affermazione di Zelinskij, per il quale "i raggruppamenti letterari e le unioni poetiche lo interessavano meno di ogni altra cosa" (Zelinskij K. L., "Očarovannyj strannik" *russkoj poezij*, in Id., *Na rubeže dvuch epoch. Literaturnye vstreči 1917-1929 godov*, M. 1962, p. 213). E tuttavia, proprio a fronte di una periodizzazione letteraria e di una critica che tende ad assumere quasi sempre un punto di vista occidentale, vale la pena ricordare una proposta inserita da Chlebnikov nella lettera ai due Giapponesi del 1916; nel punto 6 egli invita infatti a pensare "non al classicismo greco, ma asiatico".

¹¹ Cfr. Grigor'ev V. P., *Budetljanstvo i kubofuturizm (ot "Gilei" k "Predzemšaram")*, in Id., *Budetljanin*, M. 2000, p. 585: "Слова будетлянство и футуризм, используемые как практически абсолютные синонимы, на самом деле связаны с принципиально разными смыслами и поэтому неправомерно искажают действительную историю всего авангарда и кубофутуризма в частности". Lo stesso concetto era già stato espresso in una delle pietre miliari fra gli studi di Grigor'ev, *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, M. 1986, p. 208. Analogamente, si veda Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, M. 1990, p. 120: "...было бы удобно обозначать русское движение хлебниковским термином «будетлянство», предложенным в ответ на итальянский «футуризм», тем более что уже в ранней декларации Хлебникова «Курган Святогора», написанной в 1908 году, еще до соответствующего манифеста Маринетти, была не только в основных чертах осознана эстетика будетлянства, но и само это слово почти произнесено".

¹² Discussione ormai attestasi (citando solo gli studiosi italiani, ma con una condivisione generalizzata) sulla posizione formulata a suo tempo da Michele Colucci di un'influenza prevalentemente teorica del futurismo italiano su quello russo (cfr. Colucci M., *Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione*, "Ricerche slavistiche", XII, 1964). In tempi più recenti, De Michelis, ribadendo l'innegabilità dell'influenza italiana sul movimento russo, ha sottolineato giustamente il carattere anche reciproco di tali influssi (cfr. De Michelis C. G., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Venezia 2009). Riconosciamo però particolarmente vicina alle nostre idee la riflessione di Magarotto, che ha rilevato una differenza

la storia delle relazioni tra Russia e Italia, la cronologia degli articoli apparsi sulle riviste o l'elenco dei manifesti tradotti, tutti accennati nella *Storia* di Markov e più approfonditamente indagati nel libro di Cesare De Michelis, a seguito di una alquanto suggestiva visione matematica della questione: “derivate o parallele?”¹³. Per tornare a ciò da cui si è partiti, non sembra casuale però che proprio Chlebnikov abbia proposto la slavianizzazione del termine *futurizm* in *budetljanstvo*, né il fatto che i suoi membri si definirono, almeno all'inizio, Gilejani, richiamandosi a un'epoca tutt'altro che futurista¹⁴.

Ci piace allora riportare qui l'opinione espressa da Ripellino in un articolo messo in ombra dalla più nota antologia, che indica un'altra strada sulla quale incamminarci nella nostra ricerca: “Nel futurismo russo molti vedono una filiazione di quello italiano: interpretazione assolutamente aliena dalla verità. [...] Alle teorie di Marinetti il gruppo di «Gileja» opponeva il primitivismo, il ritorno ai miti slavi, l'Asia e l'Oriente”¹⁵. E a proposito di Chlebnikov: “Nonostante i temi dettati dalla storia nuova, il fondo della poesia di Chlebnikov resta sempre arcaico”¹⁶. Senza nessuna pretesa di absolutezza, senza porre un'ipotesi categorica quanto fuorviante del tipo ‘Chlebnikov-non futurista’, ci proponiamo dunque di indagare la sua opera da un punto di vista diverso, che si concentrerà sugli elementi che rendono Chlebnikov originale rispetto ai suoi stessi compagni, e, in misura proporzionale all'indipendenza del futurismo russo da quello occidentale, lo allontanano sensibilmente dal movimento europeo. L'impresa è dunque ardua: tanto quanto è difficile un approccio sintetico e totalizzante al futurismo russo, tanto più è problematica un'analisi e una sistematizzazione dell'opera di Chlebnikov. La frase di Juryj Tynjanov che apre il suo articolo su Chlebnikov è fin troppo nota: “Quando si parla di Chlebnikov si può anche non parlare di

importante tra i due movimenti, anche ai fini della nostra indagine e della nostra valutazione di Chlebnikov: si tratta del carattere maggiormente strutturato del futurismo italiano rispetto al gruppo cubofuturista, soprattutto nella fase embrionale di quest'ultimo, come dimostra tra l'altro l'uscita del manifesto normativo *Poščečina obščestvennomu vkusu* (1912) un paio di anni dopo la pubblicazione delle prime miscellanee (*Studija impressionistov* e *Sadok sudej*, 1910). Le divergenze tipiche del movimento futurista russo non si riscontrano nel gruppo italiano, che pur si divide tra il ramo fiorentino e quello milanese: “Группа обладает универсальной идеологией, как художественной, так и внехудожественной, от которой нельзя отклоняться” (Magarotto L., *Zametki ob ital'janskom futurizme i russkom kubofuturizme*, “Annali di Ca' Foscari”, XXXVIII, 1-2, 1999, pp. 487-488).

¹³ De Michelis C. G., *op. cit.*, p. 20.

¹⁴ Naturalmente si potrebbe ribadire che *budetljanstvo* è comunque un calco dalla parola italiana, rilanciando così la palla in un match senza fine, per mantenere la terminologia ‘calcistica’ del *Futuristi e footballisti* di De Michelis.

¹⁵ Ripellino A. M., *Chlebnikov e il futurismo russo*, “Convivium”, 5, 1949, pp. 666, 671.

¹⁶ *Ivi*, p. 681.

simbolismo o di futurismo e non è necessario parlare della *zaum*”¹⁷. La interpretiamo come la possibilità di approfondire alcune tematiche della sua poetica a prescindere, non dal contesto storico-letterario, ma dalla sua ‘catalogazione’ nella storia della letteratura, cioè partendo da una posizione tutt’altro che stereotipata e irrevocabile, ma che contemporaneamente non può prescindere dal clima culturale di un’epoca, per non giungere insomma a quello che Praz ha elegantemente chiamato “il mistico silenzio ammirativo” di un critico senza più armi¹⁸.

Esistono naturalmente elementi per i quali Chlebnikov rientra nel movimento futurista, in primo luogo, appunto, l’esperienza biografica e, con le dovute riserve, la sperimentazione linguistica. E se anche nell’indole del poeta non v’è traccia di aggressività o amore dello scandalo, tuttavia, come spiega bene Natal’ja Bašmakova, affiorano in Chlebnikov, come in Majakovskij e in Fedorov, i tratti dell’avanguardia: una nuova cosmologia, che permette di dare del tu alle stelle¹⁹; un’utopia universale, che, ben più ampia di quella sociale, abbraccia tutti gli esseri; la perdita del tratto di irreversibilità del tempo e la trasformazione delle grandezze temporali in spaziali; una particolare vicinanza con le arti figurative²⁰.

¹⁷ Tynjanov Ju., *O Chlebnikove*, 1928, in *Archaisty i novatory*, L. 1929; ed. it. *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 277.

¹⁸ Cfr. Praz M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1999, p. 14.

¹⁹ Per Majakovskij, Vitale parla di opposizione al “repertorio astronomico del simbolismo”, con l’associazione del sole, della luna e delle stelle a oggetti quotidiani (Vitale S., *op. cit.*, p. LI). Si potrebbe dire lo stesso per *Pobeda nad solncem* di Kručeych. D’altronde già Marinetti in *Fondazione e Manifesto del Futurismo* aveva esclamato: “Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...”.

In Chlebnikov, tuttavia, il rivolgersi al cielo con la forma del tu (ad esempio nella lirica *Svoboda prichodit nagaja...*, 1922) ci sembra piuttosto il frutto di un’aspirazione verso l’alto, di una diminuzione della distanza cielo-terra dovuta anche alla funzione ‘mediatrice’ del poeta, che si fa intermediario tra mondo celeste e mondo degli uomini, e che molto più raramente assume un tono irriverente o intimidatorio. Secondo E. Bobrinskaja, negli anni Dieci del XX secolo la conquista del cielo, ivi incluso il tema del volo sul quale la studiosa concentra la propria attenzione, diviene una sorta di nuova mitologia: “Штурм небес, развернувшийся в 10-е годы, стал одним из центральных символов эпохи, стремившейся увидеть невидимое, выйти за границу возмозного. В мифологии покорения неба пересекаются, с одной стороны, растущий технический прогресс, рациональное, научное освоение мира, а с другой, - возрождение мифологического сознания, безудержная фантазия, иррациональные страхи и утопические ожидания. Именно эта взрывная смесь провоцировала рождение многих парадоксальных космических утопий и многих открытий авангардного искусства” (Bobrinskaja E., *Šturm neba: nauka i mifologija*, in *Naučnye koncepcii XX veka i russkoe avangardnoe iskusstvo*, Belgrad 2011, p. 96). La conquista del cielo e il tema del volo determinarono la nascita di una nuova cosmologia poiché distrussero la tradizionale separazione tra cielo e terra. “He хочу я небес без лестницы”, scriverà Esenin in *Inonija* (1918).

²⁰ Cfr. Bašmakova N., *op. cit.*, pp. 27-30. Sul legame di Chlebnikov con l’avanguardia si propone anche Ivanov V. Vs., *Chlebnikov i tipologija avangarda XX veka*, “Russian Literature”, XXVII, 1990, pp. 11-20.

Con i futuristi italiani e russi Chlebnikov condivide infatti lo stretto legame con le arti figurative d'avanguardia e l'eredità simbolista. Il fatto che tra le origini dirette del futurismo russo Markov individui non il movimento italiano quanto il simbolismo russo e la pittura russa contemporanea non esclude che questi stessi movimenti nazionali avessero determinato un'apertura verso Occidente: il primo, verso la poesia simbolista francese²¹, ma anche verso le opere di Verhaeren, Wilde, Shelley, Poe, Withman; il secondo, verso il post-impressionismo, i fauves e il cubismo.

Tanto per citare alcuni dei ben noti 'prestiti' futuristi, in Francia Mallarmé aveva introdotto la rivoluzione spaziale e tipografica che sarà tipica di tutte le avanguardie nel poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*²²; Verhaeren, il cui nome ricorre spesso nell'opera di Chlebnikov ed è perfino origine del neologismo *vercharnja*, tradotto dalla Solivetti con "ver(hären)ticità", aveva anticipato nel ciclo *Les Villes tentaculaires* (1895) il tema della città moderna. La stessa priorità della poesia sulla prosa fu in fondo un'eredità simbolista. Dai

Tra le caratteristiche e le attitudini dell'avanguardia indicate da Poggioli, ci sembra invece che a Chlebnikov si possano ascrivere l'agonismo (inteso come tensione e passione fino al sacrificio di sé) e l'alienazione psicologica dell'artista nella società borghese, alienazione che da eroica si fa sempre più tragica e trova una via d'uscita solo nell'autocaricatura, nel mito dell'artista come pagliaccio. Solo in parte Chlebnikov condivise l'attivismo (definito da Poggioli anche 'dinamismo psicologico') e quell'antagonismo che secondo lo studioso si rivolgeva tanto verso il pubblico quanto verso la tradizione, sviluppandosi in quest'ultimo caso in quel culto della giovinezza che si ritrova effettivamente nel poeta; meno ancora fu proprio a Chlebnikov il nichilismo, che toccherà il culmine nel non senso del dadaismo. Cfr. Poggioli R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bologna 1962.

²¹ Si rimanda all'indagine di Donchin G., *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, The Hague 1958. In particolare, Donchin rileva il ruolo mediatore di Brjusov e di Bal'mont, grazie anche alle loro numerose traduzioni, distinguendo una maggiore attenzione della prima generazione alla poesia francese e la vicinanza della seconda generazione alla filosofia tedesca.

²² L'uso della dislocazione tipografica è, come spiegato nella premessa al testo, "impiego a nudo del pensiero, con il suo ritrarsi, i suoi prolungamenti e le sue fughe" (Mallarmé S., *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, (1897) 1914; ed. it. *Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, a cura di M. Cucchi, Milano 2004, p. 11). Nel 1913, nel manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, Marinetti scrisse di battersi contro "l'estetica decorativa e preziosa di Mallarmé", contro "l'ideale statico di Mallarmé"; eppure alcune affermazioni contenute nello stesso proclama richiamano evidentemente le idee espresse dallo scrittore francese, così come nella pratica del futurismo italiano le diverse dimensioni dei caratteri tipografici all'interno di uno stesso testo e la collocazione non convenzionale delle parole nella pagina. D'altronde per Apollinaire le parole in libertà di Marinetti altro non sono che la ripresa di un'invenzione di Mallarmé e Rimbaud (cfr. *Nos amis le futuriste*, in "Le Soirées de Paris", 15 febbraio 1914). Parallelamente a quanto avvenne in Russia, dove l'influenza del futurismo italiano fu spesso negata, così, secondo S. W. Vinall, è difficile stabilire quella che fu la reale portata dell'influenza francese sul futurismo italiano, dove il nazionalismo e il rifiuto della tradizione determinarono la riluttanza a riconoscere una simile ascendenza; cfr. Vinall S. W., *Marinetti, Soffici and French Literature*, in *International Futurism in Arts and Literature*, Berlin-New York 2000, p. 17. Su "Lacerba", il 1 settembre 1914, uscì un articolo di Papini intitolato proprio *Ciò che dobbiamo alla Francia*, ma fu un caso abbastanza isolato; Marinetti stesso aveva rinnegato pubblicamente i maestri simbolisti, "ultimi amanti del chiaro di luna".

simbolisti i futuristi ereditarono anche l'uso iniziale del *vers libre*, come fu anche per Marinetti, il quale lo rimpiazzò poi con le parole in libertà e successivamente con le tavole parolibere.

Rimbaud, nella lettera scritta a Paul Demeny il 15 maggio 1871, aveva assegnato al poeta il ruolo di visionario, di profeta, ruolo che in Russia, dopo Baratynskij e Puškin, verrà ripreso proprio dai simbolisti e attraverso Vjačeslav Ivanov giungerà fino a Chlebnikov. Nella famosa lettera, Rimbaud esortava il poeta a essere veggente, a spalancare le porte al nuovo, nelle idee e nelle forme. Non solo: il poeta francese, come poi Chlebnikov, accenna ad una lingua universale, una lingua che tocchi tutti i sensi, proprio come teorizzato dai futuristi italiani e russi: “Trovare una lingua; - del resto, poiché tutte le parole sono idee, il tempo di un linguaggio universale verrà! [...] Questa lingua sarà anima per l'anima, poiché riassume tutto, profumi, suoni, colori, pensiero che afferra il pensiero e lo attira a sé”²³.

Un ruolo rilevante giocarono infine anche in Russia le nuove correnti filosofiche: per Chlebnikov in particolare il pensiero di Nietzsche²⁴, già recepito dai simbolisti stessi e soprattutto da Ivanov; più in generale la critica antiborghese di Bergson.

Dal canto loro, i pittori dell'Unione della gioventù furono addirittura accusati dal Fante di quadri di guardare troppo a Occidente, a Cezanne in particolare; nel 1912 Larionov fondò l'ancor più radicale Coda d'asino, che si opponeva allo stesso *Bubnovyj valet*, sebbene Larionov per primo, negli anni

²³ Rimbaud A., *Lettre du voyant*, 15 maggio 1871; tr. it. in Carvé J. M. (a cura di), *Lettere dalla vita letteraria, 1870-1875*, Milano 1991, pp. 44-48. Nella stessa lettera è contenuto perfino un accenno ai numeri e all'armonia, due parole importanti per la poetica chlebnikoviana. Ci capiterà più volte, soprattutto nell'ultimo capitolo, di segnalare analogie tra le sperimentazioni di Chlebnikov e gli scritti sulla lingua degli autori francesi del primo Novecento: Mallarmé, Valéry, Claudel. Per altre analogie tra Chlebnikov e Rimbaud (vita nomade, morte precoce, fascinazione per l'Oriente, rinnovamento delle forme poetiche, corrispondenze suoni-colori) si rimanda all'articolo di A. Mamaev, *Čerez Rembo k Chlebnikovu*, in *Velimir Xlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, “Modernités russes”, 8, Lyon 2009, pp. 179-196.

²⁴ Cfr. Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino 1968, p. XXXII: “Il vagabondaggio, l'orgoglio del corpo, la nausea del linguaggio comune e dei sentieri battuti, la brama di solitudine, il riso, la gioia della danza, la «mezzanotte profonda», il disprezzo per i pinzocheri, per i molto-troppi, la fede nella propria missione rinnovatrice: quanti temi di Chlebnikov sono tributari della «somma di Nietzsche». E la congrega dei Presidenti del Globo Terrestre non rassomiglia all'eccentrica radunanza di eletti nell'antro di Zaratustra?”. Aggiungeremmo a questi temi anche l'antistatalismo, l'amore e l'ammirazione per gli animali nel confronto con l'uomo.

Sul legame tra Chlebnikov e Nietzsche si veda anche Baran H., *Khlebnikov and Nietzsche: Pieces of An Incomplete Mosaic*, in *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*, Cambridge 1987, pp. 58-83.

giovanili, non fosse stato affatto lontano dalle esperienze del post-impressionismo e di Van Gogh.

In questo intreccio di aspirazioni nazionali e influenze straniere, movimenti consolidati e nuove pressioni avanguardistiche, è ormai assodato come la prima poesia di Chlebnikov rientri senz'altro nell'ambito del simbolismo, all'interno del quale il suo sistema poetico, secondo l'analisi di Lanne, si differenzia progressivamente fino alla rottura e al raggiungimento di un'autonomia creatrice e quindi del nuovo stile collettivo futurista, sebbene sia poi altrettanto impossibile 'costringerlo' entro questa cornice²⁵.

Nel 1908, all'età di ventitré anni, Chlebnikov iniziò a frequentare la *bašnja* di Ivanov a Pietroburgo. Durante i famosi mercoledì si legò, oltre che a Ivanov, a Michail Kuzmin, considerato il suo protettore, e si interessò all'opera di Aleksej Remizov, uno degli esponenti di quel filone di riscoperta del folclore nazionale comune ai cubofuturisti. Con la terminologia di Toporov, l'inizio del Novecento aveva assistito al formarsi di un neomitologismo²⁶ che dal teatro della Compagnia Privata di Savva Mamontov, attraverso la musica di Glinka, Serov, Dargomyžskij, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Stravinskij, le scenografie di Vasnecov,

²⁵ Cfr. Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, cit., p. 185. A proposito di questa 'reclusione', Markov sostiene che Chlebnikov, transcendendo i confini del futurismo, contemporaneamente li estenda: "The determination of Khlebnikov's role in Russian futurism is a challenging topic. [...] There seems little doubt that Khlebnikov, both as a poet and as a poetic personality, outgrew the narrow frames of Gileyan futurism in any of its versions. This idea, instead of altering the concept of Khlebnikov's position, simply widens and deepens the concept of futurism" (Markov V., *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkely and Los Angeles 1962, pp. 11-12).

²⁶ Toporov V. N., *Neomitologizm v russkoj literature načala XX veka*, Trento 1990. Per un'analisi più approfondita del tema si propone il primo capitolo (*Budetljanstvo: tradicii i poisk*) della tesi di A. V. Garbuz, *Velimir Chlebnikov: mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Ufa 1988.

Non concordiamo invece con la visione di N. A. Nilsson, che vede nella riscoperta del folclore non l'esito di un percorso intrapreso già da alcuni decenni, ma l'unico approdo possibile per i futuristi russi una volta rigettata tutta la letteratura moderna, e dunque giunti al "nulla letterario" anteriore a Puškin; cfr. Nilsson N. A., *Futurism, Primitivism and The Russian Avant-Garde*, "Russian Literature", VIII, 1980, pp. 477-478. Un'altra studiosa ha individuato piuttosto l'origine della particolarità russa nell'assenza di un passato coloniale e nell'europeizzazione forzata subita nel XVIII secolo: l'opposizione europeo/selvaggio si è venuta dunque a creare all'interno della propria stessa cultura, determinando la mitologizzazione del popolo, il rivolgersi costantemente alle antiche tradizioni o ai popoli limitrofi: il Caucaso durante il Romanticismo, gli zingari in Puškin, l'Ucraina in Gogol' (cfr. Bobrinskaja E., *Rannij russkij avangard v kontekste filosofskoj i chudožestvennoj kul'tury rubeža vekov. Očerki*, M. 1999, p. 18). Ben nota e affascinante la posizione di Vittorio Strada: era con il passato prossimo che i futuristi russi tagliavano i ponti, gettandoli invece in un passato remoto e dunque in uno spazio temporale totalmente nazionale, in quanto pre-petrino (cfr. Strada V., *Russia: futuristi al passato remoto*, in Id., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Padova 1988, p. 97).

Kustodiev, Vrubel' e le illustrazioni di Bilibin, arrivava proprio alle poesie di Gorodeckij e Bal'mont e ai racconti di Remizov.

Con lo sguardo rivolto al XIX secolo, alla riflessione nazionale degli slavofili e alla ribellione antiaccademica dei *Peredvižniki*, il futurismo russo, con Chlebnikov fra i primi, si orientò verso la Russia stessa, con i suoi boschi e le sue campagne, verso il proprio passato, oltre che verso Oriente: è la suggestiva immagine del *polutoraglazyj strelec* che dà il titolo alle memorie di Livšic. Di qui anche l'idea di Mandel'stam che il futurismo russo sia assimilabile al romanticismo per la rinascita nazionale in opposizione all'occidentalismo simbolista²⁷.

Nonostante ciò, l'influsso esercitato da Ivanov e dai partecipanti agli incontri della *bašnja* fu dunque notevole per tutto il futurismo e in maniera particolare per Chlebnikov, come testimoniano le lettere e il dialogo attraverso i testi²⁸. La riflessione sulla parola, che tanta parte ebbe nel cubofuturismo russo e soprattutto in Chlebnikov, prese avvio con il simbolismo e con Ivanov: si tratta in fondo della teoria dell'evoluzione letteraria di Tynjanov, secondo la quale ogni corrente letteraria cerca le proprie fondamenta nel sistema precedente (*tradicionnost'*)²⁹. Persino l'interesse per i numeri e la matematica è stato ricondotto da alcuni studiosi ai simbolisti, e in particolare a Brjusov, a Bal'mont e alla Gippius³⁰.

²⁷ Cfr. Mandel'stam O., *Burja i natisk*, 1923, in Id., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, New York 1971, t. II, p. 340.

²⁸ Nel 1909 Chlebnikov gli dedicò *Zverinec*, Ivanov la lirica *Podsteregatelju*. Inoltre, il nome di Ivanov, espressamente citato o lasciato indovinare, compare più volte nelle opere di Chlebnikov. Per un'analisi più ampia dei rimandi simbolisti nella poesia giovanile (e non solo) di Chlebnikov, si veda Kling O., *V. Chlebnikov i simbolizm*, "Voprosy literatury", 5, 1998, pp. 93-121. L'autore vi individua echi di Ivanov e Kuzmin, ma anche di Brjusov, Bal'mont, Sologub, Gorodeckij. Ci sembra inoltre appropriato riportare qui la convinzione di un'altra studiosa, per la quale "Хлебников в самом деле есть единственное крупное поэтическое явление, в котором чувствуется наследство символистского поэта и теоретика" (Kazakova S. Ja., *Tainstvo dal'nich – "dionisičeskaja" p'esa Velimira Chlebnikova*, "Russian Literature", XXVII, 1990, p. 440).

²⁹ Cfr. Tynjanov Ju. N., *O literaturnoj evoljucii*, in Id., *Literaturnyj fakt*, M. 1993, p. 148.

In particolare, sulla riflessione linguistica del simbolismo si propone Ghidini M. C., *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano 1997.

³⁰ Cfr. Panova L. G., *Numerologičeskij projekt Chlebnikova kak fenomen Serebrjanogo veka*, in *Doski Sud'by Velimira Chlebnikova: tekst i konteksty. Stat'i i materialy*, M. 2008, pp. 393-455. Vengono individuati in particolare tra gli antecedenti le liriche *Čisla* (1898) di Brjusov, con un'epigrafe tratta da Pitagora; un'omonima lirica della Gippius del 1903 e *13*, scritta dalla poetessa nello stesso anno; *Koromyslo* (1903) e *Čisla* (1912) di Bal'mont. Nell'articolo viene dunque convincentemente segnalato un "secondo incontro" di Chlebnikov con la matematica dopo quello avvenuto all'università di Kazan': si tratta dell'incontro con la numerologia occulta nella *bašnja* di Ivanov. Tuttavia, precisiamo che nonostante l'importanza dei rimandi ravvisati, alcune

Il rifiuto della tradizione letteraria (e non solo quella simbolista) fu per Chlebnikov e per molti futuristi russi una provocazione più che una realtà; Livšic scrisse che una buona parte dormiva con Puškin sotto il cuscino. L'intertesto puškiniano, a questo proposito, è uno dei principali nella poetica chlebnikoviana³¹: compaiono costantemente citazioni dirette o evocazioni dei

affermazioni ci sembrano discutibili, in particolare gli accenni alla megalomania di Chlebnikov e la possibilità di un'anticipazione dello stato totalitario di Stalin nella teoria del 'superuomo' e nell'ateismo. Ci lascia particolarmente perplessi la convinzione (che avremo modo di rilevare in altri studiosi e commentare in seguito) dell'assenza di Dio in Chlebnikov: "Приняв смерть Бога и разрушение Божественного мира за исходные обстоятельства, они [Chlebnikov e Malevič, A. M.] предложили программу пересоздания мира" (p. 436).

Sul misticismo, sviluppatosi in Russia alla fine del XIX secolo, divenuto poi elemento fondamentale del simbolismo, si rimanda a Bogomolov N. A., *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*, M. 1999. Si noti a proposito dell'eredità simbolista in Chlebnikov che un capitolo del libro è dedicato all'influsso del ciclo di poesie *Nočnye pesni* di Boris Diks sul dialogo chlebnikoviano *Učitel' i učениk*. Su argomenti affini si veda anche Ivask G., *Russian Modernist Poets and the Mystic Sectarians*, in *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Ithaca and London 1976, pp. 85-106. Parlando in particolare dell'interesse per i *Chlysty*, lo studioso ne individua alcune tracce in Bal'mont, il quale si appropria anche di alcuni termini come la denominazione del fiume Sladim (nel ciclo *Zelenyj vertograd*, 1909); il fiume è menzionato anche nel poema di Chlebnikov *Peredo mnoj varilsja var....* Ivask riconduce le conoscenze di Bal'mont alla probabile lettura delle opere di Pavel Mel'nikov, scrittore, ma anche funzionario del Ministero degli Interni per la lotta al settarismo, citato proprio da Chlebnikov (in particolare i due romanzi *V lesach* e *Na gorach*) nel racconto *Nikolaj* (1913).

³¹ Nel 1974 uscì il saggio di R. Jakobson sul legame tra il poema incompiuto di Puškin *Adskaja poema* e *Igra v adu* di Chlebnikov e Kručenyh (cfr. Jakobson R. O., *Igra v adu u Puškina i Chlebnikova*, in Id., *Selected Writings*, VII, Berlin-New York-Amsterdam 1985, pp. 353-356). In tempi più recenti è interessante l'analisi comparativa svolta da N. Bašmakova tra *Žuravl'* di Chlebnikov e *Mednyj vsadnik* di Puškin (cfr. Bašmakova N., *op. cit.*, cap. IV). Un'analisi analoga è affrontata da P. Klanderud, che individua tre punti di contatto tra i due testi: il mito di Pietroburgo, il tema della rivolta degli oggetti, e, più in generale, l'influenza puškiniana su Chlebnikov (cfr. Klanderud P., *Mednyj vsadnik and the St. Petersburg Myth in Chlebnikov's Žuravl'*, "Russian Language Journal", XLVI, 1992, pp. 143-157). Con le parole di Caterina Graziadei, ancora in Chlebnikov "agisce la simbologia della statua" e nel suo *čudovišče* si esplicita la "tendenza latente" nei termini puškiniani *čudovnyj, čudotvorec, čudesnyj* (cfr. Graziadei C., *La demonia della statua in Chlebnikov. Appunti sulla tradizione pietroburchese del poema La gru*, in Id., *Il gladiatore morente. Saggi di poesia russa*, Firenze 2000, pp. 93, 96). Riferimenti al poema puškiniano sono per altro evidenti nella lirica *Pamjatnik* (1909-1910), in primo luogo il rimbombo degli zoccoli della statua equestre di Alessandro III: "Но памятник был пуст./ На нем в тот миг стоял никто./[...] Когда из облаков вдруг тяжко пал./ Копытами ударив звонко в камень./ Тот, кто в могиле синей закопал/ Врага, грозившего руками" (I, 217-218). Così la lirica del 1911 *O, gorod – son, predan'e samoderžca...* è costruita sul motivo del mito puškiniano di Pietroburgo, con un evidente rimando a Puškin nella personificazione della Neva in una leonessa. Baran individua invece due temi comuni: la vicinanza di amore e morte e la presenza della morte nella vita dell'uomo (cfr. Baran Ch., *Puškin v tvorčestve Chlebnikova: nekotorye svjazi*, in Id., *Poetika russkoj literatury načala XX veka*, M. 1993, pp. 152-178). L'elenco dei rimandi puškiniani è ampliato da Grigor'ev nell'articolo *Chlebnikov i Puškin*, in *Puškin i poetičeskij jazyk XX veka. Sbornik statej posvjaščennyj 200-letiju so dnja roždenija A. S. Puškina*, M. 1999, pp. 132-151: il destino, la vendetta, il cavallo e il cavaliere, la rusalka, il teschio, la critica, il mare, il riso... In altro luogo, lo studioso sottolinea alcune relazioni immediate, ad esempio tra il finale di *Sel'skaja družba* e *Cygany* di Puškin, ma anche, evidentemente, tra i versi "Kak žarko poceluj pylaet na moroze!" e "Rus', ty vsja poceluj na moroze!", fornendo numerosi altri spunti di riflessione (cfr. Grigor'ev V. P., *Grammatika idiosilija*, M. 1983, pp. 155 e sgg). L'intera concezione del poeta-profeta, come abbiamo già accennato e come ci capiterà di ripetere, risente di una forte eredità puškiniana e l'immagine che conclude la lirica *Odinokij licedej* (1921), "И с ужасом/ Я понял, что я никем не видим./ Что нужно сеять очи./ Что должен сеятель очей идти!" (II, 255), è

versi di Puškin e il nome stesso del grande poeta ricorre quasi venti volte tra liriche, poemi, drammi e *sverchpovesti*, neologismi inclusi³².

Non sono rari i casi in cui, contrariamente alla conclamata e pur vera difficoltà del testo chlebnikoviano, ci si trova di fronte a una prosa o a dei versi vicini alla chiarezza delle opere di Puškin; Vinokur definì classiche alcune poesie di Chlebnikov, “di quel classicismo irripetibile e mai eguagliato” esempio del quale per i Russi rimane esclusivamente il verso di Puškin: “Присутствие того, что мы обычно зовем «пушкинским», - несомненно в Хлебникове”³³. Ma non solo Puškin; in *Sajan* (<1921>), nei motivi del precipizio e del burrone, nel pellegrino, nelle misteriose rune tra acqua e boschi sono state viste tracce della tradizione lirica ed elegiaca, dalla spiritualità della natura di Tjutčev (a sua volta eredità della *Naturphilosophie* di Schelling) a reminiscenze di Deržavin e Batjuškov³⁴.

Dall’ambiente misticheggiante della *bašnja* Chlebnikov si allontanò per incamminarsi su una strada originale, diretto verso est. Portò con sé il nome Velimir, nato probabilmente nella cerchia simbolista³⁵. E soprattutto portò con sé l’invito a far germogliare la lingua e la poesia dalla radici della parola nazionale³⁶, liberando però la sua indagine dalla pedanteria filologica di Ivanov; spinse i suoi orizzonti molto al di là della mitologia greca e del neobizantinismo simbolista: Astrachan’, i viaggi per tutta la Russia, il soggiorno in Persia favorirono il

un’evidente identificazione di sé al Puškin di *Svobody sejatel’ pustynnyj...* (1823). Terminiamo questa breve rassegna ribadendo che paragoni tra Chlebnikov e Puškin sono rilevati da quasi tutti gli studiosi: abbiamo segnalato qui solo alcuni dei testi critici dedicati a questo argomento.

³²In particolare, escludendo i testi teorici, si registrano le seguenti occorrenze: I, 103 (*puškinoty*); I, 243; I, 304; I, 311; I, 322 (*puškinjanskij*); I, 376; II, 59; II, 71; II, 77 (*puškinida*); II, 116; II, 298; II, 142; II, 157; III, 229; V, 153; V, 232; V, 242; V, 306. In *Doski sud’by*, un’intera parte dei calcoli per lo studio del tempo (*Puškin i čistye zakony vremeni*) è basata sulla pubblicazione delle opere di Puškin.

³³Vinokur G. O., *Chlebnikov*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 205. Si tratta in primo luogo delle descrizioni della natura, tra le quali viene generalmente portata ad esempio l’apertura del poema *Poet*, forse perché, come nota Markov, “there is a tendency to associate any description of autumn with Pushkin” (Markov V., *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, cit., p. 134). Risulta in effetti ‘puškinianamente’ semplice anche la prima parte del poema del 1921 *Šestvie osenej Pjatičigorska*, di cui riportiamo due versi: “Сады одевали сны золотые./ Все оголилось. Золото струилось” (III, 324).

³⁴Cfr. Klanderud P. A., *The River of Time as Thematic Archetype in Chlebnikov’s “Sajan”*, “Russian Literature”, XXXVIII, 1995, p. 378.

³⁵Cfr. Šiškin A. B., *Velimir Chlebnikov na “Bašne” Vjač. Ivanova*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 17, 1996. http://az.lib.ru/h/hlebnikow_w/text_0070.shtml

³⁶Cfr. Ivanov V. I., *O veselom remesle i umnom veselii*, 1907, in *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1979, t. III, p. 76: “Через толщу современной речи, язык поэзии – наш язык – должен прорости и уже прорастает из подпочвенных корней народного слова, чтобы загудеть голосистым лесом всеславянского слова. [...] Так устремляется искусство к родникам души народной”.

superamento dell'eurocentrismo e lo fecero innamorare dell'antica Rus' e dell'Asia. "Скоро уеду, не знаю куда" (VI, 2, 143): così si potrebbe riassumere la vita di Chlebnikov.

Al centro della sua poetica è "un panslavismo asianeggiante che contrappone alla effeminatezza della cultura occidentale la rozza vitalità scitica, nell'esaltazione di una Russia primitiva, la cui spiritualità sprofonda al di là della stessa *razbojnaja Rossija* di Pugačev o di Sten'ka Razin, così cara a Kamenskij, e tocca quella delle orde mongoliche di Batyj"³⁷. La regione natia è chiamata da Chlebnikov *Konecarstvo*, terra di nomadismo e cavalli, animale che assume nella poetica chlebnikoviana un ruolo assolutamente prioritario e sul quale necessariamente ci soffermeremo. Astrachan' è il punto di incontro della Russia con l'India e con la Cina, unione sancita nella definizione della città proposta in *Indo-russkij sojuz'* (1918) come "треугольник Христа, Будды и Магомета" (VI, 271)³⁸.

Diamo per scontata, perché citata spessissimo, la nota autobiografica nella quale Chlebnikov dichiara esplicitamente di appartenere al luogo di incontro della Volga con il Mar Caspio e di essere nato in un campo di nomadi buddisti. Citiamo invece un bellissimo passo relativo alla Cina contenuto in un altro testo autobiografico, *Nužno li načinat' rasskaz s detstva?...*(1919):

Мой народ забыл море и, тщетно порываясь к свободе, забыл, что свобода дочь моря. Но племя волгуруссов моей земли знало чары великой степи (отдых от люда и им пустота), близость моря и тайственный холод великой реки. Там сложилось мое детство, где море Китая затеряло в великих степях несколько своих брызг, и эти каплистаны, затерянных в чужих степях, медленно узнавали общий быт и общую судьбу со всем русским ладом (V, 202).

Bagnata dal Caspio e attraversata dalla Volga, la regione di Astrachan' è intimamente legata anche all'Egitto proprio dall'antico nome del fiume, Ra. Per il "pancronismo"³⁹ tipico di Chlebnikov la storia diviene temporalmente indefinita e

³⁷ Colucci M., *op cit.*, p. 163.

³⁸ Per un approfondimento sul tema si rimanda all'omonimo articolo di A. A. Mamaev, *Astrachan' – "treugol'nik Christa, Buddy i Magometa"*, in *Arabist. Chlebnikoved. Človek. M. S. Kiktev (1943-2005)*, M. 2007, pp. 268-280. Sullo stesso argomento: Kamejama I., *Vodnyj labirint, gorod smežannoj krovi. Chlebnikov i Astrachan'*, "Acta Slavica Iaponica", IV, 1986, pp. 132-145. Un'indagine completa su Velimir Chlebnikov e la sua famiglia a Astrachan' è contenuta nel libro dello stesso Mamaev, *Astrachan' Velimira Chlebnikova*, Astrachan' 1998.

³⁹ Strada V., *La poesia vertiginosa del futurista Chlebnikov*, in Id., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, cit., p. 90. Stringente la formula 'riassuntiva' di Garbuz:

le distanze geografiche si annullano: nelle steppe nereggiano i templi dei calmucchi buddisti, dai minareti azzurri che svettano sulla città risuonano le voci dei muedzin. Sono le immagini che balenano nei versi di *Chadži-Tarchan* (1913), poema nel quale, secondo Vroon, è attiva l'opposizione est/ovest: tutte le battaglie del passato che vi vengono menzionate, da Pugačev a Volynskij, sono associate alla ribellione contro la dominazione occidentale. In accordo con la tradizione didattica dell'ode classica, il programma di Chlebnikov potrebbe dunque essere una nuova alleanza con l'Oriente contro l' 'antagonista' di sempre⁴⁰.

La figura di Chlebnikov, e in generale tutto il movimento cubofuturista, ci riportano ancora una volta ad uno dei temi eterni della storia russa: il suo rapporto con Oriente e Occidente alla ricerca di un'identità difficile. Il legame con la tradizione occidentale è innegabile, ma è anche innegabile che il cubofuturismo russo si rivolse spesso più a est che a ovest. Nella conferenza organizzata a San Pietroburgo in risposta a Marinetti, il testo della quale è in buona parte riportato nelle memorie, Livšic aveva sostenuto la necessità per i russi di riconoscersi asiatici, liberandosi così dal giogo europeo e riprendendo quasi alla lettera un appello di Dostoevskij raccolto in *Dnevnik pisatel'ja*⁴¹, quando ormai l'autore era

“Пространство разъединяет, время – воссоединяет” (Garbuz A. V., *Velimir Chlebnikov: Mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, cit., p. 126).

⁴⁰ Cfr. Vroon R., *Velimir Chlebnikov's "Chadži-Tarchan" and the Lomonosovian Tradition*, “Russian Literature”, IX, 1981, p. 113. Come ha scritto Tartakovskij, “il binomio puškiniano Russia-Europa diviene in Chlebnikov Russia-Asia” (Tartakovskij P., *Russkie poety i Vostok. Bunin. Chlebnikov. Esenin*, Taškent 1986, p. 151). Nella sua analisi di *Chadži-Tarchan* Tartakovskij si dilunga sull'intertesto puškiniano del poema: sulla ricezione della metafora della ‘finestra’, sull'interpretazione di Astrachan' come una seconda Pietroburgo, sull'utilizzo funzionale di alcuni termini come *strojnyj* proprio per un rimando esplicito al *Cavaliere di bronzo*, sul fiume e il mare (non più la Neva e il Baltico, ma la Volga e il Caspio) come simboli di una apertura e dell'idea di ‘uscita’, di ‘sbocco’ verso l'esterno, est o ovest che sia; cfr. Tartakovskij P. I., *Poet. Rossija. Vostok. (K voprosu o zapadno-vostočnoj koncepcii V. Chlebnikova v poeme "Chadži-Tarchan")*, “Voprosy literatury”, 6, 1987, pp. 94-121.

⁴¹ Cfr. Livšic B., *Polutoraglazyj strelec*, L. 1933; ed. it. *L'arciere da un occhio e mezzo*, Firenze 1989, pp. 268-269: “Ci sveglieremo un giorno? Ci riconosceremo un giorno come asiatici, non pudicamente, ma pieni di fierezza? Perché solo dopo aver ritrovato dentro di sé le proprie fonti orientali, dopo essersi riconosciuta come asiatica, l'arte russa entrerà in una nuova fase e respingerà il vergognoso e assurdo giogo dell'Europa, l'Europa superata da lungo tempo”; e Dostoevskij F. M., *Dnevnik pisatel'ja. 1881 god, 1873-1881*; tr. it. in O. Figes, *La danza di Nataša. Storia della cultura russa (XVIII-XX secolo)*, Torino 2004, pag. 356: “La Russia non è nella sola Europa, ma anche in Asia. [...] Occorre cacciar via il servile timore che in Europa ci chiamino barbari asiatici e dicano di noi che siamo asiatici più che europei [...]. Questa nostra erronea vergogna, questo nostro erroneo concetto di noi stessi come europei e soltanto europei, e non asiatici (quali noi siamo sempre rimasti), [...] ci è costato caro, molto caro in questi due secoli, e noi abbiamo pagato per esso [...] con la perdita della nostra individualità spirituale. [...] Tendendo all'Asia, rinascerà da noi l'impulso dello spirito e delle forze”.

L'idea del giogo europeo è ribadita da Livšic nel volantino di protesta scritto insieme a Chlebnikov in occasione della conferenza di Marinetti del 1 febbraio 1914: “Oggi certi indigeni e la colonia italiana sulla Neva cadono, per ragioni personali, ai piedi di Marinetti, tradendo il primo passo

rimasto irrimediabilmente deluso dall'Europa. Ci riserviamo di approfondire la questione nel capitolo ad essa dedicato.

Lo stesso impulso verso Oriente si individua nelle arti figurative di inizio Novecento, che, come il simbolismo, giocarono dunque un ruolo fondamentale nello sviluppo del movimento futurista. La fine delle pertinenze settoriali, a favore di una sintesi delle arti, segnò l'inizio della collaborazione tra pittori e poeti, nei rari casi in cui i poeti non fossero anche pittori, l'adozione di termini e metodi pittorici in poesia, la rottura della tradizionale armonia tipografica della pagina, la riforma del libro. "La sostituzione del paradigma musicale, caro ai simbolisti, con il paradigma pittorico"⁴² avvenne sia in Russia che in Italia, e in termini più generali in tutte le avanguardie europee: nel Vorticism inglese ne è un esempio il poema di Wyndham Lewis *Enemy of the Stars*, pubblicato su "Blast" nel 1914. In Russia però, ancora una volta, questo fenomeno toccò picchi di maggiore originalità, ad esempio nella realizzazione di libri manoscritti e nell'uso della tecnica della litografia, emblematica del rifiuto della logica della tiratura: ogni esemplare diveniva unico, diverso dagli altri, contro l'uniformità della produzione meccanicizzata⁴³. Anche nella grafica la Russia si rivolgeva all'arte e alla tradizione popolare; la variazione dei colori, l'uso delle diverse grandezze dei caratteri auspicate da Marinetti, e ancor prima dai Francesi, assunsero in Russia un valore diverso grazie al costante richiamo al passato nazionale e a uno sguardo a Oriente: "Soltanto un profondo buon gusto ha salvato i nostri amanuensi e pittori popolari che coloravano le iniziali e le scritte sulle insegne. Spesso soltanto la barbarie può salvare l'arte"⁴⁴, scriveva Nikolaj Burljuk.

Chlebnikov fu uno dei poeti più vicini alle arti figurative, capace disegnatore e fautore di una parola che seguisse la pittura, in modo non troppo

dell'arte russa sul cammino della libertà e dell'onore e piegando il nobile collo dell'Asia sotto il giogo dell'Europa" (Livšic B., *op. cit.*, p. 231).

⁴² Lanne J.-C., *Il futurismo russo*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, Torino 1968, v. I, p. 655.

⁴³ Cfr. Kusnecov E., *Futuristy i knižnoe iskusstvo*, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, M. 2000, p. 494.

⁴⁴ Burljuk N., *Poetičeskie načala*, in "Futuristy. Pervyj Žurnal' Russkich Futuristov", 1-2, 1914; tr. it. in Kraiski, G., *Le poetiche russe del Novecento*, Bari 1968, p. 111 (tutte le traduzioni dei manifesti futuristi saranno citate, ove non diversamente indicato, da questo testo, in seguito con la sola indicazione della pagina fornita tra parentesi quadre).

S. E. Birjukov scrive che il *lubok*, le poesie figurate dell'epoca barocca, i caratteri dipinti dei manoscritti sono i precursori della poesia visuale dell'avanguardia; nel XX secolo i poeti si rivolsero temporalmente al XVII secolo e spazialmente all'Oriente (cfr. Birjukov S. E., *Roku ukor. Poetičeskie načala*, M. 2003, pp. 237-238).

lontano dall'*ut pictura poesis* di Orazio⁴⁵. Per Ripellino, il predominio dell'azzurro nei suoi versi rimanda “alle predilezioni cromatiche del Blaue Reiter”, la struttura di alcuni testi traspone “le slogature delle tele cubistiche”⁴⁶; per “l’attonito clima di favola” e “i maldestri animali che vi albergano”, l’inventario chlebnikoviano ricorda la pittura del georgiano Niko Pirosmanišvili⁴⁷.

Elementi dell’arte figurativa compaiono costantemente nelle poesie di Chlebnikov, sia per la presenza dei suoi stessi disegni nei manoscritti (e in generale di materiale non verbale, ad esempio formule e numeri), sia come inserimento di nomi di artisti nel testo, sia ancora come ‘fonti visuali’ del testo stesso⁴⁸. In questo elenco di presenze dirette o evocate figurano artisti occidentali (tra i quali Goya, Rops, Murillo, Correggio, Raffaello, Michelangelo), ma anche russi (Vrubel’, Vasnevov, Tatlin, Filonov, Lentulov, Spasskij, Malevič) e orientali, questi ultimi rappresentati in primo luogo dal pittore giapponese Hokusai. Nelle illustrazioni per *Noč’ v Galicii e Perunu* in *Izbornik stichov* (1914) Filonov utilizza non solo immagini della mitologia slava, ma imita proprio la scrittura giapponese alla quale Chlebnikov stesso era profondamente interessato: le lettere sono trasformate in ideogrammi, il testo arricchito di elementi decorativi, stilizzato e abbellito con miniature⁴⁹.

⁴⁵ La preferenza del modello pittorico, che si spiega con il carattere universalmente intellegibile delle arti figurative, potrebbe inoltre collegarsi alla riflessione di Jakobson sul prevalere della dimensione spaziale nei segni visivi e della dimensione temporale e sequenziale nei segni uditivi (cfr. Jakobson R. O, *On the Relation Between Visual and Auditory Signs*, in Id., *Selected Writings*, II, *Word and Language*, The Hague 1971, p. 340). La simultaneità che viene così a caratterizzare la pittura rispetto alla sequenzialità temporale del parlare potrebbero non essere ininfluenti alla luce della spazializzazione del tempo nella poetica chlebnikoviana. Si noti infine che si era già espresso a favore di una rivalutazione della pittura ancora una volta un simbolista, Aleksandr Blok, nell’articolo *Kraski i slova* (1905): le linee e i colori mantengono la vicinanza alla natura e il sentimento vivo e puro dell’infanzia.

⁴⁶ Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, cit., pp. XXIII, XXIV. Vera Chlebnikova ha scritto: “Nei versi e nella prosa di Velimir c’è l’essenza dell’arte figurativa: colore, linea, spazio, ritmo. [...] Alcuni versi non sono «colorati», ma la maggior parte delle poesie e dei testi di Chlebnikov è piena di colori” (Chlebnikova V., *Più arcobaleni nei colori!*”, “Avanguardia”, 34, 2007, pp. 53, 59). Nell’articolo viene analizzata la tavolozza cromatica di Chlebnikov, ne vengono studiate le tinte dominanti, le sfumature e gli elementi ai quali esse si accostano con maggiore frequenza.

⁴⁷ Ripellino A. M., *Alla scoperta di Chlebnikov*, in Id., *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Torino 1978, p. 151.

⁴⁸ Su quest’ultimo argomento, cfr. Baran Ch., *O vizual’nych istočnikach tekstov Chlebnikova*, in Id., *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, M. 2002, pp. 170-198; sui disegni di Chlebnikov cfr. Duganov R. V., *Risunki Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, M. 2008, pp. 183-217; sui ritratti di Chlebnikov eseguiti da altri artisti cfr. Starkina S. V., *Takim ja ujdu v veka. Obraz V. Chlebnikova v živopisi i grafike*, L. 1990.

⁴⁹ Cfr. Parnis A. E., *O metamorfozach mavy, olenja i voina*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 646. Come nota Kovtun, questo ritorno alla scrittura ideografica si inserisce in una più ampia revisione, avviata dai futuristi, del principio dell’illustrazione, che non riproduce più il testo, non lo duplica, ma lo sviluppa: si tratta di un’immagine sintetica,

Il tema dell'Oriente e il legame con l'arte folclorica e popolare russa sono evidenti nelle illustrazioni delle opere dei cubofuturisti e nelle tele della Gončarova e di Larionov, che si rifacevano alla pittura popolare, alle insegne e alle icone, al *lubok*, seppur filtrati attraverso l'influsso delle correnti occidentali. “Восток и нежный и блестящий/ В себе открыла Гончарова,/ Величье жизни настоящей/ У Ларионова сурово”, scrisse Gumilev nella lirica a loro dedicata, *Pantum* (1917-1918).

Il grottesco e l'ironia trionfanti in *Igra v adu* (1912), eredità del *lubok*, dei baracconi e del teatro popolare, si riflettono nei disegni naïve della Gončarova per il poema; i grandi occhi e la lunga coda dei diavoli conferiscono loro quel carattere buffonesco delle stampe popolari, alle quali rimanda anche la fusione di scrittura e illustrazioni⁵⁰. La parodia dell'immagine estetica del demoniaco, la creazione di un *antimir*, opposto al mondo borghese, lo *žiznetvorčestvo* futurista

piuttosto che parallela al testo, un'immagine che è insieme pittorica e poetica e che pertanto non può essere estrapolata dal testo, né il testo può essere privato di essa” (Kovtun E., *Experiments in Book Design by Russian Artists*, “The Journal of Decorative and Propaganda Arts”, 5, 1987, p. 59).

Più in generale, la vicinanza tra Chlebnikov e Filonov, è stata riassunta da uno studioso con l'interessante definizione di *futurističeskij archeologizm*, il quale si manifesta in Chlebnikov nelle *baby* e negli idoli che si affastellano nei suoi testi, in Filonov nei personaggi semi-mitologici, con molte braccia o molte teste. In entrambi, inoltre, si registra una tendenza alla sincronizzazione dei tempi, delle dimensioni, dei mondi e dei miti, che porta il pittore all'arte analitica (cfr. Kuskov S. I., *Problematika universal'nogo jazyka v kontekste P. Filonova i V. Chlebnikova*, in *Kul'tura srednich vekov i novogo vremeni*, M. 1987, p. 100). Un riferimento al carattere multidimensionale delle tele del pittore è contenuto anche nella lirica di Chlebnikov *Voin morščinistolobyj...* (1917) ispirata a un disegno tratto dal libro di Filonov *Propeven' o prorosli mirovoj*, del 1915: “Радости боя полны, лезут на воздух/ Охотничьи псы, преломленные сразу/ В пяти измерениях” (II, 14).

Su Filonov e Chlebnikov si propone anche Garziano S., “*Propeven' o prorosli mirovoj*” P. Filonova i “*Ošibka smerti*” V. Chlebnikova; *dve literaturnye interpretacii kartiny P. Filonova “Pir korolej”*, in *Velimir Xlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, cit., pp. 257-269.

⁵⁰ Cfr. Baldina O., *Russkie narodnye kartinki*, M. 1972, p. 41. Senza dimenticare, a proposito dell'immagine del diavolo, la canonizzazione letteraria operata da Gogol': nella *Notte di Natale* il fabbro Vakula acchiappa il diavolo per la coda, se lo trascina per un po', fa in tempo a farsi il segno della croce e a balzargli in groppa per volare a Pietroburgo.

Sulla ripresa da parte delle arti figurative del XIX e XX secolo della compenetrazione tra letteratura e arti figurative tipica dell'antica Rus' si veda anche Lichačev D. S., *Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda*, M. 1992; ed. it. *Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle avanguardie*, Milano 1995; nel capitolo *L'arte russa nei suoi rapporti con la letteratura*, Lichačev esamina la fusione parola-immagine che si manifesta nella scelta dei temi dell'arte figurativa (soprattutto episodi dell'Antico e Nuovo Testamento) e, viceversa, nelle miniature che illustravano le Vite dei Santi, le Cronografie e i Bestiari, o ancora nelle iscrizioni e nelle didascalie che accompagnavano le icone e le pitture murali. Per il legame delle avanguardie con questa tradizione si veda il capitolo *La cultura moderna e l'antica Rus'*.

sono collegati alla valenza del carnevale come forza di rinnovamento e capovolgimento dell'ordine presente⁵¹.

Le liriche e i poemi di Chlebnikov legati alle feste popolari e ai rituali del ciclo agrario russo non sono lontani dal mondo primitivo e folclorico della serie *Vremena goda* (1912) di Larionov, dedicata ai cicli naturali e agricoli. La capricciosa Venere di Chlebnikov in *Šaman i Venera* (1912) si oppone provocatoriamente alla tradizione in modo analogo alle tele del pittore dedicate a questo personaggio: *Kacapskaja Venera*, *Bul'varnaja Venera*, *Soldatskaja Venera* ecc. Il linguaggio 'basso' scelto dai pittori dell'avanguardia, e in particolare proprio da Larionov con le sue serie irriverenti sui soldati e sulle prostitute, corrisponde agli abbassamenti di registro tipici di Kručenyh, alla lingua colloquiale dei testi di Majakovskij, ma anche, in alcuni casi, dello stesso Chlebnikov; l'infantilismo fu tratto comune a poeti e pittori, e attraverso la loro mediazione, al teatro: il folclore e gli elementi popolari, uniti al gusto per il primitivismo, trovarono nuovo sbocco nella collaborazione di Larionov e Gončarova ai *Ballets Russes* di Djagilev.

Dai Fauves gli artisti dell'avanguardia russa ereditarono la percezione intensificata del colore e l'istintività, dal cubismo la scomposizione della materia⁵², elementi che vennero a sovrapporsi allo stile e alle tradizioni nazionali, inclusa la pittura di icone; si pensi alle tele di soggetto religioso della

⁵¹ Cfr. Garbuz A. A., *Karnaval'naja priroda poemy Chlebnikova i Kručenyh "Igra v adu"*, in *Fol'lor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1988, pp. 131-140.

⁵² Il termine stesso di cubofuturisti combinava la concezione spaziale del cubismo al dinamismo futurista e deriva per Chardžiev proprio dallo stretto legame dei poeti con i pittori cubisti (cfr. Chardžiev N., *Poezija i živopis'*, in *K istorii russkogo avangarda*, Stockholm 1976, p. 25). Grygar dimostra in un suo studio come il cubismo, ben prima della poesia futurista, abbia ampliato le possibilità espressive ed elenca alcuni dei punti centrali che determinano il ruolo pionieristico di questa corrente: il segno artistico si fa autonomo; interesse per il "lato materiale" del segno (*faktura*) e per lo svelamento dei principi di costruzione del quadro; perdita di importanza del "tema" dell'opera a favore della "lingua" della pittura; valore non solo del risultato, ma delle tappe del lavoro (principio dinamico); dominio dell'analitico: la varietà delle forme naturali è ridotta ad alcune unità geometriche elementari; rifiuto del concetto tradizionale di spazio (e conseguente utilizzo dello *sdvig*); ampliamento delle possibilità visive. Tre sono state per l'autore le principali direzioni di questo influsso cubista sulla poesia: attenzione al lato materiale del testo poetico; nuovi metodi di unione delle unità linguistiche e semantiche; nuova ricezione del testo poetico; cfr. Grygar M., *Kubizm i poezija russkogo i češkogo avangarda*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973, pp. 72-77.

Il rapporto con il cubismo, è, per E. Crispolti, particolarmente vivo proprio nell'Europa dell'Est, dove si riscontra "una sorta di utilizzazione congiunta di metodologie compositive cubiste e di suggestioni di simultaneità emotiva ambientale dinamica futurista" (Crispolti E., *Storia e critica del futurismo*, Bari 1986, p. 15).

Gončarova⁵³. Dalle correnti europee in generale e dal cubismo in particolare i cubofuturisti derivarono il primitivismo. Ma mentre per Boccioni ‘primitivo’ era sinonimo dell’essere senza passato⁵⁴, la Russia fu l’unico paese dove la tendenza primitivista, sviluppatasi nei movimenti francesi e nell’espressionismo tedesco, divenne una corrente indipendente, caratterizzata da un orientamento verso l’eredità tradizionale, da una tendenza all’espressione degli aspetti essenziali dell’estetica popolare, più che alla stilizzazione, e dalla presenza nelle tele di una *fabula*⁵⁵. In Russia, poi, l’ispirazione venne non tanto dall’arte negra, come ad esempio per Picasso, quanto dalle stesse tradizioni slave e dei popoli dell’Oriente⁵⁶: Persia, India, Cina, Giappone, stabilendo un parallelo con la poesia, in particolare di Chlebnikov. Come la poesia, cioè, anche la pittura, assimilata la lezione occidentale, si rivolse all’arte popolare russa e all’Oriente: “Evviva il magnifico Oriente! Noi ci uniamo agli artisti orientali contemporanei per un lavoro in comune. Evviva il carattere nazionale! [...] Siamo contro l’Occidente che banalizza le nostre forme e quelle orientali e che livella tutto”⁵⁷. Così annuncia Larionov nel manifesto *Lučisty i budušniki* (1913), che si apre paradossalmente con il richiamo a concetti marinettiani, quali l’esaltazione di tram, autobus, aeroplani e navi. Ma la vera novità che Larionov apporta è, come sottolinea con il consueto sarcasmo Čukovskij, proprio il bagaglio popolare e folcloristico russo e orientale, che costituisce anche l’essenza della sua pittura:

⁵³ Ma il legame non è solamente tematico. Michaela Böhmig ha analizzato una serie di affinità tra la pittura d’icone e l’arte figurativa dell’avanguardia: essenzialità dei mezzi pittorici; scelta cromatica imperniata su pochi colori puri; numerosi elementi formali, tra i quali la stilizzazione e la semplificazione geometrica che raggiungeranno il culmine nelle opere suprematiste e costruttiviste; somiglianze negli schemi compositivi attraverso l’eliminazione della profondità prospettica a favore quindi della bidimensionalità, di relazioni fluttuanti e indeterminate tra le forme della tela, di una tendenza della tela stessa all’espansione oltre il bordo del supporto materiale, di un sincretismo spazio-temporale comune alla ricerca poetica e di una conseguente attenzione a nuove dimensioni. Cfr. Böhmig M., *Lo spazio nell’icona e nella pittura d’avanguardia*, in *Studi in onore di Riccardo Picchio*, Napoli 2003, pp. 347-357.

⁵⁴ Cfr. Boccioni U., *Che cosa ci divide dal Cubismo*, 1914; in Apollonio U., *op. cit.*, pp. 227-229: “Lo studio e la conseguente influenza degli antichi arcaici, dei negri, delle sculture in legno, dei bizantini, ecc., ha portato nei quadri dei nostri giovani amici in Francia, una saturazione di arcaismo che è un’altra piaga passatista, un altro fenomeno di cultura come le influenze greco-romane. [...] È in questo senso che noi ci dichiariamo primitivi. Nessuno di noi futuristi, pittori o scultori, è affetto di quell’arcaismo che porta con sé un’immobilità ieratica di solenne antico che ci ripugna”.

⁵⁵ Cfr. Sarabjanov D. V., *Neoprimitivizm v russskoj živopisi i poezija 1910-ch godov*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., pp. 619-636.

⁵⁶ De Micheli individua nella scultura negra l’influenza maggiore sugli artisti europei. Nello stesso tempo, però, sottolinea anche come primitivismo e esotismo assumessero caratteristiche diverse nei vari paesi, pur convergendo nel rifiuto dell’eredità figurativa dell’Europa occidentale (cfr. De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano 1988, p. 64).

⁵⁷ Larionov M., *Lučisty i budušniki*, 1913; tr. it. M. Böhmig, *Raggisti e futuristi*, “Rassegna sovietica”, 4, 1977, p. 72.

La questione sta tutta qui, che gli aeroplani sono per loro un'ostentazione, mentre guardano a come guizzare nel "meraviglioso Oriente". Larionov brontolerà pure di biplani, e poi correrà dagli imbrattatele a fare ritratti di soldato, insegne e vassoi delle bettole, panpepato popolare russo, siringhe di terracotta, lubki, quanto di più remotamente asiatico, lontano le mille miglia da quella prossima cultura nuova che aveva appena elogiato. E in un altro almanacco, il "Sojuz molodeži", si maledice apertamente l'Europa, tutto il suo "apparato scientifico", e si rivolge un appello all'Asia, alla Cina, ai gialli "che non conoscono la nostra assennatezza scientifica", offrendo la pittura indiana e persiana, la lirica cinese antica⁵⁸.

Nel continuo passaggio di influssi tra letteratura e arti figurative, Larionov fu uno degli artisti la cui opera ebbe la massima influenza sulla poetica di Chlebnikov (i due si era incontrati già nel 1910 a Černjanka), al quale sono altrettanto vicine le affermazioni del teorico del gruppo *Oslinyj chvost*; nel manifesto *Neoprimitivizm* (1913), Ševčenko orienta la ricerca figurativa lungo la direzione di un'unione spirituale con l'Oriente e di una riscoperta del folclore nazionale⁵⁹. L'Oriente culla della cultura, opposto all'Occidente cristallizzato nella civiltà, è il messaggio contenuto nel manifesto di Livšic dall'emblematico titolo *My i Zapad* (1914)⁶⁰.

Questa lunga digressione vorrebbe dimostrare come analizzare le analogie tra due movimenti in maniera superficiale, come un semplice elenco, porta evidentemente a conclusioni altrettanto superficiali. Affermare ad esempio che tutte le avanguardie, futurismo italiano e russo compresi, si caratterizzarono per l'unione tra linguaggio verbale e arti visive, non spiega in che modo questo avvenne e con quali fondamentali differenze nei vari orientamenti. Lo stesso

⁵⁸ Čukovskij K., *Futuristy*, Petrograd 1922; tr. it. in De Michelis C. G., *op. cit.*, pp. 159-160. Il cammino artistico di Larionov si caratterizza per l'ambiguità, per quello che Miele ha definito lo "strano connubio di reminiscenze populiste e di arte primitiva, di interpolazioni cubiste ed esplosioni astratte" (Miele F., *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX secolo*, Roma 1973, p. 180). A pensarci bene, non siamo poi lontani dalla compresenza in Chlebnikov dei testi 'futuristi' e degli idilli mitologici.

⁵⁹ Cfr. Ševčenko A., *Neoprimitivizm. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, 1913; tr. it. N. Mislér, *Il neoprimitivismo. La sua teoria. Le sue possibilità. I suoi risultati*, "Rassegna sovietica", I, 1977, pp. 108-111: "Noi guardiamo al punto di partenza della nostra Arte, il lubok, il primitivo, l'icona, poiché troviamo in essi la più forte, la più immediata percezione della vita. [...] Il neoprimitivismo è un fenomeno profondamente nazionale. La Russia e l'Oriente sono indissolubilmente legati fin dai tempi delle invasioni tataro, e lo spirito dei tataro, lo spirito dell'Oriente, si è così radicato nella nostra vita, che talvolta è difficile distinguere dove finisca la caratteristica nazionale e dove inizia l'influsso orientale".

⁶⁰ Cfr. Livšic B., *My i Zapad*, 1914, [p. 138]: "L'Europa nelle sue ricerche creative (conquiste non ce ne sono state) si trova in una crisi, che si esprime esteriormente nel suo volgersi verso Oriente. L'Occidente non è in grado di raggiungere l'Oriente, poiché esso ha perso i limiti dell'arte, mescolando questioni di filosofia e di estetica con i metodi dell'espressione artistica".

dicasi per il legame con il simbolismo: in Italia non vi fu, ad esempio, nessun recupero della componente folclorica o mitologica. Marinetti era dunque libero di gridare nel suo *Manifesto*: “...andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l’ideale mistico sono superati”⁶¹.

Così, rilevare l’origine comune dei movimenti d’avanguardia nell’insofferenza verso la società in crisi e verso un’arte non più al passo con i tempi non implica che tali movimenti dovettero necessariamente trasformarsi di volta in volta in base al terreno culturale e socio-politico in cui si vennero a trovare; l’Inghilterra, ad esempio, era molto più industrializzata dell’Italia di Marinetti, ‘troppo’ industrializzata, la Russia, ‘troppo poco’. Lewis, fondatore del *Vorticism*, rinfacciava a Marinetti di essere andato in Inghilterra a predicare una civiltà che essa stessa aveva fondato⁶²; il solito Čukovskij si domandava invece dove i futuristi russi potessero mai trovare un grattacielo⁶³. E proseguendo sullo stesso cammino, la politicizzazione del movimento che avvenne sia in Italia, a partire dalla guerra, sia in Russia, soprattutto dopo il 1917, si sviluppò ovviamente su fronti opposti in relazione alle due diverse condizioni socio-politiche⁶⁴. La delusione di Marinetti, che lo portò a staccarsi temporaneamente dal fascismo intorno al 1920, somiglia a quella di Majakovskij, che si rese infine conto

⁶¹ Marinetti F. T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, 1909; in Apollonio, U., *op. cit.*, p. 44.

⁶² Cfr. Lewis W., *Automobilism*, “The New Weekly”, 20 giugno 1914; cit. in Baronti Marchiò R., *Il futurismo in Inghilterra: tra avanguardia e classicismo*, Roma 1990, pp. 104-105: “L’Inghilterra praticamente ha inventato questa civilizzazione che Marinetti ci è venuto a predicare. Mentre l’Italia era ancora una palude di intrighi infestata dai Borgia, l’Inghilterra stava indossando la brillante ed elettrica armatura del mondo esterno, e mandando fuori dai propri confini le sue invenzioni ed il nuovo spirito da un capo all’altro dell’Europa e dell’America. È abbastanza assurdo, tanto da colpire chiunque, il fatto che nel 1914 un milanese dovesse improvvisamente arrivare su queste coste e sommergerci con il suo disprezzo ed i suoi rimproveri solenni perché suppone che noi non apprezziamo le macchine”.

⁶³ Čukovskij K., *op. cit.*, p. 158: “Per i futuristi italo-francesi le fabbriche, i radiotelegrafi, i grattacieli, le stazioni, sono il nervo principale, l’essenza stessa. [...] Tutto benissimo, certo, ma i nostri che vengono da Saratov, da Tambov, dagli Urali, da Mosca, loro, dove possono trovare a Šuja o a Ufa anche un solo grattacielo? Loro hanno le pozzanghere e le palizzate, per i grattacieli ci vogliono ancora mille anni”.

⁶⁴ Senza entrare nel merito di una questione tanto complicata quanto studiata, ci accontentiamo di rilevare che se è vero che Marinetti formulò un pensiero politico tutt’altro che univoco, nel quale si ritrovano anche elementi anarchici e rivoluzionari, *in primis* l’antiborghesismo, la lotta al passatismo, l’anticlericalismo, tanto che, secondo Carpi, Marinetti voleva letteralmente collocarsi non contro il comunismo, ma “al di là” del comunismo (cfr. Carpi U., *Futurismo e sinistra politica*, in De Felice R., *Futurismo, cultura e politica*, Torino 1988), è anche vero che la retorica di Mussolini risentì profondamente dello stile futurista: il nuovo rapporto dell’artista con il popolo, l’idea di un’arte inserita nella società contribuirono alla politica di massa del fascismo; l’esaltazione della gioventù, dell’attivismo si sposavano con l’ideologia di Mussolini. In un articolo del 1923, *Fascismo e Futurismo*, Prezolini individuava con chiarezza l’inconciliabilità delle istanze anarchico-rivoluzionarie futuriste con il progressivo consolidarsi del fascismo su posizioni conservatrici.

dell'impossibilità di unire la poetica del futurismo alla nuova società post-rivoluzionaria e a un regime che andava sempre più cristallizzandosi, ma con la differenza che Majakovskij scelse il suicidio all'acquiescenza di comodo. Šeršenevič era convinto che una delle differenze principali tra il movimento russo e quello italiano risiedesse nel fatto che il futurismo italiano fosse un movimento sociale, quello russo una rivoluzione artistica⁶⁵. Saldamente legata alla questione del coinvolgimento sociale è quella della guerra, per la quale si rimanda però ad un precedente articolo⁶⁶.

E anche rimanendo su un piano strettamente letterario, se la sperimentazione linguistica è un elemento dell'avanguardia, già Jakobson aveva rilevato la divergenza tra l'orientamento sul contenuto, tipico del futurismo italiano, e quello sulla forma, caratterizzante il movimento russo⁶⁷. Livšic sembra riferirsi proprio agli italiani quando in *Osvoboždenie slova* (1913) sostiene che ciò che divide i futuristi russi dai predecessori e dai contemporanei è l'accento posto sulla parola creatrice. Il futurismo russo focalizza l'attenzione sulla parola in sé e restringe l'inquadratura fino alla singola lettera: ne sono una dimostrazione gli studi di Chlebnikov sulla declinazione interna e sul significato delle singole consonanti. Con il suo "approccio diacronico"⁶⁸ alla lingua attraverso il recupero

⁶⁵ Cfr. Šeršenevič V., *Zelenaja ulica. Stat'i i zametki ob iskusstve*, 1916, [pp. 142-143].

⁶⁶ Cfr. Moretti A., *La guerra vista dai futuristi russi e italiani: Chlebnikov e Marinetti*, in *Roma/Russia. Materiali e studi. Rim/Rossija. Materialy i issledovanija*, Roma 2012, pp. 185-199. Per un approfondimento biografico della vita di Chlebnikov durante gli anni della guerra e un'analisi dettagliata del poema *Vojna v myšellovke* si propone Weststeijn W. G., *Chlebnikov and the First World War*, in *Velimir Chlebnikov: 1885-1985*, München 1986, pp. 187-211. Sullo stesso argomento si veda anche Starkina S., *Vojna v tvorčeskoj biografii V. Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, cit., pp. 119-134.

⁶⁷ È la tesi ribadita nel suo saggio più famoso sul futurismo russo (cfr. Jakobson R. O., *Novejšaja russkaja poezija*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 25). In termini più tecnici, "достаточно противопоставить семантический ряд «скорость-динамика-симультанность» ряду «сдвиг-фактура-конструкция-вещь», чтобы убедиться в том, что, несмотря на некоторые пересечения, эти два авангардных направления сильно отличаются по своей основной инспирации" (Gjunter Ch., *Terminologija i ideologija: ital'janskij futurizm i russkij avangard*, in *Avangard i ideologija: russkie primery*, Belgrad 2009, p. 166). Si pensi all'affermazione contenuta in *Sadok sudej II*, "abbiamo cominciato ad attribuire il contenuto alle parole secondo le loro caratteristiche scritte e foniche", o alle convinzioni di Kručenych esposta in *Deklaracija slova, kak takovogo*, "dando parole nuove offro un contenuto nuovo".

Originale è la riflessione di J. J. White sui fattori che contribuirono a determinare questo fenomeno: il fatto che la sperimentazione italiana fu quasi esclusivamente una rivoluzione sintattica, mentre quella russa fu soprattutto uno studio della parola e all'interno della parola, potrebbe trovare una spiegazione nella differenza tipologica delle due lingue e dunque nel diverso grado di *segmentability*. Poiché il russo è una lingua flessiva, mentre l'italiano è agglutinante, White giunge alla conclusione che "certain types of language-creation are favourite by certain languages" (White J. J., *Literary Futurism. Aspects of the First Avant Garde*, Oxford 1990, p. 248).

⁶⁸ Vroon R., *Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages*, Michigan Slavic Materials, v. 22, University of Michigan 1983, p. 8. A proposito della lingua di Chlebnikov ci

di arcaismi e termini folclorici e attraverso l'impiego di modelli arcaici nella neologizzazione, ma anche con il suo allargamento spaziale ad abbracciare termini dialettali e di altre lingue slave, Chlebnikov si caratterizza ancora una volta come estremamente originale non solo rispetto al futurismo europeo, ma anche nazionale. E persino i *železobetonnye poemy* di Kamenskij, eternamente considerati dalla critica un'imitazione delle tavole parolibere degli Italiani, tendono alla valorizzazione dell'autonomia della parola e della carica semantica della lettera⁶⁹, elementi tipici, appunto, del movimento russo.

permettiamo di citare, nonostante la lunghezza, alcuni bellissimi passi da Mandel'stam: "Quando risuonò il discorso vivo e immaginoso dello *Slovo o polku Igoreve* [Canto della schiera di Igor'], discorso interamente laico e russo in ogni sua manifestazione, nacque la letteratura russa. E fino a che Velimir Chlebnikov, scrittore russo moderno, continuerà a introdurci nel fitto delle origini della parola russa, in una notte etimologica cara alla mente e al cuore di ogni lettore intelligente, quella letteratura russa, la letteratura dello *Slovo o polku Igoreve*, sopravviverà". Si tratta appunto di un orientamento diacronico, ma non passeista, che collega, anche in questo caso, passato e futuro; continua Mandel'stam: "Armeggiando con le parole come una talpa, Chlebnikov ha scavato una rete di canali sotterranei verso il futuro, sufficiente per un secolo intero, mentre i rappresentanti della scuola metaforica moscovita, che si definiscono immaginisti e si arrovellano per adattare la lingua al mondo moderno, gli sono rimasti molto indietro e sono destinati ad essere spazzati via come carta straccia". Riportiamo infine, per l'importanza di Dal' nel formarsi della poetica chlebnikoviana, un ultimo passaggio, basato sulla considerazione della lingua russa come principio unitario della letteratura russa: "Noi non possediamo un'Acropoli. La nostra cultura vaga ancora alla ricerca delle proprie mura. In compenso ogni parola del dizionario etimologico di Dal' è un nocciolo di Acropoli, un piccolo Cremlino, un'alata fortezza di nominalismo, equipaggiata di spirito ellenico per una lotta tenace contro le forze elementari dell'amorfo, contro il non-essere che minaccia da ogni lato la nostra storia" (Mandel'stam O., *O poezii*, 1928; ed. it. *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di F. Malcovati, Milano 2003, pp. 66, 68, 71).

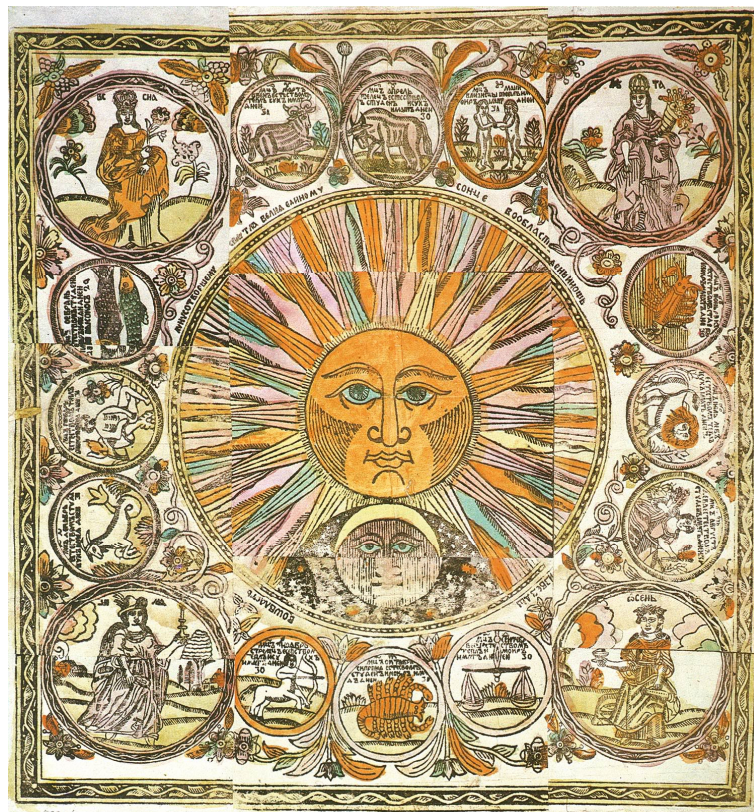
⁶⁹ Cfr. Magarotto L., *Il libro del cubofuturismo russo e dintorni*, in *Il libro dell'avanguardia russa. Opere della collezione Marzaduri a Ca' Foscari*, Catalogo della mostra, Venezia 12 giugno-22 agosto 2004, Milano 2004, p. 31. In un altro articolo, Magarotto sostiene giustamente l'improbabilità che Kamenskij avesse potuto vedere le tavole parolibere degli italiani, "поскольку первые опыты этих композиций относятся, как было сказано, к первым месяцам 1914 г. и следовательно появились одновременно с публикацией «Железобетонных поэм» (Magarotto L., "Типографическая революция" итал'янского футуризма и художественная деятельность В. Камenskого и И. Зданевича, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, cit., p. 483).

La pur legittima associazione alle tavole parolibere degli Italiani, inoltre, chiamerebbe in causa, quanto meno, anche i *Calligrammes* di Apollinaire (e non solo), in una rete internazionale di rimandi che troppo spesso viene trascurata a favore dell'individuazione volontaria e funzionale di un rapporto biunivoco tra futurismo italiano e russo. Come analizza Webster, in testi quali *Lettre-Océan* (1914), "Apollinaire adattò la linea dell'immagine emblematica al corpo del poema stesso" (Webster M., *Reading Visual Poetry After Futurism. Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, New York, 1995, p. 54), procedimento utilizzato anche da Kamenskij e dagli Italiani. Lo scrittore francese, tra l'altro, fu fortemente influenzato, come i Russi e gli Italiani, dalla pittura, in primo luogo quella di Delaunay e dalla sua teoria del contrasto simultaneo di colori. Per una breve ma attenta analisi comparativa dell'interazione tra poesia e visualità attraverso quasi tutta l'Europa si rimanda a Belloli C., *La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia*, "Pagina", ottobre 1963, pp. 4-47.

Su Kamenskij e Marinetti si propone anche l'articolo di Gabriella Imposti *Marinetti's Tavole Parolibere* and Kamenskij's "Ferro-concrete Poems", "Russica Romana", IV, 1997, pp. 139-158: viene qui sottolineato come i *Poemi di cemento armato* e le parole in libertà condividano evidentemente la simultaneità della composizione e lo stile nominativo, ma, nello stesso tempo, come si distinguano per le tematiche: interventiste e belliche in Marinetti, descrittivo-geografiche in Kamenskij (per esempio in *Kostantinopol' e Tiflis*). Un orientamento nazionale e retrospettivo è



Kamenskij V. V., *Solnce*, 1917



Solnce s zodiakami, XVIII sec. (incisione su legno)

rilevato in *Solnce* di Kamenskij: “With the quite naïve representation of the Sun as a circle with an eye and a sketchy nose, the author seems to go back to the Russian futurist fashion of handwritten books and primitivism” (p. 155). Questo è assolutamente evidente confrontando l’opera di Kamenskij con incisioni settecentesche legate al calendario, nelle quali al centro figura generalmente il sole con la luna e intorno le raffigurazioni dei mesi.

L'idea di A. Lawton di paragonare i due futurismi attraverso i loro manifesti⁷⁰ ci riporta in buona misura solo alla già esposta teoria di Colucci. Si individueranno chiaramente numerose analogie, in primo luogo nel tono aggressivo e nello stile caustico dei primi scritti: l'idea dello "schiaffo" nel titolo del primo manifesto russo, che rimanda al terzo punto del *Manifesto* di Marinetti; la convinzione di essere gli unici rappresentanti della propria epoca; le immagini iperboliche con cui è proposta la distruzione del passato, dall'inondazione dei musei di Marinetti ai classici gettati dal vapore della modernità dai Russi. Ma si individueranno anche analogie teoriche che non trovano una corrispondenza reale nella pratica letteraria, o almeno, non nella pratica di tutti i membri del gruppo. L'esaltazione delle conquiste della contemporaneità, che la Lawton individua anche in Majakovskij, così come l'apologia della guerra e l'antifemminismo, condiviso da Kručenyč nella convinzione che la lingua avrà solo il genere maschile, sono affermazioni provocatorie che non possono essere generalizzate e non rappresentano l'intero movimento⁷¹. Meno che meno Chlebnikov. E non si adattano neanche all'ispirazione scitica di alcune liriche di Burljuk o ai versi del Kamenskij di *Zemljanka* o di *Sten'ka Razin*, le cui scene persiane fanno entrare il poeta "nella veneranda tradizione russa che si estende dall'epica popolare alla musica di Rimskij-Korsakov"⁷².

⁷⁰ Cfr. Lawton A., *Russian and Italian Futurist Manifestos*, "SEEJ", 20, 1976, pp. 405-420.

⁷¹ Anche dando per scontato che per antifemminismo si intendesse una condanna dell'amore romantico e del sentimentalismo e per mito della guerra il sogno di rigenerazione e liberazione, si tratta comunque di alcune delle questioni più complesse e dibattute. Il rapporto di Majakovskij con la guerra, ad esempio, è altalenante, sebbene ci sembra si possa considerare in un secondo momento decisamente negativo. Come è spesso rilevato dalla critica, Chlebnikov ebbe atteggiamenti slavofili e nazionalisti, ma in un senso del tutto diverso da quello marinettiano, e solo in un breve periodo giovanile. Analogamente, sebbene molto più compatto sul fronte interventista, anche il futurismo italiano presentò delle eccezioni, si pensi in particolare al pacifismo di Palazzeschi (ma anche ai legami con l'anarchismo di Lucini e Carrà).

Più in generale, il nazionalismo russo rimaneva legato, in un certo senso, alla tradizione slavofila e contemporaneamente anticipava la corrente eurasista, assumendo caratteri ben poco paragonabili all'ottuso imperialismo fascista.

Per approfondimenti sull'antifemminismo si propone De Michelis C. G., *Antifemminismo futurista tra Italia e Russia*, "Russica romana", XVII, 2010, pp. 225-232.

⁷² Markov V., *Storia del futurismo russo*, cit., p. 318. L'amore di Kamenskij per la natura, come quello di Chlebnikov, risente dell'esperienza autobiografica e in esso traspare il legame con i luoghi dell'infanzia, in particolare con la Kama, che riveste la stessa importanza della Volga per Chlebnikov: "Mi innamorai della maga Kama solo dopo essere finito per la sesta volta nelle sue acque. [...] Ecco, da quel momento offrii alla Kama tutto il mio amore e strinsi con il fiume un legame d'amicizia così profondo che nulla al mondo mi fu mai più caro della Kama" (Kamenskij V. V., *Put' entuzjasta*, M. 1931; ed. it. *Il cammino di un entusiasta*, Palermo 1989, p. 44). Kamenskij condivise con Chlebnikov anche l'esperienza di un viaggio in Iran (1906). Per rendere manifesta la ben frequente alterità di questo poeta rispetto alle tematiche di un futurismo urbano, citiamo per esteso la lirica che dedicò proprio a Chlebnikov nel 1910: "Развеснилась весна!/ Распахнулись ворота весенние,/ Голубые, высокие-высокие,-/ Неба выше! А солнце-то!

Nessuno dei rappresentanti del cubofuturismo, con l'eccezione di Majakovskij, trattò i temi urbani del futurismo europeo, o quantomeno nessuno li trattò con pari ampiezza né gli accordò la stessa centralità: in Elena Guro urbanesimo e venerazione della natura coesistono, a violare la “derisione del *divino silenzio verde* e del paesaggio intangibile”, proclamata dagli italiani⁷³; in Majakovskij stesso le visioni urbane ereditano il carattere spesso cupo e pessimista che era già di Gogol' e Dostoevskij, e più recentemente, di Brjusov e Blok: in *Ešče Peterburg* (1914) la nebbia, con la faccia da cannibale, mastica uomini insipidi. Difficile classificare il contenuto delle bizzarre poesie di Kručenyč, che di futurista ebbe senz'altro gli atteggiamenti e la lingua.

Certamente, non possiamo dire che in Chlebnikov sia assente la tematica urbana: ci smentirebbero molti versi e molti articoli. Per quanto il futuro nella sua poesia assuma spesso una dimensione aoristica⁷⁴, Chlebnikov fu sempre attento al presente e all'avvenire, alla guerra, alla rivoluzione e poi ancora alla guerra civile, alla quale contrappose la chimera di un mondo futuro dominato dall'armonia. Come quasi tutta l'utopia del XX secolo, anche quella di Chlebnikov è un'utopia nel tempo, piuttosto che nello spazio, risultato degli studi sulla quarta dimensione, sulla relatività e sulla geometria non-euclidea. Le opere di Morozov e Uspenskij, i calcoli di Lobačevskij e la filosofia di Fedorov contribuirono inoltre a quella assimilazione del tempo allo spazio che in Chlebnikov si manifesta nel “sincretismo cronologico”⁷⁵ e nella sovrapposizione di passato, presente, futuro.

Солнце светит/ Жаркой, первой любовью./ Голубятся голуби на крыше./ Целуются. Топчутся./ Аг-гурль...аг-гурль.../ Согретые голуби. Счастливые./ Вот хорошо!/ Эх, побегу я сейчас/ За тем вон беленьким платочком/ К пушистым ивам./ Я тоже буду счастливым./ Я тоже буду голубочком./ Буду жарко миловать./ Как это солнышко!/ Буду громко распевать./ Аг-гурль!...аг-гурль!...” (Kamenskij V. V., *Stichotvorenija i poemy*, M.-L. 1966, pp. 58-59).

⁷³ Marinetti F. T., *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, 1913, in Apollonio, U., *op. cit.*, p. 145.

⁷⁴ Cfr. Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento, cit.*, p. XLII.

⁷⁵ La definizione è di Michaela Böhmig. Per approfondimenti sul tema si rimanda infatti all'articolo della studiosa *Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa*, “Europa Orientalis”, 8, 1998, pp. 341-380; su Chlebnikov, Id., *Vremja v prostranstve: Chlebnikov i “filosofija giperprostranstva”*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, M. 1996, pp. 179-194.

Sarebbe interessante poter studiare con più attenzione i vari aspetti dell'utopia chlebnikoviana, o forse più correttamente, le varie utopie proposte da Chlebnikov. Si tratta quasi sempre, a nostro avviso, di utopie non tradizionali, poiché non possiedono la struttura compiuta del genere, quanto alcuni elementi disparati, spesso riguardanti i campi più diversi. Persino *Ladimir* (1920), considerato appunto il poema utopico per eccellenza di Chlebnikov, non contiene nessuna descrizione concreta della vita e della società del futuro regno dell'armonia. Tra gli scritti che possiamo definire utopistici, ci colpisce in *Lebedija buduščego* (1918) l'anticipazione sorprendente di alcune idee che saranno sviluppate nell'utopia ‘agraria’ di Čajanov, *Putešestvie moego brata Alekseja v stranu krest'janskoj utopii*, pubblicato due anni più tardi, nel 1920. In particolare, la

Per D'Amelia, il predominio del vetro che caratterizza l'utopia urbana di Chlebnikov è il simbolo di questo nuovo mondo, delle nuove conquiste sociali; la verticalità è la vittoria sulla gravità, la tensione verso l'alto⁷⁶. Eppure il tema della città, dai visionari edifici in ferro e vetro e dalle stravaganti case dalle forme più svariate, non ci sembra un tema centrale nel corpus poetico chlebnikoviano, che tende piuttosto verso la natura; all'utopia urbana subentra più spesso “un'utopia regressiva e retrospettiva”⁷⁷, la nostalgia di un mondo antico, che si esprime ad esempio nella lirica *Vy pomnite o gorode, obižennom v čude...* (1909):

Пастух с свирелью из березовой коры
 Ныне замолк за грохотом иной поры.
 Где раньше возглас раздавался мальчишески-прекрасных труб,
 Там ныне выси застит дыма смолный чуб.
 Где отражался в водах отсвет коровьих ног,

dominazione dei fenomeni atmosferici e la regolazione delle piogge è presente già nel testo di Chlebnikov: “Позднее неболеты пролетали, как величественные лейки, спрятанные облаками, чтобы оросить пашню искусственным дождем и бросить оттуда целые потоки семян” (VI, 142). Entrambi gli autori, tra l'altro, ricorrono nelle loro opere a neologismi: *oblachody, nebochody, nebolety* in Chlebnikov, *aeropily e meteorofory* in Čajanov. Esistono poi scritti ‘semi-utopistici’ di Chlebnikov, che riguardano ad esempio oggetti tecnologici: pensiamo innanzitutto a *Radio buduščego*, del 1921. Lo definiamo ‘semi-utopistico’ perché in realtà la radio era già stata inventata alla fine del XIX secolo e nel momento in cui scrive Chlebnikov non si tratta di un oggetto di fantasia, come potrebbe essere la macchina del tempo; è vero però che il poeta ne dilata le capacità reali, immaginandola come sostituto dei libri, o addirittura capace di proiettare mostre. Di qui alcuni neologismi quali *radiočital'ni, radioauditorii, radiokluby*. Oltre alla lungimiranza sulla diffusione futura dei mezzi di comunicazione di massa, ci sembra di poter intravedere, pur in una generale disposizione positiva del poeta, anche uno dei tratti che sarà tipico dell'antiutopia, ad esempio di Zamjatin: la possibilità del controllo sulle coscienze e l'uniformazione degli individui. Non solo la radio ci convincerà che l'acqua che abbiamo davanti è vino, che il misero pranzo è un sontuoso pasto, non solo con appositi suoni allevierà la fatica permettendo un lavoro più lungo, ma la radio uniformerà il sistema di istruzione: “Верховный совет наук будет рассылать уроки и чтение для всех училищ страны – как высших, так низших. [...] Ежедневные перелеты уроков и учебников по небу в сельские училища страны, объединение ее сознания в единое воле. Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество” (VI, 194-195). È bene tenere presente che *skovat'* in russo significa ‘forgiare’, ma anche ‘incatenare’.

Un progetto utopistico urbano, o meglio edilizio, è presentato in *My i doma* (<1914>), uno dei testi che porta Stobbe a rinnegare un ritorno al primitivo in Chlebnikov o anche l'idea dell'atemporalità: “...als «primitiv» kann die Vorstellung einer kommenden Zeit bei Chlebnikov nicht bezeichnet werden. [...] «Zeitlos» ist hier auch nicht das richtige Wort” (Stobbe, P., *Utopisches Denken bei V. Chlebnikov*, München 1982, p. 138). Ma l'architettura di *My i doma* non corrisponde affatto al modello della città utopica, che si caratterizza, secondo Baczko, per la vittoria dell'ordine sul caos, della simmetria sulle forme irregolari (cfr. Baczko B., *Lumières de l'utopie*, Paris 1978; ed. it. *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino 1978, pp. 320-322). Per non parlare del fatto che nella casa-fiore di Chlebnikov vivono I e E, abitanti del suo “racconto dell'età della pietra”.

⁷⁶ Cfr. D'Amelia A., *Stekljannyj gorod v utopijach avangarda*, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, cit., pp. 572-573. Non concordiamo tuttavia con questa visione esclusivamente positiva della città in Chlebnikov (per quanto si tratti qui solo della città ‘di vetro’) tanto più che nell'articolo viene indicato un inizio della degenerazione dell'utopia nell'antiutopia che sarà di Zamjatin, già con Aseev e addirittura con Majakovskij.

⁷⁷ Poggioli R., *I lirici russi: 1890-1930*, Milano 1964, p. 293.

Над рекой там перекинут моста железный полуенок.
Раздору, плахам вчера и нынче город – ясли,
В нем дружбы пепел и зола, истлев, погасли (I, 200).

Anche quando dominano visioni costruttivistiche, trasparenze di specchi e bagliori di vetri, spuntano nella città del futuro elementi folclorici: una rusalka che versa il cielo da una brocca turchina o cavalli che mitologicamente portano la tempesta; la coda di una *mava* che si trasforma in una strada. A volte poi, nella città di Chlebnikov niente brilla più, anzi, tutto si trasforma in un quadro orribile, in un incubo meccanicistico, dove l'adorazione dell'inanimato anima e divinizza gli oggetti; tutto è serpentiforme, i movimenti e le gambe della gru costruita con rottami e grondaie, personificazione della rivolta delle cose, essere crudele, guarda caso, più di Košcej. Il mostro aviforme è punizione apocalittica per la superbia dell'uomo, che ha voluto imitare l'atto divino della creazione⁷⁸.

Nulla possono Perun o Ercole di fronte alla realtà urbana; nella migliore tradizione grottesca di Gogol', con richiami evidenti al Faust e perché no, un'anticipazione del Woland di Bulgakov (l'esclamazione *Čert voz'mi* pronunciata perfino dal diavolo in persona ci fa pensare all'ironico *Čert znaet!*, con il quale i poveri moscoviti si arrendono ai satanici trucchi), il diavolo ci accompagna per l'eterna fantasmagorica Pietroburgo, dove il comico e il grottesco non esorcizzano il presentimento di un'imminente catastrofe, come dimostra l'insuccesso di tutti i salvatori chiamati in causa⁷⁹.

La città è il luogo che ha dimenticato la natura, la fiaba e l'identità nazionale, che in *Snežimočka* riconosce solo il personaggio teatrale e non le proprie radici. La contrapposizione qui dominante tra il mondo pagano slavo e la civilizzazione contemporanea è un tema centrale nella poetica chlebnikoviana⁸⁰. Il

⁷⁸ Cfr. Graziadei C., *La demonia della statua in Chlebnikov. Appunti sulla tradizione pietroburchese del poema La gru*, cit., p. 106. Il tema della rivolta delle cose è parzialmente presente anche nella seconda parte di *Markiza Dezes* (1909), dove gli oggetti si animano in forma di animali e gli uomini si pietrificano, di nuovo un castigo per la loro vacuità morale e l'ormai inarrestabile crisi spirituale.

⁷⁹ Cfr. Vestbruk F., "Čertik" *Chlebnikova – Peterburgskaja fantasmagorija*, in "Russian Literature", LV, 2004, p. 466.

⁸⁰ Cfr. Starkina S., *Velimir Chlebnikov korol' vremeni. Biografija*, SPb. 2005, p. 66. Anche S. Ju. Nikolaeva vede in *Snežimočka* (1908) una costruzione per contrasto: l'opposizione tra i personaggi mitologici e l'uomo, tra il bosco e la città; se nel bosco è rappresentata la gioia di vivere, la città si caratterizza per ubriachezza e fame (cfr. Nikolaeva S. Ju., *Mifologičeskie i christianskie motivy v skazke V. Chlebnikova "Snežimočka"*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan' 2008, pp. 204-205). Perduta l'unione con la natura, l'uomo non crede più alla bellezza del mondo, come testimonia il dialogo tra i primi due passanti. La comicità di questo primo intermezzo diviene già amara ironia con la comparsa del cacciatore, amarezza che anticipa il finale

pensiero di Enja Voejkov a proposito della città ci riassume quello di Chlebnikov: “Нет там слишком мало зелени, там нет полевых цветов, там люди видят удовлетворение своего честолюбия в замене полевых цветов мертвым камнем, жизни – смертью” (V, 77). E così ancora nel bellissimo frammento sulla natura del Dagestan, il poeta descrive il bacio ‘aereo’ lanciato da un burrone ad un altro, le loro labbra unite e, percependo l’incredulità del lettore, così lo giustifica: “Вы не верите, вы готовы засмеяться. Это естественно: вы родились в городе” (V, 47).

Kručenych descrisse Majakovskij attraverso tre elementi: virilità, città e fabbrica; a Chlebnikov attribuì la femminilità, la campagna e la steppa. A credere alle sue memorie, doveva continuamente esortarlo a lasciar perdere arcaismi e natura per concentrarsi sulla modernità e sulla città⁸¹. Di certo un’analisi del rapporto tra Majakovskij e Chlebnikov come semplice antitesi è oggi superata e non è questo che intendiamo affrontare. I riferimenti a Majakovskij e alle sue opere (*Oblako v štanach, Prišedšij sam, Vladimir Majakovskij...*) sono numerosissimi e in alcune poesie Chlebnikov assume anche il tono majakovskiano, per esempio nelle liriche dedicate alla carestia sulla Volga del 1921-1922, in molte poesie e poemi contro la guerra (che altrettanto spesso è personificata in immagini folcloriche e mitologiche) e in generale nei testi che assumono una valenza sociale e politica⁸². Condivise con Majakovskij, e questa

cupo e minaccioso, con la previsione di nuove battaglie per questa umanità che non sa vivere in armonia; cfr. Kolesova I. V., *Roždestvenskaja skazka “Snežimočka” Velimira Chlebnikova i vesennaja skazka “Sneguročka” Aleksandra Ostrovskogo*, in *Poetičeskij mir Velimira Chlebnikova. Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*, Astrachan’ 1992, pp. 99-110. Così infine per Weststeijn la complessità strutturale di *Žuravl’* si basa sul principio del parallelismo: questo ‘mito personale’ nasce proprio dall’opposizione natura/cultura (cfr. Weststeijn W. G., *Simile in Chlebnikov’s “Žuravl’”*, “Russian Literature”, IX, 1981, p. 72).

Una riflessione analoga a quella di *Snežimočka* è contenuta in *Vnučka Maluši* (1909), sebbene si legghi qui anche al tema della satira contro l’educazione moderna. Giunta a Pietroburgo, Ljudmila invita le fanciulle a riscoprire la bellezza primitiva nel bosco, opponendo, ancora una volta, il mondo silvestre e quello urbano. Il bosco è il regno dell’allegria e, soprattutto, dell’ugugaglianza: “Приятно в нежители дубравной/ Себя сознать средь равных равной./ Приятно общность знать племен./ Потерян в толпе древяниц, / И перед не имеющим имен, / Благоговея, падать ниц” (IV, 22). Di nuovo, è un rogo di libri a rappresentare il passaggio a un altro mondo, a una nuova vita.

⁸¹ Cfr. Kručenych A. E., *Naš vychod. K istorii russkogo futurizma*, 1932; M. 1996, p. 51: “Я настойчиво тянул его от сельских тем и «древлего словаря» к современности и городу. – Что же это у вас? – укорял я. – «Мамоньки, уже коровоньки ревмя ревут». Где же тут футуризм?”

⁸² Per citare tre esempi, rispettivamente *Golod, Bereg nevol’nikov* e *Karakurt*. La prima, scritta nel 1921, è estremamente vicina, come è stato rilevato, a *Vam* (1915) di Majakovskij, ma forse in misura ancora maggiore a *Gimn obedu* (1915), sebbene quest’ultima sia legata alla guerra. In tutti i casi il *vy* viene a creare una barriera invalicabile e dispregiativa che isola la classe borghese, affogata nel suo egoismo e indifferente alle sorti del paese. La carestia sulla Volga ha causato

volta anche con il futurismo italiano, l'esaltazione della gioventù e l'idea del conflitto tra le generazioni: "Noi siamo il volto della nostra epoca. [...] Il passato ci soffoca", avevano scritto i futuristi russi in apertura al loro manifesto, facendo evidentemente eco al grido di Marinetti "Noi non vogliamo più saperne, del passato, noi, giovani e forti futuristi!". E condivise con l'intera avanguardia il connubio di un ego sviluppato e di una visione pancosmica dell'universo: "Я, человечество, мне научу/ Ближние солнца/ Честь отдавать:/ Ась! Два! -/ Равкая солнцам сурово!" (V, 345).

Eppure, con altrettanta sicurezza riconosciamo l'enorme distanza tra i due e condividiamo l'analisi di Duganov, che individua il centro della poetica chlebnikoviana nel sincretismo mitologico e nella parola magica⁸³. I 'compiti' fondamentali per Chlebnikov sono quelli indicati nella lettera a Kručenyč del 1912, che, sebbene assai nota, vogliamo citare ancora una volta:

- 1) Составить книгу баллад (участники многие или один). Что? – Россия в прошлом; Сулимы, Ермаки, Святославы, Минины и пр... Вишневецкий.
- 2) Воспеть задунайскую Русь. Балканы.
- 3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе.
- 4) Заглянуть в монгольский мир.
- 5) В Польшу.
- 6) Воспеть растения. Это все шаги вперед.
- 7) Японское стихосложение. [...]
- 8) Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. – собрание русского языка не окончено – и выбрать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны (VI, 2, 146).

infiniti morti e Chlebnikov domanda provocatoriamente "А вы пойдете и купите/ На вечер кусище белого хлеба?!" (II, 280); alla domanda retorica sembra rispondere Majakovskij, convinto che se anche uccidessero al mondo l'ultimo toro e strappassero l'ultimo filo d'erba, dalle stelle essi ricaverebbero cibo in scatola.

Chardžiev ha infatti sottolineato il carattere reciproco dell'influenza tra Chlebnikov e Majakovskij, analizzando gli 'insegnamenti' chlebnikoviani appresi da Majakovskij (neologizzazione tramite suffissi, evidente in *Šumiki, šumy i šumicy*, del 1913; metafore sonore e accostamento di parole foneticamente simili; rime non canoniche; temi quali la rivolta degli oggetti in *Markiza Dezes e Žuravl'* di Chlebnikov e in *Misterija-buff e 150.000.000* di Majakovskij e l'animarsi della statua nella lirica *Pamjatnik* di Chlebnikov e in *Poslednjaja peterburgskaja skazka* di Majakovskij; tendenze utopiche; superamento dei limiti di spazio e tempo), ma anche l'ascendenza di Majakovskij su Chlebnikov (il tono oratorio cui accennavamo, le tematiche antibelliche e rivoluzionarie, l'uso del lessico colloquiale, per esempio in *Morjak i poec*), tenendo pur sempre presenti le differenze sostanziali tra i due poeti (cfr. Chardžiev N., *Majakovskij i Chlebnikov*, in *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M. 1970, pp. 96-126). Per un ulteriore approfondimento si propone anche Urban A., *Mečtatel' i tribun*, in *V mire Majakovskogo*, M. 1984: lo studioso vi sostiene che qualsiasi studio su Majakovskij che non tenga in considerazione l'influenza chlebnikoviana sarà necessariamente inadeguato.

⁸³ Cfr. Duganov R. V., *Problema epičeskogo v estetike i poetike Chlebnikova*, in Id., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, M. 2008, p. 45.

Leggendo questo elenco, ci sembra che perda ogni importanza stabilire se per Chlebnikov siano primarie le ricerche sul tempo e sulla storia⁸⁴, la sperimentazione linguistica o il recupero della componente mitologico-folclorica. E ci sembra anche di poter rilevare la presenza di un filone di studi che si è concentrato, forse eccessivamente, sulla lingua di Chlebnikov, trascurandone a volte i contenuti, altrettanto originali e affascinanti. Riportiamo allora un significativo ammonimento di Berkovskij: “Поэзия Хлебникова сильна прежде всего своим содержанием, не речетворчеством и трудными опытами по части слова и стиха, а своим смыслом и объемом этого смысла”⁸⁵. Tanto più che uno studio della lingua non può prescindere dal legame individuato dagli stessi futuristi tra parola e mito: “Noi consideriamo la parola come creatrice del mito; la parola, morendo, crea il mito e viceversa”⁸⁶, avevano sostenuto nell’introduzione a *Sadok sudej II*. Lo stesso aveva ribadito anche Nikolaj Burljuk in *Poetičeskie načala*, citando come esempio della propria formulazione, ovviamente, *Mirjaz’* di Chlebnikov, da lui definito *slovomif*⁸⁷.

⁸⁴ Come hanno di volta in volta asserito vari studiosi; cfr. ad esempio Arenzon E. R., “Zadača izmerenija sudeb...”. *K ponimaniju isoriosofii Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 523: “Главная тема размышлений и исследований Хлебникова – время.”

Approfittiamo di questo momento per sottolineare invece la rilevanza di un’altra riflessione dello stesso Arenzon sulla relazione tra lo studio della ciclicità del tempo di Chlebnikov e la concezione della storia di Tolstoj, formulata in primo luogo in *Guerra e pace*: “Эпилог «Войны и мира» весь пронизан мыслью, что действия людей подлежат общим, неизменным законам, выражаемым статистикой. [...] Хлебниковская идея закономерности движения и противодвижения человеческих волн («вековой поединок Востока и Запада») удивительно точно совпадает с толстовским рассуждением о ходе событий рубежа XVIII-XIX веков” (Arenzon E. R., *K ponimaniju Chlebnikova: nauka i poezija*, “Voprosy literatury”, 10, 1985, p. 167). Ancora in altro luogo, inoltre, Arenzon allarga il proprio orizzonte di riflessione e come Weststeijn (cfr. *Zakony čisla u Chlebnikova*, in *Na meže mež golosom i echom. Sbornik statej v čest’ Tatjany Vladimirovny Civjan*, M. 2007, p. 181) rileva la vicinanza della concezione non lineare del tempo alla filosofia indiana; in particolare sostiene che tra le fonti del poeta potessero esserci i testi del filosofo e mistico Vivekananda (1863-1902). Per approfondimenti si veda Arenzon E. R., *Velimir Chlebnikov i Svami Vivekananda*, “Dialog: Sovmestnyj sovetsko-indijskij ženskij žurnal”, 3, 1988, pp. 40-41.

⁸⁵ Berkovskij N., *Velimir Chlebnikov*, in *O russkoj literature*, L. 1985, p. 340.

⁸⁶ *Sadok sudej II*, 1913, [p. 100].

⁸⁷ Cfr. Burljuk N., *Poetičeskie načala*, in “Futuristy. Pervyj Žurnal’ Russkich Futuristov”, 1-2, 1914, [p. 113]: “La parola è legata alla vita del mito, unico creatore della vita della parola. [...] Il criterio estetico della parola è il mito”. Niente di nuovo, dunque, rispetto all’unità della genesi della parola e delle rappresentazioni poetiche già individuata da Afanas’ev, per il quale “il mito è la poesia più antica” (Afanas’ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, 1866-1869, in *Slavjanskaja mifologija*, M. 2008, p. 19). Per una trattazione più approfondita del legame tra parola e mito in Afanas’ev e in Chlebnikov rimandiamo al capitolo dedicato alla lingua.

Il termine *slovomif* di Burljuk rende bene la distanza della *zaum’* di Chlebnikov da quella di Kručenyč, poiché solo la prima “affonda le proprie radici nel folclore” (Stepanov N., *Velimir Chlebnikov*, M. 1975, p. 135). Ci capiterà spesso di sottolineare la differenza tra la lingua di Chlebnikov e di Kručenyč; una distinzione di non poco conto è quella individuata da Weststeijn: “Chlebnikov’s search for new forms was never play for its own sake (as it is, e.g., in Kručenyč’s

Così, per Lanne, negli scritti che definisce “arithmolittéraires”, ai confini tra poesia e scienza, balugina una visione arcaica e mitologica del tempo: nello studio delle leggi che governano la storia, Chlebnikov si rifà non solo alla credenza antica nel Fato, ma anche all’astronomia caldea, alla scienza babilonese, alla divinazione mesopotamica, al pensiero buddista⁸⁸. E in questa bizzarra e affascinante storia di Chlebnikov rientrano sempre elementi mitologici, così che una *kamennaja baba* è testimone dello scontro tra rossi e bianchi, profetessa di un tragico avvenire. Persino il realismo di Chlebnikov è un realismo mitologico, che non esclude il fantastico e il simbolico⁸⁹.

Tutti gli orientamenti delle ricerche chlebnikoviane sono inscindibilmente legati tra loro, per cui, indipendentemente dal nostro tema specifico, sarà impossibile tralasciare almeno qualche aspetto della neologizzazione chlebnikoviana, o il rapporto con l’Oriente o ancora le riflessioni sulla ciclicità della storia. Carla Solivetti ha osservato come il legame tempo-spazio individuato da Chlebnikov possa corrispondere, nell’ambito della parola, al legame suono-colore, all’interno del quale il colore restituisce la figuratività spaziale originaria; e ancora, come gli studi sul palindromo, ugualmente significativa nella lettura da sinistra a destra e viceversa, siano affini agli studi sulla reversibilità del tempo⁹⁰.

Ognuna di queste ‘strade’, insomma, è collegata alle altre, lastricata sulla certezza di Chlebnikov del suo dono profetico e dunque della sua missione poetica. Con l’aiuto di neologismi il poeta crea immagini bellissime, inserite in un cosmismo quasi fiabesco, dove le stelle si sottomettono al suo volere e al suono della sua siringa, come i topi al pifferaio magico:

И я свирел в свою свирель.

zaum’ poems), but was always dictated by his attempts to discover hidden knowledge in language” (Weststeijn W. G., *Chlebnikov’s Language Experiments*, in *Dutch Contribution to the Eight International Congress of Slavists*, Zagreb, 3-9 Sept. 1978; Amsterdam 1979, p. 408).

⁸⁸ Cfr. Lanne J.-C., *Mesure du destin (sud’bomerie) et poésie chez V. Chlebnikov*, “Russian Literature”, LV, 2004, pp. 284-285. Lanne chiama in causa anche altri motivi mitologici e folclorici legati agli studi matematici sulla storia, tra i quali l’alternarsi del pari e dispari, il rimando all’Apocalisse nella visione del numero della bestia, l’addomesticamento del destino personificato in un animale.

Sul tempo in Chlebnikov si veda dello stesso autore *Les figures du temps dans l’œuvre de Velimir Xlebnikov*, in “Modernités russes”, 10, *Le temps dans la poésie acméiste*, Lyon 2010, pp. 137-146. Lanne considera Chlebnikov uno degli autori della schiera dei “*chronomaniaques*”.

⁸⁹ Cfr. Duganov R. V., *Poet, istorija, priroda*, “Voprosy literaury”, 10, 1985, p. 161.

⁹⁰ Cfr. Solivetti C., “*Azbuka uma*” *Velimira Chlebnikova*, “Russian Literature”, XXIII, 1988, pp. 177, 179. Un simile collegamento è stato individuato anche da Lanne, per il quale la tendenza pittografica e la spazializzazione del segno rivelano la volontà utopica di estromettere il tempo dalla storia della lingua (cfr. Lanne J.-C., *L’utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij*, “Revue des études slaves”, t. 68, 2, 1996, p. 228).

И мир хотел в свою хотелъ.
Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток.
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок (I, 51).

Scoprire le leggi che governano la ripetizione ciclica degli avvenimenti, le distanze temporali che separano le guerre o la nascita delle grandi figure storiche⁹¹, l'alternanza di avvenimenti positivi e negativi nel succedersi del 2 e del 3 significa infatti, secondo una visione magica, domare il fato e sconfiggere la morte. *Vestnik vremeni*, Chlebnikov ha svelato che “le leggi del mondo coincidono con le leggi del calcolo” (V, 58) ed è dunque in grado di prevedere il futuro.

На крыльях поднят как орел, я видел сразу, что было и что будет
Пружины троек видел и двоек
В железном чучеле миров,
Упругий говор чисел.
И стало ясно мне,
что будет позже (IV, 75).

E tuttavia, l'immagine di Chlebnikov come farfalla che sbatte alla finestra degli uomini, inserita anche in *Zangezi*, o di solitario dottore in una casa di matti in *Ne čertikom masleničnym...* (1922) sono la testimonianza della consapevolezza della propria posizione. Una posizione tutt'altro che unica all'interno della letteratura in generale e di quella russa in particolare; i versi “Русские десять лет/ Меня побивали камнями” (II, 399) rimandano alla seconda strofa della lirica *Prorok* (1841) di Lermontov: “Провозглашать я стал любви/ И правды чистые ученья:/ В меня все ближние мои/ Бросали бешено камнями”⁹².

Da sempre infatti i profeti sono emarginati, giudicati pazzi, *duraki* o *čudaki* come *Zangezi* e come la sua ipostasi nietzschiana, e dunque destinati alla solitudine e alla persecuzione. “Io passo in mezzo a questo popolo e tengo gli

⁹¹ 317 anni (o numeri multipli di 317) separano le battaglie navali: così scrive Chlebnikov nel 1914 in *Bitvy 1915-1917 gg. Novoe učenie o vojne*; 28 anni o relativi multipli sono il tempo che intercorre tra la nascita di persone ‘opposte’ (cfr. *Zakon pokolenij*, 1914); 365 anni o multipli di 365 per le persone ‘affini’ (cfr. *Koleso roždenij. Razgovor*, 1919).

È questo il compito, secondo Chlebnikov, dei Presidenti del globo terrestre: “Наша тяжелая задача – быть стрелочниками на путях встречи Прошлого и Будущего” (VI, 264). Già in *Učitel' i učениk* (1909-1912), testo nel quale è contenuta la celebre previsione di Chlebnikov della caduta di un grande stato nel 1917, l'allievo afferma esplicitamente che il suo studio permette di prevedere il futuro.

⁹² Lermontov M. Ju., *Sočinenija v šesti tomach*, M.-L.1954, t. II, pp. 212-213.

occhi aperti: costoro non mi perdonano di non invidiare le loro virtù”⁹³, predicava Zarathustra.

Compito del poeta è poi mostrare all’uomo l’unione futura delle civiltà e delle religioni, canonizzata nel rogo di *Edinaja kniga* (1920), dove i Veda, il Corano, i Vangeli si gettano da soli nel fuoco per essere sostituiti dall’Unico libro, il cui lettore è l’uomo e l’autore è Chlebnikov. Lodomir è il regno di quest’armonia, dove personificazioni dei fiumi di ogni parte del mondo affermano l’amore universale attraverso un teletico⁹⁴. La vittoria della “L” è la vittoria dell’amore (*ljubov*), dell’armonia (*lada*), della dea Ljalja: gli studi sulla lingua, sul significato delle consonanti si collegano dunque all’utopia di Chlebnikov, ma anche alla sua visione della storia, dove le lettere condensano in sé intere epoche⁹⁵.

Chlebnikov cantò la Russia, non c’è dubbio, la Russia fu il costante oggetto delle sue riflessioni⁹⁶: l’antica e solenne Rus’, la Russia radiosa e folclorica degli idilli, la Russia sacra della tradizione e quella superba che sdegna l’Occidente, ritrovando ad esempio in *Pesn’ mne* (1910) un’unione millenaria con l’Asia, tra le tombe degli Sciti, le moschee e i califfi.

E cantò un mondo indiviso e armonico, che ha vinto sulla guerra superando il suo frazionamento in popoli e nazioni, presupposto per il quale è proprio la lingua universale, che a sua volta si basa sulla vittoria del numero sulle leggi del tempo. La nascita di un’umanità liberata dallo stato

⁹³ Nietzsche F. W., *Also sprach Zarathustra*, 1883-1885; ed. it. *Così parlò Zarathustra*, Cuneo 2006, p. 128. Così Chlebnikov in *Detusja! Esli ustali glaza byt’ širokimi...* (1921): “Я ведь такой же, сорвался я с облака,/ Много мне зла причиняли/ За то, что не этот,/ Всегда нелюдим,/ Везде не любим” (II, 219).

⁹⁴ Cfr. Chlebnikov V., *Lodomir*: “Где Волга скажет “лю”,/ Янкцекианг промолвит “блю”,/ И Миссиссипи скажет “весь”,/ Старик Дунай промолвит “мир”,/ И воды Ганга скажут “я”,/ Очертит зелени края/ Речной кумир./ Всегда, навсегда, там и здесь,/ Всем все, всегда и везде!-/ Наш клич пролетит по звезде./ Язык любви над миром носится/ И Песня песней в небо просится” (III, 238-239). Per Grigog’ev, “названия рек представляют собой метонимические олицетворения народов, входящих в «созвездье человечье»” (Grigog’ev V. P., *Onomastika Velimira Chlebnikova*, in *Onomastika i norma*, M. 1976, p. 186).

⁹⁵ Nella lirica *Na lyžu vremeni...* (II, 87), Chlebnikov vede nella sostituzione della G e della R con la L il superamento delle dominazioni della Germania e della Russia, la caduta degli stati a favore di un nuovo regno di pace: “Там, где цари шагали по мели,/ Боясь утонуть,/ Бодро несется./ Парус развевя,/ Ладья всенародная”. Cfr. Greve C., *Writing as an “Imagetext” in the Poetic Universe of Chlebnikov*, “Russian Literature”, LV, 2004, p. 137: “Moreover, the letters are connected to what Chlebnikov calls destiny or «world truth». The initial letter of countries («g» for Germany, «r» for Russia), historical persons, or events, acquires independent existence and functions like a «name»”.

⁹⁶ Cfr. Duganov R. V., *Poet, istorija, priroda*, “Voprosy literatury”, 10, 1985, p. 137.

(*bezgazudasrstvennoe čelovečestvo*), dove tutti sono solo cittadini del mondo (*somirency*), rende possibile la scomparsa dei conflitti⁹⁷.

L'unità nella molteplicità, o più spesso nella duplicità, è uno dei tratti più evidenti del mondo di Chlebnikov: l'idealizzazione del passato slavo va di pari passo con l'attenzione alla contemporaneità, con un'utopia nella quale il futuro è ritorno al passato; il rivolgersi alla Russia e all'Oriente non esclude l'eredità culturale dell'Europa occidentale; il nazionalismo, in giovane età vicino allo slavofilismo, si dà il cambio con l'internazionalismo; ragione e sentimento, incarnati nelle figure emblematiche di Lobačevskij e Razin, si completano⁹⁸. Nelle opposizioni binarie di Chlebnikov, nella dialogicità delle immagini e nell'ambivalenza si sono viste le caratteristiche tipiche di un sistema mitologico, una ripresa delle opposizioni binarie introdotte da Lévi-Strauss⁹⁹. Ma, appunto, di

⁹⁷ Si veda il testo *Negovol'cy neč<i>tava...(<1921>*), dove il poeta esclama “Пусть люди перепутаются, как волосы пророка. Наш зeмeнь станeт великой грезарней” (V, 56-57). Di tutti i neologismi del testo, colpisce in particolare quest'ultimo termine, *grezarnja*, ovvero il mondo futuro: la radice è tratta da *grezit'*, la forma morfologica da *pekarnja*. Il sogno di Chlebnikov sembra uscito da un libro di favole per bambini. Già in *Naša osnova* (1919) il poeta aveva sostenuto che, svelati i “raggi del destino” (*luči sud'by*), verranno meno i concetti di popolo e di stato e rimarrà soltanto l'umanità unita. Una evidente manifestazione dell'universalismo di Chlebnikov è individuata da Duganov anche nei già citati versi di *Ladomir* “Всегда, навсегда, там и здесь,/ Всем все, всегда и везде! -/ Наш клич пролетит по звезде” (cfr. Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, cit., p. 67).

⁹⁸ Grigor'ev compila un elenco delle opposizioni principali della poetica di Chlebnikov: tempo/spazio, *budetljane*/uomini del passato, giovani/vecchi, parola/numero, due/tre, parola quotidiana/*samovitoe slovo*, poeta/rusalca, Razin/Razin *naprotiv*, *izobretateli* /*priobretateli* ecc.; cfr. Grigor'ev V. P., *Grammatika idioslijija*, M. 1983, pp. 142 e sgg. Si vedano inoltre le tre famose opposizioni concretizzate nel titolo del suo articolo *Tri oppozicii v ideostile V. Chlebnikova: slav'nem', vostok/zapad, “Zangezijstvo”/?* (“Russian Literature”, L, 2001, pp. 269-277), dove il punto interrogativo finale sostituisce la parola eurasismo, movimento che raggiunse il pieno sviluppo dopo la morte di Chlebnikov; ma di questo parleremo nel terzo capitolo. In un altro lavoro, infine, lo studioso elenca alcune delle coppie di personaggi che manifestano la compenetrazione di un'interpretazione razionale e mitopoetica del mondo di Chlebnikov: “Отсюда те многочисленные пары «единых» хлебниковских персонажей, отношения между которыми охватывают и элементарные «гендерные» различия (И и Э, Дети Выдры (Сын и Дочь)), и контрасты характеров (Иван и Борис в поэме «Сельская дружба») и социальные иерархии (Жрец и Рабыня в поэме «Гибель Атлантиды») или баба и барыня в поэме «Ночь перед Советами»), и жгучие, политически актуальные векторы (образы автора и Ленина в поэме «Ночь в окопе», или кровавый конфликт моряков с семьей «белых» в поэме «Ночной обыск»), и экзистенциальные связи между Жизнью и Смертью (ср. образы Вилы и Мавы), и оппозицию с переосмыслением Апокалипсиса: Зверь/ Число...” (Grigor'ev V. P., *Obrazy porjadka i besporjadka u V. Chlebnikova*, in Id., *Velimir Chlebnikov v četyrechmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000-e gody*, cit., p. 559).

⁹⁹ Cfr. Akulova V. V., *Vselennaja Chlebnikova: sozvezdija obrazov i sjužetov*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, Astrachan' 2003, pp. 5-12.

Il sistema di opposizioni della religione slava è al centro della seconda parte dello studio di Ivanov e Toporov, *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy* del 1965. Sulle opposizioni mitologiche i due autori tornano anche successivamente; interessante la tabella inclusa nell'ultimo capitolo delle *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov*, M. 1974: molte dell'opposizioni considerate “attive” nel sistema

un sistema. Nonostante tutto, Chlebnikov cercò sempre la sintesi: la sintesi delle scienze con la storia, la mitologia e la religione; la sintesi delle religioni e delle culture fra loro, la sintesi delle epoche storiche nel superamento della temporalità; la sintesi della frammentazione linguistica nella lingua stellare, della divisione dei generi letterari nella *sverchpovest'*.

La questione se Chlebnikov rientri o meno nelle file del futurismo russo non appare probabilmente chiarita da questa nostra riflessione. Questo si spiega in buona misura con le contraddizioni della poetica chlebnikoviana fin qui illustrate o almeno accennate; e si spiega per l'oscurità che lo stesso termine 'futurismo' porta con sé, sia nel paragone con il movimento europeo, sia all'interno della Russia stessa. Se lo si definirà come poesia incentrata sulla parola, allora sembrerà che Chlebnikov vi rientri a pieno diritto; ma se si vedrà in esso una corrente dell'avanguardia fondata sulla nuova società urbana e inscindibilmente legata alla velocità della modernità, allora le conclusioni cambieranno radicalmente. Eppure Chlebnikov stesso aveva scritto: “Я был единственной скважиной,/ Через которую будущее падало/ В ведро России” (II, 390).

Ci risulta difficile dopo tutte queste pagine conciliare il nostro proposito di ricerca con la convinzione di Kornej Čukovskij che il futurismo russo inizi nel 1910 con la pubblicazione di *Zakljatie smečhom* in *Studja impressionistov*; o con l'affermazione di Markov per il quale un futurismo russo senza Chlebnikov sarebbe come un bolscevismo senza Lenin¹⁰⁰. D'altronde pensando a liriche quali *Vesennego Korana...* (1919) o *V etot den' golubych medvedej...* (1919) ci si potrebbe porre la medesima domanda che ha posto Sof'ja Starkina: “Почему он, поэт-футурист, во время бурных революционных событий пишет такие ясные и такие далекие от футуризма и от политики стихи?”¹⁰¹.

Prima di affrontare la parte più sostanziale della nostra indagine, espone almeno parzialmente le premesse indispensabili per illustrarla, riportati alcuni dei punti di vista e delle teorie critiche sul poeta e sul movimento cubofuturista, facciamo proprio il giudizio conclusivo di Markov, che a distanza di tanti decenni appare ancora pienamente condivisibile, a chiudere questa panoramica

slavo sono in effetti tipiche di quello chlebnikoviano: *mladšij/starjij*, *zapadnyj/vostočnyj*, *severnij/južnyj*, *smert'/žizn'*, *t'ma/svet*, *zemlja/nebo*, *voda/ogon'*, *nečet'/čet*, *more/suša*, *zima/vesna* ecc.

¹⁰⁰ Cfr. Markov V., *Storia del futurismo russo*, cit., p. 118. Lo stesso Kručenych scrive nelle sue memorie che nonostante gli sforzi organizzativi e economici di David Burljuk, “сами бюджетные своим ведущим считали Хлебникова” (Kručenych A. E., *op. cit.*, p. 52).

¹⁰¹ Starkina S., *Velimir Chlebnikov korol' vremeni. Biografija*, cit., p. 309.

introduttiva e a sollevarci dal compito impossibile di ‘etichettare’ un poeta come Chlebnikov:

Una valutazione di Chlebnikov è tuttora difficile. Alcuni la evitano chiamandolo un idiota. La maggioranza dei russi colti hanno cominciato a rendersi conto che egli è stato una delle figure maggiori del rinascimento poetico prerivoluzionario russo. Nondimeno, sembra insufficiente dare apprezzamenti così vaghi. Chlebnikov non tollera di essere incasellato, ci forza ad avvicinarlo sempre più spesso, e la sua statura non fa che crescere a ogni rivalutazione. È alquanto possibile che un giorno la poesia russa sia suddivisa nei periodi di Lomonosov, Lermontov e Chlebnikov. Ma il nostro poeta è più di una figura storica e di un capo influente. L’apice del suo fascino lo raggiunge come artista, ed è quasi sicuramente il poeta più originale mai prodotto dalla Russia, la cui stessa mancanza di uniformità è un sistema e i cui “errori” sono elementi legittimi della sua alta maestria artistica. L’immagine poetica di Chlebnikov ha qualcosa d’incredibile, quasi d’inumano; il lettore è spesso incapace di stargli dietro e rinuncia esausto. La sua gamma poetica – si tratti di idee, temi o accorgimenti – è enorme, ed egli sovrasta senza difficoltà tutti i suoi colleghi: persino Majakovskij appare convenzionale, ristretto e monotono, accanto a lui¹⁰².

¹⁰² Markov V., *Storia del futurismo russo*, cit., p. 298.

2. Figure e motivi della poetica chlebnikoviana: religioni, mitologia e folclore

Часто течение только мешает впоследствии
разобраться в достижениях поэта, и
бедный исследователь тщетно ищет в
“славянских” поэмах Хлебникова
воплощения тезисов “Пощечины
общественному вкусу”.
(V. Markov)¹

*Я читал в какой-то сказке,
Что в пещерах живут боги
И как синенькие глазки,
Мотыльки им кроют ноги.
(III, 303).*

Mandel'stam ha definito Chlebnikov “cittadino di tutta la storia”, Grigor'ev “compartecipe di tutta la mitologia”². La vita stessa di Chlebnikov, per la sua personalità estremamente originale, per la morte precoce, per l'aura di magia che ne circonda la figura ha assunto i tratti della leggenda. Come ricorda Burljuk, Chlebnikov sembrava l'abitante di un altro mondo, “он был рыцарем без страха и упрека страны фантазиады”³.

Caratteristica dominante dei testi chlebnikoviani è una coesistenza di realtà e folclore⁴, tanto ingenua da coinvolgere il lettore in questo strano mondo a cavallo tra esistenza e irrealtà, fino a non chiedersi più cosa ci faccia Venere con uno sciamano siberiano o tanto più le sfingi del lungofiume di Pietroburgo a ubriacarsi in una taverna, a non stupirsi nell'imbattersi in stregoni e incantesimi, al contrario, ad essere d'accordo con l'esclamazione del poeta: “К знахарке идти за советом?! Я верю чертям и приметам!” (I, 286). Esiste un mondo parallelo, il mondo incantato di *Lesnaja toska* (1919), dove vivono spiriti di acque e boschi,

¹ Markov V., *Mysli o russkom futurizme*, “Novyj žurnal”, XXXVIII, 1954, p. 169.

² Cfr. Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, M. 1986, p. 63. Nello stesso studio, Grigor'ev ha inoltre scritto: “Можно и нужно подробнейшим образом произвести “учет богов” и их различных функций в творчестве самого Хлебникова” (p. 80).

³ Burljuk D., *Fragmenty iz vospominanij futurista. Pis'ma. Stichotvorenija*, SPb. 1994, p. 46. Omettiamo i ben noti aneddoti su Chlebnikov riportati nelle già menzionate memorie di Livšic, Matjušin (Matjušin M., *Russkie kubo-furisty in K istorii russkogo avangarda*, Stockholm 1976, pp. 129-158; in part. su Chlebnikov pp. 141 e sgg.), Aseev (Aseev N., *Velimir Chlebnikov*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, M. 2000, pp. 110-120), alle quali si rimanda.

⁴ Cfr. Garbuz A. V., Zareckij V. A., *O motivacii nekotorych tekstov Chlebnikova*, in *Poetičeskij mir Velimira Chlebnikova. Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*, Astrachan' 1992, p. 68.

rusalche e maghi, dove gli animali parlano e le piante hanno poteri magici, un mondo di cui non ci accorgiamo se non quando entra in contatto con noi, volontariamente, come in *Snežimočka*, o per caso, come nell'episodio della povera rusalka finita nella rete del pescatore.

L'interesse di Chlebnikov per la Russia, il desiderio di indipendenza culturale dall'Europa spiegano già di per sé il posto centrale che egli assegna al folclore, che, nei Paesi slavi più che altrove, ha giocato un ruolo di primo piano anche nel processo di autocoscienza nazionale, sostituendo per lungo tempo la letteratura 'alta'. E il volgersi del poeta alla mitologia indiana o iranica è in fondo il ripercorrere le vie delle reali influenze culturali e religiose dell'antichità, di cui sono rimaste tracce in una serie di affinità lessicali slavo-iraniche: la scelta della forma *bogŭ* al posto dell'indoeuropeo **diēus*, l'uso dello stesso termine *svęťŭ* per "santo", la derivazione del termine *mirŭ* dalla divinità Mithra⁵. Chlebnikov sembra recuperare quel sostrato antico ormai dimenticato, quella corrente di influssi orientali e asiatici offuscata dal poi preponderante incontro-scontro con l'Occidente.

La coesistenza di religioni e credenze, la presenza del Cristianesimo e ancor più dell'animismo rispecchiano quella 'doppia fede' (*dvoeverie*) che tanto a lungo ha caratterizzato il popolo russo, permettendo la graduale assimilazione di feste e divinità pagane a celebrazioni e santi cristiani, pur senza portare mai ad un effettivo annullamento del retaggio arcaico e agrario. Ma la visione di Chlebnikov non assume affatto un punto di vista cristiano, che guarda al periodo antecedente alla conversione come a un momento oscuro della storia della Rus': viceversa, esso è per il poeta la fase più vitale e spontanea della vita del popolo russo. È la Cristianizzazione a costituire uno snaturamento di quel mondo mitologico-folclorico da osservare senza pregiudizi e piuttosto con nostalgia⁶.

⁵ Cfr. la voce *Slavic Mythology* (a cura di R. Jakobson) in *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, San Francisco 1984, p. 1019. Altre analogie in Vjač. Vs. Ivanov, *Evrazijskie epičeskie mifologičeskie motivy*, in *Evrazijskoe prostranstvo. Zvuk, slovo, obraz*, M. 2003, pp. 13 e sgg.

⁶ Sul sincretismo cristiano-pagano un interessante studio è quello proposto da G. A. Nosova, *Jazyčestvo v pravoslavii*, M. 1975. L'autrice indaga il sostrato arcaico e agrario alla base di tutte le principali feste russe, ma anche del culto del bestiame, con l'attribuzione a santi cristiani di interpretazioni non canoniche; evidenzia altresì il sostrato pre-cristiano nei riti familiari, nella trasformazione delle divinità pagane in santi e nella medicina. Si tratta in quest'ultimo caso di una compresenza evidentissima e paradossale: le formule magiche (*zagovory*) a scopi curativi avevano generalmente inizio con un'invocazione cristiana (ad esempio "Во имя отца и сына и святого духа...") ma si basavano sulla credenza nell'esistenza di stregoni e guaritori e sulla possibilità del malocchio (*porča*). Sulla lotta della chiesa contro le antiche pratiche religiose pre-cristiane cfr.

Sokolov ha individuato i tre tratti caratteristici dell'antica religione slava nell'animismo, nella magia e nel culto dei morti⁷. Almeno i primi due sono senza dubbio centrali nella poetica chlebnikoviana e il terzo è comunque presente.

La caratteristica più evidente del mondo di Chlebnikov è il suo pananimismo: tutto è vivo o può diventarlo. La sua natura è animata come quella dell'uomo primitivo, fenomeno testimoniato da espressioni ancora in uso quali *solnce saditsja, burja voet, veter svistit, grom udarjaet*: la lingua esercitava un'influenza magica sull'uomo, il che, insieme al modo di pensare e all'ingenuità delle impressioni originali, condusse alla personificazione e quindi al mito⁸.

Un numero enorme di personificazioni compare nei testi chlebnikoviani, ad esempio in *Devij bog* (<1908>): *Tišina, Krik, Smech, Večer, Veter, Nebo, Ručej* e molte altre ancora. Esse sono rese attraverso il compimento di azioni 'umane' e l'associazione di questi sostantivi a verbi normalmente usati per esseri viventi: "А Осетр, Вепрь, Вечер, Ветер схватили меч", "Небо остался в храме и молится там", "Ах, это Ручей упал"... (IV,133-134). Nella già citata *Lesnaja toska*, il vento, "ragazzo birichino e irrequieto", è colpevole dell'avverarsi del suo stesso inganno, ed è un personaggio assolutamente alla pari con la rusalca, il *lešij*, la *vila* e naturalmente il pescatore stesso⁹.

La primavera che incede in *Poet* (1919) e si risveglia dal sonno è presentata come una pescatrice con i pantaloni arrotolati, immagine che coniuga, per B. Lönnqvist, quella di Afrodite che esce dalle acque e della dea romana Flora che sparge in terra fiori¹⁰. Fenomeni naturali, stagioni, forze della natura sono

Afanas'ev A. N., *Koldovstvo na Rusi v starinu*, in Id., *Proischoždenie mifa. Stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii*, M. 1996, pp. 32-44.

⁷ Cfr. Sokolov Ju. M., *Russkij fol'klor*, 1938; repr. M. 2007, p. 136.

⁸ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, 1866-1869, in Id., *Slavjanskaja mifologija*, M. 2008, pp. 47-48.

⁹ In *Šaman i Venera* è chiamato dalla dea "perdigiorno", sebbene per la sua corsa incessante non possa materializzarsi mai in un uomo: "Лишь тебе бы я дарила/ Сном насыщенный ночлег./ Двери я бы отворила./ Будь ты отрок, а не бег..." (III, 107). La corsa è forse l'azione più tipica del vento, cfr. anche *Krymskoe* (1908), "Бежит на моря сини/ Ветер, сладостно сея/ Запах маслины, Цветок Одиссея" (I, 129). Sulle personificazioni del vento in fiabe e canzoni russe cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., pp. 191 e sgg.

¹⁰ Cfr. Lönnqvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, SPb. 1999, p. 150. Il poema è stato oggetto di attentissima analisi da parte della studiosa. Si rimanda alla quarta parte del libro citato (uscita in inglese con il titolo *Chlebnikov and Carnival: an Analysis of the Poem "Poet"*, Stockholm 1979). Sulla personificazione delle stagioni nell'antichità, Afanas'ev ricorda che si tratta di un procedimento peculiare, che opponeva ad esempio l'immagine della primavera come una bellissima fanciulla a quella dell'inverno come matrigna cattiva (cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 1292). Tra l'altro, nel testo teorico *Učitel' i učениk*, Chlebnikov parla esplicitamente della primavera come *boginja* e la oppone a Morana (come vedremo in seguito, personificazione della morte): "Я думал, Моране или Весне служит

visti attraverso gli occhi dell'uomo primitivo e dunque considerati come spiriti o divinità. La lirica *Ognevodu* (1917) si attiene ad una credenza antica che vedeva nel fuoco un essere animato, quasi divino, che si lamenta per la fame alzando gli occhi al cielo e non riesce a saziarsi delle spaventate betulle¹¹.

L'antropomorfizzazione della natura è il campo più ampio della metaforizzazione chlebnikoviana¹². L'attribuzione di caratteristiche e capacità

русское искусственное слово. Ты помнишь имена этих славянских богинь?" (VI, 44). Secondo Ivanov e Toporov, infatti, l'opposizione primavera/inverno è la più immediatamente legata a quella vita/morte (cfr. Ivanov V. V., Toporov V. N., *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy*, 1965; repr. M. 2012, p. 126).

¹¹ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 475: "Народ дает огню эпитет «живой» и видит в нем, как ясно свидетельствуют различные предания, существо вечно голодное и всепожирающее". Afanas'ev riconduce al fatto che il fuoco mangia le sue vittime anche l'origine etimologica del termine *žertva*: *žrat' < gret', goret'* (p. 491). Già Bal'mont aveva recuperato la visione animistica del fuoco nella lirica *Gimn ognju* (1900), di cui riportiamo i primi quattro versi: "Огонь очистительный./ Огонь роковой./ Красивый, властительный./ Блестящий, живой!" (Bal'mont K. D., *Stichotvorenija*, L. 1969, p. 207).

¹² Cfr. Weststeijn W. G., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam 1983, pp. 170-171. Weststeijn fornisce alcuni esempi tratti dalla lunga lirica *Krymskoe: more šepčet, more guljaet, teni bežali, veter uletel* ecc. Interessante anche la comparazione con la metafora in Blok: in Chlebnikov non solo si registra una maggiore concretezza, ma si evidenzia una funzione differente, poiché la metafora non serve a esprimere lo stato d'animo dell'io lirico, ma è un fenomeno che acquista valore indipendente rispetto ad esso.

Ad ogni modo, la personificazione del mare è frequentissima in Chlebnikov: cfr. anche *V more mora! V more mora!* (1921): "Море плачет. Море воет" (II, 260); in *Truba Gul'-Mully* (1921) il mare canta *Večnaja pamjat'* e concede alla biancheria la remissione dei peccati. Più in generale, è l'acqua a subire un processo di figurazione che coinvolge spessissimo i fiumi e in primo luogo l'amata Volga; meraviglioso in *Nižnij* (1918) il paragone con un sacerdote in atto di preghiera: "И после, точно/ Священник седой на колокольне/ Или мулла на минарете./ На самый конец волоса над смуглым небом/ Каплею золотою пота/ Волга солнцу выходит молиться в часы зноя/ Над потным лицом бурлака./ И молится долго/ Старая Волга/ И вновь улетает" (II, 37). L'*ili* posto tra il sacerdote sul campanile e il mulla sul minareto esprime nel modo più sintetico possibile la posizione di indifferenza del poeta nei confronti delle diversità religiose. In *Ustrug Razina* (1922), invece, la Volga diviene quasi una divinità pagana, che accoglie il sacrificio della principessa; cfr. Isaev G. G., *Poema Chlebnikova "Ustrug Razina": problemy interpretacii*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 2, M. 1999, p. 48. Per Isaev, infatti, il testo si caratterizza per una "re-mitologizzazione" della leggenda, che porta con sé tutta una serie di personificazioni, non ultima l'identificazione di Razin con un *bogatyř*. I sacrifici e le offerte a fiumi e sorgenti erano tipici dell'antichità e si basavano proprio sulla visione delle acque come esseri non solo viventi, ma divini. Poiché il fiume si lega quasi sempre all'immagine di Razin (in relazione anche al fatto che Ra era l'antico nome della Volga), in *Razin naprotiv* (<1921-1922>) è la Volga stessa a cantare le canzoni banditesche: "Недаром и до сих пор Волга каждую ночь надевает разбойничий платок буйной разинской песни и, голубая красавица, смотрит, как заря зажигает кумачовой раннею спичкой сумрак лесов" (V, 227-228). Bellissima, nello stesso testo, la personificazione di un altro fiume, la Serebrjanka: "Речка Серебрянка летела по руслу, открывая в свои снежные волосы скользкие, темные, черные камни, обнимала их пеной как самые дорогие, любимые существа и щедро сыпал горные поцелуи; и, прислонив ухо, можно было слышать ауканье девушек, живой человеческий смех и старые песни русских деревень. [...] Как мчится и торопится скороход с зашитым в поле письмом, хранила река в голубых волнах письмо к Волге, написанное севером" (V, 231). Infine la Volga, amata madre, diviene madre sventurata quando durante la carestia del 1921-1922 uccide i suoi stessi figli: è l'invocazione del poeta al fiume nella lirica *Volga! Volga!*.

Notiamo a conclusione di questa lunga parentesi come l'acqua ricopra un ruolo centrale nei riti religiosi come strumento di purificazione; ne troviamo un accenno anche in *Vzлом vselennoj* di

umane a piante e animali, stelle, fiumi e mari spiega anche l'uguaglianza di tutti gli esseri all'interno della poetica dell'autore.

Da un punto di vista 'dinamico', essa è invece incentrata sulla metamorfosi¹³. *Žuravl'* (1909) è completamente costruito sull'animarsi dell'inanimato, con forti tinte folcloriche che lo allontanano dalla rappresentazione mistica e simbolista della città come mostro presentata in *Kon' bled* (1903) di Brjusov¹⁴ o in alcune liriche del ciclo *Strašnyj mir* di Blok. In *Čertik* le streghe sellano il personaggio dello studioso e reggendosi per gli occhiali si avviano verso una faustiana notte di Valpurga. Una catena di metamorfosi folcloriche è quella che avviene in *Vnučka Maluši* durante un altro volo, ovvero quello che porta la figlia di Vladimir a Pietroburgo: “Летит, сидя на хребте рыси, внучка/ Малуши, <дочь> Владимира. [...] / И, чтоб спастись от стужи/ Морозной выси,/ Из рыси/ Он стал медведем” (IV, 20-21). La storia si svolge grazie all'intervento di aiutanti magici che sono tipici delle fiabe e presenta il carattere avventuroso proprio delle *volšebnye skazki*, nelle quali “la costruzione del racconto è costruita sullo spostarsi dell'eroe nello spazio”¹⁵.

Chlebnikov: “Купанье всегда освежает” (IV, 78). La credenza nel potere magico dell'acqua le ha inoltre conferito un posto di primordine all'interno della fiaba, come scopo del viaggio dell'eroe o come mezzo per l'ottenimento di esso, si pensi per esempio all'acqua viva (cfr. Eleonskaja E. N., *Skazka, zagovor i koldovstvo v Rossii. Sb. trudov*, M. 1994, p. 24).

¹³ La metamorfosi è definita dall'Akulova “основной закон движения образов” (Akulova V. V., *Vselejnaja Chlebnikova: sozvezdija obrasov i sjužetov*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, Astrachan' 2003, pp. 7-8). Ne è un esempio, secondo F. Scholz, la trasformazione fiabesca dell'eroina da ranocchia in fanciulla nella lirica *Komu skazaten'ki...* (<1908-1909>), nella quale il carattere popolare è sottolineato anche dall'uso delle forme diminutive (*baryn'ka*, *ljagušečka*); cfr. Scholz F., *Bild, Wort und Laut als Elemente der Mythenbildung in Velimir Chlebnikovs Poesie*, in *Velimir Chlebnikov 1885-1985*, München 1986, pp. 34-36. Il rimando è ovviamente alla fiaba della *Carevna-ljaguška*; più in generale, la trasformazione ranocchia-fanciulla è tipica del folclore: “Лягушке присуща женская символика. [...] У южных славян известны рассказы об обращенной в лягушку девушке” (Gura A. V., *Simvolika životnyh v slavjanskoj narodnoj tradicii*, M. 1997, p. 381). Stilizzazione della fiaba della *Carevna-ljaguška* è la lirica del 1904-1905 *Kak vo ladočke, vo ladočke...* (Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij*, München 1972, t. IV, p. 244).

A proposito della ranocchia (e del rospo) in Chlebnikov, rimane alquanto misterioso il poema scritto insieme a Kručenych, *Bunt žab o Bunt prokažennyh*. Infine si noti che la convinzione popolare della capacità delle streghe di trasformarsi in rospi e rane è rispecchiata in una comparazione rospo-strega contenuta in *Igra v adu*: “Ведьмина пестрая, как жаба,/ Сидит на жареных ногах...” (III, 393).

¹⁴ Cfr. Vašmakova N., *Slovo i obraz. O tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki 1987, p. 187.

¹⁵ Propp V. Ja., *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, L. 1946; ed. it. *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1972, p. 75. Il viaggio dell'eroe, inoltre, avviene in un attimo, come se lo spazio non esistesse: “l'eroe ci vola attraverso”.

Analogamente, a proposito del mondo mitologico in generale, Lotman e Uspenskij hanno infatti ben spiegato che ad esso è propria “una concezione specificamente mitologica dello spazio, che non si presenta nella forma di *continuum* marcato da tratti distintivi, ma come un insieme di

Questa breve premessa non può riassumere che in maniera superficiale l'entità e l'eterogeneità della componente mitologico-folclorica nell'opera del poeta, con tutte le relative estensioni possibili di questa tematica. In termini più generali, motiva la scelta della ricerca la lapidaria eppur fondamentale considerazione di Vychodcev: “Проблема «футуристы и фольклор» имеет существенное значение для понимания судеб русского модернизма”¹⁶.

Pur utilizzando un metodo di analisi ‘quantitativo’, cercheremo, attraverso citazioni e approfondimenti, di offrire un quadro soddisfacente del mondo incantato di Chlebnikov. L'analisi ‘qualitativa’ dei dati sarà indispensabile per dare quanto più possibile risalto all'originalità della componente folclorica chlebnikoviana che, come ha sottolineato più volte Baran, non aveva aderito ad alcuna scuola mitologico-folclorica¹⁷.

2.1. Frequenze lessicali e onomastiche: introduzione metodologica alla lettura delle tabelle e delle singole sezioni

Il rilevamento e l'analisi delle frequenze lessicali e onomastiche (specificheremo a breve l'uso di tale terminologia) hanno costituito il punto di inizio di questo lavoro, il campione di indagine su cui impostare l'approfondimento teorico-critico. Attraverso di essi intendiamo infatti riportare al centro dell'attenzione i ‘contenuti’ dell'opera di Chlebnikov, soffermandoci in particolare su ciò che forse ne determina maggiormente l'originalità rispetto al movimento futurista. Il rilevamento, svolto a seguito della lettura dei testi, è stato di tipo manuale¹⁸ e si basa sull'ultima edizione dell'*opera omnia* di Chlebnikov

singoli oggetti contrassegnanti da nomi propri. Ne consegue che negli intervalli fra questi lo spazio sembra interrompersi [...]. Ne derivano in particolare la costruzione «a mosaico» dello spazio mitologico e il fatto che il trasferimento da un *locus* a un altro può avvenire fuori dal tempo, per mezzo di alcune formule epico-narrative fisse, oppure che il tempo può essere arbitrariamente contratto o dilatato, rispetto al tempo dei *loci* designati dai nomi propri” (Lotman Ju. M., Uspenskij B. A., *Mif-imja-kul'tura*, in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu 1973, pp. 282-303; tr. it. *Mito-nome-cultura*, in *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano 1995, pp. 90-91).

¹⁶ Vychodcev P. S., *Velimir Chlebnikov*, “Russkaja literatura”, 2, 1983, p. 56

¹⁷ Cfr. Baran Ch., *Poetičeskaja logika i poetičeskij alogizm Chlebnikova*, in Id., *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, M. 2002, p. 30; cfr. anche Id., *Temporal Myths in Chlebnikov: From “Deti Vydry” to “Zangezi”*, in *Myth in Literature*, Columbus, Ohio 1985, p. 64.

¹⁸ Ci ha ovviamente sfiorato più volte la tentazione di digitalizzare la nostra indagine che qui rimane in formato cartaceo. È stato necessario rimandare tale lavoro ad approfondimenti futuri non solo per le capacità informatiche e di linguistica computazionale che il formato elettronico richiede, ma anche per il semplice fatto che il *corpus* da noi scelto andrebbe precedentemente digitalizzato (sono attualmente online solo i testi pubblicati in *Tvorenija*).

curata da R. V. Duganov¹⁹ indicata già come fonte primaria. Nella tabella viene segnalato il volume e la prima pagina del testo cui si fa riferimento. La scelta di indicare sempre la prima pagina dello scritto in questione e non la pagina effettiva in cui si trova il termine rilevato ha lo scopo di evidenziare e facilitare il collegamento fra le occorrenze di un medesimo testo (anche ‘trasversalmente’ rispetto alle varie tabelle). L’importanza dei risultati ottenuti leggendo ‘la singola casella’, ad esempio il numero delle occorrenze della parola *lešij*, aumenta esponenzialmente con la possibilità di studiare se e con quale frequenza due parole tendono a ricorrere insieme, ad esempio *lešij e svirel’*, o *lešij e rusalka*. Viceversa, si può indagare il rapporto tra le opere in cui compare lo stesso personaggio, ad esempio Perun. Si noti che si è utilizzato un criterio di lemmatizzazione, ovvero la riduzione delle forme flesse ad un’unica forma astratta.

Altrettanto interessante risulta, in un’ottica complessiva, quella che si potrebbe definire ‘l’analisi dei cambi di frequenza’, ovvero, dividendo convenzionalmente in periodi l’opera di Chlebnikov²⁰, quali termini e quale tipologia di termini sia dominante in ciascuno di essi. Risultano così confermate, per esempio, alcune teorie ormai generalmente accolte che individuano una fase iniziale ‘pansalva’, con attenzione rivolta alla mitologia e al folklore slavi, appunto, e una intensa neologizzazione di tipo prevalentemente derivativo, con

¹⁹ È stato necessario individuare un *corpus* ‘univoco’ di testi, il che ha comportato la scelta di utilizzare questa e solo questa *Sobranie sočinenij* e di non prendere in considerazione eventuali manoscritti, che avrebbero reso troppo ‘instabili’ i confini del *corpus* stesso. Pur avendo ovviamente consultato altre raccolte uscite precedentemente, non si è tenuto conto, per il calcolo delle frequenze lessicali, dei testi in esse presenti anche se assenti nell’*opera omnia* da noi utilizzata. Le successive ripubblicazioni dei testi di Chlebnikov si caratterizzano per la scelta di varianti diverse di uno stesso testo, per l’inserimento di manoscritti e frammenti diversi, nonché per una diversa classificazione in generi, soprattutto per quel che riguarda poesie e poemi. A nostro avviso, comunque, i sei volumi curati da Duganov raccolgono il maggior numero di testi finora pubblicati e presentano inoltre un apparato di note decisamente più ampio rispetto all’edizione di Stepanov, poi ripubblicata a Monaco nel 1968.

Per una chiara esposizione del problema dell’edizione dei testi chlebnikoviani sulla base di una lirica scelta come esempio, si veda lo studio di Vroon “*Ves’ v potu...*”: *zametki o tekstologii “grossbucha” Velimira Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, “Modernités russes”, 8, Lyon 2009, pp. 3-23.

²⁰ Nonostante il fatto che una datazione esatta delle opere di Chlebnikov sia ancora molto difficile, tanto che per V. Markov “it is therefore almost impossibile to divide Chlebnikov’s works into periods. [...] Ironically, the most exact solution would be, as suggested above, simply to divide all Chlebnikov’s work into the futurist publications of 1909-1916 and the *Grossbuch* of 1919-1922, except that this division would not reflect his early writings and would omit the years 1917-1918, for which there are practically no manuscripts extant” (Markov V., *The Longer Poems of Velimir Chlebnikov*, Berkeley and Los Angeles 1962, p. 33). Anche per le date dei testi indicate nella tesi ci siamo basati su quelle della *Sobranie sočinenij* 2000-2006, la più recente e dunque la più ‘aggiornata’ rispetto ai numerosi studi in materia pubblicati negli anni, molti dei quali hanno confutato alcune delle datazioni proposte precedentemente da Stepanov.

uso di modelli arcaici²¹. Nei testi giovanili è frequentissima in Chlebnikov la creazione di nuove divinità, di personaggi fantastici che richiamano con maggiore o minore evidenza nomi del pantheon slavo, dell'epos e delle fiabe. In un periodo successivo, invece, il poeta allarga temporalmente e soprattutto spazialmente i propri orizzonti, rivolgendosi alle divinità delle più disparate religioni, e diminuendo progressivamente la neologizzazione nel campo precedente.

È inoltre possibile affrontare uno studio delle opere maggiormente significative per una certa area geografico-religiosa: *Ka* (1915), ad esempio, è per il numero di occorrenze l'opera più rappresentativa dell'Egitto e della sua mitologia. L'indicazione fornitaci da Chlebnikov stesso in *Svojasi* ("В «Ка» я дал созвучие «Египетским ночам», тяготение метели севера к Нилу и его зною. [...] Если определять землями, то в «Ка» серебряный звук, в «Девьем боге» золотой звук, в «Детях Выдры» - железно-медный. Азийский голос «Детей Выдры», славянский «Девьего бога» и африканский «Ка»"; I, 7) può essere in tal modo 'quantificata'.

L'articolazione delle tabelle per area geografica o, in alcuni casi, storico-religiosa (Islam, Buddismo, Cristianesimo) è infatti un passo successivo, a partire dall'iniziale raccolta di tutti i termini legati indistintamente al folclore, alla mitologia, all'epos e alle religioni, sia a livello onomastico (nomi di divinità, eroi dell'epos nazionale), sia a livello generale di nomi comuni quali 'rito', 'sacerdote', 'profeta', 'stregone' ecc... Si è scelto, in particolare, di creare per la mitologia slava, che fornisce il *corpus* di occorrenze più numeroso e vario, sottogruppi specifici: divinità e personaggi della mitologia, dell'epos, del folclore; feste, riti e terminologia generale; animali e piante (nel caso in cui la loro valenza sia conforme a quella della tradizione mitologico-folclorica); danza e strumenti musicali. Per la creazione di quest'ultima sezione, meno ampia delle precedenti, si

²¹ Cfr. Vroon R., *Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, Michigan Slavic Materials, v. 22, University of Michigan 1983, p. 17: "We now turn to the various methods of word creation as Chlebnikov characterized them. The first and most productive is the derivational type. Chlebnikov concentrated on this sort of word-making early in his career, during his «Pan-Slavic» period. [...] Chlebnikov frequently employed archaic models because he refused to recognize the validity of such designations as «productive» and «nonproductive». He borrowed freely from the past because it was crucial in transforming the present". In termini più generali, N. Percova ha stabilito che più dell'80% dei neologismi sono stati conati da Chlebnikov negli anni giovanili, ovvero tra il 1907 e il 1912-1913, dei quali più della metà tra il 1907 e il 1909 (cfr. Percova N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, M. 2003, p. 78). Sulla centralità del mondo slavo nel periodo giovanile si veda anche Markov V., *The Longer Poems of Velimir Chlebnikov*, cit., p. 14: "His first verse and prose were Slavic in atmosphere, folkloristic in style, and generously dotted with neologisms".

è tenuto conto dell'importanza che essa tuttavia ha nelle opere di Chlebnikov, importanza evidenziata anche dagli studi della Gerver²².

Inoltre, poiché la semiosfera creata dal poeta è davvero sconfinata, è stata realizzata una tabella unica di riferimenti vari delle aree più disparate, dalla mitologia mesopotamica a quella scandinava, che occorrono con una frequenza bassa, ma che sono importanti per valutare l'orizzonte dell'autore e testimoniano l'ampiezza della sua cultura, spesso messa in dubbio o sminuita per l'asistematicità che la caratterizza; riteniamo invece, sulla base di questo lavoro di indagine, di poter definire Chlebnikov quasi un erudito, seppure in forma non accademica, in materia di religioni, mitologia e storia dei popoli antichi, in primo luogo dell'Oriente²³.

Sono stati censiti, talvolta, anche avvenimenti o personaggi che si collocano nell'ambito della storia di un popolo o della sua letteratura, ma che inevitabilmente vengono a completare il quadro dei riferimenti di quella determinata area geografica o religiosa²⁴. Sono stati classificati, seppure in tabelle che potremmo definire 'di servizio' e quindi non incluse, gli elementi di intertesto letterario, i rimandi alle arti figurative, alla musica, alla contemporaneità e alla vita stessa del poeta, nonché le battaglie, le rivoluzioni, le personalità storiche, la fondazione e il crollo degli imperi che Chlebnikov menziona, affinché ogni sezione di questo 'atlante' sia quanto più completa possibile. Si tratta in primo luogo di nomi propri, di luoghi o di persona, per la frequenza dei quali, secondo Grigor'ev, Chlebnikov non ha eguali nella poesia russa del XX secolo²⁵; il

²² Cfr. ad esempio Gerver L. L., "Partitury" v tekstach Velimira Chlebnikova, in *Chlebnikovskie čtenija*, SPb. 1991, pp. 80-90; *Chlebnikovskaja mifologija muzykal'nych instrumentov*, in *Primitiv v iskusstve. Grani problemy*, M. 1992, pp. 170-190; *Muzykal'naja kul'tura Chlebnikova*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, M., 1996, pp. 213-234; "Prosto muzyka" i "muzyka sfer" v poeme Chlebnikova "I vot v zelenoe uščelie Zorgama...", *Russian Literature*, L, 2001, pp. 255-267 e numerosi altri ancora. Della musica in Chlebnikov hanno parlato molti studiosi; citiamo ancora il capitolo *Sozvučija i razzvučija*. "Velikoe skryabinskoe načalo in Grigor'ev V. P., *Grammatika idiositilija*, M. 1983, nel quale lo studioso afferma che "in Chlebnikov il cantore e il canto sono immagini-chiave" (p. 133).

²³ Così Kručenyč ricorda nelle sue memorie il primo incontro con Chlebnikov: "Я еще не знал как начать разговор, а Хлебников уже забросал меня мудренными фразами, пришиб широкой ученостью, говоря о влиянии монгольской, китайской, индийской и японской поэзии на русскую" (Kručenyč A. E., *Naš vychod. K istorii russkogo futurizma*, 1932; M. 1996, p. 49).

²⁴ Cfr. Baran H., *Chlebnikov's Poetics and its Folcloric and Etnographic Sources*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, Amsterdam 1986, p. 17: "Most of the time, however, the folcloric element in a Chlebnikov work is only a small part of a larger whole and typically is intertwined with a whole network of literary, historical or contemporary political allusions and quotations".

²⁵ Cfr. Grigor'ev V. P., *Onomastika Velimira Chlebnikova (individual'naja poetičeskaja norma)*, in *Onomastika i norma*, M. 1976, p. 187.

procedimento di studio di queste occorrenze proposto dallo stesso Grigor'ev rimane il più accreditato: riconoscimento della serie di nomi propri utilizzati dall'autore, ricerca delle informazioni enciclopediche legate a questi nomi; descrizione dei cambiamenti subiti dal nome nel testo; individuazione della carica funzionale del nome²⁶.

Abbiamo inserito poi, come accennato, tabelle di frequenza di nomi di animali e piante, due elementi centrali della poetica chlebnikoviana, con la prevalenza (evidente anche da un semplice sguardo alle tabelle fornite) del regno animale. È ovvio che l'analisi di questi due gruppi non può essere inopportuna in un'opera che ha per tema mitologia e folklore; viceversa, richiederebbe forse un approfondimento maggiore dello spazio qui dedicate. Tale sottosezione è inclusa all'interno di quella dedicata al mondo slavo poiché la valenza degli animali e delle piante è per lo più connessa alle credenze di questi popoli.

È noto come gli uccelli e il cavallo occupino nell'opera di Chlebnikov posti d'onore: ma ciò che era noto per deduzione dalla lettura, è qui testimoniato in maniera sbalorditiva e tangibile dalle colonne senza fine che occupano le frequenze lessicali di queste due categorie. Per quanto riguarda gli uccelli, in particolare, l'elenco delle singole specie citate e la traduzione possono quasi funzionare da vocabolario russo-italiano del mondo avicolo. Ripellino aveva individuato come immagini animali fondanti il primitivismo chlebnikoviano anche le farfalle, "il toro sacro ad antiche civiltà" e in generale quella che chiama una "cosmografia pescatoria"²⁷; ma la tabella ci indica anche il ruolo preminente del lupo, del corvo, della lepre, dell'aquila.

Per le piante è valido lo stesso ragionamento, ovvero l'analisi dei fiori e degli alberi più ricorrenti, che si distinguono evidentemente dagli altri: la betulla, non a caso, insieme a pini e abeti, alla quercia, al pioppo e al salice. Al di là del 'paesaggio-tipo' che si viene così delineando, sono particolarmente importanti tutte quelle piante che hanno un evidente significato magico-rituale, che nella cultura popolare si caricano di una valenza specifica, ad esempio la ninfea e il nontiscordardime.

Si noti infine che i termini 'fiore' e 'albero', compaiono quasi in tutti i testi di Chlebnikov, con rarissime eccezioni (lo stesso vale per la parola 'stella' e tutte

²⁶ *Ivi*, pp. 181-182.

²⁷ Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino 1968, pp. LXIX-LXXIV.

le sue derivazioni, come stellare, stellato, costellazione, elementi che non sono stati qui classificati perché non prettamente inerenti, ma di cui ci ha colpito la persistenza²⁸).

Prima di rimandare all'analisi approfondita nelle singole sezioni, è necessario fornire alcune spiegazioni sul modo in cui sono state realizzate le tabelle stesse: il rilevamento è stato svolto, come si è detto, di pari passo con la lettura, ed è stato dunque di tipo manuale. Questo ha reso ovviamente necessario prendere di volta in volta decisioni su quali elementi inserire e quali tralasciare, con scelte spesso soggettive, ma indispensabili; si tratta in primo luogo dei termini più generali, a volte non necessariamente riconducibili ad un unico credo (*mjasopust, božok...*) o addirittura non necessariamente legati alla sfera religiosa (*pustynnik, skryžal'...*).

Dato il numero dei testi considerati, cinque volumi che escludono dunque solo gli scritti teorici e autobiografici e le lettere, si è scelto di non tenere in considerazione i testi pubblicati nella sezione *Drugie redakcii i varianty* dell'edizione citata. Per quanto limitante, la scelta intende evitare falsature nei risultati che sarebbero potute nascere dal considerare per un testo solo un'edizione (e dunque un determinato numero di lessemi inseriti in tabella) e per un altro testo due varianti (e dunque la ripetizione dei medesimi lessemi inseriti). Lo stesso problema è naturalmente sorto in relazione a quel fenomeno tipico di Chlebnikov che è l'inserimento di propri testi d'epoca precedente all'interno di poemi lunghi o *sverchpovesti*: in questo caso, il termine presente nell'opera più tarda, che contiene al proprio interno una poesia già analizzata, viene indicato con una sottolineatura in grigio. I termini sono stati inseriti in tabella un'unica volta per testo, anche quando all'interno dello stesso essi si ripetono più volte. Intendiamo quindi la frequenza definita in base all'indice di ripartizione delle forme grafiche: in statistica linguistica, è l'indice che esprime il numero di testi o sottoinsiemi di testi in cui una parola è presente. Su un totale di 754 testi (diversi per genere,

²⁸ Cfr. ad esempio Brik O. M., *O Chlebnikove*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 259: "Хлебников поэт-звездочет. [...] Звезды, их жизнь, их строй, законы их движения – несомненный прообраз творческой системы Хлебникова. Он много говорил о звездах". Grigor'ev nota analogamente: "Это – символ, проходящий через все его творчество в контекстах очень широкого образного диапазона" (Grigor'ev V. P., *Grammatika idiosilja*, cit., p. 188). Carla Solivetti ricollega la stella a quel principio dominante della poetica chlebnikoviana che è la luce, nella sua opposizione mitologica e arcaica alle tenebre (cfr. Solivetti C., *V. Chlebnikov, derviscio alla russa*, in *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli 1987, pp. 86-87).

lunghezza e natura) verrà dunque indicato il numero complessivo di testi in cui occorre tale parola (considerati anche sinonimi, dialettalismi e varianti) e verranno elencati i singoli testi stessi. Pur non restituendo la rappresentazione statistico-lessicale della frequenza di ogni singolo termine, tale indagine ci permette una più agevole rappresentazione dell'uso degli stessi ripartito e disperso nelle opere considerate; e soprattutto ci permette di confrontare tra loro in maniera più agevole i dati delle diverse tabelle attraverso il medesimo riferimento (la prima pagina) al testo preso in considerazione.

Sono date tra parentesi quadre tutte le occorrenze (per lo più di nomi di animali) che hanno significato esclusivamente figurato; tra parentesi tonde le occorrenze che potremmo definire trascurabili, per esempio il frequentissimo *malinovyj*, che non ha nulla a che vedere con la pianta in sé, ma è esclusivamente una determinazione cromatica, sinonimo di 'vermiglio', 'cremisi' (*malinovyj rot*; *malinovyj meč solnca...*).

Per evitare un'eccessiva frammentazione, nelle tabelle relative alle religioni, alla mitologia e al folclore, non sono stati calcolati gli aggettivi derivati dai sostantivi inseriti: ad esempio, pur essendo inserita la parola 'favola', non ci saranno occorrenze quali 'favoloso' e pur essendoci 'dio' e 'divinità', viene tralasciato l'aggettivo 'divino'; come si evince, questo riguarda ancora una volta soprattutto la categoria dei termini più generali²⁹.

²⁹ A proposito di tale tabella, nella quale il termine 'Dio' è quello che registra il numero più alto di occorrenze in assoluto, ci sembra davvero difficile assecondare la visione di Chlebnikov proposta da A. Dravič, secondo il quale nell'opera di Chlebnikov non c'è spazio per Dio o per il diavolo: "Хлебников честно и с чистой совестью творит мир, в котором нет места непознаваему" (Dravič A., *Chlebnikov – mundi constructor*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 491). Né convince l'opinione che scompaia in Chlebnikov l'idea del poeta-sacerdote, mediatore tra una realtà superiore e inferiore. È evidente che questi elementi tipici del simbolismo si modificano, che il rigido dualismo fenomeno-noumeno proclamato da Ivanov non si ritrovi in Chlebnikov, e che la religiosità assuma una connotazione e soprattutto funzioni totalmente diverse; ma ciò non significa che essa non sia presente, o che la figura del poeta-profeta non sia in fondo un'eredità della tradizione (anche) simbolista.

Riguardo al termine 'Dio', ai suoi sinonimi e derivati, riportiamo una giusta analisi di Grigor'ev: "Одна из особенностей хлебниковского идиостилия – исключительная, может быть, даже беспримерно и, пожалуй, парадоксально высокая частность корня бог- и соответствующего семантического поля" (Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., p. 71). Nell'elenco di frequenza delle famiglie di parole all'interno delle quali si riconducono i neologismi chlebnikoviani, la Percova individua invece come massimamente ricorrenti: *ljubit'*, *meret'-mor-umirat'-smert'*, *smejat'sja-smech*, *nebo*, *moč'-mogućij-mogućestvo*, *um* e poi *bog* (cfr. Percova N. N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., p. 90).

Si ricorderà che abbiamo già polemizzato con questa sorta di teoria dell'ateismo di Chlebnikov nel capitolo precedente; vogliamo qui brevemente esporre il nostro punto di vista, che ci sembra confermato proprio dallo studio delle frequenze lessicali. Se è vero che il poeta assurge in Chlebnikov al ruolo di demiurgo e a volte anche di divinità, più che della morte o dell'assenza di Dio ci sembrerebbe di poter parlare di una 'iperpresenza' di Dio, inteso però in senso panteistico,

Per quanto riguarda gli animali, invece, risulta particolarmente importante, a nostro avviso, l’inserimento dei sinonimi, degli iperonimi e degli iponimi per una corretta valutazione dell’effettivo ruolo che un elemento gioca nella poetica chlebnikoviana. Considerare per esempio solo la parola *kon’*, e al massimo *lošad’*, è limitante, dal momento che altrettanto ricorrenti in Chlebnikov sono i termini *skakun*, *žrebec*, *rysak*, *kobylica*, *sivka*, *kljača*, *neuk* ecc., che aumentano esponenzialmente il numero delle ricorrenze. Così, non ha senso valutare la frequenza lessicale del solo termine *ptica*, dal momento che il poeta, come ornitologo, utilizza per lo più iponimi, nomi delle singole specie di uccelli, senza contare i quali il risultato dell’indagine sarebbe totalmente falsato. Lo stesso discorso vale ovviamente per i pesci. Utilizzando poi la varietà iperonimo-iponimo, risulta sorprendentemente significativa la presenza di animali generalmente non considerati come tipici dell’opera di Chlebnikov, eppure presenti in numero elevato: è il caso dei cani, spesso menzionati non con il termine generale *sobaka* (e ancora meno *pes*), ma con i nomi delle singole razze.

L’importanza dei sinonimi chiama in causa, in virtù delle stesse convinzioni linguistiche di Chlebnikov, l’importanza dei termini ‘dialettali’ o provenienti da altre lingue slave: si vedano ad esempio *petuch* e l’ucrainismo *piven’*, *belka* e le varianti regionali *mys’* e *vekša*, e così via.

cioè di una compresenza di ogni tipo di divinità, idolo e forza soprannaturale. Se si afferma l’assenza di Dio in Chlebnikov è evidente che si tiene in considerazione l’idea dell’unico Dio della tradizione cristiana. Lo stesso motivo della lotta contro la divinità (*bogoborčestvo*) di Nietzsche, motivo anch’esso rilevato in Chlebnikov (si veda in proposito Ičin K., *Bogoborčeskij sjužet v russkoj literature XX veka: Chlebnikov, Oberiuty, Sosnora*, in Id., *Etjudy o russkoj literature*, Belgrad 2000, pp. 80-94), è a nostro avviso non tanto il tentativo del poeta di sostituirsi a tale divinità, quanto di ottenere un posto nello sconfinato pantheon multireligioso dell’universo da lui creato. Cfr. anche S. L. Sankina, *Legenda o nebesnom goste: V. V. Chlebnikov*, “Russkaja literatura”, 2, 1998, p. 86: “Мотив собственного избранничества проходит через все творчество Хлебникова. Не будучим религиозным в традиционном смысле, Хлебников творит собственную религию, создает мозаичный образ себя-божества: это и «Вишну новый», и мусульманский мехди, и новоявленные «слова божок» и «Числобог». È vero che in una variante della lirica *Na nem byl kotelok vselennoj...* (<1920>), il poeta invita gli uomini a sceglierlo al posto delle divinità, ma la provocazione ci sembra esclusivamente funzionale a mettere in luce la ‘degenerazione’ delle religioni ormai istituzionalizzate: “Я дешевле и удобнее богов./ Не требую войн и законов. Мое громадное преимущество./ [...] Возмите меня вместо ваших небес./ Чертоки – боги судьбы, созданные мной./ Также мне не надо кровавых жертв” (II, 452). Questa visione corrisponde infine alla famosissima formula chlebnikoviana espressa in *Morjak i poec* (1921), “звезды – братья! горы – братья! боги – братья!”. Allo stesso modo, a nostro avviso, la figura negativa del sacerdote, che ricorre tanto in *Gibel’ Atlantidy* (<1911-1912>) quanto in *I i E* (<1909-1910>), è specchio di una religione i cui ministri si sono assegnati un potere temporale autoritario e arbitrario che permette anche l’omicidio e i sacrifici umani. Lo sguardo azzurro della schiava nel dramma su Atlantide associa questo personaggio a quella schiera di figure profetiche e in un certo senso sacre della poetica chlebnikoviana, da Cristo alla rusalca, Chlebnikov incluso.

Se la parola contenuta nel testo è quella indicata nella prima colonna, vengono segnalati solo volume e pagina di riferimento; se si tratta invece di una variante (ad esempio *ptica* e *ptacha*), di un diminutivo (*kot* e *koška*), di un sinonimo (*bukaški* e *moški*), di un regionalismo o di un iponimo, esso viene incluso tra parentesi dopo l'indicazione del volume e della pagina³⁰.

Infine, sono rilevanti i neologismi che hanno come parola motivante (*motivirujuščee slovo*) o associazioni (*associacii*), utilizzando la terminologia di Natal'ja Percova³¹, un nome di animale: i più famosi sono probabilmente *smertir'*, *vremir'* e *žarir'* sul modello di *snegir'*. Quest'ultima notazione vale anche per le piante, che non di rado costituiscono la radice o la desinenza dei neologismi chlebnikoviani, come nel caso del salice e in particolare della forma *ivnjak* (da cui *grustnjak*, *krasivnjak*...). Ci riserviamo di approfondire neologismi con accezione mitologica, religiosa e folclorica in un paragrafo dell'ultimo capitolo dedicato alla lingua³².

Sono stati classificati a parte i termini legati alla sfera della divinazione e del presagio, che tanta importanza rivestono nella poetica chlebnikoviana e nella visione del poeta come profeta e *vidjaz*³³.

A conclusione di questa introduzione sottolineiamo come un'ulteriore interessante linea di sviluppo dell'indagine potrebbe essere costituita da

³⁰ Il segno '+' a inizio parentesi indica che nel testo, oltre al sinonimo/ variante/ regionalismo trascritto all'interno delle stesse parentesi, è presente anche la parola indicata nella prima colonna.

³¹ Cfr. Percova N., *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*, Wien 1995.

³² Cfr. Id., *Slovtvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., p. 43: "Хлебников обращается к русским сказкам довольно часто, и роль сказочных образов и мотивов состоит в описании неясного, невидимого, выходящего за пределы наблюдаемого мира, [...] между обращением поэта к сказке (и шире - фольклору) и его словотворчеством существует определенная связь, [...] словотворчество поэта связано с памятниками древнерусской письменности и эпосом вообще".

³³ B. Lönnqvist riconduce alla capacità profetica anche l'immagine degli occhi, dominante in Chlebnikov; cfr. Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit., p. 28: "Поэтическая деятельность связана со зрением, с ясновидением, с прорицанием. Многие стихи поэта начинаются со слов «Я видел»...". In una delle sue riflessioni Chlebnikov si domanda: "Так должен ли художник стоять на запятках у науки, быта, события? А где ему место для предвидения, для пророчества, предволи?" (VI, 2, 102). Con le parole di Belyj, "il verbo russo *videt'* [vedere] è in sostanza *vedat'* [sapere]: «ciò che vedo» è «ciò che so»; il veggente è colui che vede di più" (Belyj A., *Glossolalija*, 1917; ed. it. *Glossolalia. Poema sul suono*, a cura di G. Giuliano, Milano 2006, p. 33); lo stesso d'altronde anche in italiano.

Da un punto di vista mitologico, l'associazione vista-luce ha avuto tra le sue conseguenze proprio quella di assegnare all'occhio una forza misteriosa e magica (cfr. Afanas'ev A. N., *Mifičeskaja svjaz' ponjatij: sveta, zrenija, ognja, metalla, oružija i žolči*, in Id., *Proischoždenie mifa. Stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii*, cit., pp. 234-235).

Sul significato degli occhi in Chlebnikov si veda anche Milner-Gulland R., *Khlebnikov's Eye*, in *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge University Press 2000, pp. 197-219.

un'analoga analisi dei termini riconducibili alle tematiche urbane e più in generale dell'avanguardia.

2.2. Russia e altri popoli slavi

Les Russes avaient chez eux ce que d'autres
durent chercher bien loin.
(A. Sola)³⁴

Duganov definisce il mondo di Blok demoniaco, quello di Majakovskij eroico e quello di Chlebnikov divino³⁵. In effetti, analizzando la tabella generale dei riferimenti mitologici e folclorici, è subito evidentissimo: il termine che registra il maggior numero di occorrenze, come precedentemente anticipato, è proprio *bog*. Interessante sarebbe studiare e valutare l'alternanza della lettera maiuscola e minuscola, per quanto un'indagine approfondita risulterebbe senz'altro falsata dalle ben note problematiche relative alle varianti dei testi chlebnikoviani, alle edizioni post-mortem o persino alle opere pubblicate quando Chlebnikov era in vita, ma che egli cedeva, volente o nolente, 'alle cure' dei Burljuk o degli altri gilejani. Sebbene sembrerebbe di notare una differenza tra i riferimenti a divinità pagane e la menzione del Dio cristiano, potrebbe però trattarsi di variazioni non volute, e dunque estranee all'effettiva attribuzione di un significato specifico da parte del poeta.

Le numerosissime occorrenze di *boginja* e *božestvo*, nonché un'altrettanto notevole presenza di questi termini al plurale, dimostrano che gli dei di Chlebnikov sono per lo più divinità pagane o numi di religioni lontane nel tempo e nello spazio, figure quindi molto diverse proprio dal Dio cristiano cui inizialmente si potrebbe pensare³⁶.

³⁴ Sola A., *Le futurisme russe*, Paris 1989, p. 19.

³⁵ Cfr. Duganov R. V., *Problema epičeskogo v estetike i poetike Chlebnikova*, in Id., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, M. 2008, p. 57.

³⁶ Così la lirica *Verbnoe voskresenie*, poi inserita nel poema *Vojna v myšlovke*, nonostante il titolo in apparenza cristiano, si caratterizza per un approccio decisamente pagano, evidente innanzitutto dal fatto che il poeta si rivolge a più divinità ("О боги! Вы оставили меня!"), nonché per l'esclamazione finale "О гадалка!" (I, 369). In *Velik-den'* la Russia viene incarnata in una ben poco cristiana figlia del fuoco.

Per Lanne poi, *Devij bog* è la testimonianza di una sfida lanciata dal poeta ai simbolisti: il paganesimo slavo, per quanto qui fittizio, contro il cristianesimo dionisiaco di Ivanov. Uno schema di fondo greco-simbolista si copre di un residuo slavo che è in primo luogo un residuo linguistico, basato su arcaismi e ritmo dei canti popolari (cfr. Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, Paris 1983, pp. 202-203).

Questo risulta evidente anche dal numero elevatissimo di termini appartenenti alla sfera semantica del paganesimo, come *žrec* e *žrica*, o del folclore, come le coppie *vedun-vedun'ja*, *volšebnik-volšebnica*, *znachar'-znachar'ka*, *kudesnik-kudesnica* e ancora: *čarodej*, *volchv*, *vorožeja*, *gadalka*, *ved'ma*³⁷. Sul carattere sinonimico o sulla specificità semantica di questi termini sarebbe possibile riflettere a lungo, citando studiosi dell'una e dall'altra opinione³⁸. È importante tuttavia notare come in Chlebnikov si tratti per lo più di personaggi talvolta anche positivi, che non hanno quindi subito quel processo di demonizzazione introdotto dal Cristianesimo, tanto che molti degli spiriti pagani della natura sono divenuti dopo la Cristianizzazione proprio dei demoni³⁹: lo sciamano è chiamato da Venere “ведун мой милый” e in *Prazdnik truda* (1920)

³⁷ E potremmo forse aggiungere alla lista il termine *šaman*. Infatti, lo sciamanesimo stesso, secondo V. M. Viktorin, interessò Chlebnikov non tanto nella sua forma più canonica siberiano-mongola, ma più in generale come forma religiosa precristiana, associabile alla magia ma anche alla spiritualità islamica del sufismo. Questo è confermato dal fatto che varie figure religiose sono legate ciascuna a uno strumento musicale rituale: “волшебник-лесник – свирель, шаман-ведун – бубен, Гуль-мулла – трубу, служащие их отличительными атрибутами” (Viktorin V. M., *Motivy šamanstva v poezii V. Chlebnikova*, in *Poetičeskij mir Velimira Chlebnikova*, cit., p. 81).

Più complessa la questione per quel che riguarda il termine *vyrej*: Chlebnikov fu particolarmente attratto dai nomi con più di un significato, come in questo caso. Il termine, secondo Dal', può essere sinonimo di stregone, mago, ma può anche indicare il leggendario paese caldo ove si credeva migrassero gli uccelli all'arrivo del freddo. In alcuni casi il significato è univoco, ad esempio nella breve lirica del 1907 che inizia con i versi “В пору, когда в вырей/ Времирей умчались стаи...” (I, 74); altre volte invece è volutamente più ambiguo, per esempio in *K trupu tamonta* (1911, poi leggermente modificata in <*Razgovor duš*>): “Уж не одно тысячелетье./ Когда гонитель туч суровый Вырей/ Гнал птиц лететь морозной плетью...”; la lettera maiuscola in questa redazione e il verbo ci aiutano a identificarlo con il primo significato proposto, ma nello stesso tempo la presenza degli uccelli e del gelo sottointendono anche la seconda accezione.

³⁸ Una breve rassegna è contenuta in Kriničnaja N. A., *Russkaja mifologija. Mir obrazov fol'klora*, M. 2004, *časť II*. Vengono individuati tre approcci possibili: il primo, di cui si può considerare rappresentate Afanas'ev, che tende a non differenziare queste figure basandosi in primo luogo su una motivazione linguistica (*vedun' < vedat' = znachar' < znat'*); il secondo che distingue solo *veduny* e *kolduny*, senza prestare particolare attenzione agli *znachary*; il terzo, quello di Zelenin e Maksimov, che individualizza ogni singolo personaggio attraverso funzioni proprie. In particolare, viene evidenziato in quest'ultimo caso come lo *znachar'* non abbia legami con le forze oscure: si tratta piuttosto di una sorta di medico, a conoscenza dei poteri magici delle erbe e degli incantesimi. Per la posizione di Afanas'ev cfr. *Vedun i ved'ma* in Id., *Proišchoždenie mifa. Stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii*, cit. pp. 45-47: su base etimologica Afanas'ev identifica anche *volchv* (dal sancrito *valg*, splendere) e *žrec*. Tutte queste parole, a suo avviso, condividono i comuni significati di conoscenza soprannaturale e misteriosa, preveggenza, presagio, divinazione, furbizia e saggezza, purificazione, sacrificio, guarigione e molti altri ancora.

Oltre a tutte le varianti lessicali, queste figure possono poi essere indicate con terminologia ‘non mitologica’, più generale: *starik-staruška*, *ded-babka* ecc. In Chlebnikov abbiamo in varie occasioni il composto *starcy-veščuny*.

³⁹ Cfr. Rjazanovskij F. A., *Demonologija v drevne-russkoj literature*, M. 1915; repr. Leipzig 1974, p. 12. L'elemento originale della demonologia antico-russa, a parere dello studioso, risiede proprio nella demonizzazione degli spiriti della natura come il *lešij* e il *vodjanaj*, elemento che si viene a sovrapporre all'influsso della demonologia bizantina e alla visione del diavolo nella Bibbia.

costituisce quasi un refrain la coppia di versi “Веселым чародеям/ Широкая дорога” (II, 100), che si ritrova identica anche in *Novruz truda* (1921)⁴⁰.

Sul perdurare del riconoscimento di una funziona magica o taumaturgica a maghi e guaritori da parte del popolo russo, ci sembra affascinante la teoria di M. Zabylin, per il quale lo stregone viene a coprire la lacuna dovuta alla sostituzione del sacerdote pagano con quello cristiano: *žrec* era colui che non solo mediava il rapporto tra le divinità e gli uomini, ma era anche in grado di predire il futuro, curare le malattie, usare i poteri delle piante, evocare gli spiriti dei morti. Lo *svjaščennik*, viceversa, non ha nessuna di queste capacità e la sua persona rappresenta dunque una perdita di funzioni per il popolo russo che si rivolge pertanto a curatori e maghi come eredi di riti e poteri altrimenti dimenticati⁴¹.

Tornando alla nostra analisi, *obrjad* ha un indice di ripartizione quasi doppio rispetto a *obednja*, che tra l'altro non sempre indica la funzione cristiana, ma può essere appunto usato dal poeta al posto di *obrjad* stesso⁴². Una situazione parallela si rileva per quanto riguarda i luoghi dove i riti si svolgono: *cerkov'* è un termine decisamente raro, se non del tutto assente, nell'insieme dei testi chlebnikoviani, all'interno dei quali è dominante invece *chram*, spesso non legato affatto in Chlebnikov alla religione cristiana (fanno eccezione alcuni toponimi); compare anche il vocabolo specifico per indicare il tempio pagano, *kapišče*⁴³.

Risulta fortemente ambiguo l'uso del vocabolo *deva*, che non abbiamo preso in considerazione. Premesso che esso compare con l'iniziale maiuscola e minuscola, con tutti i dubbi sovraespolti, la vergine di Chlebnikov non è, nella maggior parte dei casi, la Vergine del Cristianesimo. Si veda ad esempio la sua discesa a salvare gli eroi I e E nel bel mezzo dell'età della pietra. Non di rado, infatti, termini della religione cristiana vengono applicati ad un paganesimo

⁴⁰ Questo tuttavia è un po' meno vero per la figura della *ved'ma*, che, come vedremo, funziona a volte anche da sinonimo per la *mava*. Essa è rappresentata in modo più tradizionale, per tre volte (in *Deti Vydry*, in *Noč' v Galicii* e in *Čertik*) in relazione al sabba, il raduno delle streghe. Una lirica del 1908 è significativamente intitolata *Zelenoe kolo*, e sottintende forse anch'essa un riferimento alla notte sulla Lysaja gora, dove streghe e diavoli si scatenavano in danze e girotondi; anche il volo sulla scopa è tradizionale: “И ведьма в час, когда лучи светлы,/ Под гнетом яростной метлы/ Летела./ «Не знаю, песнь каких немизн,/ Но знаю четко - я не жизнь»” (I, 153).

⁴¹ Cfr. Zabylin M., *Russkij narod. Obyčaj, obrjady, predanija, sueverija i poezija*, 1880; repr. M. 1996, p. 172.

⁴² Il termine *obednja* è impiegato ad esempio in *Žuravl'* per indicare il nuovo culto degli uomini, adoratori del mostro fatto di rottami.

⁴³ In Ožegov, “языческое культовое сооружение”.

animista, spesso floreale, come quello che compare nella lirica del 1909 dedicata a Kuz'min:

Среди гольцов, на одинокой поляне,
Где дикий жертвенник дикому богу готов,
Я как бы присутствовал на моляне
Священному камню священных цветов.
Свершался передо мной таинственный обряд.
Склоняли голову цветы,
Закат был пламенем объят,
С раздумьем вечером свиты... (I, 203)⁴⁴

Il diavolo, in tutte le varianti lessicali (*čert*, *čort*, *bes*, *deder*), è figura estremamente ricorrente in Chlebnikov, ma è riconducibile, più che all'iconografia cristiana, all'immaginario popolare. Il termine *čert*, infatti, che Chlebnikov usa con maggiore frequenza, non compare mai nelle Scritture⁴⁵, dove invece si alternano *bes* e *d'javal*. In particolare quest'ultimo, che non a caso nel poeta non troviamo mai, è strettamente legato nel Nuovo Testamento alla figura di Satana e dunque ai temi cristiani della lotta tra Dio e lo spirito del male, della caduta degli angeli e della creazione dualistica del mondo⁴⁶. Viceversa, i diavoli di Chlebnikov si ispirano al *lubok* e alle forme folcloriche, connubio della fantasia dell'autore arricchita dall'eredità popolare; e se il diavolo biblico ha come occupazione principale quella di tentare l'uomo, i buffi protagonisti di *Igra v adu*

⁴⁴ Cfr. anche la lirica dedicata ai paesaggi del Dagestan, *Ručej s choldnoju vodoj...* (<1920>): "Овраги, где я лазил, мешки русла пустого, где прятались *святимица растений*, / И груша старая в саду, на ней цветов богов – омега раскинула свой город, / Могучее дерево мучая древней кров<ью> другой, цветами краснея, - / Прощайте все" (II, 139. Corsivo mio, A. M.). In una variante compare invece la formula *rastenij chramy*, simile al *sobor rastenij* in *Lesnaja deva*. Altri suggestivi esempi si registrano in *E-e! y-ym, ves' v potu...* (1921), testo caratterizzato dalla tematica antibellica; si notino in particolare i versi "И вечер, точно первосвященник зари" e "И вздымались молитвенниками, / Богослужбными книгами пузыри / У квакавших громко лягушек, / Как всегда вечерами кричавших, / Набожных тихой погоде" (II, 185). E ancora, in *Vozdush raskolot na černye vetki...* (1921) la Madonna è associata all'autunno, mentre la foresta intona un tedeum.

⁴⁵ Cfr. Rjazanovskij F. A., *Demonologija v drevne-russkoj literature*, cit., pp. 44-45. Per l'autore si tratta forse di un prestito dal polacco entrato in uso nel XVIII secolo.

⁴⁶ Per un approfondimento si veda il capitolo *Obraz čerta v russkoj ustnoj proze* in Pomaranceva E. V., *Mifologičeskie personaži v russkom fol'klore*, M. 1975. L'autrice si sofferma sulle diverse rappresentazioni del diavolo, in primo luogo quella cristiana e quella popolare, ognuna delle quali è più o meno tipica per alcuni generi: "Исключительно широкий круг связанных с образом черта рассказов (предание, легенда, быличка, бывальщина, волшебная сказка, бытовой анекдот) определяется многозначностью его образа – от сатаны, дьявола-искусителя средневековой религиозной легенды, до глупого черта – смехотворного, одураченного персонажа шванка" (p. 148). A proposito di *Igra v adu*, la studiosa registra inoltre come "в бывальщинах Пензенской губернии рассказывается, что черти живут в аду, играют там в карты и пьют водку" (p. 138). Cfr. anche Maksimov S. V., *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, 1903; репр. М. 1996, p. 6: "Самое же любимое занятие, превратившееся у чертей в неутолимую страсть, это – игра в карты и кости."

sono giocatori incalliti, che siedono cornuti e sudati tra le dantesche fiamme dell'inferno e si grattano l'ascella con la lunga coda. Il demonismo tipico del decadentismo e del simbolismo si sviluppò in Chlebnikov in direzione contraria rispetto a quella angosciata e quasi patologica di Sologub (erede piuttosto del tema del doppio di Dostoevskij), colorandosi delle tinte allegre dei racconti e dei dipinti popolari e seguendo una linea decisamente gogoliana.

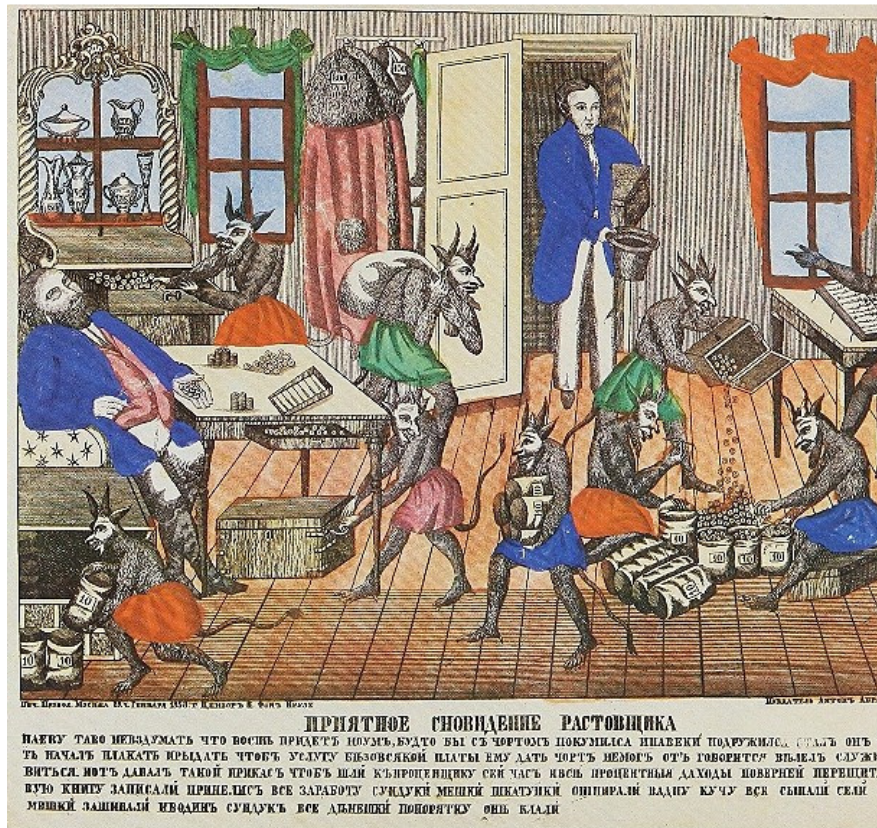
Scanzonato è il protagonista di *Čertik* (1909), opera teatrale dominata dall'ironia generata spesso dal paradosso, tanto che il giovane invoca in aiuto il *milyj čert*, che effettivamente si rivela essere una sorta di diavolo gentiluomo e così commenta il proprio nome un po' infelice: “Мое имя несколько страшное, именно – оно звучит «Черт», но это не значит, чтобы я не был вежливым молодым человеком” (IV, 188). Scene e dialoghi paradossali che richiamano alla mente quelli delle *Veglie* di Gogol', dove, nonostante la perplessità del povero Čerevik, il compare assicura che una volta scacciarono il diavolo dall'inferno, “ed ecco al povero diavolo venne tanta, ma tanta nostalgia dell'inferno, che aveva voglia di impiccarsi. Che fare? Giù a ubriacarsi per il dispiacere”⁴⁷.

⁴⁷ Gogol' N. V., *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, 1831-1832; ed. it. *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, Milano 2012, p. 47. Su Gogol' e sui suoi esordi letterari Chlebnikov scrive in *Doski sud'by*: “К этому же времени относятся радостные «Вечера на хуторе близ Диканьки», где шепот дивчин, украинские русалки и их языческие веселые глаза, их длинные косы блестят из-за каждой строчки московского набора. Гоголь не боялся тогда жизни, но принимал ее, и жизнь его отважным ключом билась кверху, рассыпаясь светскими брызгами. Подсолнух жизни еще не отцветшего Я был радостно склонен к языческому началу. Он не боялся увеселять” (VI, 2, 66).

Parnis nota giustamente che Gogol' è uno degli unici 'classici' non nominati in *Schiaffo al gusto del pubblico*, né in altri attacchi dei futuristi contro la tradizione; secondo lo studioso, poi, Chlebnikov nutriva un vero e proprio culto di Gogol', evidente nei numerosi riferimenti alle sue opere dalle *Veglie* alle *Anime morte*, dal *Naso* a *Taras Bul'ba*. Cfr. Parnis A., *O gogolevskom mife Chlebnikova. K pročteniju stichotvorenija “Zamorožennyj Oziris...”*, in *Velimir Chlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, cit., p. 57.



Gončarova N., Illustrazioni per il poema *Igra v adu*, 1912



Prijatnoe snovidenie rastovščika, 1858; litografia da lastra di rame

Simbolo di una visione semi-pagana è poi l'arcaica credenza nel fato, quasi sempre personificato come nelle religioni dell'antichità, tanto che in *I i E* è chiamato *Rok-Sud'ja*; così inoltre dice E a I: "...И, любимая, не надо/ За людское люд винить./ Видно, так хотело небо/ Року тайному служить..." (IV, 32). È frequente, inoltre, la visione del destino come il filo tessuto dalle divinità della mitologia classica, tema sul quale torneremo nell'apposita sezione, visione esplicitamente contenuta in *Esli ja obrašču čelovečestvo v časy...* (1922): "Но неужели вы не слышите шорох судьбы-иголки/ Этой чудесной швей?" (II, 363). L'idea del destino è testimoniata tra gli Slavi da numerosi detti e proverbi, tra i quali, ad esempio, "Никто от своего року не уйдет", "От судьбы не уйдешь", "Так рок судил" ecc. Per Afanas'ev, inoltre, l'etimologia stessa del termine *sud'ba* lo ricollega al verbo *sudit'* (судьба = то, что присуждено)⁴⁸.

Nel complesso dei testi chlebnikoviani, i termini *rok* e *sud'ba* sono maggiormente ricorrenti rispetto ad altre varianti minoritarie quali *udel*, *učast'*, *sud'bina*⁴⁹. *Rok* si lega inscindibilmente, anche da un punto di vista strutturale, alla parola *prorok*: poeta e fato sono entità molto vicine, poiché la missione dell'artista è la preveggenza. Nella lirica dedicata a Evgenij Spasskij, tale collegamento si manifesta nella presenza dei due termini in due versi successivi legati da rima: "И мы вдвоем, и голубой и карый,/ Под кровлею одной, земли пророки,/ Ловили до зари руками рока токи" (II, 403). Tuttavia, una riflessione su questo tema assumerebbe proporzioni incompatibili con questo lavoro, tanto più che essa coinvolgerebbe non solo il pensiero mitico-religioso, ma l'intera tradizione letteraria, russa e europea. Anche tenendo in considerazione il solo Chlebnikov, sarebbe tra l'altro quasi impossibile citare tutti i passaggi in cui il poeta allude alla propria vocazione e analizzare con sufficiente attenzione la centralità di questa tematica nel suo universo poetico. Può essere tuttavia utile qualche esempio, oltre a quelli già proposti nel precedente capitolo. In una delle liriche giovanili, il poeta riceve da un essere celeste il libro del destino (immagine

⁴⁸ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 1120. La credenza degli Slavi nel potere ineluttabile del fato, secondo lo studioso, è testimoniata inoltre da alcuni fattori, tra i quali le pratiche divinatorie e l'uso dei dadi nella risoluzione di contese. Per approfondimenti si propone Veselovskij A. N., *Sud'ba-dolja v narodnych predstavlenijach slavjan*, in Id., *Narodnye predstavlenija slavjan*, M. 2006, pp. 467-546.

⁴⁹ Anche il termine *Ono* sta spesso a significare l'ignoto futuro, cfr. I, 384: "... Так снежен конь. На нем Оно!/ [...] На гриве бьется. Кто поймет/ Его священные вопросы?! Его ночными именами/ Ночей одену голоса я."

ricorrente, con alcune varianti⁵⁰, in tutta la poetica chlebnikoviana), quasi come Mosè le tavole della legge:

Умночий сияний межзвездник
Низлетев,
Мне подал разверзстую книгу
Досмертных письмом, что прочерчены роком,
Что не ведала ржа
И не ведает лжа.
Узрел роковые завитки (I, 79).

Accanto a tutte queste occorrenze, sono stati inoltre inseriti quei termini che, da un punto di vista folclorico, potremmo chiamare metatestuali, ovvero quelli che definiscono le varie forme del folclore: particolarmente ricorrente è la parola *skazka* e questo non dovrebbe sorprendere se si pensa che uno dei testi teorici più importanti di Chlebnikov è *O pol'ze izučeniija skazok* (<1916>). Oltre ai termini *poslovica* e *pogovorka*, si registra un concreto utilizzo delle forme paremiologiche, talvolta parzialmente modificate⁵¹, di cui non abbiamo fornito elenco in tabella in quanto già studiate e menzionate.

Come anticipato, infine, un'elencazione a parte è stata riservata agli strumenti musicali e alla danza, elementi che, centrali nella mitologia e nel folclore, assumono un ruolo fondamentale anche in Chlebnikov. A conferma della loro attinenza all'indagine, riportiamo un passo da Afanas'ev:

Все духи, в которых фантазия олицетворяла грозу, вихри, метель, непогоду, все эти сатиры, фавны, нимфы, сладкогласные сирены, эльфы, никсы, вилы, русалки и ведьмы любят песни, музыку и пляски. [...] Мифические представления, сочетавшиеся с пением, музыкой и пляской, дали им священное значение и сделали их необходимой обстановкой языческих празднеств и обрядов⁵².

⁵⁰ Altre volte, come abbiamo già visto in *Edinaja kniga*, è il poeta stesso l'autore di un nuovo libro e dunque del nuovo destino degli uomini. Il libro del destino è un'immagine frequente della poesia russa; cfr. ad esempio la lirica di Brjusov *Poslednie sčast'e* (1914): “Но в книге Судьбы назначали письма золотые иное...” (Brjusov V., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, M. 1973, t. I, p. 288).

⁵¹ Per esempio in *Sel'skaja družba* (<1911>) “В тихом омуте-то черт!” per “В тихом омуте черти водятся”. A volte le modifiche sono invece propriamente funzionali; per esempio, in *Poet*, l'invito “Смеху время! Звездам час!” è l'esito di una inversione carnevalesca del proverbio “Делу время, потехе час!” (cfr. Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit., p. 165).

⁵² Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., pp. 199; 204. La credenza nella funzione magica della danza e della musica spiega anche, secondo Afanas'ev, la persecuzione e la condanna della chiesa, che vedeva nell'allegria delle feste pagane tracce di demonismo (cfr. Afanas'ev A. N., *Koldovstvo na Rusi v starinu*, cit., p. 34).

La siringa (*svirel'*) è senza dubbio lo strumento principe della poetica chlebnikoviana, legata all'allegria e ai giochi di uomini e divinità boschive⁵³ ma dotata anche di capacità magiche, come nella lirica che abbiamo già incluso nel capitolo precedente e in *Vremenel'*, nelle quali il suono dello strumento ha potere, rispettivamente, sulle stelle e sul tempo. Un numero abbastanza ampio di neologismi in *-el'* e *-al'* ha infatti valenza di strumento musicale; il maggior numero di coniazioni utilizza proprio la desinenza di *svirel'*, ad esempio *vremenel'*, *mirel'*, *borel'*, *zasvirel'*⁵⁴.

Altrettanto diffusi in ambito folclorico e popolare sono il *gusli* e la zampogna (*duda*). Per il valore religioso, in primo luogo legato allo sciamanesimo, è importante anche l'analisi delle occorrenze del termine *buben*. Ha il tamburo il protagonista maschile di *Šaman i Venera* e non appena inizia a suonarlo, si mette anche a danzare in circolo, così come gli Oroči, popolazione del bacino dell'Amur, accompagnano le proprie danze con il suono del tamburo durante la festa dell'orso. La forma *tamtam*, viceversa, è inscindibilmente legata all'Africa.

Importanti per il valore simbolico e il valore aggiuntivo attribuitogli da Chlebnikov sono poi la tromba (*truba*)⁵⁵ e il violino (*skripka*), quest'ultimo legato al motivo del violino cosmico, per esempio in *Ladomir*. Il mondo come libro⁵⁶ si alterna in Chlebnikov al mondo come strumento: “Помимо закона тяготения/ Найти общий строй времени/ Яровчатых солнечных гусель,/ Основную мелкую ячейку времени и всю сеть” (II, 103).

Non sono da trascurare infine i riferimenti diretti o indiretti a compositori e musicisti e il loro valore simbolico: Mozart, Šaljapin, Prokof'ev, Šeremetev,

⁵³ Cfr. Gerver L., *Chlebnikovskaja mifologija muzykal'nych instrumentov*, cit., p. 182.

⁵⁴ Si veda in proposito nella sezione *Nesobrannye proizvedenija* della *Sobranie sočinenij* pubblicata a Monaco la lista di neologismi, preceduta dall'esplicita indicazione *instrumenty igry* (cfr. Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij*, München 1972, t. III, p. 392).

⁵⁵ Alla tromba nella poetica chlebnikoviana è dedicato un lungo articolo di A. A. Hansen-Löve, al quale si rimanda: *Metamorphosen der truba in der mytopoetischen Welt V. Chlebnikovs*, in *Velimir Chlebnikov 1885-1985*, München 1986, pp. 71-105. Come strumento musicale, *truba* ha funzione generativa, produttiva e trasformativa (p. 75): in *Žuravl'* dà inizio al passaggio dall'inorganico al vivente. In particolare, per Hansen-Löve, essa ha carattere dionisiaco (p. 84).

⁵⁶ Si rimanda ad un altro lungo articolo di A. A. Hansen-Löve, *Die Entfaltung des “Welt-Text”-Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs*, in *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, Stockholm 1985, pp. 27-87.

Rebikov... Insieme agli strumenti musicali essi formano ciò che Gerver definisce la *muzykal'naja mifologija* di Chlebnikov⁵⁷.

Entrando ora in un ambito più specifico, constatiamo come tra tutti i personaggi del folclore e della mitologia slava, il maggior numero di occorrenze riguardi, come ben noto, la rusalca. Non poche sono poi le volte che il lettore si imbatte nel *lešij*, nel *vodjanoj* e nel dio del tuono Perun. Ha senso dunque cominciare la nostra indagine dalle figure maggiormente ricorrenti, cercando di individuarne valenze e connessioni.

La figura della rusalca, pur essendo simbolicamente molto ricca in Chlebnikov, mantiene buona parte della caratterizzazione tradizionale slava e non sembra recepire quegli influssi classici e occidentali legati alle sirene omeriche o all'ondina tedesca che tanta parte ebbero nella letteratura romantica russa. Nel folclore fa parte della schiera di esseri mitologici nei quali si trasformano coloro che sono morti di morte non naturale, spesso in età prematura (*mertvjaki* o *založnye*) e in quanto tali considerati *nečistye pokojniki*⁵⁸. In una lirica del 1907 viene forse descritto il rapimento di qualcuno da parte di una rusalca, chiamata anche *zelenaja žena*, probabilmente in relazione al colore dei capelli⁵⁹:

⁵⁷ Cfr. Gerver L. L., *Muzykal'naja kul'tura Chlebnikova*, cit., p. 216. Interessante una considerazione generale della studiosa sulla 'completezza' delle tipologie musicali nella poetica chlebnikoviana: dalla musica di chiesa all'opera, dalle sinfonie alla musica domestica, alle canzoni popolari e zingane finanche ai canti rivoluzionari. Su Mozart in particolare si veda Id., "A *nebo sinee, mocart'!*": *Mocart i Chlebnikov*, in *Mocart – XX vek. Sbornik statej*, Rostov na Donu 1993, pp. 114-125.

⁵⁸ Cfr. Zelenin K. D., *Izbrannye trudy. Očerki russkoj mifologii: umeršie neestestvennoju smertju i rusalki*, 1916; repr. M. 1995, pp. 39-40. In Chlebnikov il termine è spesso sostituito da *utoplennicy*, forma canonizzata da Gogol'. A proposito di questo studio di Zelenin, alcune citazioni che il poeta ha appuntato sui suoi taccuini inducono gli studiosi a pensare che lo avesse letto con grande attenzione. Cfr. Baran H., *O podtekstach, ob istočnikach i o poetike Chlebnikova*, "Russian Literature" LV, 2004, p. 16. Una serie di interessantissimi frammenti di un quaderno tardo del poeta è pubblicata da Baran in altro luogo e ivi commentata; uno dei principali soggetti individuati è proprio la figura della rusalca: le citazioni a confronto dai manoscritti di Chlebnikov e dalla monografia di Zelenin risultano assolutamente convincenti, come nel caso dei canti delle rusalche riportati dal poeta, testualmente identici a quelli registrati dal folclorista. Per Baran sono evidentemente rintracciabili almeno quattro nuclei tematici di questi appunti (le rusalche, il calendario popolare russo, la concezione mitologica della terra conservatasi nel *dvoeverie*, la demonologia antico-russa, inclusa la figura dell'Anticristo) e alcune fonti folcloriche certe: Zelenin e Afanas'ev per le rusalche, la monografia di A. A. Makarenko sul calendario popolare in Siberia, lo studio di S. Smirnov *Ispoved' zemle* e i *Trudy etnografičesko-statističeskoj enciklopedii v zapadno-russkij kraj* di P. P. Čubinskij. Per una lettura dei frammenti chlebnikoviani e una bibliografia più completa si rimanda a Baran Ch., *Fol'klornaja i drevnerusskaja tematika v zapisnoj knižke Chlebnikova*, in Id., *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, cit., pp. 323-382.

⁵⁹ Si vedano i numerosi materiali riportati da Pomaranceva nella sezione *Rusalki v russkom fol'klоре*, in *Mifologičeskie personaži v russkom fol'klоре*, cit.; ad esemepio: "Таковыми, например, они изображены в очерках о поверьях Воронежской губернии: русалки обладают вечной юностью и красотой, у них зеленые волосы, живут они в хрустальных дворцах, в

Русалка телом голубым
 Немоб осенних красоту
 Воспеть хотела.
 Туда, о, к ней! Туда, о, к ним!
 И вмиг в реке! И вмиг в волну!
 Туда, где рень! Туда, где пена!
 Но где же цель? Но где же пена?
 Но где же плен? Но где полон?
 Она, она, о ужас слышу, - зеленая жена!
 И вопль ее, толпа исугом –
 О ужас, ужас, о сором!...
 На простыне к высокому небу
 Русалочьего заманника подбрасывают (I, 32).

Il corpo della rusalca è qui definito azzurro, colore che ha una enorme valenza simbolica in Chlebnikov⁶⁰ e ancora prima nei simbolisti. Altre volte viene rispettata la tradizionale caratterizzazione “bianco come la neve”⁶¹.

I capelli restano comunque il connotato forse più costante per la rusalca, a volte quasi metonimico; spessissimo, infatti, questa creatura acquatica ha in mano un pettine, con il quale ama districare le lunghe chiome. In simile atteggiamento compare anche la figura femminile “dal corpo di rusalca” della lirica *V etot den', kogda vjanet osennee...* (1921): forse ispirata al quadro di Botticelli *La nascita di Venere*, essa sorge dalle acque, strizzandosi i capelli, per Faryno immagine al confine tra la mitologia greca e quella slava, sorta di gesto magico-propiziatorio,

ясные летные ночи играют, пляшут и поют на берегах рек, качаются на ветвях, щекочут и уносят в водное царство свои жертвы” (p. 70). Cfr. anche *Mify narodov mira*, M. 1992, t. II, p. 390: “Представляются в виде красивых девушек с длинными распущенными зелеными волосами. [...] В русальную неделю, следующую за Троицей, выходят из воды, бегают по полям, качаются на деревьях, могут защекотать встречных до смерти или увлечь в воду”.

⁶⁰ L'azzurro è in genere associato agli occhi della rusalca (per esempio in *Esir*), e, più universalmente, come già segnalato, agli occhi delle figure magico-religiose. L'azzurro è infatti per Chlebnikov il colore della poesia, della preveggenza e della predestinazione, che nel mondo vegetale ha il suo corrispondente più stretto nella *nezabudka*. Sui colori in Chlebnikov si propone (oltre al già menzionato articolo di Vera Chlebnikova) Pavlovskij A. S., *O serom cvete v tvorčestve Velimira Chlebnikova*, in *Tvorčestvo V. Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan' 2005, pp. 95-100: il grigio è il colore neutro della quotidianità, in opposizione all'azzurro della poesia, legame inscindibile dal *blaume Blume* di Novalis in poi; questa contrapposizione è evidente in *Kamennaja baba*, dove il grigio della pietra si anima al contatto con l'azzurro della farfalla.

⁶¹ Cfr. “Белее мысли/ Тело/ Русалки” (I, 136) . Si veda tra le molte la descrizione in Zelenin D. K., *op. cit.*, p. 42: “Это – молодые существа женского пола, ходят голые, без обуви и без покрова на голове. Тело у них белое как снег; лицо светлое, как восходящая луна”.

Ma si tratta anche di un epiteto canonizzato dalla tradizione letteraria, per esempio nella stessa *Rusalka* (1819) di Puškin: “И вдруг... легка, как тень ночная,/ Бела, как ранний снег холмов,/ Выходит женщина нагая/ И молча села у берегов./ Глядит на старого Монаха/ И чешет влажные власы” (Puškin A. S., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, M. 1974, t. I, pp. 84-85). Anche nel racconto di Turgenev *Il prato di Bež*, inserito nelle *Memorie di un cacciatore* (1852), i ragazzi narrano l'incontro del carpentiere Gavrila con una rusalca bianca bianca, come d'argento.

che ha per scopo quello di invocare la pioggia primaverile: la rusalca è un essere acquatico legato al ciclo vegetale, essere massimamente attivo in primavera fino alla notte di San Giovanni⁶².

Il periodo durante il quale le rusalche escono dall'acqua e si mostrano nei campi è chiamato *rusal'naja nedel'ja* o *semickaja nedelija* o infine *zelenaja nedelja* e si caratterizza per il culto delle piante e in particolare della betulla: sceltane una, essa veniva decorata e portata in giro per il villaggio, oppure la festa si svolgeva nel bosco stesso. Le cime dei rami venivano intrecciate a formare corone e intorno all'albero si svolgevano danze e girotondi⁶³. La descrizione di queste *zelenye svjatki* in *Nižnij*, basata su una personificazione delle betulle, è dunque molto fedele: “А с белых высот/ Мокрые струи берез/ Хлещут венком в Троицын день./ Девичьим хохотом сомкнутых уст/ Зеленые пели березы” (II, 36).

Ma, come nella prima lirica analizzata e nel folclore, le rusalche sono spesso associate alla morte. Questo è evidente nei versi *Odetyj v plašč letučich ryb...* (1916), poi inseriti in *Vojna v myšellovke*, dove viene descritta forse una battaglia navale: “Русалки! Готовьте гробы!/ Готовьте из водорослей шлем,/ От земли печальной вымыв,/ И покройте поцелуями этот бледный желтый воск кости” (I, 377). In *Nočnoj obysk* (1921) la risata crudele di qualcuno dei Rossi è definita *rusaločij*. In *Noč v Galicii* (<1913>), dove le rusalche cantano leggendo dal libro di Sacharov⁶⁴, sono definite *surovye*. Esse predicano con

⁶² Cfr. Faryno J., *Neskol'ko nabljudenij nad poetikoj Chlebnikova (V etot den', kogda vjanet osennee...)*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, cit., p. 98. La lirica è in realtà di difficile interpretazione, con svariati elementi mitologici tra i quali la connessione del toro al tuono; Faryno tenta una decodifica a partire innanzitutto dalle rappresentazioni mitologico-popolari dell'autunno e dei cicli stagionali: l'autunno come il momento in cui nella mitologia popolare finisce il vecchio mondo e inizia un nuovo periodo. Rimandando a questo articolo per l'analisi completa, ci limitiamo a riproporre un'interessante riflessione dello studioso sul ruolo dei capelli in Chlebnikov: “«Мохнатость», «волохатость» атрибутируют у него безразумный стихийный мир; «волосы» же соотнесены с миром существ, так сказать, призрачных, потусторонних” (p. 109). La potenza magica dei capelli è credenza antica e diffusa. Si pensi anche al mito di Sansone e Dalila. Ma essa non riguarda solo personaggi fantastici: il poeta in Chlebnikov ha sempre i capelli lunghi, così come il profeta.

⁶³ Cfr. Propp V. Ja., *Russkie agrarnye prazdniki*, L. 1963; repr. M. 2000, pp. 69-74.

⁶⁴ Testo al quale, com'è noto, il poeta approdò grazie all'intercessione di Jakobson. Cfr. Jakobson, R. O., *Retrospect*, in Id., *Selected Writings*, IV, p. 640: “On the eve of 1914 I shared my excerpts with the poet Velimir Chlebnikov and in return received his latest booklet *Ряв* (“Roar”) with a dedication [...]. In his dramatic poem *Ночь в Галиции* Chlebnikov immediately utilized my little selection, in particular “The song of the witches on Bald Mountain” from I. Sacharov’s *Сказания русского народа*, with a fanciful accompanying remark...”. Jakobson era infatti profondamente affascinato, anch'egli, dalle formule magiche russe, dalla lingua dei settari, dai proverbi.

l'aiuto di un corvo (del quale si parlerà più avanti) la morte al cavaliere e si definiscono peccatrici. La vicenda è probabilmente presa dallo stesso testo di Sacharov, dove si legge: “В заповедных сказаниях поселян есть поверие, что какой-то казак, забравшись на Лысую гору, подслушал песню ведьм; но шабашное сборище, узнавши об открытии, утопило казака в реке”⁶⁵.

Questa caratterizzazione negativa, tuttavia, non è sempre presente e la rusalca rimane in Chlebnikov una figura sostanzialmente ambigua e misteriosa, come d'altronde nel folclore slavo⁶⁶, ergendosi spesso a rappresentante di tutto quel mondo arcaico e incantato che l'uomo moderno, accecato dal trionfo dell'elettricità e della ragione, dimentica sempre più. In *Poet* la ritroviamo piangente ai piedi del poeta, al quale rimprovera di aver cantato la morte del suo universo e con esso la sua stessa fine: “А я, по-твоему, - в гробу?! А раки кушают меня, клешнею черной обнимая?! Зачем чертом ночной мороки,/ Порывы первые ломая,/ Ты написал мою судьбу?” (III, 208). La situazione diviene paradossale, come accade spesso in Chlebnikov, quando la rusalca chiede al suo alter ego se è destinata ad essere solo una fiaba.

Questo rapporto diretto con il poeta non è affatto raro: nella meravigliosa *Ja videl junošu - proroka...* (1921), che verrebbe voglia di copiare per intero per le immagini maestose e fantastiche, il poeta annuncia di essersi fidanzato con una rusalca: “С русалкою Зоргама обручен/ Навеки я,/ Волну очеловечив. Тот сделал волной деву” (II, 190). Tutta la lirica si fonda sulla personificazione della natura, “dai vitrei capelli” della cascata boschiva del secondo verso agli alberi che bisbigliano “discorsi sui secoli” dell'ultimo. Per il procedimento cui abbiamo già accennato, l'introduzione di termini religiosi associati a esseri vegetali concorre a

Il libro di Sacharov, secondo F. R. Balonov, godè di incredibile diffusione tra gli intellettuali fin dalla sua prima edizione (per un totale di quattro) ed ebbe un influsso non indifferente su molti scrittori e persino musicisti, per esempio, prima di Chlebnikov, su Blok, e dopo Chlebnikov su Bulgakov, il quale lo recepì, a parere dello studioso, attraverso la mediazione dell'opera-balletto *Mlada* di Rimskij-Korsakov, nella quale i prestiti da Sacharov sono esplicitamente dichiarati nel libretto (cfr. “Vedomskie pesni” I. P. Sacharova i i ich reminiscencii v russoj literature i iskusstve, in *Etnolingvistika teksta: Semiotika malych form fol'klora. II. Tezisy i predvaritel'nye materialy k simpoziumu*, Moskva 1988, pp. 12-15).

⁶⁵ Sacharov I. P., *Skazanija russkogo naroda*, SPb. 1836-1837; repr. Tula 2000, p. 180. Per la canzone delle streghe, *ibid.*; per il canto delle rusalche, *ivi*, p. 185. Lo stesso motivo dell'uccisione di un uomo che aveva assistito al sabba è presente in *Šabaš* (<1913>).

⁶⁶ Ha scritto Carla Solivetti: “Tra le figure mitologiche e folcloriche che popolano le scritture russe dell'Ottocento e del Novecento, la Rusalka rivendica una assoluta centralità anche quale simbolo delle ambiguità e contraddizioni umane” (Solivetti C., *Sirena Mermaid Ondina Rusalka. Dal mito all'icona contemporanea*, in *Icone culturali d'Europa*, Macerata 2009, p. 202). Allo stesso articolo rimandiamo per un'analisi comparativa sullo sviluppo di questa figura non solo nelle varie letterature nazionali, ma anche nelle arti figurative e nella contemporaneità.

creare un'atmosfera magica di religiosità pagana: gli alberi fanno scorrere tra le mani “il rosario delle piante rampicanti”⁶⁷ e i loro rami sono come candele.

Il poeta si era già definito amante delle rusalche in un testo in prosa risalente agli anni 1915-1916: “Любо ведать себя женихом русалочьим и знать, что это знают и люди, и, плавая, знать над подбородком ласковый локоть русалки, любовно припавшей к тебе своей щекой, разметавши по воде и своим и твоим плечам ласково холодные свои волосы” (V, 144). E più avanti nel testo: “Я морской жених, любим русалками Черного, Каспийского и Балтийского морей, знаю их бешено-сладкие поцелуи...” (V, 145). Nei testi in prima persona, o in quelli in cui il personaggio è alter-ego dell'io lirico, Chlebnikov entra dunque spesso in contatto con le figure fantastiche, che, considerate a tutti gli effetti alla pari degli altri, introdotte tra uomini e animali, finiscono per sembrare al lettore stesso realmente esistenti, come fosse stato uno sbaglio smettere di credere alle fiabe. In questo forse risiede l'originalità del poeta, la capacità di rivitalizzare un tema inflazionato della lirica russa come quello dell'amore dell'uomo per la rusalka⁶⁸.

Non di molto inferiori rispetto a questa figura sono le apparizioni dello spirito dei boschi. Analizzando la tabella relativa, colpisce innanzi tutto la varietà dei sinonimi impiegati per il *lešij*, tra i quali *lešak* e *lesovoj*⁶⁹. La forma *lešak* è molto comune, ma comunque meno della forma che potremmo definire ‘base’. Per il carattere fortemente folclorico dell'espressione è rilevante anche *deduška lešij*, al quale fanno da contraltare, nel caso del *vodjanoj*, *vodjanoj ded*, *otče vodjanoj* (con la forma slavo-ecclesiastica) e *batjuška vodjanoj*, più popolare.

⁶⁷ Tr. it. A. M. Ripellino in *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino 1989, p. 165. Ove non diversamente indicato, le traduzioni di versi o parti di versi sono sempre dello stesso Ripellino.

⁶⁸ Cfr. ad esempio Puškin A. S., *Kak sčastliv ja, kogda mogu pokinut'...* (1826): “Когда она игривыми перстами/ Кудрей моих касается, тогда/ Мгновенный хлад, как ужас, пробегает/ Мне голову, и сердце громко бьется./ Томительно любовью замирая” (Puškin A. S., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, cit., t. II, p. 86); o ancora Gumilev, *Rusalka* (1905): “У русалки чарующий взгляд./ У русалки печальные очи./ Я люблю ее, деву-ундину./ Озаренную тайной ночной./ Я люблю ее взгляд заревой/ И горящие негой рубины...” (Gumil'ev N. S., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Washington 1962, t. I, p. 38). Altre volte è la rusalka ad essere innamorata dell'uomo come negli omonimi versi di Bal'mont del 1903. Ma sarebbe impossibile citare tutte le occorrenze del tema della rusalka, che attraversa interamente già la lirica ottocentesca, da Batjuškov e Žukovskij fino a Puškin e Lermontov. Senza dimenticare poi i testi in prosa, da *Majskaja noč* di Gogol' alle *Rusaloč'i skazki* di A. N. Tolstoj (1910).

⁶⁹ Quest'ultima forma è evidentemente motivata in I, 20 dall'analogia con tutti gli altri personaggi menzionati (*Vodjanoj*, *Domovoj* e il neologismo *Slavjanoj*) e in I, 21 dalla rima con *volchvovoj*.

Altrettanto interessante è la registrazione dell'occorrenza dei termini che si riferiscono all'intera 'famiglia' del *lešij*: compaiono infatti in *Snežimočka* una *lešačicha*, un *lešačonok* e persino una *Njanja-lešij*. L'attribuzione al *lešij* di una compagna e dei piccoli è abbastanza comune, ma la presenza della *njanja* è una dimostrazione della trasformazione e dell'ampliamento della tradizione folclorico-mitologica da parte di Chlebnikov. E inoltre: la normale relazione di causa-effetto che sussiste tra la birichinata e la punizione della mamma viene attribuita a questi personaggi che non solo assumono comportamenti umani, ma perdono contemporaneamente la propria determinazione convenzionale. Il *lešij*, caratterizzato nella mitologia slava come spirito malvagio, capace di trasformarsi alla pari del diavolo, nei testi chlebnikoviani non è mai cattivo, anzi: nell'incredibile sovrapposizione di personaggi mitologici reali e inventati che si affastellano in *Vnučka Maluši*, il *vodjanoj* suggerisce alla figlia di Vladimir di rivolgersi per un consiglio proprio al *lešij*, che non solo padroneggia un "possente russo", ma è molto saggio: "Пойди, пойд и расскажи все ему,/ Он знает знаний уйм" ⁷⁰ (IV, 16). Il *lešij*, seriamente preoccupato per le sorti della fanciulla, a sua volta presenta a Ljudmila un mago in sembianze di lupo. In un certo senso, come accennavamo precedentemente, il *lešij* espleta qui la funzione che nella morfologia della fiaba Propp ha definito del 'donatore' (*daritel'*); il lupo in questione, naturalmente, è grigio ⁷¹ ed è, come sempre nelle fiabe, l'aiutante dell'eroe (*volšebnyj pomošnik*). Come ha giustamente notato Markov, la tematica 'anticristiana' raggiunge attraverso l'assurdo e dunque la parodia un livello piuttosto elevato: il *lešij* e il *vodjanoj* sono in pensiero per via della presenza di Cristo nelle vicinanze e la divinità scitica Tabiti, accompagnando Ljudmila esclama: "...Берегитесь!/ Здесь бродит около <Христос>" (IV, 19). Il viaggio dell'eroe, inoltre, avviene anche in questo caso verso un altro mondo, che viene raggiunto attraverso il volo. Si susseguono incantesimi e trasformazioni ("Он

⁷⁰ Vale la pena notare che nella tradizione il *lešij* e il *vodjanoj* non vanno affatto d'accordo, ma nel mondo armonico di Chlebnikov non esiste rivalità né tra divinità, né tra personaggi del folclore e della mitologia.

⁷¹ Chlebnikov utilizza di frequente i cosiddetti *postojannye epitety* del folclore: *belyj lebed'*, *seryj volk*, *more sinee*, ma anche quelli riferiti a personaggi storici e insieme mitologici come nel caso di Vladimir Krasnoe Solnyško (IV, 256).

Il legame tra lo spirito del bosco e il lupo, inoltre, è assolutamente conforme alla tradizione slava (questo legame è esplicito anche nella lirica *Lešij na rasput'i*, nel verso "Надевать обряды волка?"), tanto che lo spirito del bosco è spesso collegato ad altre due figure, *Svjatoj Jurij* e *volčij pastyr' Egorij*, e i lupi sono chiamati *psy lešego*. Altrettanto tradizionale è la trasformazione mago-lupo, cfr. Gura A. V., *op. cit.*, p. 57.

вынул из кармана склянку/ И в рот поспешно – бух!/ О чудо: коня не стало и седока, их двух...”; IV, 19) inclusa quella del *buj-tur*⁷².

Dalla tradizione si scostano invece totalmente i due protagonisti del poema *Vila i lešij* (1912), non tanto per la descrizione fisica (il *lešij* è chiamato spesso *ovca*, ha le corna e gli zoccoli), quanto per la delicata ironia con cui il poeta descrive la scena e colora i dialoghi; al punto che la *vila* così dipinge il signore dei boschi: “Чуть-чуть ты стар, немного глуп,/ Но все же брат лугам и крину” (III, 89). E dopo una simile descrizione non basta che Chlebnikov lo chiami *bes* per restituirgli il nostro timore reverenziale. Da parte sua, in effetti, questo *lešij* somiglia piuttosto a uno yeti pigro e assonnato e Chlebnikov non si trattiene dal farcelo constatare con contrasti volti a suscitare il riso: “Ручей про море звонко пел/ А леший снова захрапел!” (III, 94). Da notare che nello stesso identico modo fa la sua comparsa, in maniera non esplicita, nel poema *Poet*: mentre impazza il divertimento che accompagna la *maslenica*, il *lešij* viene trovato addormentato; punito dalle rusalche con pizzicotti, scappa trasformandosi in orso, l’animale da lui più amato⁷³.

Percova e Rafeeva hanno definito i personaggi di Chlebnikov “sintetici”, perché uniscono spesso più tradizioni, ma anche tratti canonici e di fantasia: tutte le figure mitologiche di Chlebnikov parlano tra di loro o con gli uomini e spesso in maniera alquanto comica; tuttavia, “nei vari generi del folklore (*bylički*, *byvalščiny* ecc...) il narratore può essere solamente l’uomo, in particolare colui che si imbatte nelle forze oscure, ma non esse stesse”⁷⁴.

Così la *vila*, figura del folklore slavo-meridionale, somiglia molto alla capricciosa Venere di un altro idillio chlebnikoviano e molto poco alle fanciulle alate, signore di laghi e fonti. Se la *vila* non seduce il *lešij*, ai tormenti della bellissima dea lo sciamano reagisce con ancor maggiore superiorità, riconducendoli all’infreddolimento e a una delusione amorosa; e al suo lungo lamento risponde ‘fischi per fiaschi’, limitandosi a notare che il tronco su cui la

⁷² Per Afanas’ev equivalente alla forma *bujvol*, legato originariamente al sole (cfr. Afanas’ev A. N., *Vedun i ved’ma*, cit., p. 68).

⁷³ Cfr. Afanas’ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 658. A proposito di questo passo, la Lönnqvist, che più di tutti ha studiato il poema, scrive: “Таким образом, леший-оборотень по существу своему связан с духом карнавала, а карнавал сам по себе есть праздник перехода из одного состояния в другое” (Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit., p. 157).

⁷⁴ Percova N. N., Rafeeva A. V., *Russkaja starina v tvorčestve Velimira Chlebnikova*, “Russkaja starina”, 2, 1996, p. 15. Segnaliamo l’articolo anche per la trascrizione di interessanti frammenti di manoscritti.

dea è seduta è acuminato e la pungerà. Dal canto suo, alla divina Venere non è concesso sapere se sia lecito mostrarsi nuda a un uomo sconosciuto, ma è ben informata sulle conseguenze nocive del fumo e prega lo sciamano di smettere. L'estremo antropomorfismo tipico della religione greca è ulteriormente enfatizzato dal poeta e contemporaneamente parodizzato attraverso un'umanizzazione al confine con il ridicolo.

Decisamente più fedele al canone mitologico è l'apparizione della *vila* in un poema più tardo, *Kakoj ostrjak, kakoj povesa...* (<1919-1920>): “Летела Вила полунагая,/ Назол волос рукой откинув/ И в небо взор могучий кинув,/ Два черных, буйных солнца в падших звездах – глаза ее,/ А стан – курильни сизый воздух и зарево” (III, 215)⁷⁵. Questo dimostra, a nostro avviso, che, pur conoscendo l'aspetto tradizionale, Chlebnikov trasforma volontariamente le figure, rendendole originali. Nello stesso poema, la *vila* si definisce essa stessa rusalca boschiva, poiché questi esseri vivevano principalmente sulle sponde dei fiumi: “...Лесной русалкою сажу/ На белой волне бивня...”. La zanna è quella del mammut, del quale la *vila* si considera *nevesta*. Nella poetica di Chlebnikov, in cui alcuni versi (se non interi testi) possono essere compresi solo una volta individuato il sottotesto, frequentemente di natura mitologica, è fondamentale ricercare la causa dell'associazione da parte del poeta di due termini o eventi non immediatamente intelleggibili. Perché ad esempio la *vila* possa essere seduta sulla zanna di un mammut diviene decifrabile solo tenendo presente che nelle antiche rappresentazioni questo animale viveva sottoterra o anche sul fondo di fiumi e laghi, quasi fosse un enorme pesce con le corna⁷⁶.

⁷⁵ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 997: “Вилы представляются юными, прекрасными, бледнолицыми девами, в тонких белых одеждах и с длинными косами, распущенными по спине и грудям; [...] тело у них нежное, прозрачное, легкое, как у птицы, очи блистают подобно молнии, голос – приятный, сладкозвучный”. Il potere profetico delle *vile*, del quale anche scrive Afanas'ev, è reso in un verso giovanile di Chlebnikov, “...Мне вила прорекла” (I, 76). Sulle *vile* si veda anche, ad esempio, Potebnja A. A., *O mifičeskom značenii nekotorych obrjadach i poverij*, in Id., *Simvol i mif v narodnoj kul'ture*, M. 2007, pp. 220 e sgg. Potebnja ne menziona l'amore per il canto e la danza, la conoscenza dei segreti delle piante, il dono profetico, e in generale la bontà che le porta anche a compatire il destino umano.

⁷⁶ Cfr. *Mify narodov mira*, cit, t. II, pp. 96-97. La stessa immagine si ritrova più volte, anche con soggetto la rusalca, per esempio nella lirica *Žizn'* (1918-1919) e nel poema *Kamennaja baba* (1919).

Il mammut compare spesso nei testi chlebnikoviani e sembra in genere legato a miti cosmogonici della Siberia e dell'Oriente; in *Čertik* afferma di essere stato il figlio dello zar (“И я был царевич!”) e il fatto che così lo definisca il diavolo stesso ci fa pensare che fosse il sovrano del regno degli inferi: “Мой закадычный друг и царевич – Мамонт. Он готовился принять престол своего отца, когда вдруг, по неизвестным причинам, весь род их умер, и он, скитаясь, нашел в молодых летах кончину в полузамерзлых болотах Сибири”. Presso i ket,

Tornando allo spirito dei boschi, certo è, insomma, che il *lešij* di Chlebnikov non fa una gran paura⁷⁷; nella migliore delle ipotesi si limita a essere dispettoso, come nella lirica *Zelenyj lešij, buch lesiny...* (1908), nella quale mantiene la tradizionale funzione di ingannatore. Egli confonde chi si trova a passare nel suo territorio, gli fa perdere l'orientamento, come accade al poeta alla fine del testo: “И, хитро подмигнув, лешак/ Толкнул меня: туда?” (I, 123)⁷⁸. Tradizionale è, ancora una volta, la descrizione fisica: il colore verde⁷⁹, la mani come rastrelli, il corpo flaccido, i capelli stopposi corrispondono anch'essi all'iconografia popolare.

Da sottolineare poi che, qui come altrove (ad esempio in *Snežimočka*), il *lešij* suona uno strumento musicale (nella maggior parte dei casi la siringa), associazione che ha portato alcuni studiosi a mettere in evidenza il legame tra il *lešij* di Chlebnikov e il Pan. In *Začem v gljadelkach nezabudki...* (1919) al *lešij* viene attribuita la zampogna (*leševaja duda*), a Pan la siringa (*panskaja svirel'*). Eppure il *lešij* non è tradizionalmente rappresentato con uno strumento musicale: fischia, batte le mani, grida e ride, ma non suona nulla. L'attributo potrebbe dunque essere mutuato da Chlebnikov proprio da figure mitologiche analoghe, come il satiro greco, anche attraverso la mediazione delle arti figurative e in particolare delle tele di Vrubel', tra le quali spicca proprio Pan⁸⁰.

ad esempio, il mammut è l'animale più importante del regno sotterraneo, come l'aquila lo è dei cieli. Naturalmente, anche il mammut non sfugge alla carica parodica di questo testo, con i suoi piagnucolii che inducono Era a intimargli di smetterla, chiamandolo tra l'altro *tolstyj junoša!* Legato all'acqua e al mondo sotterraneo, il mammut è anche inevitabilmente legato alla morte, come risulta evidente nella lirica *K trupu mamonta*, geograficamente connessa alla Siberia e in particolare ai Tungusi. Questo si manifesta inoltre nel colore nero del mammut, spesso citato da Chlebnikov. La stessa *vila* del frammento rammentato lo afferma “Он мой мертвый бог ныне”. Alcune delle caratteristiche fin qui menzionate (il colore nero, le zanne per lo più bianche, l'acqua) le ritroviamo infine nel discorso di Zangezi della XIV superficie: “И черный мамонт полумрака, чернильницей пролитый/ В молоке ущелья,/ Поднявший бивень белых вод,/ Грозит травы божеству...” (V, 331).

⁷⁷ Viene menzionato per un attimo come spirito cattivo solo in *Noč pered sovetami* (1921), durante la digressione sulla serva costretta ad allattare il cucciolo del padrone; in questa occasione, tra l'altro, la vicinanza dei due termini *lešij* e *bog* testimonia ancora una volta quella doppia fede di cui abbiamo già parlato: “Да в поле, да в лес! темной ночью, а буря шумит!/ И леший хохочет./ И, бог сохрани, потревожить!” (III, 349). Tradizionalmente, si è detto, si tratta di uno spirito che può essere anche malvagio, come dimostrano alcuni proverbi elencati da Afanas'ev; in uno di essi, viene lessicalmente identificato con un diavolo: “Поехал было в лес, да попался встрече бес”.

⁷⁸ Un riferimento a questa funzione tradizionale del *lešij* appare già in una breve lirica del 1907, nei versi “Научи нас, Лесовой/ Разучи нас волхвовой/ В звездном лесе не теряться/ Звездной тайны не бояться” (I, 21).

⁷⁹ Per Maksimov, ad esempio, il *lešij* ha la barba verde. Cfr. Maksimov S. V., *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, cit., p. 39.

⁸⁰ Ma l'influsso di Vrubel' su Chlebnikov è decisamente più ampio: si pensi ancora alle figure dell'indovina (*Gadalka*, 1895), del *bogatyř*' (1898) o del profeta (*Prorok*, 1899), alla *Carevna-*

Potremmo insomma affermare che il poeta alterna il rispetto della tradizione, in primo luogo per quello che riguarda l'aspetto fisico della figura folclorica⁸¹, ad una rivisitazione originale della stessa, che assume spesso una natura persino comica, in contrasto con il carattere mitologico del personaggio. Ad ogni modo, è certo che nella mitologia chlebnikoviana il *lešij* ricopre un ruolo fondamentale e originale. In *Snežimočka* assurge a simbolo stesso dell'universo del bosco⁸² e dei suoi abitanti: quando uno dei passanti nega l'esistenza di questo mondo magico, affermando che “и никаких значит леших нет!” (V, 166), tali parole suonano blasfeme e scatenano la reazione degli altri personaggi, che li puniscono colpendoli con palle di neve.

Se la presenza del *domovoj* è assolutamente occasionale, non poche volte fa la sua comparsa lo spirito delle acque. Tuttavia, a nostro avviso, rispetto al *lešij* il *vodjanoj* risulta un personaggio verso il quale Chlebnikov prova meno interesse; in questo senso, il signore delle acque mantiene un carattere più maestoso, meno alterato dalla fantasia magica del poeta. Così, ad esempio, lo troviamo menzionato nella ballata storica⁸³ *Carskaja nevesta* (1905), dove la mitologia slava fa la sua comparsa nel finale: ad accogliere la povera moglie di Ivan il Terribile, rinchiusa dentro una carrozza e fatta affogare in un lago, è proprio ‘la servitù’ del *vodjanoj*, le fanciulle morte annegate e dunque destinate ad essere dannate. Altrettanto

Lebed' (1900), alle tele di ispirazione persiana (*Deva na fone persidskogo kovra*, 1886; *Persidskij princ*, 1866) e più in generale orientale (*Vostočnaja skazka*, 1866; *Vostočnyj tanec*, 1889), alla centralità degli strumenti musicali nell'arte di Vrubel' e ancora alle sculture *Sadko* (1899-1900) e *Lelja* (1899-1900), al dominio indiscusso dell'azzurro, che è anche il colore degli occhi del Pan, e che rimanda a sua volta a Blok. Sulla figura del demone si veda un precedente articolo: Moretti A., *V. Chlebnikov: “I ona otvetila ticho...” O novom treugol'nike Lermontov-Vrubel'-Chlebnikov*, in *Velimir Chlebnikov v novom tysjačel'ii*, M. 2012, pp. 411-420.

⁸¹ In *Markiza Dezes* (1909) compare lo strano personaggio del poeta travestito da *lešij*, che secondo Duganov deve essere inteso come Gorodeckij. Ad ogni modo, la descrizione che egli fa di sé è esemplare di quanto finora rilevato: “Я рогат, стоячий, вышками,/ Я космат, висячий, мышками,/ Мои губы острокрайны./ Я стою с улыбкой тайны./ Полулюд, полукозел,/ Я остаток древних зол./ Мне, веселому и милому козлу,/ Вздумалось прийти с поцелуем ко злу” (IV, 210). Anche in *Pesn' mirjazja i lešie* (definiti tra l'altro *smechčesutye*) hanno gli zoccoli, caratterizzati ancora attraverso un neologismo, *zvonkosmechotlivye* (V, 26). Da notare infine che di nuovo al *lešij* è accostata la *svirel'*: “И свирель поднял липорукий леший и тоже запел” (V, 27).

Nell'opera di Chlebnikov si registrano altri rimandi a Gorodeckij, come l'occorrenza di Perun in *Žut' lesnaja*, che non è un riferimento al dio in se per sé, quanto un'allusione al poeta e al suo omonimo ciclo di poesie. L'atmosfera delle poesie di Gorodeckij è forse la più vicina, a nostro avviso, a Chlebnikov: nel ciclo di liriche *Jar'*, ad esempio, compaiono sia Jarila (nella forma in -a come in Chlebnikov), sia Stribog che Perun. Le divinità dialogano con gli uomini e tra di loro, come in *Vstreča Jarily s Perunom*, del 1907.

⁸² In un frammento giovanile ricco di neologismi, è evidente la positività della visione chlebnikoviana, che nello sguardo del signore dei boschi vede la natura stessa: “И волязь стать красочим учился у леших блесне взглядовой, лесной, дикой, нечеловеческой” (V, 22).

⁸³ Cfr. Markov V., *The Longer Poems of Velimir Chlebnikov*, cit., p. 45

solennemente e brevemente appare in *Lesnaja deva* (1911): “И с грудью медно-красной/ И белой сединой/ Плыл господин воды ненастной,/ Красивый водяной” (III, 68).

Nella poesia già citata dedicata a Kuzmin, *Mogili vol'nosti Kargebil' i Gunib...*, è collegato, come d'altronde nel folclore, a Sadko, eroe delle *byline*, suonatore amato dal *vodjanoj*: “И ныне он, как с Новгородичами, беседует о водяном/ И, как Садко, берет на руки ветхогусли,/ - Теперь, когда Кавказом, моря ошеренным дном,/ В нем жизни сны давно потускли” (I, 203)⁸⁴.

Anche il *vodjanoj*, tuttavia, sembra perdere la caratterizzazione negativa che gli è propria nella mitologia, tanto che da Dal' viene definito *nežit', nečist', bes*. A lui si rivolgono con preghiere in *I i E*, poema nel quale viene chiamato *bog reki, ded volny e sedoj deduška*.

Ad ogni modo, l'apparizione forse più carica di significato è quella all'interno di un frammento giovanile in forma di conversazione a più voci, al quale prendono parte animali, personificazioni di fenomeni naturali (tra i quali l'alba⁸⁵), Vladimir e la sorella, un pescatore e un monaco. Il *vodjanoj* è invitato a mangiare alla tavola del principe, che gli offre braga e miele. Nel finale la voce di un monaco irrompe e invita i presenti a risvegliarsi, perché il regno di Dio è vicino. È uno dei primi e interessantissimi casi in cui il mondo pagano e il mondo cristiano si incontrano in un testo di Chlebnikov e il mondo pagano, proprio nella risposta del *vodjanoj*, sembra uscire vincitore dalla contesa: “А я и не ведаю, почему поругана святыня. Хоть я и бог, а я и не знаю, чем худо пить зеленое вино. А и не худо о бoге судить богу” (IV, 258). Fondamentale ci sembra la rivendicazione da parte del *vodjanoj* di essere anch'egli una divinità, rivendicazione che esplicita la convinzione del poeta: nel pantheon di Chlebnikov tutti sono uguali, nessuna religione prevale sulle altre, neanche sulle credenze pagane. Variante divertente del tema 'anticristiano' è l'assemblea delle divinità

⁸⁴ Cfr. Pomaranceva, *op. cit.* pp. 56-57: “Морской (или водяной, поддонный) царь встречается в былине о Садко в двух, незначительно варьирующихся в исполнении разных сказителей эпизодах: 1) он внезапно появляется перед Садко, привлеченный его игрой, и награждает его за игру; 2) по его принуждению Садко опускается на морское дно, где разрешает спор царя и царицы, играет на гусях, царь пляшет под его игру, сватает ему невесту”. Interessante la definizione di Bagagiolo, che vede in Sadko una “sorta di Ulisse slavo” (Bagagiolo M., *Credenze religiose degli Slavi precristiani*, Milano 1968, p. 168).

⁸⁵ L'alba era personificata in tutte le religioni antiche, inclusa quella slava (*Zorja*). In Chlebnikov troviamo un altro esempio in *Šaman i Venera*. Tra gli animali, invece, particolarmente significativa la presenza del luccio, tradizionalmente associato al *vodjanoj*, che si può trasformare in questo pesce. Nel dialogo il luccio lo chiama *Otče Vodjanoj*.

slave all'inizio del già citato *Vnučka Maluši*: qui, addirittura, la divinità bielorusa Belun ammette di essere snervata dalla battaglia. Weststeijn ha giustamente rilevato la curiosa posizione di Cristo nella poetica chlebnikoviana, posizione che non coincide affatto, da un punto di vista temporale, con un periodo filosofico-letterario caratterizzato da una rinascita religiosa⁸⁶.

In una delle prime occorrenze di Perun, nella lirica *Byli vešči sliškom sini...* (<1909-1910>), il dio del tuono viene a simboleggiare proprio la Rus' stessa, il recupero della sua antica potenza attraverso la restaurazione del paganesimo e la cacciata di Cristo. Non sembra casuale che nell'assemblea delle divinità di Chlebnikov sia la divinità giapponese Izanagi a leggere al dio slavo il monogotiri, mentre tra divinità orientali e finniche, indiane e semitiche, la figura di Cristo resti totalmente esclusa a favore di un pantheon multietnico ma pre-cristiano⁸⁷. È la Rus' pagana e incline al sincretismo religioso che abbiamo già analizzato nel poema *Pesn' mne* quella tanto amata da Chlebnikov, la Rus' crogiuolo di popoli e fedi. E nella lirica *Perunu* (<1909-1910>), Chlebnikov promette al dio "dal lungo baffo dorato"⁸⁸ che il popolo russo gli tornerà fedele: "Ты знаешь: путь изменит

⁸⁶ Cfr. Veststeijn V. G., *Bogi v proizvedenijach Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, cit., p. 45. L'articolo, eccessivamente conciso, contiene alcuni spunti interessanti, tra i quali anche la caratterizzazione delle divinità chlebnikoviane come antropomorfe e concrete, nonché la convinzione da noi già espressa, che non si possa parlare per Chlebnikov di *bogoborčestvo*, quanto di *bogoiskatel'stvo*.

⁸⁷ Duganov vede nella lirica ancora una costruzione per opposizioni: "«Собрание богов» символически представляет единство мировых противоположностей, где божества любви и брака – Изанаги, Эрот Амур, Маа-Эмо, Юнона, Астарта – встречаются с верховными божествами неба, грома и молнии, большей частью весьма воинственными, - Перуном, Шанги (Тиэном), Индрой, Цинтекуатлем, Ункулункулу и Тором. И скомпонованы они так, что как бы соединяют Восток с Западом (японская Изанаги и славянский Перун, греческий Эрот и китайский Шанги, римская Юнона и ацтекский Цинтекуатль) или Север с Югом (римский Амур и финская Маа-Эмо, африканский Ункулункулу и скандинавский Тор). При этом Юнона с Цинтекуатлем восхищаются итальянской, а ближневосточная Астарта – дальневосточной живописью, Изанаги же читает Перуну любовный роман" (Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, M. 1990, p. 79).

⁸⁸ Il baffo d'oro era già presente nella lirica di Bal'mont *Perun* del 1907 ("У Перуна рост могучий, / Лик приятный, ус златой..."), che, a parte questo particolare, non ha niente a che vedere con l'interpretazione e la funzione del dio slavo nell'opera di Chlebnikov. La lirica *K Perunu*, ad esempio, è una preghiera rivolta da Bal'mont alla divinità, come fonte di ispirazione dei suoi versi. Più in generale, si può notare come da un punto di vista 'elencativo' le figure presenti in Chlebnikov siano spesso le medesime delle liriche di Bal'mont; basti osservare la raccolta *Žar-ptica*, all'interno della quale ritroviamo, oltre allo stesso Perun e a una lunga serie di incantesimi, Svjatogor, Il'ja Muromec, Sadko, Svarog, Jarilo, Belbog, Veles, perfino un Bog Pogoda, e diverse figure delle acque e dei boschi. Cambia però totalmente la loro rappresentazione e il loro valore; nella maggior parte dei casi, nella poesia di Bal'mont il ruolo di primo piano è attribuito all'io lirico. Per esempio, in *Nit' Ariadny*, il mito non compare affatto se non nel titolo; così in *Žar-ptica* il vero protagonista non è l'animale dalle piume dorate, ma l'io lirico che conosce il segreto per catturarlo.

пря./ И станем верны, о Перуне!/ Когда желтой и белой силы пря/ Перед тобой вновь объединит нас в уне” (I, 215).

La funzione salvifica di Perun assume un tono inevitabilmente comico in *Čertik*, testo nel quale il dio del tuono è costretto a esprimere tutto il proprio sdegno con la ripetizione del verbo *naplevat'* e a farsi infine da parte: “Я пришел вас спасти. А не хотите, как знаете” (IV, 186). Ma la figura del dio rimane nella maggior parte dei casi molto solenne: in *Zangezi* è chiamato *bog Rusi* e in *Devij bog* di fronte all'idolo di Perun i sacerdoti interrogano e puniscono gli eventuali colpevoli.

Collegamenti tradizionali con la figura del dio del tuono sono, tra gli altri, il martello e la quercia⁸⁹. Il martello compare nella lirica *Byli veščī sliškom sini...* (“Перун толкнул разгневанно Христа/ И, млат схватив, стал меч ковать из руд...”; I, 212) e in *Ženy smerti* (1915), precedentemente *Pesnja mav*, dominata dal tema della morte: una delle protagoniste esclama “Перун, ну, дай мне молоток” (I, 337). Nel frammento dedicato alla leggenda dell'origine slava dell'imperatore Giustiniano, *Upravda! Ty russkij...* (1912), Perun è ancora una volta presenza metonimica per la terra russa antica, nella sua vera essenza, e segue in un elenco le parole *dub* e *sosna*. Garbuz collega alcuni versi della lirica *Poju, čto palki brosaet Perun...* (1916), incentrata sullo studio dei nomi che iniziano con la lettera P, con la descrizione di Perun in Afanas'ev: ad esempio proprio il termine *palki* e nel finale l'esclamazione “Пылкий Перун!” (I, 381-382)⁹⁰.

Tra le divinità slave compare nei testi di Chlebnikov anche Veles, il dio del bestiame, come specificato dall'autore stesso in *Bogi* (1921) e come viene chiamato in *Chadži-Tarchan*. Anche qui Veles, come Perun, è emblema di un tempo migliore, un tempo di gloria opposto alla vacuità e alla mondanità del

⁸⁹ Si rimanda in primo luogo a Ivanov V. V., Toporov V. N., *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov*, M. 1974, parte prima. La quercia era ugualmente associata dai Greci e dai Romani a Zeus-Giove e in generale dai vari popoli alla divinità della folgore. Così il martello era la potentissima arma di Thor, il dio guerriero degli Scandinavi.

⁹⁰ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 162: “Огненные стрелы, копья, молот, топор, палица и меч служат богу-громовнику для борьбы с великанами туч и зимних туманов”. Rinviamo per altri importanti paralleli all'articolo di A. V. Garbuz, V. V. Chlebnikov i A. N. Afanas'ev, in *Fol'klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1984, pp. 124-132.

presente: “С косою двойною бог скота,/ Кого стада вскормили травы,/ Стоит печально. Все тщета!/ Куда ушли столетья славы?” (V, 126)⁹¹.

È Veles a rappresentare gli Slavi nell'accolita di divinità che occupa la seconda superficie di *Zangezi*: era Veles, infatti, secondo molti studiosi, il dio di tutta la Rus', a differenza di Perun, considerato dio della *družina* del principe.

Scarse occorrenze si registrano per Stribog, che compare nello *Slovo o polku Igoreve* come dio dei venti, interpretazione che sembra coincidere con quella di Chlebnikov. Stribog è inserito anch'egli nella grande raccolta di divinità in *Bogi* e nel testo drammatico *Skuf'ja skifa* (1916), nel quale il poeta si rivolge a lui per avere informazioni sull'immaginario dio del tempo *Čislobog*: “- Где Числобог? – спросил я его. Он вынул змею и сказал: - Ветер знает, моя бог не знает” (V, 171). Al che l'eroe si rivolge a Stribog, identificandolo evidentemente con il vento. Ma Stribog non lo può aiutare perché “come una tempesta sul mare deve sospingere uno stormo di rondini⁹²”; In *Vnučka Maluši* il dio viene menzionato da Ljudmila che sente freddo durante il volo e rimpiange di non avergli sacrificato un gallo nero⁹³. Allo stesso modo, nello *Slovo* è nominata una divinità altrettanto misteriosa come Chors, dio del sole, inserito da Chlebnikov in una lirica del 1918-1919, *Žizn'*: “Опять на небе виден Хорс” (II,

⁹¹ R. Vroon ha individuato le opposizioni alla base di questo poema: opposizioni spaziali, sia est/ovest che nord/ sud e una duplice opposizione temporale, tra passato legendario e sacralizzato vs passato storico e ancora tra passato e futuro: “Several sacral agents appear at various junctures in the poem to demonstrate that the land was at one time a place of peace and communion between the gods and man. [...] Two figures from the ancient Slavic past are also brought to bear on the sacral space of the poem. The first is Prince Oleg, and the second is the ancient Slavic god of the herd, Veles” (Vroon R., *Velimir Chlebnikov's “Chadži-Tarchan” and the Lomonosovian Tradition*, “Russian Literature”, IX, 1981, pp. 114-115). A proposito dell'opposizione tra tempo profano e tempo sacro, tipica di molte culture arcaiche, cfr. Baran H., *Temporal Myths in Chlebnikov: From “Deti Vydry” to “Zangezi”*, cit., pp. 68-72.

⁹² Traduzione mia (A. M.).

⁹³ In uno dei manoscritti pubblicati da Baran nello studio che abbiamo già menzionato, Chlebnikov appunta queste associazioni: *Svarog = nebo*; *Dažbog = solnce*; *Stribog = veter*; *ogon' Svarožič*; cfr. Baran Ch., *Fol'klornaja i drevnerusskaja tematika v zapisnoj knižke Chlebnikova*, cit., p. 348. In un testo teorico sulla neologizzazione e in particolare sulla terminologia del volo, troviamo inoltre la seguente sequenza: “«Леторадость». «Летонаглость». «Летоужас». «Летий бог» – Стрибог – бог воздухоплавания” (VI, 29).

Il riferimento al gallo nero tuttavia non è chiaro, poiché gli animali neri (capre, galli...) venivano generalmente sacrificati a divinità dell'Oltretomba o a esseri considerati demoniaci come il *vodjanoj*; tuttavia è possibile che il gallo sia chiamato in causa come immagine terrena del sole e dunque del caldo; “В древнерусском «Слове некоего христолюбца» (окончательная редакция) осуждаются существовавшие уже после введения христианства языческие обряды, когда «... коуры рѣжють; и огневи молят же ся, зовущие его сварожичьмь» (др.-рус. курь, «петух»). Во многих случаях отчетливо прослеживается связь между жертвоприношением петуха и добыванием огня, его возжиганием” (*Mify narodov mira*, cit., t. II, p. 310).

40); si potrebbe presupporre che il poeta si appropri dell'interpretazione delle divinità proposta nello *Slovo*, fonte e riferimento costante della sua opera⁹⁴.

In *Vnučka Maluši* compaiono poi Stribožič, figura ambigua e non contemplata nella maggior parte degli studi sulla mitologia slava, creata forse da Chlebnikov in analogia alla coppia Svarog-Svarožič (e dunque, probabilmente, figlio di Stribog⁹⁵) e il dio del fuoco Svarog. Compare poi nei testi di Chlebnikov anche l'unica divinità femminile del pantheon slavo, Mokoš', legata a Perun, il cui nome potrebbe derivare dalla radice *mok, ed essere perciò connesso all'acqua, o *mokos-, e quindi vicino alla filatura⁹⁶. Con questa figura possiamo dire che Chlebnikov nomina almeno una volta tutti gli elementi del "primo livello" del sistema religioso slavo, secondo l'analisi di Ivanov e Toporov, con l'unica eccezione di Semargl⁹⁷.

Risulta abbastanza evidente come l'ormai secolare indecisione sulla gerarchia delle divinità slave e sulle relative origini e funzioni renda ancora più complesso, se non impossibile, stabilire in quale misura la rappresentazione del poeta sia 'canonica' o frutto di una rielaborazione. Ci sembra di poter affermare

⁹⁴ I due passi cui si fa menzione sono: "Ecco i venti, nipoti di Stribog" e "[Vseslav] giungeva da Kiev a Tmutorokan' prima del canto del gallo, e al grande Chors in forma di lupo tagliava la via" (*Slovo o polku Igor'ev*; ed. it. *Cantare delle Gesta di Igor'*, a cura di R. Poggioli, Torino 1954, pp. 117, 173). A parte poi i personaggi come Svjatoslav, Igor' e Jaroslavna, cui si accennerà più avanti, non di rado Chlebnikov ricorda Bajan, mitico cantore cui si paragona l'autore dello *Slovo* nel proemio; infine anche il *div*, che appare nel poema *Razin*, è menzionato nello *Slovo*.

⁹⁵ In alcuni manoscritti pubblicati dalla Percova sono forniti esempi di 'vocabolarietti' dello stesso Chlebnikov; in uno si legge "Светич – сын цвета. Лучич – сын луча (словцо, подсказанное Вяч. Иановым). Дионисич – сын Диониса" (cit. in Percova N. N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., p. 136).

⁹⁶ Si rimanda per approfondimenti all'articolo di V. Vs. Ivanov e V. N. Toporov, *K rekonstrukcii Mokoši kak ženskogo personaža v slavjanskoj versii osnovnogo mifa*, in *Bal'to-slavjanskije issledovanija*, M. 1982, pp. 175-197. In una lirica giovanile, *Vidjaz' videnij bezlikich...*, la divinità è avvicinata alla festa dei rusalja. B. Lönnqvist ne ha dedotto una certa affinità tra questa figura della mitologia antica e la rusalca: entrambe infatti sono legate all'acqua, ma anche alla filatura e perfino al colore azzurro; nella lingua stellare di Chlebnikov la M è la lettera associata a questo colore e i fiori del lino, tessuto al quale si associa la pagana Paraskeva, sono appunto azzurri (cfr. Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit., pp. 26-30).

⁹⁷ Cfr. Ivanov V. V., Toporov V. N., *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy*, cit., pp. 12-21. I due studiosi distinguono nel complesso sei livelli, che sono quasi tutti ben rappresentati nella poetica di Chlebnikov: il secondo livello comprende quegli elementi che si riferiscono ad uno specifico collettivo o a specifici momenti della vita, come Jarila. Gli elementi del terzo livello si caratterizzano per funzioni più astratte (es. Dolja), mentre quelli del quarto sono accomunati dall'essere tutti legati al genere epico (esseri mitologici di natura fantastica come Solovej-Razbojnik; eroi genealogici; eroi delle byline, da Svjatogor a Dobrynja; eroi storici del tipo Vladimir-Krasnoe Solnyško). Fanno parte invece del quinto livello personaggi delle fiabe come Baba-Jaga; personaggi 'a capo' di sottocategorie come il Vodjanoj; personaggi che fanno parte di queste sottocategorie, ad esempio le rusalche; rappresentanti 'mitologizzati' del mondo animale. Elemento centrale del sesto livello è l'uomo nelle sue funzioni sacrali e rituali (pp. 185-191).

con una certa sicurezza che Chlebnikov non se ne curasse troppo, modificando volutamente o meno funzioni e nomi a vantaggio della propria visione del mondo.

Nell'atmosfera generalmente idilliaca dei testi folclorici e mitologici di Chlebnikov, una presenza piuttosto rilevante si registra per Jarila, antica divinità slava della fertilità primaverile. In questa funzione egli è menzionato in *Lesnaja deva* (“Угас Ярилы хмель”; III, 70). Jarila (sempre nella forma in –a piuttosto che in –o), è nominato anche in *Esir*, dove si fa riferimento, in particolar modo, ai festeggiamenti in suo onore e a quelli per Ljalja (alla quale viene accostato l'attributo *vesennaja*⁹⁸). Ljalja è divinità affine, celebrata soprattutto in Bielorussia, dove si svolge la festa della *ljal'nika*. Per il numero di forme grafiche registrate supera lo stesso Jarilo/a: compare in svariate liriche giovanili e occupa un posto importante nel lungo componimento *V lesu. Slovar' cvetov* (<1915-1916>). Un elenco di fiori e piante, molte delle quali dotate di poteri magici⁹⁹, si conclude con l'esortazione “Любите, носите все те имена, / Что могут онежитья в Лялю”. La divinità, convocata per i festeggiamenti in suo onore, arriva su di un carro: “И крикнет и цокнет весенняя кровь:/ Ляля на лебеде – Ляля любовь!” (I, 358). Segue la descrizione della *ljal'nika*, sulla quale non ci soffermeremo dal momento che la lirica è sta già oggetto di approfondita indagine¹⁰⁰. Infine non possiamo non ricordare che il titolo di uno degli articoli teorici di Chlebnikov è *Ljalja na tigre* (1916).

Nell'ambito della teoria della lingua di Chlebnikov è fondamentale il fatto che il nome di questa divinità inizi con la L, lettera positiva per eccellenza, la lettera dell'armonia e dell'amore. Nella lirica *El'* (1920), Ljalja è accomunata ai *leli*, definiti da Dal' entità analoghe agli amorini greci¹⁰¹. Essi compaiono già in

⁹⁸ Per Afanas'ev, infatti, in Bielorussia essa era assolutamente equivalente alla personificazione della primavera, come *Cecja* all'estate. Per un resoconto della *ljal'nika* si propone lo stesso testo di Afanas'ev, *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 1294.

⁹⁹ Si vedano ad esempio i versi: “... И знахаря ждет молодика./ Чтоб злагом лугов молодиться./ Пришла на заре молодича” (I, 357). È tipico di Chlebnikov, eppur sorprendente, il capovolgimento del punto di vista: è l'erba che aspetta di venir colta dal guaritore; in un certo senso, assistiamo alla scena ‘con gli occhi’ della pianta. Un fenomeno simile si registra nei versi di apertura di una lirica del 1916: “Где ищет белых мотыльков/ Сосны узорное бревно...” (I, 384).

¹⁰⁰ Si rimanda in particolare a Evdokimova L. V., *Magija slova, rastenija i čisla v stichotvorenii V. Chlebnikova “V lesu. Slovar' cvetov”*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., pp. 71-88. L'autrice individua la somiglianza del rituale con quello della festa di Ivan Kupala e propone come fonte del testo chlebnikoviano l'opera di Afanas'ev. Su quest'ultima affermazione concordiamo senz'altro.

¹⁰¹ Cfr. V, 86: “Ляля и лели - / Легкие боги/ Из облака лени”. Essi compaiono anche nella superficie di *Zangezi* dedicata al valore delle lettere, la settima: “Если народ обернулся в ланей./ Если на нем рана на ране,/ Если он ходит, точно олени,/ Мокрою черною мордою тычет в

versi del 1908, nei quali cantano *O ljulì!* (I, 174): tra le varianti del nome registrate da Dal' c'è proprio *lel'-ljuli*.

In *Markiza Dezes* *Lel'* è uno dei personaggi che prende vita, grazie a una delle tante metamorfosi che costituiscono la struttura stessa del testo, dove tutto si gioca sull'animarsi dell'inanimato e la reificazione dell'animato. Questo cupido slavo scende dalla tela sulla quale è raffigurato e intrattiene una conversazione assurda con il personaggio del signore anziano:

Пожилой человек:

[...] Ну, что же, новый друг! Из холста воображаемого
выдем-ка!
Какая добрая выдумка
Заставила вас нарядиться в наряды Леля?
Или старинная чарующая маска
Готова по сердцу ударить, как новая изысканная ласка?

Лель :

Мне так боги Руси велели.

Пожилой человек:

Да? вы чудак. Вы чудной (IV, 209).

L'assurdo nasce naturalmente dal fatto che i presenti non si stupiscono dell'incredibile avvenimento, ma si interessano a questioni 'collaterali', come l'aspetto e i vestiti di *Lel'*, la cui risposta suscita il sorriso nel lettore. Seguirà la celebre e altrettanto divertente scena dell'arrivo di Raffaello, condotto dal servo al posto dell'omonimo vino: tutto quello che accade nel dramma è legato, come ha scritto Flaker, ad una carnevalizzazione generale¹⁰². La confusione pittore-vino è un *calambour* tipicamente popolare, basato su parole fonicamente vicine ma semanticamente lontane¹⁰³. Un simile gioco di parole, questa volta incentrato sull'interpretazione letterale di una metafora, determina la conclusione del dramma *Ošibka smerti*¹⁰⁴.

Vicina a tutte queste figure è infine *Lada*, definita da Afanas'ev la dea della primavera, protettrice dell'amore e del matrimonio, della bellezza e della

ворота судьбы, - / Это он просит, чтоб лели лелеяли./ Лели и чистые Эли, тело усталое/
Ладом овеяли" (V, 317).

¹⁰² Cfr. Flaker A., *Chlebnikov na vystavke*, in Id., *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, M. 2008, pp. 249.

¹⁰³ Cfr. Propp V. Ja., *Problemy komizma i smeča*, M. 2007, pp. 108 e sgg.

¹⁰⁴ Cfr. Lönnqvist B., *Xlebnikov's Plays and the Folk-Theater Tradition*, in *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, cit., p. 112. In particolare, *Ošibka smerti* viene ricollegato dalla studiosa a *Veselaja smert'* di Evreinov, a *Balagančik* di Blok e in primo luogo, appunto, al teatro popolare, del quale eredita gli espedienti linguistici destinati a suscitare comicità.

fertilità. La somiglianza con Ljalja è evidente anche per il legame di entrambe le figure con il cigno: in *Skuf'ja skifa* Lada è fra i cigni, come Ljalja nella già citata *V lesu. Slovar' cvetov*¹⁰⁵. Degna di attenzione, tra l'altro, la vicinanza di questi due termini alla Leda greca, che secondo il mito si unì a Zeus, trasformatosi proprio in un cigno.

Nel sistema chlebnikoviano di opposizioni, fanno da specchio a queste divinità positive, divinità della vita e dell'amore, altre legate alla morte, che diventano decisamente più frequenti nei testi più tardi dell'autore, dopo l'esperienza della rivoluzione e delle guerre. Tra queste ha un posto di primaria importanza la *mava*, l'immagine della quale è fedelissima alle credenze popolari: spirito malvagio nel quale si trasformano i bambini morti prima di essere battezzati, si presenta come una bellissima fanciulla da davanti, ma priva di pelle sulla schiena e dunque con gli organi visibili. Esattamente così ce la descrive Chlebnikov nella lirica del 1913 *Gevki, gevki, vetra netu...* e in uno dei componimenti poi inseriti in *Vojna v myšlovke, Včera ja molvil*: “*Gullja, gullja!...*” (1917). Così anche descrivono la *mava* le donne galiziane che conversano alla fine di *Noč' v Galicii*: “А сзади кожи нет у ней,/ Она шиповника красней” (IV, 275)¹⁰⁶. L'ascia che porta alla cintola (“А за ремнем у ней топор”) e che manca nella tradizione folclorica, sembra essere una contaminazione con l'immagine della morte. D'altronde, l'associazione della *mava* con la morte era già stata lessicalmente espressa nei versi palindromici di *Pereverten'* (<1912>), attraverso il composto *Smert'-Mavka*. E ancora, la lunga

¹⁰⁵ Il rapporto tra tutti questi termini (Lada, Ljalja, Lel'...) non è in realtà chiaro e molte teorie diverse sono state avanzate dagli studiosi, che hanno talvolta anche negato che queste divinità siano mai esistite. Un problema particolare è poi quello che riguarda le forme Ljalja e Lel', da alcuni reputate come diversi nomi di un'unica figura mitologica, considerata talvolta maschile, talvolta femminile. La forma maschile Lel' è stata canonizzata, da un punto di vista letterario, nella *Sneguročka* di Ostrovskij. Secondo lo studioso V. A. Rybakov, invece, Ljalja è un personaggio femminile legato forse da un rapporto madre-figlia a Lada: “Итак, из многообразного общеславянского фольклорного материала вычленяются две мифологические фигуры: Лада – великая богиня весенне-летнего плодородия и покровительница свадеб, брачной жизни, и ее дочь (?) – Ляля, Лёля, Леля, олицетворяющая весну, весеннего зелень, расцвет обновленной природы” (Rybakov V. A., *Jazyčestvo drevnich slavjan*, M. 1981, p. 407). Tuttavia, in Chlebnikov sembra trattarsi di due figure distinte e opposte per sesso. La forma maschile Lel' compare anche in *Devij bog*, sebbene, proprio attraverso l'associazione ad esso, acquisti un carattere femminile. Infine è uno dei personaggi in *Bogi*, e dunque, in un certo senso, considerato in tutto e per tutto dal poeta alla stregua di una divinità. Per concludere con questa digressione, segnaliamo comunque che nessuna di queste forme è presente nell'enciclopedia *Mify narodov mira*; in Dal' troviamo solo Lel'; Lada è menzionata in Afanas'ev.

¹⁰⁶ Cfr. anche II, 376: “Она удала и лиха,/ Она красою спорит с женами,/ Ее живые потроха/ Часами смотря обнаженными./ Кишки подобно небосводу/ Свершают медленный полет”.

composizione *Ženy smerti*, come si è detto, aveva il titolo originario di *Pesnja mav*: nonostante l'eliminazione dell'esplicitazione, le tre figure femminili restano chiaramente identificabili con il personaggio folclorico proprio grazie alla loro relazione con la morte: “Услышаны сумрачным вечера морем,/ Заспорим, закрытые шалью,/ Повторим со смехом: мы морим./ И ветер поет похоронее,/ А море сверкает мертвецкою” (I, 336).

La morte a sua volta è molto spesso personificata anche indipendentemente dall'identificazione con la *mava*. Così, scrive Afanas'ev, presso gli Slavi, come anche presso moltissimi altri popoli indoeuropei, la morte era considerata un essere femminile, rappresentato nel *lubok* a guisa di uno scheletro armato di falce¹⁰⁷ (sostituito in *Ošibka Smerti* da una alquanto ridicola frusta circense). Interessante anche il fatto che la morte spesso si pettini i capelli: l'attributo del pettine, che troviamo nel poema *Vojna v myšlovke*, è, come abbiamo accennato, altrettanto tipico delle rusalche.

La *mava*, associata alla morte, è infatti inevitabilmente legata anche alla guerra¹⁰⁸ e a tutto ciò che in Chlebnikov ha valore negativo, ad esempio il numero 3. Quest'ultimo nesso è evidente nella lirica *Staruju Mavu drevnej Galicii...* (1922). Altre due liriche pubblicate in *Izbornik stichov* sono dedicate alla figura della *mava*; per ben due volte essa è associata al termine *ved'ma*: nella lirica *Mavka* (1913), *ved'ma* è il sottotitolo; stessa unione nella già citata *Chvost mavki-ved'my prevratilsja v ulicu...* (1914).

La vicinanza con la rusalka, poiché in questi esseri si trasformano coloro che muoiono di morte non naturale, è esplicitata dal protagonista di *Malinovaja šaška* (1921): “Уеду в Галицию. Там нявки есть – спереди белогрудые женщины, как простые смертные, а сзади кожи нет, и все потроха видны, красное мясо. Точно часы без крышки. Страшная русалка, и тоже глаза подведены. Уж, ее лешие не любят! Ловят – и прямо в огонь!” (V, 216). II

¹⁰⁷ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 937.

¹⁰⁸ Nel tardo poema incompiuto, rimasto noto con l'incipit *Vy, privykšie videt' žizn'...*, la *mava* ricopre un ruolo centrale, insieme ad altri personaggi della mitologia slava come la *vila* e il *lešij*. In una delle varianti pubblicata da Stepanov, essa viene così contrapposta alla *vila*: “Хорошенкокая Вила – свобода,/ А Мава – война мировая” (Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij*, München 1972, t. III, p. 114). Tuttavia, come giustamente nota Maksimova, l'intero testo è pervaso da un sentimento pessimistico che incupisce anche i personaggi positivi; cfr. Maksimova N. V., *Chudožestvennoe voploščenie temy istoričeskoj sud'by Rossii v poeme V. Chlebnikova “Vy, privykšie videt' žizn'...”*, in *Velimir Chlebnikov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura na rubeže tysjačeljetij. VII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, Astrachan' 2000, pp. 65-71. Nei materiali delle stesse *čtenija*, sul medesimo poema si veda anche Poljakov N. N., *Poslednee proricanie (o poeme V. Chlebnikova “Vy, privykšie videt' žizn'...”)*, *ivi*, pp. 79-84.

nome *navki* o *njavki* proviene da *Nav*, nella mitologia slava la personificazione della morte: lo spiega il poeta stesso in *Vnučka Maluši*. La radice è molto usata da Chlebnikov per la neologizzazione, tanto che secondo Markov il poema *Nemotičej i nemičej...* (noto anche col nome di *Vojna-smert'*), pur rimanendo nel suo complesso semanticamente oscuro, si basa certamente in buona misura sui concetti di *smert'* e *nav*¹⁰⁹.

Altro nome per la morte è *Mora*¹¹⁰, o *Morana* per Afanas'ev, che la mette in relazione alla parola *mrak*, nella generale associazione primitiva luce = bene, vita; buio = male, morte.

Nell'aspirazione panslava tipica di Chlebnikov compaiono dunque personaggi provenienti dalla mitologia slava-meridionale. È il caso delle divinità *Belun* e *Caca*, il cui culto era diffuso nel territorio dell'attuale Bielorussia, o della divinità baltica *Podaga*. Il primo era nella mitologia slava il dio della fortuna e della felicità, noto anche come *Belbog* o *Belobog*¹¹¹, probabilmente in opposizione a un *Černobog*, in ossequio alla visione dualistica del mondo arcaico. La seconda compare spesso in Chlebnikov nella forma composta *deva-caca*, forse divinità dell'estate, invocata durante la *maslenica* descritta in *Poet*¹¹². L'ultima è una divinità degli slavi baltici, anch'essa di tipo stagionale ma di incerta valenza, menzionata da Helmold.

¹⁰⁹ Per Markov si tratta di concetti semanticamente divergenti: "The poet carefully distinguished between two roots denoting death, *smert-* and *nav-* (*I smerti nav prokhokhotal*). The first is used with the usual connotation of Death with a scythe. The root *nav*—on the other hand, used with a great variety of suffixes [...] seems to signify the Realm of Death with its necrophilous attraction (Markov V., *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, cit., p. 71). Tra i neologismi con questa radice: *navučij*, *navilyj*, *navina*.

¹¹⁰ *Potebnja*, come lo stesso Chlebnikov associa in particolare *mora* sia alla malattia che alla morte: "Славянские и немецкие формы слова *Мара* (сербская *Мора*, болгарская *Мура*, чешская *Mûra*, польская *Mora*, *Mara*, *Zmora*, скандинавская *Mara*, ново-верхнемецкая *Mar*, нижнемецкая *Maer*, английская *Night-mor*, французская *Cauchemar*, *coche mar*, где 1-я половина из *caucher*, *calcare*) относят это слово к корню *мри*, *мар*, откуда *сѣмръть* и другие, сродные с тем же значением и с значением страдания, болезни. Язык указывает, стало быть, на связь *мары* с олицетворениями болезни и смерти, подтверждаемую и поверьями" (*Potebnja A. A., O mifičeskom značenii nekotorych obrjadov i poverij*, cit., p. 321).

¹¹¹ Cfr. Sumcov N. F., *Simvolika slavjanskich obrjadov*, M. 1996, p. 290. Per una descrizione più precisa di *Belun* si veda anche Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 67: "О древнем Белбоге доселе сохраняется живая память в белорусском предании о Белуне. Белун представляется старцем с длинной белой бородой, в белой одежде и с посохом в руках; он является только днем, и путников, заблудившихся в дремучем лесу, выводит на настоящую дорогу; есть поговорка: «Щѣмна у лесе без Белуна». Его почитают подателем богатства и плодородия. Во время жатвы Белун присутствует на нивах и помогает жнецам в их работе".

¹¹² Per Lönnqvist è assimilabile a *Ljalja* nella misura in cui è legata al sole; non è un caso quindi che appaia nel poema *Poet*, incentrato sulla festa della *maslenica*, e in altri testi collegati a un contesto carnevalesco (cfr. Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit. p. 153).

Keremet' e alcune divinità mordvine rientrano ancora una volta in quella cosmogonia dualistica del mondo che vedeva perennemente opposti il bene e il male. Keremet' (o Cheremet) è per i Ceremissi, popolazione della Volga di ceppo ugro-finnico, il fratello malvagio nella coppia con Juma e in quanto tale viene evocato da Chlebnikov nella terza vela di *Deti Vydry* (1911-1913). La medesima rivalità, fonte della nascita degli spiriti buoni e malvagi, è quella che i Mordvini individuano tra il dio Čam-Pas e Šajtan¹¹³. In Chlebnikov lo troviamo come Čompas, insieme alla divinità madre Anče-Pjataj (Ange-Patjaj), ancora in *Bogi*. È ormai convenzionalmente considerata come fonte di Chlebnikov sulla Mordovia la monografia di P. Mel'nikov-Pečerskij *Očerki Mordvy* (1981), nella quale, tuttavia, si trovano le forme 'corrette' Ange-Patjaj e Čam-Pas; vi si ritrovano inoltre cenni al dio Mel'kazo (in Chlebnikov Mel'kanzo), al quale è legata la figura della fanciulla di nome Syrža, entrambi citati nel poema *Naprasno junoša kričal...* (<1911>).

Personaggi dell'epos russo compaiono decisamente meno di frequente, per quanto il termine *bogatyř*' registri un numero abbastanza alto di frequenze¹¹⁴. Spesso i nomi di Svjatogor e Dobrynja rappresentano, come le figure storiche e insieme mitiche di Oleg, Igor' e Jaroslavna, Svjatoslav', e come già Perun e Veles, il glorioso passato e l'antica potenza della Rus' che il poeta sogna di recuperare. Così uno dei testi teorici invocanti il ritorno ad un'autentica lingua russa porta il titolo di *Kurgan Svjatogora* (1908-1909)¹¹⁵. E tornano alla mente i *Bogatyři* o *l'Il'ja Muromec* di Vasnecov, i disegni di Bilibin per l'illustrazione delle *byline* del ciclo kieviano e in generale il rivolgersi al passato delle arti figurative di fine Ottocento e inizio Novecento, alla ricerca di un nuovo stile nazionale.

¹¹³ Cfr. Veselovskij A. N., *Dualističeskie pover'ja o mirozdanii*, in Id., *Narodnye predstavlenija slavjan*, cit. pp. 359-361. Per Veselovskij anticamente veniva riconosciuta una netta distinzione tra tutto ciò che era opera della divinità del bene e ciò che era stato creato dalla personificazione del male. Nell'articolo viene fornita una tabella che ripartisce ciò che generalmente viene attribuito a dio e ciò che invece credè il diavolo: così, la mucca è divina, la capra demonica, il colombo è divino, la gazza demonica e così via, includendo piante (rosa/rosa canina), ma anche elementi generali (giorno/notte, sole/luna ecc.).

¹¹⁴ Tuttavia non si tratta tanto di un personaggio autonomo, quanto di un'apposizione attribuita, generalmente con valore positivo, a personaggi più o meno reali: a Burljuk e a Majakovskij, a Razin.

¹¹⁵ Per Baran il poeta utilizza e rifunzionalizza il motivo chiave dalla *bylina* sulla morte di Svjatogor nella tomba di pietra e il passaggio della sua forza a Il'ja Muromec (cfr. Baran Ch., *Fol'klornye i etnografičeskie istočniki poetiki Chlebnikova*, in Id., *Poetika russkoj literatury načala XX veka*, M. 1993, p. 115).

Il nome di Dobrynja compare tra l'altro nella dedica del poema *Zmej poezda* (1910), inserendo così il testo nella tradizione folclorica. La lotta con il serpente, originariamente legata al mito del dio del tuono e del suo avversario, è un tema poi trasferitosi nelle *byline* e infine attribuito nella religione cristiana all'immagine di San Giorgio. Nel poema di Chlebnikov è evidente una certa contaminazione di queste 'fasi', poiché il cavallo si associa sia all'eroe delle *byline* (il cui nome è appunto legato in primo luogo al soggetto *Dobrynja i zmej*) sia a San Giorgio, ma i lupi rimandano senza dubbio a San Giorgio, come testimonia il proverbio "Что у волка в зубах, то Георгий дал."¹¹⁶. Georgij Pobedonosec non viene esplicitamente nominato, ma la sua figura è chiaramente sottesa ai versi "Я вспомнил драку с змеем война,/ Того, что, меч держа, к победе/ Шел..."

I personaggi storici possono spesso essere ugualmente inclusi in un'indagine mitologica poiché vengono essi stessi mitologizzati e questo è parzialmente vero anche per le figure della letteratura o più in generale della cultura: un esempio è stato rilevato da N. Men'sikova nella lirica del 1921 dedicata a Lermontov; immagine centrale del testo è quella degli occhi, simbolo della capacità magica di prevedere il futuro. Inoltre, la morte del poeta permette una trasformazione della natura e un rinnovamento del mondo che la accomunano a un mito cosmogonico¹¹⁷.

La continua comparsa di temi storici del passato russo è significativa soprattutto poiché si tratta quasi sempre delle stesse tematiche delle *predanija* e delle canzoni storiche, tra le quali la guerra contro i mongoli, le invasioni turche, le rivolte contadine, il periodo dei Torbidi ecc; e si tratta anche degli stessi personaggi, da Ivan il Terribile a Ermak e, ovviamente, da Pugačev a Razin, che in questo genere folclorico, così come in Chlebnikov, vengono caratterizzati come

¹¹⁶ Cfr. Zav'jalova E. E., "Zmej poezda" V. Chlebnikova: interpretacija tradicionnyh motivov i obrazov, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, cit., p. 67. Per un'analisi dettagliata del poema si rinvia a Lancova S. A., *Mifologija i istoričeskie korni chlebnikovskoj metamorfozy ("Zmej poezda")*, "Russian Literature", XXXVIII, 1995, pp. 409-434; per la traduzione italiana e il relativo commento si veda Ronchetti B., *Un poema futurista russo in terza rima. Riflessioni sulla traduzione*, "Critica del testo", XIII, 2, 2010, pp. 273-308.

¹¹⁷ Cfr. Men'sikova N., *O specifike mifologizacii imeni v stichotvorenii V. Chlebnikova "Na rodine krasivoj smerti – Mašuke..."*, in *Velimir Chlebnikov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura na rubeže tysjačeljetij. VII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., pp. 72-75.

eroi positivi¹¹⁸. Il poeta sembra così riformulare una tradizione che pesca all'indietro nei più svariati generi del folclore e, ovviamente, nelle pagine della letteratura russa fino alle liriche storiche di Puškin e Lermontov o ancora molto più indietro, fino allo *Slovo o polku Igor'eve*¹¹⁹. La poetica di Chlebnikov si estende dunque “dal passato epico al futuro utopistico”¹²⁰, attraversando la contemporaneità, dalle battaglie di Kalka (1223) e Kulikovo (1380) alle guerre del Caucaso fino a Tsushima (1905), alla rivoluzione e alla guerra civile.

Nel testo teorico *Pamjatniki dolžni vozdvigat' železnye dorogi...* (1913) tra le figure russe, storiche e mitiche, cui dedicare monumenti da disseminare per tutto il Paese, compaiono tra gli altri Il'ja Muromec e Sadko, Rjurik, Boris e Gleb, gli immancabili Razin, Pugačev e Ermak, ma anche Gogol' e Puškin, Afanasij Nikitin e vari esploratori, alcuni atamani del Don, gli slavofili e molti comandanti di eserciti.

Il coraggioso grido di Svjatoslav contro i Peceneghi, “*Idu na vy!*”, torna più volte nei testi di Chlebnikov. Compare forse per la prima volta in *My želeam zvezdam tykat'...* (1910, poi *Budem grozny, kak Ostranica...*), lirica che, secondo Cook, indica il cammino per il recupero dell'antica gloria russa: ripercorrere l'esempio dei suoi eroi, reali e epici¹²¹, dallo stesso Svjatoslav a Vladimir, da Vladimir a Dobrynja. Il grido del principe di Kiev ricompare nella lirica del 1913 a lui dedicata, *Kubok pečenežskij*¹²²; torna ancora in un breve accenno in *Sel'skaja družba* e nella sesta vela di *Deti Vydry*. Certo è che non eguaglia per numero di occorrenze le figure di Razin e Pugačev, le quali si legano tra l'altro ad un tema

¹¹⁸ Cfr. Kravcov N. I., *Slavjanskij fol'klor*, 1976; repr. M. 2009, pp. 203-205. Tra l'altro, alcuni dei testi dedicati a Razin, ad esempio *Ustrug Razina*, sono evidentemente basati sui testi delle canzoni popolari, citate a volte direttamente all'interno dei versi stessi; cfr. Isaev G. G., *Poema Chlebnikova “Ustrug Razina”: Problemy interpretacii*, cit., p. 41: “Источниками поэмы В. Хлебникова стали пьеса В. Навроцкого «Степан Разин», книга Н. Костомарова «Бунт Степана Разина», песня Д. Садовникова «Из-за острова на стрежень», стихотворение С. Мельникова «Атаман» и ряд других текстов”.

¹¹⁹ Cfr. Antonova M. V., *O nekotorych obrazach “Slova o polku Igoreve” v poezii Chlebnikova*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, cit., pp. 134-139.

¹²⁰ Urban A., *Filosofskaja utopija (poetičeskij mir V. Chlebnikova)*, “Voprosy literatury”, 3, 1979, p. 162.

¹²¹ Cfr. Cook R., *Velimir Khlebnikov: a Critical Study*, Cambridge 1987, p. 106. Non condividiamo invece alcune espressioni ‘esagerate’ del critico che arriva a chiamare Chlebnikov “pan-Slav militant” e a parlare della sua “warrior persona”.

¹²² A proposito di questa lirica, Tartakovskij ha sottolineato l'originalità non del soggetto, ma del punto di vista del poeta: per la prima volta Svjatoslav è analizzato non con uno sguardo russo, ma quasi orientale; la storia è riprodotta dal punto di vista dei Peceneghi (cfr. Tartakovskij P. I., *Social'no-estetičeskij opyt narodov Vostoka i poezija V. Chlebnikova. 1900-1910 gody*, Taškent 1987, p. 97).

centrale nella seconda parte della poetica chlebnikoviana, che è il tema della rivoluzione: “La pensée de Khlebnikov, en effet, est emblématique et procède par agglutination de figure-symboles qui s’associent chez lui pour constituer le mythe insurrectionnel”¹²³; e in particolare, secondo Weststeijn, un mito insurrezionale ‘asiatico’, dove Razin diviene l’emblema della rivoluzione slavo-orientale contro l’Europa¹²⁴. Data l’attenzione che vi hanno già dedicato numerosi studiosi, non ci soffermeremo a lungo su questo argomento. Ci limitiamo ad alcune notazioni sul romanzo lirico di Kamenskij *Sten’ka Razin* (1915), che, come i versi di Chlebnikov, è basato in buona misura sulla canzone, realizzando l’equazione di Markov “Razin = Volga = terra russa = canzone russa = anima russa”¹²⁵. Il frammento *Saryn’ na kičku* uscì con la dedica a Chlebnikov e non fu certo un caso: l’esclamazione si ritrova quasi in tutti i testi chlebnikoviani in cui compare la figura di Razin, gettando un ponte tra i due poeti; per esempio, in *Chadži-Tarchan*: “И Волги бег забыл привычку/ Носить разбойников суда,/ Священный клич «сарынь на кичку»/ Здесь не услышать никогда” (III, 124).

Come già per le divinità, in relazione all’importanza del tema panslavo nel periodo giovanile, risultano significativi tutti i termini tratti dalla lingua e dalla tradizione di altri popoli slavi. Un intero articolo è dedicato da Parnis al tema slavo-meridionale in Chlebnikov, con particolare attenzione al racconto *Zakalennoe serdce* (1913), legato al Montenegro e basato sugli studi di P. A. Rovinskij¹²⁶. In esso figurano infatti proverbi (“Тяжко мясу без мяса”),

¹²³ Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, cit., p. 78.

Per Mirsky il collegamento di Razin alla rivoluzione è solamente la percezione storica di questa polivalente figura: da un punto di vista etimologico è legato alla Volga; sotto l’aspetto mitologico costituisce un mito sincretico, di provenienza orientale; da un punto di vista morfologico è fondamentale ricordare l’idea del poeta come ‘opposto’ di Razin, concretizzato in varie formule, tra cui il palindromo *nizar*; a ciò si collegano anche gli aspetti matematici e ideografici di Razin come -1, cioè come negativo dell’io lirico. Cfr. Mirsky S., *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, München 1975, p. 105.

Sulla valenza autobiografica della figura di Razin in Chlebnikov si veda in particolare Vroon R., *Velimir Khlebnikov’s “Razin: Two Trinities”: A Reconstruction*, “Slavic Review”, vol. 39, 1, 1980, pp. 70-84. Per Cook nel poema *Razin* il riflettersi dei suoni nel palindromo rimanda al rispecchiarsi dei destini di Razin e del poeta (cfr. Cook R., *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*, “Essays in Poetics”, vol. V, 2, 1980, p. 23).

¹²⁴ Cfr. Weststeijn W. G., *Trubeckoj i Chlebnikov*, in “Russian Literature”, L, 2001, p. 369.

¹²⁵ Markov V., *Russian Futurism: A History*, Berkeley and Los Angeles 1968; ed. it. *Storia del futurismo russo*, Torino 1973, p. 318.

¹²⁶ Cfr. Parnis A. E., *Južnoslavjanskaja tema Velimira Chlebnikova. Novye materialy k tvorčeskoj biografii poeta*, in *Zarubežnye slavjane i russkaja kul’tura*, L. 1978, pp. 223-251. L’autore sottolinea l’interesse di Chlebnikov per le popolazioni balcaniche, accresciuto dalla crisi bosniaca del 1908 e dallo scoppio della prima guerra balcanica nel 1913, episodi ai quali si può far risalire anche il noto antigermanismo del poeta: “Югославизм, иллиризм, австрославизм, неославизм, так называемый «славянский вопрос», а прежде всего противопоставление славянского

espressioni serbe e persino il riferimento a un rito di passaggio all'età adulta. Compare la parola *junak*, l'eroe dell'epica serba.

Il dramma *Asparuch* è incentrato su un tema bulgaro; secondo Grimberg, Chlebnikov “фактически первый русский поэт, затронувший тему Волжско-Камской Болгарии”. Per quanto analizzeremo più nel dettaglio in seguito, è importante ricordare, come sottolinea ancora lo studioso, che una delle etimologie del nome Asparuch potrebbe essere legato al cavallo e che evidentemente nel testo l'autore enfatizza il legame cavaliere-cavallo¹²⁷.

Dall'Ucraina proviene Bajda, nome delle canzoni popolari per l'atamano Dmitrij Ivanovič Višnevckij, così come il termine *kobzar*¹²⁸ e i due strumenti musicali *sopilka* e *šezdar*.

Esistono poi i personaggi creati da Chlebnikov stesso, di cui si parlerà nell'ultimo capitolo, alcuni dei quali assumono un ruolo talmente importante da meritare uno spazio anche in questa sezione. “...Зангези – это новейший мифологический герой (при всей его близости к автору), а историософия «Зангези» несет на себе явный мифопоэтический отпечаток”¹²⁹, ha scritto Grigor'ev. Legato evidentemente allo *Zarathustra* di Nietzsche e all'immagine stessa del profeta persiano, trae evidenti tratti dalla tradizione folclorica; è stata rilevata la vicinanza di questo personaggio a Ivan-durak¹³⁰: il loro percorso è

мира германскому, идеи славянского единства и «всеславянского языка» и, наконец, панславизм в самом широком значении этого термина – все эти теории, интересовавшие в XIX и в начале XX века общественную мысль многих славянских стран, определили тематику и образовали один из главных идеологических пластов творчества Хлебникова в ранний период (p. 225).

¹²⁷ Grimberg F. I., “*Asparuch*”: *bolgarskij kontekst i podtekst*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., pp. 608, 611.

¹²⁸ Secondo Dal': “бандурист, скоморох, играющий на кобзе нищий, слепец, поющий думы, былины Украины”.

¹²⁹ Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., p. 70.

¹³⁰ Cfr. Lupeev D. E., “*Sverchpovest' V. Chlebnikova “Zangezi” v kontekste ruskoj narodnoj smečhovej kul'tury*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., pp. 97-102. Nel testo sono indicati interessanti spunti di comparazione: uno dei passanti chiede a Zangezi perché non va a pascolare le mucche; nella superficie XIX Zangezi compare a cavallo, animale al quale è legata la trasformazione di Ivan-durak in Ivan-carevič; Ivan-durak è poeta e musicista ed è portatore di una lingua diversa, a volte incomprensibile, come alla folla risultano incomprensibili i discorsi di Zangezi. Si pensi anche all'analisi di Propp: “Дурак русских сказок обладает нравственными достоинствами, и это важнее наличия внешнего ума” (Propp V. Ja., *Problemy komizma i smeča*, cit., p. 103).

Un parallelo completamente diverso ma altrettanto interessante è quello proposto da Ronald Vroon, secondo il quale alcuni tratti del profeta come la femminilità, la debolezza, l'attacco epilettico farebbero pensare al principe Myškin, l'idiota di Dostoevskij, che, come Zangezi (e come Chlebnikov stesso), viene considerato un *čudak*. Alcuni dettagli confermerebbero questa derivazione, ad esempio, secondo Vroon, il riferimento alla bella calligrafia di Zangezi nella III superficie (cfr. Vroon R., *Proobrazy Zangezi: zametki po teme*, in *Tvorčestvo Velimira*

infatti analogo, in bilico tra sacralizzazione e derisione, tra il proferire la verità e il non essere creduto. Punto di contatto comune è quello degli *jurodivye*, i ‘folli in Cristo’, figure al confine tra la tradizione del riso e quella cristiana¹³¹. Se prendiamo come riferimento la descrizione di questa figura nello studio di Lichačev, non potremo negare che Zangezi è il prodotto, voluto o non voluto, anche di questa memoria: lo *jurodivj* è colui che sa e vede più degli altri e parla alla folla per insegnare. Come il predicatore Zangezi, ha bisogno di un pubblico per essere ciò che è, un pubblico che spesso non lo comprende, poiché egli parla una lingua diversa dalla sua, fondata sul paradosso, sulla *zagadka* e sui gesti. La dimensione verticale, costituita dal picco dal quale Zangezi parla, è per Carla Solivetti rilevante proprio perché “motiva metaforicamente l’incomprensione tra Zangezi e la folla e il sarcasmo dei passanti nei confronti della nuova «religione» di Zangezi-Chlebnikov”¹³².

Inoltre, il motivo del passaggio dalla morte alla vita e dalla vita alla morte, elemento fondante dell’ultima superficie *Smech i gore* (ma anche di un dramma come *Ošibka smerti*) è un motivo centrale della cultura del riso in Russia¹³³.

Più proseguiamo nel nostro cammino, più sembra evidente come non sia possibile una trattazione esaustiva del tema del folclore in Chlebnikov attraverso una catalogazione di occorrenze, che, pur aiutando in una più corretta valutazione dei temi, nel loro raggruppamento e in una eventuale ‘quantificazione’, non tiene presente i temi ‘non espliciti’, latenti, e che tuttavia hanno spesso un’enorme funzione nella creazione di figure e temi chlebnikoviani¹³⁴.

Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij, Astrachan’ 2008, pp. 64-67). Sul problema dell’autobiografismo in Zangezi e in altri testi del poeta si rimanda a un altro articolo dello stesso studioso, *Genesis zamysla “sverchpovesti” “Zangezi” (k voprosu ob evoljucii liričeskogo “ja” u Chlebnikova)*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, cit., pp. 140-159.

¹³¹ Cfr. Lichačev D. S., Pančenko A. M., Ponyrko N. V., *Smech v drevnej Rusi*, L. 1984, p. 72.

¹³² Solivetti C., “*Sverchpovest’*” (*super-racconto*) *come forma di ipertestualità? Un’ipotesi di lettura di Zangezi?*, in *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario*, Bari 1990, p. 194.

¹³³ Cfr. Lichačev D. S., Pančenko A. M., Ponyrko N. V., *Smech v drevnej Rusi*, cit., p. 200.

¹³⁴ La critica tende ad esempio ad individuare il personaggio che compare negli ultimi due versi della lirica *Točit derev’ja i ticho tečet...* (1919) con il *lešij*: “И кто-то бледный и высокий/ Стоит, с дубровой одиноков” (II, 58). È ben nota infatti la capacità del *lešij* di mutare statura: nella radura è alto come l’erba, nei boschi come gli alberi più alti. O ancora: i versi giovanili *O, sladki tuki...* (1908) vengono collegati al mito del minotauro e al sacrificio dei giovani in suo onore. Gli ultimi due versi della lirica *O svobode* (1918) si rifanno evidentemente al mito di Prometeo (“Если же боги закованы./ Волю дадим и богам!”, II, 39), mentre i serpenti al posto dei capelli che caratterizzano l’apparizione della schiava uccisa dal sacerdote in *Gibel’Atlantidy* rimandano ovviamente al mito di Medusa. Per non parlare di tutti gli episodi in cui una determinata figura, pur essendo presente, non è (o non è più) lessicalmente citata e dunque non è stata catalogata: nella già citata lirica *Zeny smerti*, incentrata sulla figura della *mava*, il termine

Un discorso analogo riguarda quelli che potremmo chiamare i motivi fiabeschi più o meno sottesi ai versi dell'autore, ad esempio lo steccato con i teschi che nelle fiabe circonda l'izba su zampe di gallina della *baba-Jaga*¹³⁵; è l'immagine che conclude il poema *Vila i lešij*: “Вела узорная тропа:/ На частоколе черепа. [...] / “Слышу запах человеческий?! Где он, дикий? мех овечий?” (III, 97). *Baba-Jaga*, come tutti i personaggi folclorici che mangiano gli uomini, è infatti in grado di percepirne l'odore ed esclama spesso “Что это русским духом пахнет!”.

Sivka-burka è evocata in *Snežimočka*: “... и откуда не возмись сивка-бурка пышет ноздрями” (V, 170). L'immagine rispetta evidentemente la tradizionale formula con la quale il cavallo appare nelle fiabe: “Конь сивка-бурка бежит – земля дрожит; от топоту его несется шум и гам по целому царству. Из ноздрей коня пламя пышет, из ушей дым столбом, следом горячие головешки летят”¹³⁶.

Altri elementi tipici della fiaba sono la *skatert'-samobranka*, che in *Iranskaja pesnja* (1921) è legata alla ben nota convinzione di Chlebnikov sulla funzione profetica della fiaba stessa, a proposito della quale egli aveva scritto il testo teorico *O pol'ze izučenija skazok*:

Где же скатерть-самобранка,
Самолетова жена?
Иль случайно запоздала,
Иль в острог погружена?
Верю сказкам наперед:
Прежде сказки – станут бльлю (II, 199).

mava non appare nel testo e dunque non viene registrato nella tabella; così, uno dei titoli dei manoscritti di *Lesnaja deva* era *Pan*. O ancora, in due degli interludi inclusi in *Vila i lešij* compaiono una rusalca e dei satiri, anch'essi non inseriti nel nostro elenco, poiché non direttamente nominati, ma riconoscibili dai particolari (ad esempio la rusalca canta “Я белорукая белокожая,/ Ручьям аукая...”; III, 90). Così, tutto ciò che non può essere oggettivamente certo è stato tralasciato, ad esempio i nomi contenuti nei versi all'interno di anagrammi, sui quali ha insistito molto Vroon. Trattandosi a volte di interpretazioni non inequivocabili, si è deciso di non tenerle in considerazione. Come è stato scritto, esiste sempre una doppia lettura dei testi chlebnikoviani, poiché vi è sempre una lettura metatestuale (cfr. Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit., p. 60).

¹³⁵ Questo e altri esempi sono elencati in Percova N., Rafaeva A., “Zvučal' slavjanina”: skazočnye motivy v rannich proizvedenijach Chlebnikova, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, cit., pp. 123-130.

¹³⁶ Afanas'ev A. N., *Zoomorfičeskie božestva u slavjan*, in Id., *Proischoždenie mifa. Stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii*, cit., p. 156. Questo cavallo magico ha dunque le proprietà del tuono e del fulmine e rientra nella generale personificazione dei fenomeni naturali in animali e in particolare in uccelli e cavalli.

Esistono poi tutta una serie di motivi riconducibili alla tradizione popolare che compaiono in maniera quasi criptica ma che testimoniano la conoscenza di Chlebnikov delle credenze e delle usanze della sua terra. In *Sel'skaja družba*, in autunno, "...по-старому пошло все снова,/ Только свадьбы стали чаще" (III, 77): l'autunno era infatti il periodo dei matrimoni. Così come era credenza popolare che i mugnai fossero stregoni, poiché le acque vicino la ruota del mulino erano considerate uno dei posti preferiti dal *vodjanoj*; e in *Poet* lo ricordano i versi "И забыв про ночные леса/ И мельника с чертом божбу,/ И мельника небу присягу/ Глухую его ворожбу..." (III, 205).

È stata già sottolineata l'attenzione di Chlebnikov alle feste del calendario e ai riti legati al ciclo dell'anno¹³⁷. In particolare, ritornano più volte nei testi la festa di Ivan Kupala, la *maslenica*, i *rusalija*, le *svjatki*.

Con il nome di *svjatki* si indica il periodo che va dal 24 dicembre al 6 gennaio, mentre le *letnie svjatki* iniziano con la *Semickaja nedelja*, cioè la settimana dopo Pasqua.

La *maslenica* era la più allegra delle feste, legata alla celebrazione della fine dell'inverno e dell'inizio della primavera, come è evidente nel poema *Poet*, all'interno del quale essa ricopre un ruolo centrale, non solo perché buona parte di questo testo è costituita dalla descrizione dell'allegra processione e dei festeggiamenti, ma perché il suo carattere carnevalesco¹³⁸, nel senso bachtiniano del termine, permette un'inversione dei normali valori. Si uniscono al corteo personaggi mitologici, diavoli, streghe e infine la Madonna stessa.

¹³⁷ Tra i manoscritti sono stati trovati appunti con le date del calendario popolare, le feste russe, ma anche un gran numero di ricorrenze romane. I fogli sono riportati in Lennkvist B., *op. cit.*, pp. 24-25 e, più dettagliatamente, in Baran Ch., *Zametki o tekstach Chlebnikova*, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, M. 2000, pp. 345-346. Degno di attenzione è anche il collegamento di questo interesse con l'attenzione per il folclore nell'opera giovanile di Gogol': "Содержание трех гоголевских повестей, вошедших в цикл "Вечера на Хуторе близ Диканьки", включает хронотоп праздников. Это "Вечер накануне Ивана Купала", "Майская ночь, или Утопленница" и "Ночь перед Рождеством". Понятие праздника берется Гоголем как определенное состояние мира. [...] Хлебников также проявлял интерес к различным обрядам, связанным с годовым циклом" (Nikolaeva S. Ju., *Gogolevskie reminiscencii v paschal'nych tekstach V. Chlebnikova*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., p. 189).

¹³⁸ Sullo stesso argomento cfr. anche Birjukova A. S., *Specifika karnaval'nogo mirosozercanija v poeme Chlebnikova "Poet"*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 2, cit., pp. 32-39.

Cibo tipico della *maslenica* sono i *bliny*, poiché simboleggiano il sole¹³⁹. Così infatti Chlebnikov descrive i giorni di festa presso la famiglia Sinjakov:

В солнцезорные дни
Мы не только читали,
Но и сами глотали
Блинами в сметане
И небесами другими,
Когда дни нарастали
На масляной.
Это не море, это не блин,
Это же солнышко
Закатилось сквозь вас с слюной (III, 373)¹⁴⁰.

Il giorno di Ivan Kupala coincideva con il solstizio d'estate. È considerato il momento in cui la terra è al culmine delle sue forze e dunque il momento migliore per raccogliere erbe e piante magiche. In particolare, a questa festa è legata la convinzione che la felce fiorisca per un solo istante proprio in questa notte: chi riesce a coglierne il fiore trova un tesoro e riceve poteri magici straordinari. Così, l'allievo che ha scoperto le leggi del tempo dice al maestro: “В день Ивана Купала я нашел свой папоротник – правило падения государств” (VI, 43)¹⁴¹.

Durante la notte di Ivan Kupala venivano inoltre accesi grandi falò, menzionati da Chlebnikov più volte¹⁴², con espliciti riferimenti al significato vivificante e purificatorio del rito: “Веселые гробы, костры на Купалу,/ Где над

¹³⁹ Per Propp si tratta invece di un cibo con valore commemorativo, poiché la *maslenica* stessa doveva essere anticamente legata al culto dei morti. Cfr. Propp V. Ja., *Russkie agrarnye prazdniki*, cit., p. 22.

¹⁴⁰ Per l'interpretazione di questo poema si veda anche Grigor'ev V. P., *V poiskach suščnosti poemy “Sinie okovy”*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., p. 55: “Можно было бы выделить в СО по отдельности фольклорные и этнографические мотивы, но как традиционные мифологемы, и они здесь преобразуются в почти бытовые житейские картины или детали. Так, от когда-то активного у Хлебникова солнцезорческого мифа поэма сохраняет разве что образность языческой Масленицы и аппетитных *блинов в сметане*, поедаемых *в солнцезорные дни*”.

¹⁴¹ La stessa immagine è presente nella già citata lirica giovanile, *Vremenel'*: “Ниний мир, как папороть, раскрыл/ Тайны радостные крыл” (I, 77). Il protagonista, sorta di saggio delle profetiche foreste (un *lešij?*), “стоял у древа жизни”: si tratta di una precisazione tutt'altro che trascurabile: “Основная идея древа жизни связана с жизненной силой, вечной жизнью, бессмертием, хранящимся в нем” (*Mify narodov mira*, cit., t. I, p. 397). L'albero della Vita è dunque la fonte dell'immortalità.

Bisogna tuttavia tener presente che l'importanza del solstizio come momento di passaggio è sentita non solamente nei paesi slavi e le usanze connesse alla festa di San Giovanni sono comuni in quasi tutta Europa.

¹⁴² Cfr. ad esempio *Pesn' mne*: “То свету солнца Купальского/ Я пел, ударив в струны,/ То как конь Пржевальского,/ Дробил песка буруны” (III, 38). Tra i molti studi teorici si rimanda a Potebnja A. A., *O kupal'skich ognjach i srodnych s nimi predstavlenijach*, in Id., *Slovo i mif*, M. 1989, pp. 530-552.

богом смерти скачут ноги загорелые в платьях синих” (II, 238). In *Ladimir*, infatti, La vittoria della L, portatrice di amore e armonia, è paragonata ai roghi della notte di Ivan Kupala: “Упало Гэ Германии,/ И русских Эр упало./ И вижу Эль в тумане я/ Пожаров в ночь Купало” (III, 238).

Collegato al calendario delle feste è anche l’uso dei nomi popolari per i mesi, massimamente frequente nei casi di *aj* (maggio) e *au* (giugno). Ma si registrano anche *sečen’* per gennaio; *igraj-ovragi* per aprile; *senozorik*, *grozник* e *stradnik* per luglio; *serpen’* per agosto; *oseniny* e *bab’e leto*¹⁴³ per settembre; *reun’* e *zarev* per ottobre; *zazim’e* e *svadebnik* per novembre; *zimnik* per dicembre. Fonte di questi termini potrebbe essere stato tanto il vocabolario di Dal’ quanto lo studio di Afanas’ev, in particolare la sezione dedicata alle feste popolari. Completamente basata sul cambio delle stagioni e sui cicli di lavoro nei campi è la lirica *Rus’ zelenaja v mesjace Aj...* (e la variante *Rus’ pevučaja v mesjace Aj...*), per l’analisi della quale si propongono gli studi di Baran e Vroon¹⁴⁴.

Insieme con i mesi e i lavori nei campi sono a volte evocate le relative feste e i riti popolari:

И в осенины смотришь на небо,
На ясное бабье лето,
На блеск паутины.
А вечером жужжит веретено.
Девы с воплем притворным
Хоронят бога мух,
Запекши с малиной в пирог.
[...]
После пойдут уже братчины.
Брага и хмель на столе (II, 320).

Il primo rito descritto è il funerale delle mosche, rito di carattere parodico, basato su quella che Frazer ha definito “magia omeopatica o imitativa”, che si svolgeva in autunno per liberarsi da questi insetti. Una breve descrizione è

¹⁴³ Cfr. Maksimov S. V., *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, cit., p. 258: “Время с Семина дня до 8-ое сентября называется «бабьем летом» - это начало бабьих сельских работ, так как с этого дня бабы начинают «засиживать» вечера”.

¹⁴⁴ In particolare: Baran Ch., *Fol’klornye i etnografičeskie istočniki poetiki Chlebnikova*, cit.; Vroon R., *The Calendar Poems of Velimir Chlebnikov: a Textual Critique*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, cit., pp. 73-91.

contenuta anche nel libro di Sacharov, che faceva senza dubbio parte del bagaglio di conoscenze di Chlebnikov¹⁴⁵.

La seconda usanza è quella dei banchetti chiamati appunto *bratčiny*, tipici degli inizi di novembre, periodo durante il quale cade la festa dei santi Koz'ma e Dam'jan (*zimnie Kuz'minki*).

Avviandoci a concludere questa sezione, notiamo ancora come, oltre alle singole figure e ai singoli temi, sia importante infine rilevare gli elementi che potremmo definire 'formalmente' folclorici, ad esempio, appunto, nella costruzione di una lirica o negli artifici di un dramma.

Per Duganov, la famosissima *O dostoevskijmo iduščeju tuči...* è definibile come *zakljatie imenom*: mantiene la struttura dello *zakljatie* (sebbene manchi la parte che lo studioso chiama "lirica") e, come negli esorcismi, la parola in essa è magica, capace di creare i tre mondi, terrestre di Dostoevskij, solare di Puškin, stellare di Tjutčev:

В каком же значении нужно понимать эти имена? Очевидно, не в личностном, не в портретном, а в мифопоэтическом. Тютчев, скажем, знаменует здесь не имя этого человека, а имя мира, созданного его творчеством. В мифопоэтической эстетике имя писателя есть символ его мира, понимаемого как миф. Таким образом, мир Достоевского здесь тождествен миру земному, мир Пушкина – миру солнечному, мир Тютчева – миру звездному¹⁴⁶.

La questione del frequente ricorso da parte del poeta all'organizzazione magico-folcorica del testo, oltre che del contenuto, è al centro del notissimo studio di Raymond Cook¹⁴⁷, a partire da *Zakljatie smečom*, passando per *I i E, Noč' v Galicii, Usad'ba noč'ju Činghisčan'!*, ovviamente il lungo poema palindromo

¹⁴⁵ Cfr. Sacharov P. I., *Skazanija russkogo naroda*, cit., pp. 690-691: "В городах на Семен день отправляются игры, хороводы и обряды. В Туле и Серпухове девушки *хоронят мух и тараканов*. Серпуховские девушки хоронят мух в морковных и свекловичных гробах. [...] Тульские девушки хоронят мух в садах в репных гробах, а тараканов в щепках. Это поверье основано на том, что будто от такого погребения погибают мухи и тараканы".

¹⁴⁶ Duganov R. V., *Kratkoe "iskusstvo poezii" Chlebnikova*, in Id., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, M. 2008, p. 13.

¹⁴⁷ Cfr. Cook R., *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*, cit., p. 16: "Khlebnikov's poems are populated with hosts of magical creatures, nymphs, wizards, witches and pagan priest, who not only create the atmosphere of magic which prevails in his work but also actually formulate within the verse their own spells and incantations". Nel caso specifico di *Zakljatie smečom*, l'autore sottolinea la centralità della scelta stessa del tema del riso, centralità che effettivamente appare chiara ricorrendo ancora una volta all'indagine di Propp: "На заре человеческой культуры смех входил как обязательный момент в состав некоторых обрядов. [...] Смеху приписывались способность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова" (Propp V. Ja., *Problemy komizma i smeča*, cit., p. 155).

Razin, ma anche *Truščoby*, *Lesnaja toska*, *Žuravl'* e *Kamennaja baba*. I neologismi, le parole straniere, l'uso dell'esortazione e dunque dell'imperativo, l'uso dei nomi propri nella stessa neologizzazione, addirittura lo *čtoby*, che aspira a trasformare la realtà¹⁴⁸, testimoniano un legame con le forme del folklore e in particolare dell'esorcismo. Nella lirica *Smugla, černaja doč' Chrama...* (1915) Tartakovskij individua come *topoi* storico-geografici l'India del periodo di passaggio dai Veda al brahmanesimo: una sacerdotessa si prepara alla morte, forse in vista della reincarnazione. Il refrain “А в перстне капля яда, яда” genera l'illusione di uno *zaklinanie* e sembra rifarsi alle formule magiche tipiche dell'Atharvaveda¹⁴⁹, ovvero la sapienza degli scongiuri.

Così per la Solivetti i neologismi a partire dalla radice ‘um-’ che formano la nona superficie di *Zangezi*, riprendono fonicamente la formula vedica *ōm* e finiscono per creare “una variante melodica del mantra”, allo stesso modo in cui le formazioni basate sulla radice del verbo *moč'* vengono a creare un vero incantesimo¹⁵⁰. E di esempi se ne potrebbero fare moltissimi: Lönnqvist ha rilevato l'associazione con il *raek* e la *pribautka* nella lirica *Moskvy kolymaga* (1920), che si colloca così in una tradizione satirica e parodica¹⁵¹; per Baran alcune poesie giovanili di Chlebnikov, tra le quali *Kuznečik* (<1907-1908>), richiamano la *častuška*¹⁵²; per Grygar *Bogi* è una conta infantile¹⁵³.

Le ripetizioni foniche dei versi di Chlebnikov sono tipiche dei proverbi, in particolare la ripetizione di gruppi consonantici o vocalici¹⁵⁴. La ripetizione di singoli versi o di figure ritmiche è uno dei procedimenti artistici più diffusi nella poesia orale popolare, mezzo anche mnemotecnico, ma non solo¹⁵⁵. Si pensi a

¹⁴⁸ Cfr. Cook R., *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*, cit., p. 27: l'immagine viene dunque a realizzarsi, per esempio la profezia del vento in *Lesnaja toska*; allo stesso modo, “in incantation the object or situation desired is named in order for it, by virtue of sympathetic magic, to become a reality”.

¹⁴⁹ Cfr. Tartakovskij P. I., “*Kolumb novych poetičeskich materikov*”, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 591.

¹⁵⁰ Cfr. Solivetti C., *Oltre lo spazio mitico, rituale e magico: i “non luoghi” del teatro di Velimir Chlebnikov*, in *Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*, Pescara 1999, pp. 125-126.

¹⁵¹ Cfr. Lönnqvist B., *Chlebnikov's “imaginist” poem*, “Russian Literature”, IX, 1981, p. 48.

¹⁵² Cfr. Baran Ch., *Fol'klornye i etnografičeskie istočniki poetiki Chlebnikova*, cit., p. 117.

¹⁵³ Cfr. Gasparov M. L., *Sčital'ka bogov. O p'ese V. Chlebnikova “Bogi”*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., pp. 279-293.

¹⁵⁴ Per alcuni esempi si veda Sokolov Ju. M., *op. cit.*, pp. 240-241. Ne riportiamo qui uno, basato sulla ripetizione delle consonanti *st* e *r*: **Старость** не **радость**, а **смерть** не **корысть**.

¹⁵⁵ Cfr. Bogatyrev P. G., *Semiotika kultury ludowej*, Warszawa 1979; ed. it. *Semiotica della cultura popolare. Feste, tradizioni, abbigliamento, teatro, marionette, grida degli ambulanti, insegne di commercianti e artigiani, canzoni popolari*, Verona 1982, p. 246. L'autore analizza come esempio la bylina *Il'ja Muromec e lo zar Kalin*.

Semero di Chlebnikov. Il palindromo di *Razin* è una forma folclorica e semi-magica.

Concludiamo con un accenno ad un argomento a parte, davvero troppo ingombrante per essere qui trattato approfonditamente, ovvero la rintracciabilità delle medesime figure individuate in *corpora* della letteratura russa che potrebbero essere definiti per periodi storico-letterari o per autori. Macromotivi sono ad esempio la tematica apocalittica, comune a tutta l'Età d'argento (si pensi a Brjusov, Bal'mont, Bunin o Vološin), ma anche la figura del diavolo, la rusalca, la statua che prende vita, il sabba. Abbiamo presentato qualche brevissimo accenno; possiamo solo limitarci a proporre ora qualche altro spunto di riflessione¹⁵⁶.

Vale la pena innanzi tutto notare come i personaggi canonici della letteratura occidentale, Amleto, Faust, Ossian, Werther, Don Giovanni, non compaiano mai nei testi chlebnikoviani, così come i motivi di Amore e Psiche, Apollo e Dafne o Antonio e Cleopatra. Fanno eccezione alcune figure della mitologia greca (ad esempio Arianna e il mito di Minosse) e del ciclo troiano, del quale avremo occasione di parlare più avanti¹⁵⁷.

Per quanto già segnalato nel primo capitolo, non sorprende affatto che il maggior numero di figure della poetica di Chlebnikov compaia già nei testi di Bal'mont, Remizov e Gorodeckij, ma anche di Blok e Bunin e un secolo prima, ancora una volta in maniera tutt'altro che imprevedibile, in Žukovskij, Puškin e Lermontov. Tuttavia, senza astrarre affatto Chlebnikov dalla ricezione di un'eredità letteraria piuttosto ampia, sottolineiamo ancora una volta l'originalità assoluta dei suoi personaggi, nel modo in cui vengono presentati o in cui essi stessi si presentano, nel modo in cui dialogano tra loro e si trovano a condividere improbabili scene, nell'atmosfera un po' infantile, un po' derisoria in cui sono immersi. Queste figure funzionano da co-protagonisti di episodi più ampi, sono

¹⁵⁶ Ci si è serviti in particolare dello *Slovar'-ukazatel' sjužetov i motivov russkoj literatury (Eksperimental'noe izdanie)*, Novosibirsk, Vyp. 1, 2006; vyp. 2, 2006; vyp. 3, 2008. Si è avuta tra l'altro l'occasione di constatare numerose lacune per quanto riguarda la produzione dello stesso Chlebnikov, che non viene menzionato in relazione a moltissimi figure invece centrali nei suoi testi, con la sola eccezione della rusalca. Persino nell'elenco delle opere in cui compare Perun non è inserito alcun testo chlebnikoviano.

¹⁵⁷ Per concretizzare questa riflessione, è sufficiente pensare che delle 50 entrate del *Dictionnaire des mythes littéraires* curato da P. Brunel, in Chlebnikov hanno un posto rilevante solamente l'Apocalisse, Atlantide e Prometeo. Compaiono alcune volte, come si è accennato, i temi di Arianna, del Minotauro e del Labirinto, ma si tratta a ben vedere dello stesso mito. Si registrano infine alcune occorrenze per Afrodite.

abitanti, insieme a tanti altri, di un mondo altro e sono spesso dotati dal poeta di una valenza simbolica e di una carica semantica estranea alla tradizione mitologica ma anche alla tradizione letteraria precedente. Facciamo un esempio ancora. Il soggetto della notte di Ivan Kupala, con la fioritura magica della felce e i fuochi, lo ritroviamo, tra gli altri, in Gogol' e nei versi di Blok e Chodasevič¹⁵⁸; nelle liriche, in particolare, esso assume un ruolo esclusivo, collegato tra l'altro al motivo amoroso. In Chlebnikov, viceversa, è solo lo sfondo folclorico per la descrizione di altri avvenimenti; non solo, tale motivo funziona in alcuni casi da metafora e si carica, come in *Ladomir*, di una valenza particolare.

Ancora di più questo popoloso mondo fantastico di Chlebnikov è lontano dalla stilizzazione romantica. Sneguročka, oltre ad avere un nome diverso, non è legata alla figura del ded Moroz e della Primavera, non è tormentata dal voler conoscere l'amore e non muore per averlo provato; ella assume invece un valore funzionale nel redimere gli uomini dal loro mondo urbano e degenerato: Snežimočka si scioglie, ma dopo aver svolto la sua missione salvifica.

2.2.1 Animali

Зверь Хлебникова – простой и красивый зверь,
 часто мирный и покладистый, способный ужиться
 с человеком: лось, олень, медведь, конь,
 корова. Это зверь Крылова, Л. Толстого,
 серовских рисунков.
 (N. Berkovskij)¹⁵⁹

“В своем величии убогом
 На темя гор восходит лось
 Увидеть договора с богом
 Покрытый знаками утес.
 Он гладит камень своих рог
 О черный каменный порог.
 Он ветку рвет, жует листы
 И смотрит тупо и устало
 На грубо-древние черты
 Того, что миновало”
 (II, 324).

Per capire la rilevanza del mondo vegetale e animale in Chlebnikov è sufficiente leggere il poema *Lesnaja deva*: nei primi quarantasei versi non si

¹⁵⁸ Cfr. ad esempio Blok A., *Ivanova noč'* (1906): “Мы выйдем в сад с тобою, скромной,/ И будем странствовать одни./ Ты будешь за травую тёмной/ Искать купальские огни./ Я буду ждать с глубокой верой/ Чудес, желаемых тобой:/ Пусть вспыхнет папоротник серый/ Под вострепнувшийся рукой” (Blok A., *Stichotvorenija*, L. 1955, p. 205).

¹⁵⁹ Berkovskij N., *Velimir Chlebnikov*, in Id., *O russkoj literature*, L. 1985, p. 361.

incontra nessun essere umano e nessun personaggio mitologico, ma si affastellano i nomi di almeno quindici animali e svariati alberi e piante. Già nella prima opera pubblicata, *Iskušenie grešnika* (1908), l'atmosfera fantastico-favolosa è dominata esclusivamente da animali e piante, ciascuno di essi affiancato da un attributo costituito per lo più da un neologismo, stranamente intellegibile e decifrabile: *nebokoroe derevo, somneniekrylaja lastočka, vlagoklikij solovej, vremjajkljuvaja caplja, prošloekrylyj selezen' e buduščechochol'naja utka.*

Perfino in un testo triste come *Golod*, legato alle carestia sulla Volga degli anni 1921-1922, la presenza di tantissimi animali, ormai unica fonte di sostentamento per gli uomini, e l'atmosfera di doloroso incantesimo richiamano alla mente le fiabe. E analogamente alle fiabe, dove gli animali agiscono come gli uomini¹⁶⁰, la volpe riflette sul da farsi, lo scoiattolo chiede che fine abbiano fatto le sue provviste, mentre il pioppo tremolo e il pino si scambiano un bacio nel lugubre silenzio.

Come non c'è differenza tra le religioni e tra i popoli, così non c'è differenza tra gli uomini e gli animali; attraverso le esperienze di vita di Enja Voejkov, anche noi scopriamo il diritto alla pari dignità di questi due regni, all'interno di quella concezione di uguaglianza universale che caratterizza la visione chlebnikoviana:

И тогда Воейкову вдруг открылось, что не только у него, у Воейкова есть свой внутренний мир, свои стремления, своя, наконец, некоторая живая сила для исполнения этих желаний, стремлений, но что этот свой внутренний мир, свои стремления и желания есть и у этого маленького черного муравья и даже что муравей живет не только для того, чтобы проползти мимо него, Воейкова, и дать ему себя увидеть, но и сам для себя, для своей собственной жизни, для своих стремлений и желаний, которые даже могут столкнуться с его, Воейкова, стремлениями и желаниями и будут равноправны его, Воейкова, стремления (V, 68).

Il ragionamento 'infantile' sviluppa nel lettore la consapevolezza della superficialità del nostro crederci esseri superiori a tutto e a tutti, dominatori della natura e delle altre specie. Le ripetizioni dimostrano per contrasto l'inconsistenza di tale preconetto fino all'incontro con la parola centrale di tutto il paragrafo:

¹⁶⁰ Cfr. Kravcov N. I., *Slavjanskij fol'klor*, cit., p. 130. Allo stesso modo, Ake Nillson nota come il paragone uomo-animale alla base di *Zverinec* sia appunto tipico della fiaba (cfr. Nilsson N. A., *Udivitel'naja prostota neponjatnosti Chlebnikova*, in *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russskoj kul'ture*, Bern 1991, p. 85).

ravnopravny¹⁶¹. Analogamente, per Duganov le ripetute scene dell'allattamento del bambino e del cane al seno della serva, scene che costituiscono una buona parte del poema *Noč' pered sovetami*, considerate da un punto di vista simbolico non generano orrore, ma viceversa rappresentano allegoricamente l'armonia del mondo e l'uguaglianza dell'uomo e dell'animale di fronte a Madre natura¹⁶². Così infine le scimmie, gli esseri a noi più simili, ottengono per Chlebnikov il diritto di cittadinanza nel nostro mondo.

Poste queste premesse, l'analisi delle frequenze lessicali aiuta a individuare, in un certo senso, la fauna e la flora dell'universo chlebnikoviano, nonché i significati che il poeta attribuisce loro, dei quali ci interessano in particolar modo tutti quelli che conservano un legame con la tradizione popolare, il folclore e il mito. Perché non c'è per Veselovskij solo una mitologia celeste (*oblačnaja mifologija*): tanti sono i centri propulsivi della mitologia ed esiste pertanto anche una mitologia degli animali, che solo con la progressiva conoscenza si è trasformata in epos e nelle fiabe di animali¹⁶³.

E spesso Chlebnikov si appropria di figure già caratterizzate da un marchio che potremmo definire 'mitologico', prima fra tutte quella del cavallo, che nel suo universo poetico è seconda per frequenza solo al regno avicolo: "The prophetic role of the horse in the divination ceremonies of the Northwestern Slavs is confirmed by its magic functions in the Russian popular tradition, particularly by the traditional horse epithet- *veščij*, seer – which has an exact correspondence in the Avesta"¹⁶⁴. Il culto del cavallo era tra l'altro attivo presso una popolazione tutt'altro che estranea a Chlebnikov, ovvero gli Sciti, per i quali costituiva

¹⁶¹ Come giustamente ha notato S. Starkina, lo stesso tema (e anche lo stesso termine) ritorna in *Ladimir*, nei versi "Я вижу конские свободы/ И равноправие коров...". Per un'analisi dettagliata del manoscritto e il commento dei singoli passi si propone "Enja Voejkov". *Predislovie, publikacija i primečanija S. Starkinoj*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, cit., pp. 7-28. Chlebnikov fa dell'uguaglianza tra le specie quasi uno dei punti cardine della propria visione del mondo, come dimostra l'inserimento di questa tesi nel testo autobiografico *Pust' na mogilnoj plite pročitut...* (<1904>): "Он не видел различия между человеческим видом и животными видами и стоял за распространение на благородные животные виды заповеди и ее действия «люби ближнего, как самого себя»" (V, 7).

¹⁶² Cfr. Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, cit., p. 276.

¹⁶³ Cfr. Veselovskij A. N., *Sravnitel'naja mifologija i ee metod*, in Id., *Narodnye predstavlenija slavjan*, cit., pp. 611-612. Lo stesso concetto è ribadito da A. V. Gura: "В системе традиционных народных представлений об окружающем мире животные выступают как образы мифологической картины мира, а значит, как особая разновидность мифологических (в широком смысле слова) персонажей, к которым наряду с животными относится целый ряд других существ: демоны, стихии, болезни и сами люди как образы народных поверий, обрядовые или фольклорные персонажи" (Gura A. V., *op. cit.*, p. 15).

¹⁶⁴ Jakobson R. O., *Slavic Mythology*, in *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, cit. p. 1027.

un'eredità indo-iranica, testimoniata dalle non poche attestazioni contenute appunto nell'Avesta¹⁶⁵.

La preminenza di questo animale si spiega inoltre con motivi di carattere autobiografico: come i nomadi che abitavano la sua terra natia, Chlebnikov trascorse tutta la vita in viaggio, amò e rispettò i cavalli, comprendendo il loro linguaggio. Più in generale, alla stregua di Egorij, il poeta si dimostra capace in più occasioni di saper comunicare con gli animali e in *Noč' v Persii* (1921) sugella un accordo con uno scarabeo in una lingua "comprensibile a entrambi"¹⁶⁶.

L'importanza del cavallo per tutti i popoli indoeuropei e dell'Asia centrale è testimoniata dalla descrizione dei Tatars in *Carapina po nebu* (1920), dove gli uomini e gli animali sono considerati come un unico essere:

Хан степного народа –
Коней и людей –
Шестиногих существ,
Мешающих ржанье с непонятною речью,
Четверкою глаз и пятым –
Железным копьём (III, 268).

L'immaginazione non è lontana dal neologismo *koneljud* in *Ka-2* (1916), che a sua volta si colloca nella tradizione mitologica del centauro; un *ljudokonin* compare in *Deti Vydry*. Più volte è il poeta stesso a rappresentarsi in veste di cavallo: in *Truba Gul'-Mully* si definisce "corsiero di stelle" e in *Smert' konja* (1918) "bianco cavallo delle città,/ con il chiaro sguardo delle rusulca"¹⁶⁷.

La lirica più emblematica di un 'culto' chlebnikoviano del cavallo è senza dubbio *Stranu Lebediju zabudu ja...* (1915-1916); ancora una volta, il poeta ha nostalgia di un tempo che non c'è più, un tempo nel quale gli animali erano considerati alla stregua degli uomini, talora persino divini: "Мы стали лучше и

¹⁶⁵ Si rimanda in particolare a Balonov F. R., *Kul't konja i kolesnicy v skifo-sarmatskuju epochu u narodov evrazijskich stepej i predgorij*, dissertacija na soskanie učenoj stepeni kandidata istoričeskich nauk v forme naučnogo doklada, SPb. 1996. In una lirica poi inserita in *Vojna v myšlovke*, Chlebnikov fa esplicito riferimento all'immagine del ratto di un cavallo rappresentata su un'anfora ritrovata nel tumulo scita di Čertolmyk nel 1862.

¹⁶⁶ A questo proposito, citiamo un passo di una riflessione di Eliade sullo sciamanesimo, ma che ben si adatta allo stesso Chlebnikov: "...poiché gli animali sono portatori di un simbolismo e di una mitologia molto importanti per la vita religiosa, comunicare con gli animali, parlare il loro linguaggio, diventare loro amico e signore equivale ad appropriarsi di una vita spirituale molto più ricca della vita semplicemente umana del comune mortale. [...] Agli occhi del primitivo gli animali hanno un prestigio considerevole: conoscono i segreti della vita e della natura, conoscono anche il segreto della longevità e dell'immortalità" (Eliade M., *Mythes, rêve et mystères*, Paris 1957; ed. it. *Miti, sogni e misteri*, Milano 1986, p. 73).

¹⁶⁷ Tr. P. Nori in Chlebnikov V., *47 poesie facili e una difficile*, Macerata 2009, p. 49.

небесней/ Когда доверились коням” (I, 354). Qualcosa richiama alla mente i versi di Majakovskij, che al cavallo a terra sul selciato sussurra: “Cavallo, non è necessario./ Cavallo ascoltate -/ Credete di essere peggio di loro?”¹⁶⁸.

D'altronde questo animale popola non solo le liriche ma anche le tele di molti artisti dell'avanguardia, in particolare di David Burljuk; ne menzioniamo solo alcune, nelle quali, indipendentemente dal titolo, figura un cavallo: *Lošad'-molnija* (1907), due tele dal titolo *Lošadki* (1908; 1910), *Krest'janka i lošad'* (1910), *Ženščina s četyr'mja glazami i kuricej* (1912), *Karusel'* (1921), *N'ju-Jork* (1928), fino alle opere più tarde *Krasnaja i zelenaja lošadi v konjušne* (1956), *Rassvet nad step'ju* (1961?).

Per Afanas'ev sono le capacità straordinarie dei cavalli dei *bogatyry* a testimoniare l'origine mitologica di questo animale: “Вообще богатырские кони наших былин и сказочного эпоса с такой легкостью и быстротою скачут с горы на гору, через моря, озера и реки, отличаются такой величиной и силой, что нимало не скрывают своего мифического происхождения и родство с обожествленными стихиями”¹⁶⁹. Il cavallo veniva cioè frequentemente identificato con i fenomeni naturali: il sole, il tuono, il fulmine, il vento. L'immagine del cavallo collegata al passare dei giorni, e dunque al movimento del sole, potrebbe essere il nucleo semantico di una breve lirica giovanile; alcuni neologismi sembrerebbero sottolineare questo collegamento: le giumente sono *sutkonogie* e *vremjašerstnye*, “днями пижут взоры глаз” (I, 165).

Il cavallo del cosacco nella lirica *I ona otvetila ticho...* (<1911>), a nostro avviso legata al tema del Demone, è paragonato al tuono; nel capitolo precedente abbiamo già menzionato come un simile legame appaia anche in un testo vicino al tema urbano, *I pozvonočnye chrebtu...* (1922): “...dove cavalli da tiro uraganici/nembi di azzurri lampi dimenavano”. Nel finale di *Snežimočka*, i cavalli, una volta ancora simboli di un passato della Russia ormai dimenticato, vengono caratterizzati sia attraverso il legame al tuono, sia attraverso il dono della preveggenza: “Забыли мы, что искони/ Проржали вещие кони” (IV, 177). Sono qui definiti *veščie*, attributo tipico degli animali nel folklore e a loro è

¹⁶⁸ Majakovskij V. V., *Chorošee otnošenje k lošadjam*, 1918; tr. G. Carpi in Majakovskij V. V., *Poesie*, Milano 2008, p. 241.

¹⁶⁹ Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 363. Si veda anche Gasparini E., *Il matriarcato slavo*, Firenze 1973, p. 650: “Non di rado sanno volare, si intrattengono con voce umana col loro cavaliere al quale danno consigli o rivelano cose nascoste. È con l'aiuto di questo cavallo che l'eroe si trasforma. È lui il mezzo e il veicolo dell'incantesimo e talora l'incantesimo stesso”.

associato il verbo *proržat'*, legato da Dal' ai termini *grom* e *groza*. In rima non casuale con *koni* è il termine arcaico *iskoni*.

Al cavallo viene dunque attribuito un dono che è anche del poeta, il dono di conoscere il futuro. Il racconto *Nikolaj* si apre con la strana scena del cavallo “che legge il destino”:

... в гробовой тишине старый вороной конь мерно ударял копытом о мостовую. Другие кони прислушивались, глубоко покинув головами, молчаливые, неподвижные. В стуче копытом слышалась мысль, прочитанный рок и приказание, и остальные кони, понурясь, внимали. Толпа быстро собиралась, пока грузчик не вышел откуда-то, не дернул коня за повод и не поехал дальше (V, 108).

Un'associazione del cavallo con il vento si ritrova invece nei versi del poema *Šestvie oseni Pjatigorska*, “...Шаря воздух, садясь на коней ветра мгновенного,/ В зубы ветру смотря и хвост подымая...” (III, 328).

Oltre a queste valenze prevalentemente folcloriche, il cavallo compare poi talvolta in relazione al tema dell'Apocalisse, per esempio il cavallo bianco di *Buduščee* (1922), o comunque in unione al tema cristiano: è il caso dell'oscura immagine del *konskij Spas* nella terza vela di *Sestry-molnii* (<1918-1921>).

Personificazioni costanti dei fenomeni naturali nel folclore sono poi gli uccelli, che assumono una multiforme quantità di significati e si legano a numerosissime credenze popolari.

Tra gli uccelli che mantengono nella poetica chlebnikoviana tali valenze tradizionali vi è senza dubbio il corvo. In una variante di *Lesnaja toska* il *lešij* chiama in causa il corvo come testimone della propria sincerità (“Ворон видит: я не вру”), mentre il vento lo appella *vestnik temnoty* (IV, 301). In *Snežimočka* è chiamato *veščun* (“Что? злое почуял, вешун?”; IV, 171). Riferimenti alle capacità profetiche dei corvi, soprattutto legate alla morte, sono frequentissimi: si pensi a *Iskušenie grešnika* (“И были врани с голосом «смерть!» и крыльями ночей”; V, 35), a *Čertik*, dove Ercole assicura che essi conoscono il momento della morte, a *Noč v Galicii*, dove una rusalca così si rivolge al corvo: “Ворон, ворон, чуешь гостью?! Мой, погибнешь, господине!” (IV, 271). In *Mirskonca* (1913) è contenuto, seppur modificato, un proverbio che rispetta l'associazione corvo-morte, “Спроважу, куда ворон костей не заносил”¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Ma si potrebbero fare tantissimi altri esempi; cfr. II, 152 (“Бал смерти/ Прочитал я/ На белых облаках,/ А ворон крикнул:/ Дай твой останок!”). Nei versi “Точно ворон, точно ворон,/

Più in generale, il corvo è associato (nella mitologia slava ma anche di moltissimi altri popoli) a eventi luttuosi, alle guerre e al dolore, come in *Pust' pachar', pokidaja boronu...*(1921) :

Пусть пахарь, покидая борону,
Посмотрит вслед летающему ворону
И скажет: в голосе его
Звучит сражение Трои,
Ахилла бранный вой
И плач царицы,
Когда он кружит, черногубый,
Над самой головой (II, 305).

Anche in un testo teorico come *Učitel' i učenik* (<1909-1912>) troviamo una medesima caratterizzazione del corvo nella frase dell'allievo “Мережковский пророчил неудачу России, взяв на себя обязанности ворона” (VI, 45).

In *I i E* sono definiti “crudeli”. Questo legame con la morte e in genere il valore negativo del corvo è parzialmente spiegato dal suo colore, poiché la simbologia del colore è particolarmente attiva nella mitologia degli animali; Potebnja scrive infatti: “Мрак есть смерть, и оттого черный ворон – символ не только печали, но и смерти”¹⁷¹. Il corvo nero è opposto, ad esempio, al cigno bianco, come il rosso è il colore del sole e del fuoco, associato quasi sempre al gallo¹⁷². Così le trecce della sacerdotessa in *Smugla, černa doč' Chrama...* sono “più nere di un corvo sopra la neve” (I, 331). L'epiteto nero è esplicitato anche in *Sajan*, dove del corvo è ricordato altresì il “lugubre verso”. Il nero si associa ugualmente al termine *grač* (per esempio in *Poetičeskie ubeždenija* e in *Carapina po nebu*).

Ma il corvo è fondamentale nella visione popolare, anche perché è colui che detiene l'acqua viva e l'acqua morta, credenza alla quale Chlebnikov fa esplicito riferimento in *Ka*. L'acqua è sostanza magica per eccellenza, poiché in essa risiede la vita: l'acqua viva è così chiamata proprio perché può resuscitare.

Крылья умраком одеты” (II, 256) è significativo il neologismo *umrak*, che trae la radice dal verbo *umirat'* e la desinenza da *mrak*.

¹⁷¹ Potebnja A. A., *O nekotorych simbolach v slavjanskoj narodnoj poezii*, in Id., *Simvol i mif v narodnoj kul'ture*, cit., p. 34.

¹⁷² Cfr. Gura A. V., *op. cit.*, p. 47. Per il legame gallo-sole cfr. ad es. II, 388: “И на селе сибирским пивнем/ Воспето солнце: ку-ка-ку!”. E ancora, in *Pesn' Mirjazja*: “И пожарно-косичный, темнохвостый кур!” (V, 33).

La simbologia del Battesimo si basa sullo stesso potere dell'acqua: non solo di purificazione, ma di morte e rinascita.

All'interno di questa concezione, l'intero regno animale, e quello avicolo in particolare, è diviso in *čistye* e *nečistye zveri*, così come nei bestiari medievali ogni animale è consacrato a Dio o al diavolo; ognuno di essi inoltre è legato a presagi e credenze, ad una specifica simbologia tipica del Medioevo e poi della zoologia cristiana. Possiamo individuare in Chlebnikov un mantenimento di tale simbologia:

Фантастические образы бестиарев не покидают воображения поэтов. Данте, Петрарка, Пульчи, Боярдо, Ариосто, Тассо, Камюэнс, Шекспир, Спенсер, позднее – Виланд, Блейк, Пушкин, Гофман, Гюго, Андерсен, Лорка, Аполлинер, Рильке, Хлебников черпают материал из этого удивительного источника¹⁷³.

Al gruppo dei cosiddetti *nečistye pticy* appartengono anche il nibbio e lo sparviero che con tale caratterizzazione compaiono nei testi chlebnikoviani. In particolare, *koršun* è quasi sempre simbolo di morte; questo è evidente in *Gibel' Atlantidy*, nel monologo del sacerdote che ha appena ucciso la schiava ed esclama "Сложи, о коршун, злые крылья!" (IV, 44); nel racconto *Zakalennoe serdce*, le braccia del protagonista che impugna il fucile per sparare sono paragonate alle ali del nibbio. Il becco insanguinato testimonia la sua natura cruenta. La caratterizzazione negativa è meno evidente per quel che riguarda lo sparviero, sebbene in *Devij bog* venga definito *zloj*. Interessante tuttavia che questo animale funga da parola motivante per alcuni neologismi inseriti nel primo testo pubblicato del poeta: *Jastmir* e *Jastljud*.

Lo stesso carattere negativo è proprio anche della gazza, uccello maledetto che nella tradizione folclorica è legato in particolare alle streghe¹⁷⁴. Così, ancora in *Devij bog*, qualcuno asserisce che il misterioso dio sia figlio di un pescatore e di una strega e qualcun altro ribatte che lo hanno visto in compagnia di una donna, volata via come una gazza.

La civetta, che come tutti gli uccelli notturni è considerata un animale demoniaco (ancora una volta come in tantissime altre mitologie, esclusa quella greca nella quale era l'uccello sacro a Minerva), dotata del dono profetico di predire la morte, in Chlebnikov mantiene la capacità di veggente, ma in relazione

¹⁷³ Muratova K., *Srednevekovyj bestiarij*, M. 1984, p. 51.

¹⁷⁴ Cfr. Gura A. V., *op. cit.*, pp. 556 e sgg.

a qualcosa di molto meno lugubre: in *Rus' zelenaja v mesjace Aj...* è chiamata *urožaja znacharok*. Più cupa la rappresentazione del gufo, associato tradizionalmente al buio e alla morte: l'immagine che chiude la lirica *Smert' v ozere* (<1914>) è quella di un gufo che emette una risata, “проливая на зрелище ужас” (I, 313).

Così come esistono divinità della vita e della morte, esistono dunque animali della vita e della morte, puri o impuri, divini o demoniaci. Una funzione particolare è invece quella di mediazione tra due mondi, superiore e inferiore, attribuita alle aquile e a nostro avviso concretizzata nella lirica *Skifskoe* (1908): “О, этот час угасающей битвы,/ Когда зыбятся в поле молитвы!../ И темны, смутны и кругли/ Над полем кружатся орлы” (I, 196).

Re degli uccelli, tanto che nei bestiari ne apriva la relativa sezione, nel racconto *Žiteli gor* (<1913>) è paragonata al sovrano assiso in trono: “На высокий утес взлетал орел и садился, как русский на престол Византии, как Управда” (V, 115). Animale sacro a Perun, la ritroviamo nella lirica a lui dedicata. Concretamente e storicamente, inoltre, l'aquila svolge una funzione emblematica che poco ha a che fare con il folclore: è il simbolo della Russia stessa. Al Giappone di Tsushima viene predetto il futuro: “растерзан будь ее орлиным летом” (I, 213). In *Truščoby* (1910), invece, è il leone a divenire il simbolo stesso della Russia, come spiega il poeta in calce alla lirica. Il leone è infatti emblema di forza e coraggio, i valori più tipici assegnati a questo animale nelle mitologie e nel folclore dei popoli dell'Asia e dell'Africa, che lo hanno portato ad avere spesso una funzione araldica¹⁷⁵.

Tra gli animali carichi di simbologia positiva, la rondine è annunciatrice di primavera. Come già visto in altre occasioni, tale positività si lega in Chlebnikov anche alla sua iniziale, la L. La rondine, con il suo volo, è manifestazione stessa del significato di questa lettera.

Gru e cicogna vengono spesso identificati nella tradizione popolare slava; la cicogna, scrive Afanas'ev, viene in genere associata al tuono¹⁷⁶. In Chlebnikov, nel frammento *I esli v “Charkovskie pticy”...* incontriamo il verso “И первый гром журавлей” (II, 116). Ma le zampe rosse avvicinano questi animali anche

¹⁷⁵ Cfr. *Mify narodov mira*, cit., t. II, p. 42. Il leone ha funzione araldica anche nei versi in cui il poeta descrive il simbolo dell'Iran, poi parte del poema *Truba Gul'-Mully*.

¹⁷⁶ Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 296.

alla simbologia del sole. A questo ci sembra riferirsi il poeta in *Junoša, tebja rodila doč' Rossii...* (1921):

И лебеди с широким красным клювом
<Вослед за> красным журавлем,
Полетом управлявшим, встречая солнце,
Как будто алым знаменем махали, - казалось победителю (II, 177)¹⁷⁷.

Anche la gru è fonte di numerosi neologismi, per lo più raccolti nelle liriche fortemente sperimentali *Eto parus rekača...* e *Morskoj bereg*, entrambe del 1922 (*netavl', milavl', nikogdavl'...*) e soprattutto è il protagonista dell'omonimo poema scritto nel 1909. Tuttavia, non ci sembra possibile spiegare con motivi mitologici la scelta di questo animale come sterminatore della civiltà umana.

Persino uccelli che compaiono molto di rado nei testi chlebnikoviani posso essere chiamati in causa in relazione ai significati che la tradizione gli ha conferito. Il legame del cuculo con la morte e la sua capacità di prevederle l'avverarsi appare in *Sinie okovy*: “Пророча, сколько жить годов,/ Пророча, сколько лет осталось,/ Кукушка азбуки в хвое имен звкрыта,/ Она печально куковала (III, 383)¹⁷⁸. Il tarabuso veniva chiamato, per via del suo grido simile a quello di un toro, *vodjanoj byk*¹⁷⁹; in *Poet* leggiamo “И только гулкий голос выпи/ Мычит на мельнице, как вол...” (III, 206). In alcune regioni della Russia la via Lattea ha anche il nome di *gusinaja doroga*, poiché si riteneva che su questa via le oche giungessero in primavera e volassero via in autunno¹⁸⁰. In *Ochotnik Usa-Gali* viene descritto il volo di uno stormo di oche: “Гуси перекликаются и снова перестраиваются, как темный Млечный Путь” (V, 106).

Esistono naturalmente delle eccezioni, per cui alcuni animali non rispettano la caratterizzazione folclorica e popolare, ad esempio il passero, che non si carica in Chlebnikov di quella valenza negativa che generalmente lo contrappone alla rondine; così come esistono animali che restano fortemente

¹⁷⁷ Un riferimento al colore rosso e al sole è presente anche in *Ka*: “Ка летел в синеве неба как золотистое облако, среди малиновых облачных гор, настойчиво маша крылами, затерянный в стае красных журавлей, походившей в этот час утра на красный пепел огнедышащей горы, красный, как и они, и соединенный с пламенеющей зарей красными нитями, вихрям и волокнами” (V, 133).

¹⁷⁸ Cfr. Gura A. V., *op. cit.*, pp. 703-704. La studiosa riporta le domande con cui gli Slavi si rivolgono al cuculo, ad esempio “Кукушка, кукушка, сколько мне годов жить?”

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 733. Altro nome del tarabuso, oltre a *vyp'*, è infatti *vodjanoj bugaj*.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 671.

ambigui e che non si iscrivono in una netta separazione tra buoni e cattivi, poiché possono essere contemporaneamente associati a eventi positivi o negativi.

Il gabbiano, frequente abitante delle composizioni giovanili, assume talvolta una valenza negativa; ne è un esempio l'immagine in *V more mora! V more mora!...*, dove un gabbiano dalle zampe scarlatte, colore del sangue, si tuffa nel mare della morte. Ma nei brevi componimenti tra il 1906 e il 1908 rappresenta piuttosto la libertà, l'elezione: “Чайка доли иной/ Зыблет купавой за думой...” (I, 69).

Il cigno, il cui nome è legato al colore bianco, e di conseguenza è spesso identificato con la neve (per esempio in *Sestry-molnii*: “Здесь лебедь и ветер, и море, и комья, и зем – все снежно”; V, 291; in *I i E*: “...И лебедь багровою лапой гребет,/ Посланец метели весною”; IV, 28; e in *Zverinec*: “Где черный взор лебедея, который весь подобен зиме, а черножелтый клюв – осенней рощице...” V, 41) e con le nuvole (per esempio in *A ja...*: “А облако - лебед”, II, 30), ha talvolta una valenza poco positiva. In *Bech*, secondo Baran, mantiene la funzione tradizionale di cattivo presagio durante le battaglie¹⁸¹. Il cigno è dunque legato alla purezza, alla saggezza, alla poesia ma anche alla morte¹⁸². In *Ženy smerti* gli è associato il verbo *rydat'* e il poema *Šaman i Venera* si conclude con l'apparizione del cigno morente¹⁸³, che di certo si collega, seppure in maniera non canonica, al famoso canto del cigno. Si noterà però come questo tema tradizionale, per esempio nella lirica *Lebed'* di Bal'mont, venga fortemente modificato e reso da Chlebnikov piuttosto ambiguo. Infine, ha giustamente rilevato Bazzarelli che “il cigno, per altro, è uno splendido animale totetemico, sacro a molte tribù di Gog e Magog”¹⁸⁴.

Prima di tornare agli animali di terra, è bene ricordare la grandissima quantità di neologismi formati su modello dei nomi di uccelli, in primo luogo *snegiri* (*iniri, smertniri, vremiri, žariri, pesniri, negiri, doliri, uthiri...*) e *sviristeli* (*nebisteli, negisteli, miristeli...*)¹⁸⁵.

¹⁸¹ Cfr. Baran Ch., *Stichotvorenje V. Chlebnikova “Bech”*, in Id., *Poetika russkoj literatury načala XX veka*, cit., p. 29. Cfr. anche in *Vnučka Maluši*: “Среди зеленой нищеты./ Взлетая к небу, лебедь кычет./ И бьют червлёные щиты./ И сердце жадно просит стычек” (IV, 14).

¹⁸² Cfr. *Mify narodov mira*, cit., t. II, p. 41.

¹⁸³ Si veda anche l'incipit di *Lesnaja deva*: “В лесу, где лебедь с песней стонет/ И тенью белой в пруду тонет...” (III, 67).

¹⁸⁴ Bazzarelli E., *La Russia tra Oriente e Occidente*, in *Oriente e Occidente*, Bologna 1993, p. 114.

¹⁸⁵ Per un elenco più completo e un approfondimento si rimanda al paragrafo *Oni uletali v nikogdavl'* dell'articolo di V. P. Grigor'ev, *Sobstvennye imena i svjazannye s nimi appelljativy v slovtvorčestve Chlebnikova*, in *Onomastika i grammatika*, M. 1981, pp. 216-222. A proposito di

Tra i grandi animali sono decisamente frequenti *byk, vol, korova*, tutti legati, secondo Afanas'ev, alla simbologia del tuono (soprattutto il toro) e delle nubi temporalesche, dal che ne deriva anche la frequente identificazione pioggia-latte, motivo centrale, ad esempio, nel poemetto di Esenin *Preobraženie* (1917). Scrive Eliade che “il toro e il fulmine furono molto anticamente (fin dal 2400 a. C.) simboli congiunti delle divinità atmosferiche. Il muggito del toro fu assimilato, nelle civiltà arcaiche, all'uragano e al tuono; l'uno e l'altro erano epifanie della forza creatrice”¹⁸⁶.

Non solo: mucche e tori possono essere identificati con la notte e di conseguenza con la luna, in particolare attraverso il paragone della falce di luna alle corna: “Рога месяца уже влекли за собою мысль о рогатом животном, и русские народные загадки, сообразуясь с грамматическим родом, придаваемым этому светилу, изображают его то быком, то коровой”¹⁸⁷. In Chlebnikov: “И рога [бык- А. М.] перенял у юного месяца,/ Когда тот блестит над темным вечерным холмом” (II, 184). L'associazione al tuono, già citata in *V etot den', kogda vjanet osennee...*, è individuata da Baran anche nella lirica *Vesennego korana...*, nel verso “Он ловко ловит рев волон”, da leggere in relazione alla *zagadka* “Ревнул вол на сто гор/ На сто озер (гром)”. Il pioppo, infatti, paragonato ad un teologo, invoca la pioggia¹⁸⁸.

Il toro si lega in alcune liriche al mito del minotauro e ai culti dionisiaci, che approfondiremo più avanti nella sezione sulla Grecia.

La Russia di Chlebnikov, oltre che *ptičaja*, è definita anche *zajčaja* (II, 398). E in effetti la lepre è uno degli abitanti più ricorrenti del suo mondo, tanto che Rossomachin gli ha dedicato una vera e propria lezione pubblica nel 2008. Motivazioni cromatiche sono alla base del tradizionale paragone con la neve, evocato in *Snežimočka*, dove la lepre è chiamata “пугловатый комок зимы”, si

un altro ambito della sperimentazione linguistica, la stessa lingua degli uccelli sviluppata da Chlebnikov non è, anch'essa, del tutto aliena dall'influenza del folclore; scrive Gura che “Вербальная передача птичьих криков составляет основу особых звукоподражательных текстов как одной из разновидностей малых форм фольклора. За пределами класса птиц вербальная имитация животных встречается гораздо реже” (Gura A. V., *op. cit.*, p. 530).

¹⁸⁶ Eliade M., *Traité d'histoire des religions*, Paris 1948; ed. it. *Trattato di storia delle religioni*, Torino 2009, p. 86. Eliade parla di “funzione generatrice-agraria” del dio tauromorfo (per esempio Indra).

¹⁸⁷ Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 390. In generale, sulla simbologia di tori e mucche si veda il capitolo *Nebesnye stada*.

¹⁸⁸ Cfr. Baran Ch., *Analiz stichotovrenija Chlebnikova “Vesennego korana...”*, in Id., *Poetika russkoj literatury načala XX veka*, cit., pp. 77-96.

diverte e gioca insieme a immaginari *snezini* che gli gridano: “Ай, ворушка! А у кого ты украл свою шубу? У Зимы!” (IV, 167).

Un episodio interessante seppur diverso, di cui è sempre protagonista una lepre, è la scena di caccia in *Noč pered Sovetami*, durante la quale Chlebnikov-narratore si schiera evidentemente dalla parte degli animali¹⁸⁹:

Белый снежок,
Скачет комочек
- Заячьи сны,
Белый на белом,
Уши черны.
Вот и начался по полю скак!
[...] А барын-то наш скачет... и скачет,
Сбруей серебряной блещет,
Черным арапником молотит и хлещет.
Заяйчиха дрожит, уже вдовушка.
Людам любя заячья кровушка! (III, 344)

Le lepri sono poi al centro dell'enigmatico brano in prosa *Ochota* (1919): esiste un fantomatico “paese delle Grandi Lepri”, dove sono gli animali a cacciare l'uomo, dove regna un *Velik Zajac*, sorta di divinità di queste bestie. Ma in questo mondo, purtroppo, l'uomo continua a essere il più forte. Così, l'attributo tradizionale che la lepre condivide con il coniglio, la *truslivost'* o *puglivost'* (tradizionale anche in Russia, tanto da aver dato vita a numerose espressioni fraseologiche quali “труслив как заяц”, “дрожать как заяц” ecc), riceve in Chlebnikov non derisione o sarcasmo, ma compassione e comprensione.

La centralità dell'orso nel folclore¹⁹⁰ è abbastanza rispecchiata dalla frequenza con cui lo ritroviamo in Chlebnikov. Per Afanas'ev è vicino al *bog-gromovik* e in particolare ad Astrachan' è viva la convinzione che nominare l'orso in mare scateni una tempesta¹⁹¹. Notiamo come dell'orso sia menzionata spessissimo la zampa e non si tratta di un fenomeno isolato: gli animali compaiono talvolta quasi in maniera metonimica, attraverso un attributo specifico

¹⁸⁹ Cfr. anche *Sto desjat' tysjač tjulenej grustjat...* (<1921>): “Сто десять тысяч тюленей грустят,/ Чьи очеса людовиты,/ Этих божеств моря и леней/ Было убито/ В море плача волос,/ Пока земля поворачивалась/ В 24 часа,/ Чтобы закрылись их очеса./ [...] Буду плакать тюлени и я./ Беда...” (II, 327).

¹⁹⁰ Cfr. *Mify narodov mira*, cit., t. II, p. 128: “Медведь – один из главных героев животного эпоса, сказок, быличек, песен, заговоров, поверий, заговоров и др.”

¹⁹¹ Cfr. in Chlebnikov la lirica *More*: “Ветер лапою ошкуя / Снова бросится, тоскуя./ Грозно вырастает волна,/ Возрастая в гнѣве старом,/ И опять волны ударом/ Вся ладья потрясена” (II, 129).

e ricorrente; registriamo in particolare le unioni orso-zampa, lupo-ululato, toro-collo e cigno-collo, aquila-becco, balena-spruzzo/respiro.

Di poco inferiore è il numero di occorrenze del cervo, collegato in *Truščoby* all'amore: “Олень, олень, зачем он тяжко/ В рогах глагол любви несет?” (I, 219). Nei bestiari il cervo aveva infatti numerosi significati, tutti positivi, dall'immagine di Cristo che scaccia il diavolo alla personificazione dell'amore puro¹⁹².

Il lupo, legato al sangue in *Gde volk voskliknul krov'ju...* (1915)¹⁹³, non ha necessariamente questa colorazione negativa, soprattutto nei testi di carattere fiabesco: lo abbiamo già notato in *Vnučka Maluši* e lo stesso possiamo ribadire per *Snežimočka*.

Tutti gli animali da pelliccia (martore, ermellini, donnole, lontre) sono esseri ctoni, per lo più considerati femminili; la lontra, che in Chlebnikov assume un posto di primo piano in *Deti Vydry*, in molte credenze popolari agisce proprio come essere fantastico di sesso femminile¹⁹⁴; così la donnola, dotata anche di una forte simbologia sessuale, compare nei versi “Ласок/ Груды среды травы” (I, 380).

Animale ctonio per eccellenza è però il serpente che, nelle duplici forme *zmej* e *zmeja*, nel termine generico *gad* e in quello più specifico *uža*, è uno degli animali più ricorrenti in assoluto e forse maggiormente legati alle sfere del mitologico e del folclorico. Nella lirica giovanile *Ja zabyval tebjja vo vsjakom vzore...* (1908), apparentemente lirica d'amore e sofferenza, che solo alla fine il lettore riesce a riportare alla Russia, gli animali concorrono a creare uno sfondo mitologico:

Я забывал тебя во всяком взоре,
Я зрил твое в зазоре,
Но знал, что я – уж не я
И ты моих снопов жнея.
Лия пустотность в алчность ям,

¹⁹² Cfr. Belova O. V., *Slavjanskij bestiarij*, M. 2001, pp. 106-107.

¹⁹³ Questo inserimento del lupo in un contesto di violenza ricorda in parte la funzione del lupo individuata da Ripellino in *Pil'njak*: è l'emblema della rivoluzione come ritorno ad una Russia “ferina”, “pulciosa”, dell'epoca pre-petrina: “La tormenta della rivoluzione sommuove la Russia schiacciata da Pietro, la Russia settaria ed asiatica, immensa distesa percorsa da branchi di lupi e da orde selvagge” (Ripellino A. M., *I lupi di Pil'njak*, in Id., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Torino 1968, p. 143). Per Ripellino *Pil'njak* è uno degli autori che, come Chlebnikov, vide nella rivoluzione un ritorno al passato.

¹⁹⁴ Cfr. Gura A. V., *op. cit.*, p. 207.

Я отдавался всем змеям.
Я был угрюм и одинок,
Вия страстей сквозной венки (I, 167).

I serpenti sono legati alla terra, come dimostra l'origine del loro nome in molte civiltà, compresa quella slava (*zemlja-zmeja*); e a tale legame si ricollega l'immagine del serpente come custode di tesori sotterranei¹⁹⁵. Con ciò si potrebbe spiegare l'uso del termine *alčnost'*. La stessa rima *jam-zmejам* non è affatto casuale, ma va ricondotta alla convinzione popolare che i serpenti nella stagione fredda si rintanino sottoterra, in buche o caverne¹⁹⁶.

Ma il serpente è figura centrale soprattutto nel poema *Zmej-poezda*, influenzato, secondo i critici, dal racconto di A. Tolstoj *Drakon* (sebbene Chlebnikov non usi mai questo termine). Si tratta in Chlebnikov di un serpente alato, esplicitamente legato, ancora una volta, al mondo sotterraneo ("Как ужас или как творец неясной шутки/ Он принял вид и облик подземных существ?"). Il serpente è accompagnato da un corvo, segno, come detto, di sciagura. E così infatti grida il compagno dell'io lirico nel vederlo ("Горе! Горе!"). L'immagine è probabilmente presa, con alcune variazioni, da Afanas'ev; lo stesso dicasi per il riferimento al corpo equino: la fantasia popolare mischiava le forme di serpenti, cavalli e uccelli, creando ibridi esseri fantastici. Infine, è forse riconducibile allo stesso studio di Afanas'ev l'idea del serpente divoratore di uomini¹⁹⁷.

In *Bogi* il serpente è attribuito non canonico, se così possiamo dire, della dea Kālī; canonico invece il colore nero, poiché lo stesso antico indiano kālī significa "nero", a simboleggiare la crudezza di questa figura.

Myš' e *krysa* vantano un indice di ripartizione piuttosto elevato e soprattutto sono i soggetti di una delle immagini di Chlebnikov più famose: la guerra come topo, da catturare con una trappola, immagine che dà il titolo al lungo poema antibellico *Vojna v myš'elovke*. Il topo è tradizionalmente legato a una simbologia piuttosto negativa: "Часто с мышем связываются предзнаменования смерти, разрушения, войны, мора, голода, болезни, бедности"¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Cfr. *Mify narodov mira*, cit., t. I, p. 470.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., pp. 764; 765; 799.

¹⁹⁸ *Mify narodov mira*, cit., t. II, p. 190.

Una delle invarianti della poesia di Chlebnikov è per Ripellino la farfalla, che troviamo, quasi in egual misura, nelle forme *babočka* e *motylek*.

Non riscontriamo quel legame della farfalla con la morte spesso attivo nel folclore; anzi: è la farfalla a infondere vita alla *kamennaja baba* e “i luccicanti lepidotteri di Chlebnikov accrescono il senso di spensieratezza infantile e insieme di amara labilità che sottende le sue invenzioni”¹⁹⁹.

Il termine *ljapunja* permette di inserire anche la farfalla in quella simbologia positiva della lettera L, che spazialmente viene a significare un movimento trasversale alla retta: “И бабочка-ляпунья/ Широкими летит крылами,/ Доверив площади широкой/ Путь силы поперечной” (II, 85).

E ancora. Fondamentale nell’ottica chlebnikoviana il legame degli animali con le religioni; è stato evidenziato il nesso semantico potenzialmente interessante per Chlebnikov nelle parole *zvery-very*²⁰⁰, che potrebbe aver influito sulla convinzione del poeta non solo che “l’occhiata di una bestia significa più che cataste di libri letti”, ma anche che “al mondo sono così numerose le bestie, perché in modi diversi esse sanno vedere Dio”. Gli animali divengono cioè simboli di un credo specifico: il cammello del Buddismo, la tigre dell’Islam, in un’associazione tra territorio e religione che torna più volte nei testi. Così scrisse il poeta a Vjačeslav Ivanov nel giugno 1909: “Я в спокойном лице верблюда читал развернутую буддийскую книгу. На лице тигра какие-то резы гласили закон Магомета. Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество” (VI, 2, 120).

Il cammello, che dà anche il titolo alla raccolta *Nebesnye verbljužata* (1914) della Guro, è, più in generale, il simbolo dell’Oriente e come il cavallo accompagna Chlebnikov fin dall’infanzia. Ce lo rivela il poeta nei versi del 1909 *Menja okružali step’, cvety, revučie verbljudy...*; e i cammelli compaiono di nuovo nel poema dedicato a Astrachan’ nel 1913:

¹⁹⁹ Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, cit. p. LXX. Per Garbuz anzi la farfalla “è immagine chiave” in Chlebnikov, simbolo “a livello animale della resurrezione, della reincarnazione generale” (Garbuz A. V., *Velimir Chlebnikov: mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, cit., p. 103). In effetti, secondo Gura, la farfalla rappresentava nelle credenze popolari l’anima dei defunti, come testimonia l’espressione “Вот чья-то душка летает” alla vista di una farfalla. Un simile accostamento è forse individuabile in *Esir*: Istoma osserva la polacca Jadviga, assorta nei suoi pensieri, “но вот большая бабочка, увлекаемая ветром, ударила ей о щеку, и ей кажется, что это она стучится в окошко родимого дома, бьется о морщинистое лицо матери. – Вот такой же бабочкой прилечу и я, - шепчет она” (V, 196-197).

²⁰⁰ Cfr. Lodge K., *Velimir Chlebnikov’s “Zverinec” as a Poetic Manifesto*, “Russian Literature”, LI, 2002, p. 195.

Как скатерть желтая, был гол
От бури синей сирий край.
По ней верблюд, качаясь, шел
И стрепетов пожары стаи (III, 121).

Nella lirica pubblicata anche con il titolo di *Ispaganskij verbljud* (1921), ispirandosi a un calamaio a forma di cammello, Chlebnikov affida a questo animale, “viaggiatore del deserto del tavolo” il compito di portare “rivoli d’inchiostro dalla Volga al Gange”²⁰¹: il cammello si fa così mediatore tra la Russia e l’Oriente.

L’elefante si associa per lo più all’India, in primo luogo nella famosa *Menja pronosjat na slonovych...* (<1912>²⁰², ma anche nell’immagine di alcune decorazioni in pietra in *Smugla, černa doč’ Chrama...*: “Стары, черны слоны из камня,/ Их хоботы опущены во мгле (I, 332)²⁰³. L’elefante, infatti, “si ritrova in tutta la lunga storia dell’iconografia indù e buddhista fino ai tardi templi indù dell’India meridionale. Nelle miniature indù e nei disegni popolari dei nostri giorni è un motivo che ricorre costantemente”²⁰⁴.

Come sottolinea Vijterlinde, il legame degli animali con i motivi mitologico-religiosi, legame centrale in primo luogo proprio in *Zverinec*, era tipico di molte antiche culture orientali, in particolare quella indiana ed egizia, e ha trovato un riflesso in Russia nello stesso *Slovo*²⁰⁵. Ma oltre a simili analogie, oltre a ribadire il legame già più volte sottolineato di questo testo con i bestiari medievali, varrebbe la pena riportare alcune delle parti più belle, dove gli animali mantengono la superba dignità anche nella condizione di reclusione imposta loro

²⁰¹ Traduzione mia, A. M.

²⁰² Si veda il canonico articolo di Vjač. Vs. Ivanov, *Struktura stichotvorenija Chlebnikova “Menja pronosjat na slonovych...”*, in *Trudy po znakovym sistemam*, III, Tartu 1967 e più recentemente Percova N. N., *Kuda idet slon iz stichotvorenija V. Chlebnikova “Menja pronosjat na slonovych...”*, in *EvrAzijskoe prostranstvo*, M. 2003, pp. 359-370.

²⁰³ Cfr. Tartakovskij P. I., “*Kolumb novych poetičeskich materikov*”, cit., p. 593: “Достоверность этого «зрительного» ряда, усиливающая психологическую обусловленность образно-содержательных пересечений, покоится на включении в художественно-ассоциативную систему произведения реальных элементов индийской иконографии и храмовой скульптуры – предметных «знаков» национальной среды, засвидетельствованных в научных трудах, путевых записях, картинах об Индии, очевидно, знакомых Хлебникову”. Il richiamo ad un’elefantessa chiude la lirica: si tratta per Tartakovskij, probabilmente, di un riferimento alla credenza nella reincarnazione in un altro essere. Una descrizione di un tempio sembra essere inserita anche in *Azy iz uzy*.

²⁰⁴ Zimmer H., *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Washington 1946; ed. it. *Miti e simboli dell’India*, Milano 1993, p. 97.

²⁰⁵ Cfr. Vijterlinde A., *Zverinec: proza ili poezija*, in *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, cit., p. 521.

dall'uomo; in un incessante susseguirsi di *gde*, Chlebnikov formula immagini prodigiose:

Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой. Где низкая птица влачит за собой золотой закат со всеми углями его пожара. [...] Где видим дерево-зверя в лице неподвижно стоящего оленя. Где орел сидит, повернувшись к людям шеей и смотрит в стену, держа крылья странно распушенными. Не кажется ли ему, что он парит высоко над горами? Или он молится? Или ему жарко? Где лось целует сквозь изгородь плоскорогого буйвола... (V, 44-45).

Infine, con il piglio scientifico dell'ornitologo, Chlebnikov sa presentare anche il mondo degli animali come un vero e proprio documentario; è il caso dei due racconti *Usa-Gali* e *Nikolaj*, entrambi del 1913, dove dominano le leggi di natura e l'antagonismo preda-cacciatore espressi in una lingua semplicissima, "assolutamente normale"²⁰⁶, come scrisse Markov un po' polemicamente nei confronti di chi in Chlebnikov si ostina a vedere solo l'autore di *Zakljatie smečom*.

Ci è capitato finora di soffermarci quasi esclusivamente sugli animali selvatici che compaiono nei testi del poeta, fatta eccezione per il cavallo e pochi altri. Il che in fondo è abbastanza in linea con la notazione di Propp sul fatto che nella fiaba russa gli animali protagonisti sono in prevalenza selvatici: il lupo, l'orso, la volpe, la lepre²⁰⁷.

Tra gli animali domestici un numero elevato di occorrenze registrano sia il gatto che il cane. Essi non sembrano però caratterizzarsi per l'assunzione di tinte mitologico-folcloriche. Spesso il gatto viene menzionato attraverso l'uso delle forme diminutive e comunque non compare mai in veste sacrale o religiosa, come nell'antico Egitto. Canonico e bellissimo è quasi lo scatto fotografico che ritrae lo scambio di sguardi di questi due amici-nemici in *Zverinec*, "dove il cane polare sperpera l'ardore siberiano, eseguendo l'antico rito di inimicizia tribale alla vista d'una gatta intenta a lavarsi".

²⁰⁶ Markov V., *O Chlebnikove. (Popytka apologii i soprotivlenija)*, "Grani", 22, 1954, p. 135.

²⁰⁷ Cfr. Propp V. Ja., *Russkaja skazka*, L. 1984; ed. it. *La fiaba russa. Lezioni inedite*, Torino 1990, p. 364: "Osservando i personaggi dell'epos animale, notiamo la prevalenza di animali selvatici e, soprattutto nell'epos russo, di animali dei boschi. Sono la volpe, il lupo, l'orso, la lepre e alcuni uccelli: la cicogna, l'airone, il tordo, il picchio, ecc. Più raramente si incontrano animali domestici: cane, gatto, capretto, montone, maiale, bue, cavallo e volatili, il più frequente è il gallo. Gli animali domestici di solito compaiono insieme a quelli dei boschi e spesso non hanno ruoli autonomi o principali. [...] Si può concludere che l'epos animale è epos degli animali selvatici e non di quelli domestici".

Così come molti animali sui quali non ci siamo soffermati si limitano a rispettare quelle caratteristiche che gli sono universalmente riconosciute, ma che non sempre sono legate a motivi mitologico-folclorici, ad esempio la laboriosità della formica e dell'ape, la mosca fastidiosa, la pecora mite, l'associazione del verme alla morte ecc.

2.2.2. Alberi e piante

Le cose tutte propendono a una sorta di fitomorfismo nei testi del «sacerdote dei fiori». [...] Ogni fragore di foglie è un annoso fragore, un ritorno ai primordi, un suggello dell'infinita del tempo. (A. M. Ripellino)²⁰⁸

*Над скатертью запутанных корней
Пустым кувшином
Подымает дуб столетние цветы
С пещерой для отшельников.
(II, 206)*

*Вон дерево кому-то молится
На сумрачной поляне.
И плачется, и волился
Словами без названий.
О тополь нежный, тополь черный,
Любимец свежих вечеров!
(III, 192-193)*

Le piante come gli animali sono nel regno di Chlebnikov non solo viventi, ma quasi umane, rafforzando una credenza radicata e tradizionale del mondo slavo: “Non meraviglia che l'albero, pur appartenendo al genere neutro, sia presso gli Slavi non la sede di uno spirito, ma uno spirito in se stesso, inseparabile dalla sua dimora, come lo è l'anima dal corpo. Non è esagerato affermare che nella Slavia gli alberi sono persone”²⁰⁹, ha scritto Evel Gasparini. Il vegetarianismo (per dirla alla Ripellino) di Chlebnikov trova un eguale solo in Esenin e nella sua venerazione degli alberi in una Rus' tutta oro e azzurro: “Pantani e paludi,/ Azzurro fazzoletto del cielo,/ Il dorato degli aghi di pino/ Il bosco fa risuonare./ Trilla la cincia/ Tra i riccioli del bosco,/ Sognano gli oscuri abeti/ Lo schiamazzo dei falciatori/ [...] Ascoltano i salici il fischiettare del vento...”²¹⁰.

²⁰⁸ Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, cit., p. LXXIV.

²⁰⁹ Gasparini E., *op. cit.*, p. 498.

²¹⁰ Esenin S. A., *Topi da bolota...* 1914; tr. it. E. Bazzarelli in Esenin S. A., *Poesie e poemetti*, Milano 2000, p. 123. Ma i punti di contatto tra Chlebnikov e Esenin sono decisamente di più della centralità e dell'umanizzazione dell'universo vegetale; ci limitiamo qui a ricordare il rispetto e l'amore per gli animali (evidenti per esempio in *Kobyl'i korabli*, 1919), con una centralità nei suoi

Così Chlebnikov, anche nel mondo vegetale, si lascia andare a frequenti personificazioni, tanto che Zangezi recita i suoi sermoni “agli uomini o al bosco”, come se le due entità fossero pienamente equivalenti e intercambiabili. I pini della lirica *Ja videl chochoty zerkal...* (<1921>) sono pensosi; in *Kamennaja baba* “fruscia la scorza di un vecchio salice,/ balbetta favole in maniera umana”. Per non parlare del quadro dell’albero tracciato nei versi di *Derevo* (1921): come avesse paura della terra, esso “solleva schifiltoso l’abito”, “denudando il tronco ravvolto nel muschio” e innalza i rami “come canzoni di guerrieri,/ come una saga festosa,/ come una leggenda sugli dei e come un canto del popolo libero/ nella piazza Rossa”. È forse il pioppo, protagonista della già citata *Vesennego korana...*, l’albero che con maggior frequenza subisce questo processo di personificazione: in *V lesu. Slovar’ cvetov* i pioppi osservano la festa; in *Marina Mnišek* sono paragonati a dei condottieri; in *Lesnaja toska* dormono.

La betulla, legata alle feste primaverili per la sua forza vivificante (attribuita al fatto che era una delle prime piante a rinverdire) era tra gli Slavi orientali un vero e proprio albero sacro, l’albero principale delle canzoni e dei riti²¹¹, che dal mondo contadino approdò e colonizzò la lirica di Esenin facendosi fanciulla. Non è dunque un caso che Chlebnikov incida le leggi del tempo proprio su di una betulla, come scrive in *Svojasi*.

È questo dunque il nostro punto di partenza imprescindibile: secondo le credenze popolari degli Slavi, gli alberi, i fiori e le piante in generale avevano poteri magici, noti spesso ai soli maghi²¹². Tali poteri potevano essere benefici o

“versi ferini” della mucca, del cavallo, del cane, delle gru e dei corvi; il predominio e la valenza simbolica del colore azzurro; l’incanto della Persia (che Esenin non vedrà mai); l’utilizzo di un lessico religioso e la fede nella sacralità della Rus’ (cui accenneremo ancora nel capitolo seguente), concretizzato da Esenin nella presenza di un Cristo rurale, centrale ad esempio nel poemetto dedicato a Belyj, *Prišestvie* (1917).

Affinità tra i due autori sono rilevate da Ripellino; lo studioso riconosce come l’animalismo di Esenin, ‘ereditato’ da un punto di vista letterario da Kljuev e da un punto di vista figurativo dalle tele cubiste di Franz Marc, possa aver influito su quello chlebnikoviano: si tratta in ogni caso di una fuga dalla città e di un desiderio di primitivismo. Così, viceversa, vede nei temi pescatori di Esenin un’eco del mondo di Chlebnikov. Esenin si immedesima con idealizzate figure di banditi, tra le quali anche il ‘chlebnikoviano’ Pugačev. Le utopie del poeta futurista non sono talvolta lontane da quelle del poeta immaginista; l’orrore di Esenin per il treno-mostro in *Sorokoust* è lo stesso di Chlebnikov di fronte alla spaventosa gru in *Žuravl’*. Cfr. Ripellino A. M., *Esenin*, in Id., *L’arte della fuga*, a cura di R. Giuliani, Napoli, 1987, pp. 155-225.

²¹¹ Cfr. Propp V. Ja., *Russkie agrarnye prazdniki*, cit., pp. 67 e sgg. In *Lesnaja deva* si parla di *chramovaja strogost’ berez*.

²¹² In realtà, come ha ben studiato Frazer, “il culto degli alberi è ampiamente documentato in tutte le grandi stirpi europee del ceppo ariano”. Dall’animismo iniziale, secondo Frazer, i popoli sono in seguito giunti al politeismo e dunque hanno generato la concezione degli spiriti degli alberi o dei

malefici, legati cioè alle divinità o alle forze oscure. Maksimov distingue pertanto tra la piante “sacre” e quelle “maledette”: nella prima categoria rientrano senza dubbio il pino e la quercia, nella seconda il tremolo²¹³. Al legame della quercia con Perun si è già accennato; ma la quercia veniva anche identificata con l’albero cosmico. Vale la pena notare che nel poema <*Razgovor duš*> Chlebnikov parla suggestivamente di *jazyčeskie dubrovy*.

Il tremolo, invece, era generalmente associato alle forze malvagie; era usanza infilare nella sepoltura di coloro che erano considerati stregoni un palo di tremolo, per evitare che il morto uscisse dalla tomba²¹⁴. La visione del tremolo come albero maledetto è parzialmente riconducibile alle venature rosse del suo legno e, più in generale, il colore rosso sembrerebbe motivare associazioni negative, come nel caso del papavero, che nella tradizione mitopoetica è associato al sangue e alla morte²¹⁵. Così in *Gibel’ Atlantidy* la schiava pronuncia una terribile profezia prima di essere uccisa: “Узнает город ста святош,/ Пред чем чума есть только грош./ Замажешь кровью птичьи гнезда,/ И станут маком все цветы” (IV, 43).

Questo varrebbe ancora per la rosa canina, che in Chlebnikov per due volte viene associata alla mava (*Gevki, gevki vetra netu... e Noč’ v Galicii*), ovviamente in relazione al colore rosso. Si potrebbe quasi opporre alla coppia ricorrente *mava-šipovnik* quella *rusalka-nezabudka*, e dunque al colore rosso del sangue l’azzurro della poesia.

Al di là della distinzione in piante sacre o maledette, poi, ogni erba aveva precise proprietà curative, eccitanti o stupefacenti. Il giusquiamo (*belena*) era una pianta dotata di alcuni poteri, tra i quali, secondo Lönnqvist, quello allucinogeno, come testimonia il frammento dell’apparizione delle forze del male nella processione carnevalesca di *Poet*²¹⁶. Al suo veleno si accenna anche in *Razin*.

boschi, i quali hanno progressivamente assunto sembianze umane, come il *lešij* tra gli Slavi (cfr. Frazer J. G., *The Golden Bough*, 1911-1915; ed. it. *Il ramo d’oro*, Roma 2010, p. 140).

²¹³ Cfr. Maksimov S. V., *op. cit.*, p. 150.

²¹⁴ Cfr. I, 177; I, 259. Per Potebnja la fama sinistra del pioppo tremolo era legata anche alla credenza che a questo albero fosse impiccato Giuda nonché al fatto che le sue foglie tremano, appunto, anche in assenza di vento (cfr. Potebnja A. A., *O mifičeskom značenii nekotorych obrjadov i poverij*, cit., p. 327).

²¹⁵ Cfr. *Mify narodov mira*, cit., t. II, pp. 266 e 90.

²¹⁶ Cfr. Lönnqvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, cit., p. 158. E in *Prizraki* (<1916>): “Я конский череп, я на липе./ Вот белены напиток – выпей” (IV, 279). Proprietà allucinogene di questa pianta sono annoverate anche da Cattabiani, che la considera una delle erbe predilette da maghi e streghe; cfr. Cattabiani A., *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano 1998, p. 531.

La *drema* (silene dioica), per Afanas'ev sinonimo di *son-trava*, se posta di notte sotto il cuscino, permetteva di vedere il proprio futuro²¹⁷; in Chlebnikov due versi sembrano presupporre la conoscenza di questa credenza popolare: “Коснется калужницы дремя,/ И станет безоблачным время” (I, 357). Eppure la forma in –ja non è chiara, tanto più che compare nella stessa lirica anche la parola *drema*; secondo alcuni studiosi si tratta solamente di due varianti (o di un neologismo da *drema*), oppure potrebbe trattarsi di due specie diverse. Ancora, potrebbe semplicemente aver influito la necessità metrica della rima con *vremja*.

La capacità della ninfea bianca (*odolen'*) di sconfiggere il male è ricordata dal vento in *Lesnaja toska*: “Одоленом одолею/ Непокорство шаловливое” (IV, 71).

A volte è addirittura l'intero senso della poesia a ruotare intorno ad un particolare significato, senza conoscere il quale non è possibile comprendere il testo. Ne è un esempio lo studio di Baran sulla lirica *Bech* o i vari articoli dello stesso studioso sulla decifrazione dei versi *O červi zemljanye...* (1913). In quest'ultimo caso, il tema è preso dal folclore e dall'etnobotanica; lo studioso ipotizza come fonti principali il *Liber Secretorum* di Alberto Magno e *Les plantes magiques* (1907) del mistico francese Paul Sédir, nel quale, in particolare, si parla dell'uso della stessa pianta scelta da Chlebnikov, la pervinca (*barvinok*), per filtri capaci di mettere alla prova la fedeltà coniugale²¹⁸. E tuttavia, ci sembra giusto notare che non ci sono molti altri indizi che collegano Chlebnikov a questo testo, che invece più volte è stato indicato come fonte, in particolare per il suo incipit: “Tutto l'universo è una grande magia, ed il regno vegetale è animato per intero da

²¹⁷ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 706: “Название баснословной *сон-травы* народ связывает с теми из земных злаков, сок, отвар и запах которых производят на человека одуряющее действие; таковы: *мандрогора*, известная у нас под именем *сонного зелья*; атропа belladonna – *сон*, *сонный дурман*, *одурь*, нем. *Schlafbeere* или *Schwindel* -(*teufels-*, *wind-*, *wuth-*)*beere*; *hyosциamus niger* – *белена*, *дурман*, нем. *Schlaf*-(*hexen-*, *bilsen-*) *kraut*; *anemone pulsatilla* – *сон-трава*, *viscaria vulgaris* – *дрема*, *дремучка*, *сон-трава*, *горицвет*. Поселяне убеждены, что сон-трава обладает пророческой силой: если положить ее на ночь под изголовье, то она покажет человеку его судьбу в сонных видениях; думают даже, что всякий, заснувший на этой траве, приобретает способность предсказывать во сне будущее”.

²¹⁸ Cfr. Baran Ch., *Stichotvorenje V. Chlebnikova “Bech”*; *O ljubovnoj lirike Chlebnikova: analiz stichotvorenija “O, červi zemljanye...”* e *Novyj vzgljad na stichotvorenje Chlebnikova “O červi zemljanye”*: *kontekst i istočniki*, in Id., *Poetika ruskoj literatury načala XX veka*, cit., pp. 22-67. Nel secondo articolo sono riportati anche i nomi di piante dotate di poteri magici appuntate su un quaderno del poeta, tanto che lo studioso può concludere: “Знакомство Хлебникова с народными традициями в области ботаники и магии, несомненно, было более глубоким, чем считалось прежде, и явно не ограничивалось ботаническими и этнографическими описаниями славянского ареала” (p. 65).

una virtù magica”²¹⁹. Ma a ben vedere non si tratta certo di un’affermazione unica nel suo genere: il simbolismo vegetale è diffuso in tutte le religioni antiche e dal dizionario di botanica incluso nel libro non ci sembra che Chlebnikov utilizzi altre notazioni di Sédir.

Tra i fiori legati a religioni e credenze non slave, va menzionato ad esempio il loto, uno dei simboli principali dell’Egitto, connesso con l’origine della vita. Come afferma Parnis, al loto era legata in particolare la nascita di Ra²²⁰; “На сухом измятом лепестке лотоса я написал голову Аменофиса; лотос из устья Волги, или Ра” (V, 141), scrive Chlebnikov in *Ka*. Ma il loto aveva una funzione magico-religiosa anche nel Buddhismo e nell’Induismo.

Come per gli animali, menzioniamo infine che anche le piante, seppure forse in misura minore, possono servire da modello per la creazione di neologismi, dagli aggettivi quali *oduvančikosyj* (1, 107) a veri e propri personaggi viventi come in *Snežimočka* (ad esempio *Lipovyj paren’*).

2.3. Dalla Persia all’India, dall’Egitto alla Grecia, dalla Cina al Giappone tra Islam, Buddismo, Cristianesimo

If he inclined towards any religions, they
were the religion of the East, Hinduism, Islam,
or Buddhism, with its belief in reincarnation.
(R. Cook)²²¹

Cominciamo questa nuova pagina con l’analisi della componente relativa alla religione cristiana, non però perché essa sia più importante delle altre, come si vedrà dall’epigrafe che abbiamo preposto al paragrafo, ma perché ci sembra che tale componente, in buona misura, venga a contrapporsi a quella slavo-pagana appena trattata.

Come nella storia della Russia, così nell’opera di Chlebnikov il Cristianesimo, per quanto di confessione ortodossa, costituisce spesso un elemento antagonista allo spirito e alle tradizioni nazionali, colorandosi di una

²¹⁹ Sédir, P., *Les plantes magiques*, Paris 1907; ed. it. *Il potere delle piante magiche*, Lucca 2008, p. 9.

²²⁰ Cfr. Parnis A. E., “EvrAzijskie” konteksty Chlebnikova: ot “kalmyckogo mifa” k mifu o “edinoj Azii”, in *EvrAzijskoe prostranstvo. Zvuk, slovo, obraz*, M. 2003, p. 322. Parnis riporta anche delle citazioni da una lettera di Chlebnikov a Marija Rjabčeskaja del 10 gennaio 1915, in cui il poeta afferma che il loto racconta dell’antico Buddha, del Gange e dell’India...”.

²²¹ Cook R., *Velimir Khlebnikov: a Critical Study*, cit., p. 180.

vena polemica che non tocca gli altri ‘mondi’; il tono blasfemo di Chlebnikov²²², seppur decisamente meno frequente di quello di Majakovskij, con il suo “Нам до Бога дело какое?”²²³, si rivolge comunque escusivamente alla tradizione cristiana, colpevole, come d’altronde tutte le confessioni istituzionalizzate, di avocarsi una superiorità rispetto alle altre fedi. La Madonna che in *Poet* appare in povertà sembra essere l’invito al recupero di una religione meno ipocrita, meno formale e più sostanziale.

Dio stesso è rappresentato talvolta come impotente, talvolta come indifferente: quasi un refrain in *Ladimir* la domanda, “Когда сам Бог на цепь похож,/ Холоп богатых, где твой нож?” (III, 234); altrettanto forte l’accusa di indolenza in *Bereg nevol’nikov* (1921): “Обвиняю!/ Темные глаза Спаса/ Белых священных знамен,/ Что вы трепыхались/ Над лавками русского мяса/ Молча/ И не было упреков и желчи/ В ясных божественных взорах,/ Смотревших оттуда” (III, 333).

E non sembra azzardato scorgere un riferimento (polemico?) al Cristianesimo nella domanda della folla rivolta al misterioso *Devij bog*: “Как можно быть сразу и богом и человеком?” (IV, 139). E anche la decisione del sacerdote somiglia molto a quella che conosciamo nella storia cristiana: “Да будешь ты судим по человеческому закону”.

I due termini che raggiungono il numero massimo di occorrenze sono Cristo e la Madonna, il primo considerate anche le forme *Spas*, *Spasitel’*, *Iisus*, la seconda anche le varianti *Bogorodica* e *Mat’ Božija*. E tuttavia, raramente essi sono effettivamente intesi in senso canonicamente cristiano; ben più spesso subiscono un processo di ‘personalizzazione’ attraverso l’attribuzione da parte del poeta di qualifiche o comportamenti non tradizionali. Ad esempio, i termini *Spas* e *Spasitel’* sono spesso di difficile interpretazione nel contesto delle liriche nelle quali compaiono, il che è in buona misura dovuto proprio agli aggettivi qualificativi associati al nome: troviamo il già citato *konskij Spas*, ma anche un *moskovskij Spas*, un *solnečnyj Spas*, un *mjasokrylyj Spasitel’*. A Gesù e Nerone si paragona contemporaneamente e paradossalmente il protagonista di *Predsedatel’*

²²² Cfr. ad esempio in <*Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara*> (1917): “Отныне мы приказываем заменить слова: «Милостью Божьей» -/ «Милостью Фиджи»./ Прилично ли Господину Земному Шару/ (Да творится воля Его)/ Поощрять соборное людоедство/ В пределах себя?” (III, 171; corsivo mio, A. M.).

²²³ Majakovskij V. V., *Revoljucija. Poetochronika*, 1917. Ma le esclamazioni blasfeme di Majakovskij sono numerosissime, si pensi per esempio alla *Nuovla in calzoni* (1914-1915), per non parlare di *Mistero-Buffero* (1918).

Čeki: “Мне кажется, я склеен/ Из Иисуса и Нерона./ Я оба сердца в себе знаю - /И две души я сознаю” (III, 288).

Lo stesso vale, ad esempio, per la già menzionata *Bogomater' oseni* e, a livello più generale, il fenomeno si registra per la parola *bog*, il più delle volte in unione con un sostantivo, così che le formule *bog ryb*, *bog ognja* e *bog plameni*, *bogi moroza*, *bog vojny*, *bog smerti* altro non sono che il recupero di una religiosità antica che associava ad ogni elemento naturale la sua divinità, ad ogni avvenimento umano il suo nume protettore.

Ci sembra dunque giusta, e forse addirittura ‘limitata’, l’affermazione di Grigor’ev, per il quale “le immagini di Cristo e della Madonna sono alcune tra le immagini più importanti in Chlebnikov, ma questo non costituisce un argomento a favore di una autentica Ortodossia del poeta”²²⁴.

In *Ladomir* diversi sono i rimandi biblici; nella scena della nascita di Gesù compare ovviamente la Madonna; ma la tradizione cristiana all’interno del poema è spesso interpretata e rifunzionalizzata dal poeta²²⁵. La lirica *Angely* (1919), complessa per la grande quantità di neologismi, per Evdokimova unisce nel finale mito e religione, cielo e terra: gli angeli caduti diventano spiriti terrestri e delle acque, così che la studiosa individua tra le fonti tanto la Bibbia e gli apocrifi quanto *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu* di Afanas’ev²²⁶.

Per il resto si tratta in buona misura di occorrenze occasionali, legate a ricorrenze e feste cristiane, come quella dell’innalzamento della croce, o a luoghi significativi quali il Golgota²²⁷, o ancora di rimandi a canti e preghiere; questi sono spesso intonati da entità inconsuete, a volte personificazioni di fenomeni

²²⁴ Grigor’ev V. P., “Gornye čary” V. Chlebnikova, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnych Chlebnikovskich čtenij*, cit., p. 43.

²²⁵ Cfr. Vasil’ev S. A., *Tradicii Liturgičeskoj poezii i drevnerusskoj literatury v stile poemy V. Chlebnikova “Ladomir”*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnych Chlebnikovskich čtenij*, cit., pp. 142-148. Anche Vasil’ev sottolinea la parafrasi soggettiva dei temi biblici nella poetica di Chlebnikov. Così la vittoria sulla morte non è intesa come il sacrificio volontario di Cristo, ma in senso pagano come trionfo dell’umanità unita, un senso piuttosto vicino alla filosofia di Fedorov.

²²⁶ Cfr. Evdokimova L. V., “Nebesnaja ierarchija” v poeme V. Chlebnikova “Angely”, in *Tvorčestvo V. Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnych Chlebnikovskich čtenij*, cit., pp. 51-66.

²²⁷ Per un’analisi di questo nome nei versi *Moskvy kolymaga...* si veda il già menzionato articolo della Lönnqvist, *Chlebnikov’s “imaginist” Poem*: il termine *Golgota* è associato a Mariengof, come Esenin a *Voskresenie*. Si tratta dunque di una ‘etimologizzazione funzionale’, nella quale i nomi dei due poeti collegano il lettore al tema della morte e resurrezione di Cristo: l’immagine del Salvatore sofferente e risorto si riferisce probabilmente alla scherzosa incoronazione di Chlebnikov a Presidente del globo terrestre nel 1920. Anche in questo caso, dunque, il tema cristiano ‘serve lo causa’ del poeta, ovvero, per Lönnqvist, vendicarsi dello scherzo degli imaginisti.

naturali, come nel caso di *Večnaja pamjat'*, per due volte pronunciata dal mare. Rilevanti le occorrenze di citazioni bibliche tra le quali spicca l'epigrafe di *Anna Karenina* nella quinta vela di *Deti Vydry* (nonché in *Doski sud'by*).

Il nome Adamo, che sembrerebbe ricorrere con una certa frequenza, è in realtà inteso spesso nel senso indoeuropeo del termine, cioè nel significato di 'uomo', significato che si è mantenuto in persiano; questo avviene perciò in primo luogo nei testi del ciclo persiano come *Novruz truda* e *Kurilščik širy*.

Sporadicamente compaiono altre figure dell'Antico e del Nuovo Testamento: Caino, Rebecca e Rachele, Nicodemo, la Maddalena, ma in contesti che di certo non gli sono propri. Nicodemo, in particolare, è menzionato in *Čertik* da Ercole, che ne parla come 'suo amico'.

Molti studiosi hanno rilevato l'influenza della *Tentazione di Sant'Antonio* di Flaubert su alcuni testi chlebnikoviani²²⁸, in particolare della quinta parte sull'accogliuta degli dei in *Bogi*. E tuttavia, se l'apparizione delle divinità delle più disparate religioni è comparabile, il punto di vista ci sembra a dir poco opposto. Quelli che per Antonio sono idoli, ridicoli o orrendi, menzogna e inganno degli uomini, non sono oggetto di giudizio da parte di Chlebnikov, che si compiace anzi di osservarli nelle loro strane attività quasi infantili. Iside, Venere, Diana e tutte le dee sono per Antonio emblemi di perdizione, che si associano ad assurdi sacrifici, automutilazioni e bizzarri riti; "Tu hai visto ciò in cui credono centinaia di milioni di uomini!" esclama Ilarione²²⁹. L'intero Olimpo greco in Flaubert si suicida, seguito da dei e dee di ogni dove; Chlebnikov invece resuscita affascinato divinità del passato, spesso in misura maggiore rispetto a figure e motivi cristiani.

Tra le figure più ricorrenti della mitologia greca si registrano il Pan, Prometeo e Eros. A Pan si è già accennato in relazione al *lešij*; alcune occorrenze sono invece legate agli studi sui nomi che hanno per iniziale la lettera P, in particolare nelle liriche *Poju, čto palki brosaet Perun...* e *Vystrel iz P* (<1920>).

La simbologia di Prometeo in Chlebnikov, decisamente più carica di significato, è stata già oggetto di riflessione. Definito in una lirica giovanile *zaščitjaz' čeloveka* (con un neologismo formato da *zaščitit'* e *knjaz'*), egli è per il poeta il simbolo dell'umanità liberata che crede in se stessa. In fondo anche

²²⁸ Sul fatto che Chlebnikov lo avesse letto ci informa il poeta stesso nel testo in prosa *Nikto ne budet otricat' togo, čto...* (1918).

²²⁹ Flaubert G., *La Tentation de Saint Antoine*, Paris 1951; ed. it. *La tentazione di Sant'Antonio*, a cura di A. Pes, Palermo 1986, p. 116.

Prometeo è un mediatore, mediatore tra le divinità dell'Olimpo e gli uomini, con un'audacia che gli fa guadagnare l'ira di Zeus. Ai tormenti di Prometeo incatenato si fa esplicito riferimento in *Sinie okovy*.

E' stato inoltre notato che in *Azy iz uzy* il titolo potrebbe far riferimento al fatto che in mitologia Asia, figlia di Oceano, è la moglie di Prometeo. Si tratta di uno dei motivi sincretici che ha portato Mirsky a vedere nella Russia di Chlebnikov il luogo di incontro dei miti d'Occidente e d'Oriente, attraverso l'orientalizzazione dei miti greci e la trasposizione dei miti orientali in Russia. Per il primo procedimento, Mirsky analizza quella ipostasi femminile in Chlebnikov che personifica la libertà e nella quale convergono i tratti di Afrodite, ma anche elementi orientali, fino a trasformarsi nell'Asia stessa²³⁰; in varie liriche ad essa dedicate, i capelli come fiumi ne rendono manifesta la duplice natura di fanciulla e di continente.

Eros compare in tutte le assemblee di divinità, talvolta anche contemporaneamente alla sua 'controparte' romana Amore. Lo stesso succede per la dea Era-Giunone, con una prevalenza del nome romano. La divinità è chiamata Era, ovviamente, in *Čertik*, dove si accompagna a Ercole-Eracle. Nell'atmosfera generale che domina questo testo, come già abbiamo rilevato per Perun, tutti i personaggi, compreso il possente Ercole, non sfuggono all'ironia e al paradosso. Il diavolo lo presenta così: “Это известный силач, бывший черносотенником давно-давно и ныне снова собирающийся вступить на борьбу с чудовищами”. La precisazione *izvestnyj* e la ripetizione *davno-davno* contribuiscono a creare un effetto comico che raggiunge il culmine quando, come ogni presentazione che si rispetti, Ercole stringe la mano ai presenti e tutti gridano, naturalmente, “ай, ай!” (IV, 191).

²³⁰ In particolare Mirsky osserva come nella quinta vela di *Deti Vydry* Prometeo venga liberato dalla figlia della lontra, la quale richiama per alcuni tratti la dea Afrodite; in *V etot' den', kogda vjanet osennee...*, la libertà è personificata in una figura che evidentemente è legata ad Afrodite; in *O Azija! toboj sebja ja muču...* (1920), la rima *koleni-peni* rimanda a quella invertita *peni-koleni* di Puškin in *Kavkazkij Plennik*, dove la circassa svolge la funzione di liberatrice. Cfr. Mirsky S., *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, cit., pp. 6-23.

Viceversa, tra i miti orientali trasposti in Russia, Mirsky si sofferma sul dio egizio Ra, il cui nome si lega alla Volga e dunque alla Russia e persino a Razin: “Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Chlebnikov ähnlich wie im Falle Азия (Аз-и-я) auch im Falle von Разин einen ganzen «privaten» Mythos, nämlich den Mythos der inneren Verwandtschaft zwischen Wolgagebiet und Afrika, aus einem einzigen Wort entwickelt, aus Ra, das die geographische Gegend (die Wolga), den altägyptischen Mythos (den Sonnen-gott Ra) und die heroische Gestalt Razins in sich miteinander verknüpft” (p. 31).

Giunone è poi protagonista del dramma *Ljubovnik Junony*, nel quale, per la commistione tipica di Chlebnikov, la dea è paragonata dall'amante a una rusalka, attraverso il modo tipico di queste fanciulle di tormentare i malcapitati: “Тетя, русалка, - зачем ты щекочешь?” (IV, 8). Ma tutto il testo è costellato di intrecci, commistioni e anacronismi, come giustamente ha sottolineato Markov: data la presenza delle icone, se ne deduce che la dea romana compaia in piena età cristiana, e gli arcaismi della lingua (*krasnyj* per *krasivyj*, l'imperativo *budi...*) mal si adattano con la presenza di pistole²³¹. Per non parlare del fatto che Giunone era la dea del matrimonio e la protettrice delle puerpere, ruolo che decisamente non le si addice nel testo chlebnikoviano, dove sembra aver rubato al marito la propensione al tradimento.

Oltre a Venere, tra le divinità romane spicca il nome di Diana, che mantiene il proprio ruolo di cacciatrice nella lirica del 1908 *Strelak, čej stan byl uzok...*; in *Devij bog* si svolge una scena che ha per fonte il mito di Artemide e Atteone, trasformato dalla dea in un cervo e sbranato dai suoi stessi cani²³².

Nell'ambito delle frequenti personificazioni dei fenomeni naturali, e tra questi in particolare del vento, è importante notare nella lirica *Byli vešči sliškom simi...* la presenza di Borea, figlio di Astreo e Eos, personificazione, appunto, del vento del nord, che come tale si fa, di nuovo in maniera trasversale, emblema della Russia stessa.

Esistono poi, come nel caso della mitologia slava, tutta una serie di accenni più o meno diretti, più o meno frammentari a miti e personaggi della mitologia greco-romana: si è detto della schiava-Medusa in *Gibel' Atlantidy*, di un vello magico in <*Karakurt*> (“Есть волшебная овца,/ Каждый год дает руно”; II, 143), e dei numerosi riferimenti ai culti dionisiaci in relazione a Ivanov: il toro nel calderone in *Peredo mnoj varilsja var...* è legato al fatto che questo animale era anche immagine di Dioniso²³³. Abbiamo già accennato, inoltre, alla presenza di riferimenti al mito di Arianna e del minotauro: in primo luogo si tratta dei versi

²³¹ Cfr. Markov V., *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, cit., pp. 40-42.

²³² Cfr. IV, 148: “А он, божественный, все идет и снова имеет вид оленя, и снова между нами его лунная, с двумя гончими, воительница. [...] Смотрите, божественная гонительница уже настигает его гончими. [...] Ах, уже гончие настигают его, и он падает, издавая страшный крик. Пронзительный, ужасный крик! Он лежит, терзаемый лунной охотой”.

²³³ Il toro/bue è menzionato invece nella lirica *V etot den', kogda vjanet osennee...* in relazione al mito di Urano, evirato da Crono.

A proposito dei culti dionisiaci, Chlebnikov dimostra di conoscere anche il grido “evoè”, pronunciato appunto dagli adoratori di Bacco durante le orge. Per una spiegazione si veda Curotto E., *Dizionario della mitologia universale*, Torino 1958, p. 201.

Odinokij licedej e Ka-2; nella lirica *Priznanie* (1915) viene invece nominato Teseo.

Nel testo in prosa *Oktjabr' na Neve* (1918), un ragionamento sulla guerra e sulla possibilità di sconfiggerla è interamente basato sul mito di Polifemo: “Слушайте, друзья мои. Вот что: мы не ошибались, когда нам казалось, что у чудовища войны остался один только глаз и что нужно только обуглить бревно, отточить его и общими силами ослепить войну, а пока прятаться в руне овец” (V, 182). D'altronde in Grecia “il mito è onnipresente” e i suoi protagonisti sono non solo gli dei, ma anche gli eroi²³⁴.

Si registrano alcuni *topoi*: l'Olimpo, la montagna degli dei dove si svolge la seconda vela di *Deti Vydry*, e il Parnaso, luogo sacro al culto di Apollo. La religione greca si caratterizzava infatti per i culti delle singole città, autonomia che venne progressivamente cancellata nell'età ellenistica; la figura di Alessandro Magno, citata più volte da Chlebnikov, assume forse una rilevanza proprio per il rinnovamento che essa portò nel mondo greco: con la sua ascesa al potere e l'espansione territoriale la civiltà ellenica entra in contatto con l'Oriente, perde il frazionamento in città-stato e quella rigida separazione uomo-dio a favore di un nuovo sincretismo religioso²³⁵, tanto congeniale alla filosofia chlebnikoviana.

Abbiamo rinviato a questo paragrafo per il tema del fato e la visione del destino come filo tessuto da entità superiori: si tratta evidentemente della ricezione dell'immagine delle Parche romane e delle Moire greche; in *Sel'skaja družba* l'apparizione di due giovani al villaggio viene così introdotta: “Так, в пряже тайнственной с счастьем и бедами,/ Прекрасны, смелы и неведомы,/ Юношей двое явились однажды...” (III, 73). Un altro riferimento alle ‘sarte’ del destino è contenuto in *Ka*.

Non scarse inoltre le occorrenze di personaggi legati a Omero, il cui stesso nome figura svariate volte, ad esempio nella seconda vela di *Deti Vydry*, all'interno della quale è direttamente citato anche l'inizio dell'*Odissea*. Compagno qui Briseide e Achille (che invece sono personaggi dell'*Iliade*);

²³⁴ Brelich A., *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma 1966, p. 206.

²³⁵ Cfr. Brelich A., *I Greci e gli dei*, Napoli 1985, pp. 129 e sgg. Ma la figura di Alessandro il Grande, come giustamente ha rilevato Tartakovskij, incarna anche l'eroica impresa di liberazione nazionale, in primo luogo nella terza vela di *Deti Vydry*, sotto l'influsso del poema di Nežāmī *Eskandar-nāmè*, ma anche di una fonte araba come Ibn-Fadlan. Si veda in proposito il capitolo *Deti Vydry, 3-j parus* in Tartakovskij P. I., *Russkie poety i Vostok. Bunin, Chlebnikov, Esenin*, Taškent 1986. Infine, non va dimenticato che Kuzmin, scrittore importante nella formazione del giovane poeta, nel 1906 aveva pubblicato l'opera *Podvigi Velikogo Aleksandra*.

Achille a sua volta apparirà in *Carapina po nebu* nel mare oceanico dei calcoli chlebnikoviani sulla storia. Analogamente, il nome di Ulisse serve a Ka come metonimia per i Greci nelle riflessioni del poeta sul tempo.

Dei filosofi greci menzionati nell'opera di Chlebnikov ci capiterà di parlare nell'ultimo capitolo; da Roma sono invece attinte anche figure storiche come quella del cesare, di Nerone e di Muzio Scevola. Si potrebbe dire che sono proprio le figure storiche ad essere prettamente romane, mentre le divinità, come si è visto, appartengono ad un periodo in cui la religione era stata già ellenizzata; l'antico calendario romano, che pur interessava Chlebnikov, le sue feste e il relativo pantheon romano più arcaico (Cerere, Giano, Marte, Quirino, Saturno, Vesta...) non compaiono nei testi del poeta.

In un universo così poco classico come quello di Chlebnikov, non sono però le mitologie della Grecia o di Roma ad occupare un posto preponderante: l'asse Russia-ortodossia-grecità che Daniela Rizzi individua nella cultura russa dell'Ottocento come esito della riflessione romantica sulla propria identità non sorregge l'impianto poetico chlebnikoviano. Il 'declassamento' del Cristianesimo e dell'Ortodossia all'interno della sua opera e più in generale nella sua visione del mondo determinano nello stesso tempo un minor vigore del legame con la classicità e una minore vivacità di quel paradigma greco-slavo che negli stessi anni, secondo la studiosa, trova la propria espressione più alta in Ivanov²³⁶.

È l'induismo forse la religione che gioca nella poetica dell'autore il ruolo più importante dopo la mitologia slava. Il fascino che l'India esercita su Chlebnikov è paragonabile forse solo a quello provato da Nikolaj Rerich, pittore e scrittore 'indiano' d'adozione, vicino al poeta futurista anche nell'aspirazione ad una armonia universale, nella convinzione dell'Oriente culla della civiltà, con i suoi filosofi e i suoi maestri, da Lao-tsu a Buddha²³⁷.

Un grande numero di divinità, sovrani, poeti, riformatori sono chiamati in causa dal poeta in ogni tipologia di testo, dalle liriche agli scritti teorici²³⁸. A

²³⁶ Cfr. Rizzi D., *Tra "età d'oro" ed "età d'argento": paganesimo e cristianesimo nella cultura russa del XIX secolo*, in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, Roma, 2009, pp. 241-268.

²³⁷ Per approfondimenti si rimanda all'articolo di M. Böhmig, *Nikolaj Rerich, pittore, scrittore e studioso. L'Oriente come allegoria cosmica*, in *Ponti magici. Buddismo e letteratura occidentale*, Napoli 2009, pp. 171-198.

²³⁸ Per cercare di uniformare lo stile delle traslitterazioni si è usato quando possibile il *Dizionario della saggezza orientale* edito da Mondadori nel 2007, in particolare per nomi e figure del Buddismo, dell'Induismo e del Taoismo. Per il cinese si è utilizzato il sistema di trascrizione Wade-Giles.

questo punto è necessario accennare alla questione delle fonti di Chlebnikov, questione in parte già affrontata da alcuni studiosi, in particolare da Baran, ma che rimane ancora alquanto incompleta e complessa. Se infatti per quel che riguarda la mitologia slava si è ormai giunti ad elencare con certezza almeno alcune delle fonti del poeta (Afanas'ev, Sacharov, Zelenin, Dal'), molto più incerta è l'individuazione dei testi dai quali Chlebnikov ha appreso quelle nozioni, ad esempio sulle religioni orientali, che, come giustamente ha notato Baran, non rientrano nella 'cultura minima' di una persona istruita del suo tempo²³⁹. Gli studiosi tendono a citare con una certa frequenza due imponenti lavori: il *Lehrbuch der Religionsgeschichte* (1897) del teologo e studioso di religioni olandese Pierre Daniel Chantepie de la Saussaye (in traduzione russa *Illjustrirovannaja istorija religij*), con particolare attenzione alle sezioni indiana e iranica²⁴⁰, e la *Weltgeschichte* (1899) dello storico tedesco Hans Ferdinand Helmolt, uscita in traduzione russa con il titolo di *Vsemirnaja istorija*, dalla quale probabilmente Chlebnikov acquisì le conoscenze sulla mitologia egizia che ritroviamo in *Ka*²⁴¹.

I testi presenti nella biblioteca della famiglia del poeta a Astrachan' non aiutano molto nella ricerca: si tratta per lo più di trattati di biologia e zoologia (in quest'ultimo caso con una netta prevalenza di testi dedicati all'ornitologia), di atlanti e volumi di geografia, legati soprattutto alla regione di Astrachan', e di alcuni testi storici²⁴². Tra di essi, tuttavia, alcuni conservano ancora gli appunti e le note dell'autore, come il *Pojasnitel'nyj slovar' k teosofičeskoj literature* (M.

²³⁹ Cfr. Baran H., *O podtekstach, ob istočnikach i o poetike Chlebnikova*, "Russian Literature", LV, 2004, p. 15. Dello stesso autore e su argomenti simili cfr. anche *Chlebnikov i "istorija" Gerodota*, in Id., *Poetika russkoj literatury načala XX veka*, cit., pp. 67-76, sulle reminiscenze delle opere di Erodoto nei testi chlebnikoviani; Id., *O tekstach i istočnikach Chlebnikova: novye zametki*, "Russian Literature", L, 2001, pp. 235-253.

²⁴⁰ Per approfondimenti si rimanda ancora a un articolo di Baran, *O tekstach i istočnikach Chlebnikova: tri zametki*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 3, M. 2002, pp. 50-72. Nella seconda parte dell'articolo, *Na puti k "edinoj knige"*, Baran pubblica anche degli appunti di Chlebnikov con date tratte dalla storia indiana e nomi di grandi figure di questo paese, forse note per un nuovo testo teorico sulle leggi del tempo. Nella terza parte (*Stranicy istorii Azii*), invece, lo studioso riconduce alcuni episodi della storia cinese citati in *Azy iz uzy* proprio alla *Weltgeschichte* di Helmolt.

²⁴¹ Per Baran è addirittura probabile che Chlebnikov avesse avuto occasione di seguire i corsi dell'egittologo B. A. Turaev, a sua avvolta allievo del berlinese Adolf Erman, presso l'università di Pietroburgo. In quegli anni, infatti, l'egittologia acquisiva in Russia un ruolo sempre più rilevante, anche grazie alle contemporanee scoperte archeologiche e dunque al diffondersi dell'interesse per la civiltà egizia; cfr. Baran Ch., *Egipet v tvorčestve Chlebnikova*, in Id., *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, cit., pp. 129 e sgg.

²⁴² Per il catalogo completo si rimanda a <http://www.hlebnikov.ru/archives/astrcollection.htm>

1912), indicato dagli studiosi come una delle fonti del poeta per le opere incentrate sulla mitologia indiana, tra le quali *Esir*.

Con un'analisi trasversale è facile accorgersi che il testo 'indiano' per eccellenza è proprio *Esir*, scritto negli anni 1918-1919. Nei racconti dell'indù Krishnamurti (che forse volutamente porta il nome del famoso teosofo) si affastellano i nomi di Shivaji (1627-1680) e del suo rivale Aurangzeb (1658-1707) e dunque degli altrettanto opposti Viṣṇu (secondo principio della trimūrti indiana) e Maometto: Shivaji era infatti il capo della lotta di liberazione in India contro la dominazione musulmana; Aurangzeb il sovrano dell'impero Moghul, fanatico dell'Islam. Fatto imprigionare il padre, ucciso un fratello e messone in fuga un altro, favorevole a un'imposizione anche violenta della religione musulmana, Aurangzeb risvegliò la reazione induista che trovò il suo rappresentante proprio in Shivaji, nel 1674 autoincoronatosi re secondo il vecchio rito imperiale hindu²⁴³.

E ancora, l'indù racconta del poeta-mistico Kabīr (1440 circa-1518) e di Nānak (1469 circa-1538), fondatore del sikhismo. Significativo che Chlebnikov collochi queste due figure vicine, poiché Nānak fu effettivamente influenzato da Kabīr²⁴⁴; il libro sacro dei sikh, l'*Ādi Granth*, comprende preghiere dovute allo stesso Kabīr e si fonda sulla comune convinzione di una sostanziale identità tra la fede musulmana e quella indù, convinzione che evidentemente è molto vicina al pensiero di Chlebnikov, così come il disprezzo per le istituzioni religiose, per il sistema del sacerdozio e delle caste. Incontriamo poi il sesto e il nono guru sikh; Yama, primo mortale divenuto signore del regno dei morti. Chlebnikov utilizza una forma complessa, *Galaj-gala-jama*, forse intendendo la parola *kāma* (tempo), uno dei nomi attribuiti a Yama²⁴⁵.

²⁴³ Per approfondimenti sulla vicenda si veda ad esempio il capitolo sull'Impero Moghul in Saliero V., *L'India degli dei. Storia, civiltà, cultura*, Mursia, Milano 1986.

²⁴⁴ Cfr. Pisani V., Mishra L. P., *Le letterature dell'India*, Firenze 1970, p. 330.

²⁴⁵ Cfr. Friedrichs K., Fischer-Schreiber I., Erhard F-K., Diener M. S., *Lexicon der östlichen Weisheitslehren*, Bern-München-Wien 1986; ed. it. *Dizionario della saggezza orientale*, Milano 2007, p. 208.

Ma Yama è anche il protagonista di una vicenda che molto somiglia alla versione degli Oroči dell'incesto tra due fratelli: la sorella gemella Yamī lo ama ed è convinta che per il futuro dell'umanità essi debbano giacere insieme, ma Yama non cede alle lusinghe. Per approfondimenti, si veda RV X, 10 e il relativo commento in Pannikar R., *I Veda. Mantramañjarī. Testi fondamentali della rivelazione vedica*, Milano 2001, v. 2, p. 746-755.

I miti comuni a più sistemi religiosi sono d'altronde numerosissimi, si pensi alla lotta di Indra con il drago (con la conseguente liberazione delle acque imprigionate), all'albero cosmico e alla montagna al centro dell'universo. Indra, divinità centrale dell'Induismo vedico, poi parzialmente

Come nei testi di argomento persiano Chlebnikov introduce parole persiane apprese durante il soggiorno in Iran, così al secondo incontro con Krishnamurti questi pronuncia la parola sacra *Aum* (Om): il fatto di trascrivere il suono con le tre lettere dimostra forse che Chlebnikov fosse a conoscenza sì delle normali regole foniche, ma anche di una delle interpretazioni principali, che vede in questa sillaba l'emblema della trinità (A per Viṣṇu, U per Śiva, M per Brahmā)²⁴⁶. Brahmā è la prima divinità della trimūrti, personificazione dell'assoluto, citato da Chlebnikov (*brachma*) e da lui inteso come anima universale (motivo per cui Duganov propone che in realtà Chlebnikov si riferisse alla parola *brahman*, la realtà suprema che pervade tutto; per Parnis invece il poeta aveva in mente proprio una delle tre divinità principali).

Zangezi è chiamato anche Čangara Zangezi: si è visto in questo nome una possibile allusione a Śaṅkara (788-820), il filosofo indiano considerato il fondatore della scuola dei Vedānta, che asseriva l'identità del *brahman*, principio dell'universo, e dell'*ātman*, il sé individuale. In *Doski sud'by* il poeta riconduce la propria grandezza all'aver scoperto le leggi della storia e al fatto di essere stato preceduto proprio da Śaṅkara e da Amenofi IV.

Tra gli altri concetti filosofici nominati da Chlebnikov compare *māyā*, nell'induismo l'illusione, uno dei fulcri del pensiero di Schopenhauer, anch'egli legato strettamente alle dottrine orientali, dalle suggestioni dell'induismo all'asceti buddistica:

И то, что ты можешь увидеть глазом, и то, что ты можешь услышать своим ухом, - все это мировой призрак, Майя, а мировую истину не дано ни увидеть смертными глазами, ни услышать смертным ухом. Она – мировая душа, Брахма. Она плотно закрыла свое лицо покрывалом мечты, серебристой тканью обмана. И лишь покрывало истины, а не ее самое, дано видеть бедному разуму людей (V, 200).

D'altronde in *Carapina po nebu* il riferimento a Kaliyuga, nel pensiero induista l'era nera della degenerazione, dimostra la conoscenza della filosofia del

soppiantata dalla trimūrti, corrisponde infatti alle divinità della folgore e come loro sconfigge il serpente Vṛtra.

²⁴⁶ Cfr. ad esempio Consolaro A., *I Veda. Introduzione ai testi sacri indiani*, Milano 2000, p. 114. In *Doski sud'by*, invece, la stessa sillaba viene legata ai calcoli sulla storia e costituisce per Chlebnikov la dimostrazione della differente comprensione del tempo tra Indiani e Europei: “Если индус видит через звук, как медленно изменяются боги уравнения, то европеец, своим сердцем неспособный восходить от времени уравнения к движению основной величины его, может проверить холодным вычислением, выразив в числах звуковое видение индуса” (VI, 2, 60).

tempo ciclico; ogni ciclo si divide in 4 yuga o età: kṛtayuga, tretāyuga, dvāparayuga e kaliyuga. Così come l'utilizzo del termine Veda al plurale in *Edinaja kniga* fa supporre che il poeta fosse a conoscenza della loro divisione in quattro parti: Ṛgveda, Sāmaveda, Yajurveda, Atharvaveda.

Negli anni che Istoma, a seguito della profezia, trascorre prigioniero in India incontriamo ancora la dea della morte Kālī e la divinità solare Savitr, quest'ultima inclusa nella citazione diretta di un passo del Ṛg-veda.

Conoscenze storico-religiose sono inoltre testimoniate dai nomi di riformatori e movimenti, noti, come quello dei sikh, o decisamente meno noti, come la śvetāmbara, una delle due correnti in cui nel I secolo si divisero il jainismo fondato dal Mahāvīrā (599-527 a. C.). In realtà qui Chlebnikov confonde i due movimenti: “Индус не принадлежал к расколу Шветамбара, требовавшему от учеников ходить нагими, быть «одетыми в солнце»...”: il monaco śvetāmbar è colui che va vestito di bianco, a differenza del più tradizionale digambara, che pratica forme di ascetismo più forti e può addirittura girare nudo. Ad ogni modo, il jainismo, che rifiuta l'autorità dei Veda, doveva interessare Chlebnikov per la sua professione di totale non-violenza e per la convinzione che ogni cosa che esiste ha un principio vitale (di qui persino l'astensione dal tagliare i capelli).

Non mancano neanche riferimenti letterari: Tagore, poeta indiano moderno, premio Nobel nel 1913, è menzionato in *Azy iz uzy* e a lui è persino concesso un lasciapassare per il Governo dei Presidenti del Globo Terrestre.

Alcuni dei nomi elencati in *Esir* ritornano in altri testi: la dea Kālī in *Bogi*; Shivaji in *O, Azija! toboj sebja ja muču...*, dove segue proprio Mahāvīra e Zarathustra, rappresentanti al loro volta del jainismo e dello Zoroastrismo; Viṣṇu, ovviamente nella lirica *Menja pronosjat na slonovyčh...*, dove il poeta si identifica dapprima con il dio dell'induismo e poi con un *bodhisattva*, nel pensiero religioso buddhista colui che si avvia all'illuminazione e che si preoccupa della salvezza altrui. Potrebbe essere proprio questa dedizione al prossimo a spingere Chlebnikov a notare una similitudine tra se stesso e un *bodhisattva*, “paradigma di salvezza universale”²⁴⁷, che aiuta gli altri a progredire sul cammino della perfezione.

²⁴⁷ Filoramo G. et. al., *Manuale di storia delle religioni*, Bari 1998, p. 354.

Nel mondo multireligioso di Chlebnikov, infatti, l'India rappresenta già di per sé non solo un crogiuolo di fedi, dall'Induismo al Buddhismo all'Islam, ma anche, nell'antica unità indo-iranica, un crogiuolo di popoli.

Anche in Chlebnikov tutte queste religioni sono presenti per lo più in maniera sincronica: fatta eccezione per il periodo giovanile, dominato dalla mitologia slava (all'incirca fino al 1912), e per gli ultimi due anni di vita del poeta (1921-1922), nei quali è preponderante il tema persiano durante e a seguito del viaggio in Iran, non ci sembra si possano distinguere, da un punto di vista religioso, altri evidenti periodi 'monotematici' nella poetica di Chlebnikov, né che essa possa essere divisa in successive fasi temporali e contemporaneamente 'geografiche'. L'Egitto trionfa in *Ka*, l'India in *Esir*, ma temi indiani sono già presenti in testi precedenti; personaggi della mitologia classica, figure dell'induismo o dell'islamismo, temi egiziani si intersecano all'interno di testi che coprono tutto l'arco centrale della poetica di Chlebnikov.

Al Buddhismo, nato proprio in India nel VI secolo a.C., si convertì il re Aśoka nel III secolo a.C.: Aśoka è menzionato in *Ka* e in uno dei tanti testi o varianti ad esso collegati, *Ja pošel k Asoke...* (1915). Aśoka si convertì spinto anche dal rimorso per la sanguinosa conquista della regione di Kalinga e dal momento del ravvedimento il suo regno fu improntato alla non violenza e alla tolleranza religiosa: furono eretti ospedali e opere pubbliche, furono aboliti la tortura e i sacrifici animali²⁴⁸. Tutto ciò spiega l'attenzione che questa figura suscitò in Chlebnikov. In *Ka*, inoltre, Chlebnikov lo affianca al nome di Akbar, (1542-1605), il più grande imperatore moghul dell'India, che a differenza di Aurangzeb promosse la tolleranza religiosa.

Tra il X e il XII secolo il Buddhismo scomparve dall'India, per passare in Indocina, a Ceylon, in Cina, in Giappone e in Tibet nella forma del Lamaismo, il cui fondatore Tsong kha pa (1357-1419) è ricordato in *Ladomir* e in *Doski Sud'by* è chiamato "Socrate della deserta Asia" (VI, 2, 32).

Termini del Buddhismo sono più rari all'interno della poetica chlebnikoviana, se si esclude il Buddha, presente proprio in *Esir*, oltre alla menzione di quello che nella cosmologia buddhista è il monte al centro dell'universo, Meru o Sumeru (in Chlebnikov *Sjumer-Ulu*): il disco della Terra è

²⁴⁸ Cfr. Harvey P., *An Introduction to Buddhism. Teachings, History and Practices*, Cambridge 1990; ed. it. *Introduzione al Buddhismo. Insegnamenti, storia e pratiche*, Firenze 1998, p. 88.

percorso da una serie di sette catene montuose concentriche, al centro delle quali è il monte Meru²⁴⁹, idea comune alla cosmologia indiana, sebbene con sostanziali differenze.

Il numero di occorrenze del Buddha è quasi equivalente a quello delle occorrenze di Maometto, che ritroviamo ad esempio nel poema *Naprasno junoša kričal...*: parte dei protobulgari, infatti, accolse la religione islamica. Nel testo si ritrova anche un riferimento alle vergini del paradiso, le Uri, così come in *Ka* (dove viene menzionato il canonico attributo degli occhi neri); testo ‘egiziano’ per eccellenza, *Ka* raccoglie però occorrenze eterogenee: il protagonista incontra Maometto in persona e sente parlare del Dajjāl (*Masich-al’-Dedžal* in Chlebnikov), il mentitore, sorta di Anticristo della religione musulmana, che secondo la tradizione regnerà alla fine dei tempi per quaranta giorni facendo trionfare l’ingiustizia e sarà poi ucciso dal suo ‘opposto’, il Mahdī, Messia destinato a restaurare la giustizia che troviamo invece citato in *Noč’v Persii*.

Ma il testo che registra il maggior numero di occorrenze legate all’Islam è il poema *Chadži-Tarchan*, dove la stessa prima parola che forma l’antico nome della città di Astrachan’ è legata al termine islamico *Hājī*, il giusto che ha compiuto il pellegrinaggio alla Mecca, quinto pilastro della religione islamica. Poiché la parola *tarchan* è invece legata nella lingua tatara al significato di ‘libero’, per Tartakovskij il nome potrebbe dunque essere reso come “libero pellegrino” e simboleggiare il cammino di questa città verso una grande meta, quella di una comunità multietnica e multireligiosa²⁵⁰. E vi ritroviamo ancora Maometto, ma anche il Corano, i muedzin e i minareti. Segue per numero di riferimenti un altro poema che celebra analogamente la Russia multireligiosa, incontro di popoli e fedi diverse: *Pesn’ mne*, dove moschee e califfi sono chiamati a rappresentare il mondo musulmano.

Anche Allah è menzionato in *Esir*, quando Istoma finisce per essere venduto al musulmano Mansur. Inoltre, nella lirica *Tichij duch ot jablon’ veet...*

²⁴⁹ Cfr. la voce *Cosmologia* nell’*Enciclopedia Treccani*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/asia-india-americhe-la-scienza-indiana-la-cosmologia_\(Storia-della-Scienza\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/asia-india-americhe-la-scienza-indiana-la-cosmologia_(Storia-della-Scienza)/)

²⁵⁰ Per approfondimenti si rimanda all’articolo di P. I. Tartakovskij, *Poet. Rossija. Vostok. (K voprosu o zapadno-vostočnoj koncepcii V. Chlebnikova v poeme “Chadži-Tarchan”)*, “Voprosy literatury”, 6, 1987, pp. 94-121. Il nucleo del poema è infatti, secondo lo studioso, la questione filosofica del nazionale e dell’internazionale. Avendo citato anche l’articolo di Vroon sul medesimo poema, ci limitiamo a sottolineare la ricezione critica da parte di Tartakovskij di questa interpretazione, così come del lavoro di Mirsky sull’Oriente in Chlebnikov.

(1915), si registra l'esclamazione *Alla bismulla*, dove forse Chlebnikov rende con un errore il termine *bismillāh*, "in nome di Dio".

L'Islam viene così a costituire un punto di unione tra l'India e l'Iran, quest'ultima divisa, almeno cronologicamente, tra lo Zoroastrismo, a sua volta legato ai Veda, e la religione musulmana. Riferimenti all'Islam sono pertanto contenuti in molti testi del ciclo persiano, alcuni dei quali si ispirano alle feste islamiche: in *Novruz Truda* è menzionata la festa del Bayrām e ovviamente, nel titolo stesso, quella del nuovo anno. Nei versi *Šachsejn-vachsejn!- i musul'mane...* (1920) si fa riferimento alle celebrazioni in onore di al-Ḥusain, secondo figlio di Ali, genero di Maometto, figura venerata dagli sciiti e fonte di discordia con l'ortodossia sunnita.

Ma forse ancora più numerosi sono i riferimenti proprio allo Zoroastrismo, l'antica religione della Persia (VII-VI sec. a. C.), divenuta religione ufficiale nel II secolo d. C. e soppiantata dall'Islam con la conquista araba nel VII secolo. Il credo di Zarathustra è alla base della lirica *Vidite, persy, vot ja idu...* (1920): il poeta si identifica con uno dei figli spirituali di Zarathustra, che tiene in mano il Frashokereti, l'escatologia dello Zoroastrismo; poi con tre degli Ameša Spenta, gli Immortali Benefici, cioè i sei esseri divini vicini alla divinità suprema Ahura Mazdāh (che invece non è quasi mai menzionato, come d'altronde Zeus, con l'eccezione dei testi teorici²⁵¹), personificazioni di concetti teologici astratti: Vohu Manah, il buon pensiero, Aša Vahišta, l'ottimo ordine e Xšathra Vairya, il dominio desiderabile.

Я Вoгу Мано – благая мысль.

Я Аша Вагиста – лучшая справедливость.

Я Кшатра Вайрия – обетованное царство (II, 132).

Da notare la precisione di Chlebnikov nel riportarne i significati e il fatto che gli Ameša Spenta compaiono nell'ordine più tipico degli inni (*Yasna*)²⁵².

Per Tartakovskij questa identificazione risiede nella natura ugualmente profetica e rivelatrice della religione mazdea e della poesia di Chlebnikov: il rapporto uomo-divinità è mediato dal profeta. La visione dello Zoroastrismo, con il raggiungimento pacifico di una nuova struttura del mondo nel quale trionferà la

²⁵¹ In *Doski sud'by* la contrapposizione bene/male è rappresentata attraverso l'opposizione Ahura Mazdāh/Ariman (o Angra Mainyu), quest'ultimo dio delle tenebre.

²⁵² Cfr. ad esempio *Yasna* 1 (2): "Annuncio (e) celebrazione [questo Yasna] in lode di Vohū Manah, il buon pensiero, di Aša Vahišta, la più elevata rettitudine, di Xšathra Vairya, il potere da desiderarsi...", in *Avesta*, a cura di A. Alberti, Torino 2004, p. 89.

giustizia, viene riportata da Chlebnikov al proprio presente e all'immediato futuro post-rivoluzionario²⁵³.

La lirica si conclude con un giuramento in nome di Zarathustra, una delle figure più importanti di tutta la poetica chlebnikoviana, arricchita ovviamente dell'eredità nietzschiana alla quale abbiamo già accennato nel primo capitolo, e della poetessa Qurratu 'l-Ajn, seguace del Babismo, setta nata in seno all'islamismo sciita alla metà del XIX secolo. Sayyid 'Alī Muhammad di Šīrāz (1819-1850) si dichiarò il Bāb, nell'antico scitismo titolo del discepolo più anziano, e contemporaneamente l'imām occulto manifestatosi. Per le sue posizioni non conformi alla dottrina fu ucciso nel 1850²⁵⁴. Qurratu 'l-Ajn fu invece uccisa nel 1852; la sua figura costituisce un riferimento tutt'altro che sporadico nei testi del poeta e a lei ha dedicato un lungo articolo Ronald Vroon²⁵⁵. Ancora due riferimenti importanti sono contenuti nei versi: il ponte Cinvat, che il

²⁵³ Cfr. Tartakovskij P. I., *Drevneiranskaja mifologija v chudožestvennoj strukture tvorenij pozdnego Chlebnikova*, in *Chlebnikovskie čtenija*, SPb. 1991, pp. 40-49. Per un'analisi della stessa lirica si veda anche Isaeva L. Ch., *Modelirujuščaja funkcija vostočnyh imen sobstvennyh v stichach V. Chlebnikova ob Irane*, in *Velimir Chlebnikov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura na rubeže tysjačeljetij. VII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., pp. 51-57. A nostro avviso, tuttavia, l'interpretazione dei nomi della Isaeva è meno corretta di quella di Tartakovskij. Della stessa autrice: *Transformacija obraza proroka v stichotvorenijach V. Chlebnikova ob Irane*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija*, cit., pp. 89-97.

²⁵⁴ Un riferimento alle uccisioni dei seguaci del Bab è contenuto anche nella lirica del 1921 *Morjak i poec*.

²⁵⁵ Per Vroon nei testi di Chlebnikov ella rappresenta l'uguaglianza sociale, per esempio in *Okjabr' na Neve*, e la causa della rivoluzione, come in *Ladomir*; cfr. Vroon R., *Qurrat Al-'Ayn and the Image of Asia in Velimir Chlebnikov's Post-Revolutionary Oeuvre*, "Russian Literature", L, 2001, pp. 335-362.

Il Babismo confluisce poi in un altro movimento analogo, la dottrina bahā'i, che si caratterizzava per il cosmopolitismo e l'antinazionalismo: si noterà come i due tratti siano ancora una volta in linea con il pensiero di Chlebnikov. Una frase di Bahā'u'llāh ci sembra strettamente legata al passo di *Esir* in cui Istoma ingiunge all'indù di non salvare solo il cigno ma tutto il popolo ("Это что – лебедь освободить! Нет, ты дай свободу всему народу, сказал он!"; V, 191). Il contenuto è diverso, ma la forma è molto simile all'insegnamento del religioso: "Non vi vantate di amare la vostra patria ma vantatevi piuttosto di amare il mondo intero" (cit. in Bausani A., *L'Islam*, Milano 1999. Per approfondimenti sul Babismo si rimanda a un'appendice di questo testo, *La religione Bābī-Bahā'ī*, pp. 193-200).

Un'ultima nota: ci sembrano significativi, nell'ambito degli studi sulle leggi del tempo e in particolare sulla ciclicità delle grandi figure storiche, i calcoli che mettono in relazione il Bāb e la poetessa rispettivamente con Cristo e la Maddalena: "Пророк Ирана Мирза-Баб родился через 365·5 после Иисуса (6-й год до Р.Х.). Разве Тахире (или Хурриет Эль Айн) не напоминала Магдалину? Когда она затягивала веревку на своей шее? И вороны, кружившиеся над Бабом, когда он был расстрелян на стенах Тавриза, не напоминали вороны стаи Голгофы?" (VI, 2, 33). Più in generale, in base alla teoria di Chlebnikov che un certo numero di anni separa la nascita di persone affini, proprio i testi teorici sulla storia possono fornire uno spunto per l'interpretazione del pensiero storico-religioso di Chlebnikov e il giudizio dell'autore sulle figure che chiama in causa nella sua poetica.

morto deve attraversare per essere giudicato; e i gemelli primordiali Mashya e Mashyai (in Chlebnikov *Matija i Matijan*)²⁵⁶.

Dal persiano Chlebnikov prende a prestito numerosi termini, tra i quali giocano un ruolo fondamentale “derviscio” e “mulla”. Come nel caso dell’India ritroviamo inoltre riferimenti letterari; il protagonista della lirica *Kave kuznec* (1921) proviene evidentemente da Firdousi: nello *Sciāhnamè* il fabbro Kāvè insorge contro l’usurpatore al trono Dahāk, issando come bandiera il proprio grembiule, presente anche in Chlebnikov, simbolo della lotta per la libertà. Il capolavoro di Firdousi era giunto in Russia già all’epoca di Žukovskij, che ne rese una versione molto libera attraverso la traduzione tedesca di F. Rückert²⁵⁷.

Appartengono alla letteratura persiana anche i personaggi di *Medlum i Lejli*, ripresi da uno dei cinque poemi di Nežāmī, *Leilā o Mag’nūn* (1188), che narra una antica saga di origine araba.

Cambiamo nuovamente ‘mondo’ e ci trasferiamo nell’antico Egitto. Utilizzando la ‘tecnica’ del maggior numero di occorrenze nello stesso testo, l’opera ‘egiziana’ di Chlebnikov è certamente *Ka*. A dire il vero, si potrebbe anche azzardare che sia quasi l’unica: la stragrande maggioranza di divinità e figure dell’antico Egitto sono menzionate in questo testo. Fanno eccezione Ra e Osiride che ricorrono in svariate altre opere.

Ra, come si è detto anche a proposito di *Chadži-Tarchan*, è il nucleo polisemantico della lirica *Ra, vidjaščij oči svoi...* (1921), dove, accanto alla divinità egizia, ricorda l’antico nome della Volga e si collega alla figura di Razin. Osiride è nominato in *Bogi da Venere*, una delle poche divinità che parla anche una lingua ‘razionale’: “Эн-кенчи! Рука Озириса найдена/ на камнях у водопада сегодня мною” (IV, 239). Il riferimento è probabilmente al mito di

²⁵⁶ Per Eliade le cosiddette coppie primordiali, come anche Yama e Yamī, derivano dal mito dell’androgina umana: molte tradizioni rappresentano l’antenato come un androgino; cfr. Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 385.

²⁵⁷ Per un’analisi della ricezione della letteratura persiana in Russia si rimanda a Rannit A., *Iran in Russian Poetry*, “SEEJ”, vol. 17, 3, 1973, pp. 265-272. Oltre ai motivi persiani in Puškin e Griboedov, l’autore menziona le traduzioni dal tedesco dell’opera di Hafēz eseguite da Fet, il poema *Rozy Širaza* (1906-1907) di Bunin, il ciclo persiano di Bal’mont incluso nella raccolta di poesie *Zovy drevnosti* (1908). Il periodo tra il 1900 e il 1917 è definito “l’età persiana della letteratura russa”. La forma poetica tipicamente persiana del *ghazal* viene utilizzata da Kuzmin, Gumilev, Brjusov, Ivanov, Severjanin. La rassegna si chiude con la raccolta *Persidskie motivy* (1925) di Esenin. Potremmo riassumere questa lunga ‘infatuazione’ russa per l’Iran proprio con una citazione da Esenin: “Sei bella, Persia, lo so./ Le rose come lampade, ardono/ E di nuovo a me del lontano paese/ Parlano con tenera freschezza./ Sei bella, Persia, lo so./ Oggi io bevo per l’ultima volta/ Gli aromi inebrianti, come vino” (tr. it. E. Bazzarelli in Esenin S. A., *Poesie e poemetti*, cit., p. 256).

Osiride, fatto a pezzi dal fratello Seth, che ne nascose le parti in vari luoghi. Iside, sorella e moglie, ne rimise insieme i pezzi ed ebbe da lui Horo, dio della luce, una delle divinità che troviamo in *Ka*.

Ritorniamo allora a questo racconto, che si apre con l'affermazione dell'io lirico di avere un *Ka* e con la successiva spiegazione della tripartizione dell'anima in *Ka*, *Ba* e *Akh* (inspiegabilmente *Chu* in Chlebnikov²⁵⁸). *Ba* era la manifestazione animata del defunto, capace di muoversi indipendentemente da esso, rappresentato come un uomo dalla testa di uccello; *Akh* era l'ipostasi luminosa dell'energia creatrice; *Ka*, che non aveva solo il significato di doppio, come in Chlebnikov, ma anche di forza vitale, è il fulcro intorno al quale ruota il testo: secondo Ivanov, nell'opera del poeta ha la funzione principale di strumento per viaggiare nel tempo²⁵⁹. È questa capacità di *Ka* a rendere possibili i continui passaggi temporali e i cambiamenti repentini di scena.

Una delle parti centrali, almeno dal punto di vista della mitologia egizia, è forse la terza, ovvero il viaggio dei due protagonisti da Amenofi IV, faraone riformatore, e come tutti i riformatori, figura particolarmente importante per il poeta. Siamo nel Nuovo regno e nella XVIII dinastia; figlio di Amenofi III e Tiy (o Tiye, Teye), egli trasformò il politeismo degli Egiziani nel monoteismo della teologia eliopolitana, con l'adorazione del dio sole Aton, poi identificato con Ra. La teocrazia, cioè la fusione di più identità divine in una, è tratto caratteristico degli Egizi. Il faraone esordisce proprio con una invocazione a Aton: “- АТЭН! СЫН ТВОЙ, Нефер-Хепру-Ра, так говорит...” (V, 124); Neferkheperu Ua-en-Ra è uno dei nomi di Amenofi, contenuto tra l'altro nel famosissimo *Inno al sole*: “Tu sei nel mio cuore, e non esiste nessuno che ti conosca tranne tuo figlio, Neferkheperu Ua-en-Ra, al quale fai comprendere il tuo disegno e la tua potenza”²⁶⁰. In *Ka* Chlebnikov gli fa pronunciare un discorso contro l'innomerevole quantità di divinità che si affastellano sul Nilo, metonimia per

²⁵⁸ Poiché come si è detto, e come ha dimostrato Baran, fonte primaria di questo testo è l'articolo di C. Niebuhr sull'Egitto contenuto nella *Weltgeschichte* di Helmolt, vale la pena rilevare come la medesima forma si ritrovi proprio in Niebuhr. Tale articolo è per Baran anche la fonte per gli episodi della storia egizia citati nel testo teorico *Bitvy 1915-1917 g. Novoe učenie o vojne*; cfr. Baran Ch., *Egipet v tvorčestve Chlebnikova*, cit., pp. 126, 142.

²⁵⁹ Cfr. Ivanov V. Vs., *Two Images of Africa in Russian Literature of the Beginning of the Twentieth Century: Ka by Chlebnikov and Gumilev's African Poems*, “Russian Literature”, XXIX, 1991, p. 411.

²⁶⁰ Cit. in David A. R., *Misteri egizi. Religione e società nell'antica terra dei faraoni*, Firenze 1991, pp. 186-188.

l'intero regno. Il fiume è chiamato Hapi, che è il nome della divinità in forma di toro considerata appunto dio del Nilo.

Amenofi, che modificò il proprio nome in Akhenaton, colui che è amato da Aton, ci viene presentato insieme ad altre figure: la moglie Nefertiti, Ai (Ay) e Šurura, quest'ultime nella traslitterazione dello stesso Chlebnikov. Ay è forse il visir che salì al potere alla morte di Tutankhamon, il quale era subentrato con il nome di Tutankhaton al fratello Smenkhkare (sebbene la sua ascendenza sia stata oggetto di numerosissime altre teorie), temporaneo successore di Amenofi. Alla morte di quest'ultimo, che dopo Nefertiti aveva preso in moglie la propria terza figlia Ankhesenpaaton, Ay e i sacerdoti si impegnarono per restaurare gli antichi culti e per riportare la capitale a Tebe; Tutankhaton assunse il nome con il quale è rimasto più famoso e sposò la figlia e vedova di Amenofi che mutò il proprio nome in Ankhesanamun. Alla morte prematura di Tutankhamon, ella si sposò per la terza volta proprio con Ay, che governò per quattro anni²⁶¹.

Šurura rimane una figura ancora più incerta: è associato da Baran al nome di un alto sacerdote, tuttavia lontanissimo foneticamente e graficamente dalla forma che troviamo in *Ka*, Meryre; per Duganov è una contaminazione di due nomi, Terura e Šarru, quest'ultimo nemico del faraone. In *Tvorenija* non è presente alcuna nota a riguardo.

Nel discorso di Amenofi vengono inoltre menzionati: Such, Mnevis, Benu e Šeš. Mnevis è senza dubbio il toro sacro a Eliopoli, da un punto di vista teologico ricollegabile a Ra-Atum, e Benu è l'uccello della fenice. Ma la decifrazione degli altri nomi (che forniamo sempre nella traslitterazione della forma presente in Chlebnikov) è di nuovo resa complessa dalla scrittura cirillica e dagli errori del poeta: questo Such per Stepanov è Sutekh, divinità acquatica di origine asiatica; per Baran e Duganov è invece Sebek (o Sobek), dio coccodrillo degli Egizi, tuttavia Sebek viene poi effettivamente menzionato nell'ottava parte e dunque, seppur tutt'altro che impossibile per Chlebnikov, sembra a nostro avviso strano che risulti con due diverse forme nello stesso testo²⁶². Šeš (sempre nella variante chlebnikoviana) è per Stepanov il dio Heh (in russo Xex); per Parnis un

²⁶¹ Cfr. David A. R., *op. cit.*, pp. 167 e sgg. In effetti, Baran suppone che si tratti del cognato di Amenofi, tuttavia senza spiegare la lunga storia che portò al formarsi di questo legame di parentela; per Duganov si tratta invece del marito della balia del faraone.

²⁶² È vero anche però che tenendo presente la fonte primaria di Chlebnikov, individuata da Baran in Helomolt, vi si trova qui la forma *Such-krokodil*; cfr. Baran Ch., *Egipet v tvorčestve Chlebnikova*, cit., p. 141.

riferimento all'antica parola egiziana per indicare l'ombra; per Duganov la sorella o la moglie di Menes, primo mitico re dell'antico Egitto. Più avanti nel testo troviamo ancora la forma Tutu, per Stepanov essere fantastico, per Baran l'allora ministro degli esteri, come testimonierebbero alcune iscrizioni a Tell el-Amarna (toponimo moderno della città fondata da Amenofi IV), mentre Duganov si limita a ipotizzare che sia una figura vicina al faraone; per Grigor'ev e Parnis si tratta forse dell'architetto Tuti. Se ne dedurrà da questo breve ma decisamente complesso *excursus* l'enorme difficoltà di decifrare il nome e il significato dei personaggi del testo e di riportarli all'effettivo corrispondente storico-mitologico.

Il faraone ricompare solo alla fine della settima parte, quando, nelle sembianze di scimmia, viene ucciso: così nella realtà Amenofi fu ucciso dai sacerdoti ostili al suo culto. La situazione tuttavia è piuttosto confusa: come ha giustamente sottolineato Baran, non solo l'elevatissimo numero di nomi storici e mitologici, ma anche l'impossibilità di stabilire quali avvenimenti e quali particolari siano rilevanti nella trama rendono il testo di difficile decifrazione²⁶³. Nella sezione successiva, la domanda "Как был убит Аменофис?" introduce una ricostruzione dell'accaduto. Amenofi ribadisce di aver liquidato le altre divinità: Osiride, Hator, dea del cielo in forma di vacca²⁶⁴ e Sebek, divinità delle acque. Poi di nuovo ritroviamo il faraone in vesti di scimmia e di nuovo assistiamo alla sua uccisione da parte dei sacerdoti che invocano vendetta. Ma il perché della trasformazione in scimmia resta alquanto incerto.

Restano ancora da analizzare le religioni e le mitologie dell'estremo Oriente. Due sono le divinità cinesi che ritroviamo nell'opera di Chlebnikov: Shang-ti e T'ien. Shang-ti è il dominatore supremo identificabile con T'ien, il Cielo. La differenza risiede forse nel grado di astrazione, dove T'ien è il cielo 'materiale', poi personificato e venerato come Shang-ti, signore e legislatore del mondo, con caratteristiche antropomorfe²⁶⁵.

²⁶³ Cfr. Baran H., *On the Poetics of a Xlebnikov's Tale: Problems and Patterns in "KA"*, in *The Structural Analysis of Narrative Texts. Conference Papers*, Ohio 1980, p. 117: "In the case of «Ka», it is a problem to establish whether a particular element of the text in itself conveys an event relevant to the plot and helps explain the personality of a character, or whether it must be regarded as secondary, as one of a larger number of like items which contribute in some manner to the reconstructed level only when paraphrased at a sufficiently high level of generality". Per lo studioso, la ripetizione di alcuni frammenti permette di restituire coesione al testo.

²⁶⁴ Così infatti la fa descrivere il poeta a Amenofi: "Гатор прекрасно и мятежно рыдает о прекрасном Горе. Коровый лоб... рога телицы... широкий стан" (V, 140). Il teriomorfismo è un'altra delle caratteristiche fondanti la religione dell'antico Egitto.

²⁶⁵ Cfr. Werner E. T. C., *A Dictionary of Chinese Mythology*, New York 1961, pp. 410; 502.

Fatta eccezione per il primo antenato della mitologia cinese Fu Hsi, che in *Čao* (<1915>) è ricordato insieme al corrispettivo indiano Manu (e in *Doski sud'by* accanto anche ad Adamo e P'an-ku, creatore del mondo nella più antica tradizione cosmologica cinese), i restanti nomi riconducibili alla Cina sono per lo più personaggi storici, pensatori e filosofi. Sposo di Nugua, considerata la creatrice dell'umanità, Fu Hsi fu uno dei sublimi imperatori della Cina, al quale l'umanità deve la pesca con le reti, l'addomesticamento degli animali selvatici, l'allevamento dei bachi da seta, il goniometro, la musica e gli otto trigrammi alla base del libro dell'oracolo; una sorta di Prometeo dunque, che intercede per gli uomini.

Si collocano a cavallo tra filosofia e religione Confucio (551-478), fondatore della prima scuola di saggezza giapponese basata su benevolenza, moralità e rito; e Lao-tsu (o Laozi), filosofo taoista, ideatore di una dottrina tutta incentrata sul *tao*, ovvero la legge di natura, principio attivo che a tutto dà origine e tutto regola: in entrambi i casi, è fondamentale l'amore per l'armonia, che in Confucio rimane più legato all'uomo, alla vita familiare e sociale.

Della filosofia cinese era certo noto a Chlebnikov il principio degli opposti Yin e Yang, forse sottesi in *Oleg Trupov* a quelli che Chlebnikov chiama *En* e *In*: “...Пел Эн-ин/ С восточной сладостью напева” (III, 163). Il principio femminile Yin e quello maschile Yang sono antitetici e complementari e dalla loro interrelazione nasce il mutamento, fondamento del taoismo.

Sun Yat-sen è invece una figura eminentemente storica, personaggio politico che si battè per la rinascita nazionale della Cina e fu costretto all'esilio dopo il fallimento di un tentativo di rivolta nel 1895. Tornò in Cina dopo la rivoluzione del 1911 e fu presidente provvisorio della Repubblica cinese, poi a capo del governo di Canton. A lui in *Vozzvanie presedatelej zemnogo šara* Chlebnikov concede un lasciapassare per il Governo (così come già al poeta indiano Tagore), probabilmente non solo per la sua vicinanza negli ultimi anni all'Unione Sovietica, ma soprattutto per la sua opposizione alla partecipazione del proprio Paese alla prima guerra mondiale. Chang Hsien-chung, leader della rivolta contadina nel XVII secolo, è una delle figure di cui racconta Krishnamurti in *Esir*.

Il poeta cinese Li Bai o Li Tai Po (701-762) è all'origine del neologismo *Litajbon*, così come dal nome del grande poeta indiano antico Kālidāsa Chlebnikov conia *Kalidasid* (II, 77).

La religione del Giappone, lo Shintoismo, (al quale si affiancò dal VI secolo d. C. il Buddhismo) era soprattutto agli inizi una religione animista e politeista che vedeva ogni fenomeno naturale posto sotto l'autorità di una divinità: i *kami* sono dunque personificazioni di fenomeni naturali, in una concezione non troppo diversa dal paganesimo slavo. Ma è bene premettere subito che non è solo in termini mitologico-religiosi, come ha dimostrato Kamejama, che il Giappone è presente all'interno della poetica chlebnikoviana; esso è piuttosto un punto cardine dell'evoluzione del pensiero del poeta, dalla battaglia di Tsushima, input decisivo per la ricerca delle leggi del tempo, all'occupazione di Vladivostok nel 1918, al centro del poema *Perevorot v Vladivostoke*²⁶⁶: la figura ambigua del samurai svela il fascino misterioso di Chlebnikov per questo Paese. Certo è che la guerra del 1905 prima e l'invasione giapponese poi determinarono momenti di 'incertezza' nel pur innegabile interesse del poeta per il Giappone.

S. Lakoba ha a sua volta argomentato la propria convinzione che Chlebnikov fosse non solo a conoscenza della lingua giapponese, ma che senz'altro avesse anche nozioni di poesia e di metrica giapponese²⁶⁷. Izanagi legge a Perun il *monogatiri* e per due volte Chlebnikov usa la parola *tanka*.

Tra le divinità del Giappone Chlebnikov menziona solo Izanagi e Izanami, fratelli e compagni, come già Osiride e Iside (o come Zeus e Era). Creatori, secondo il mito, delle isole del Giappone, ebbero per figlio il dio del fuoco; nel parto Izanami morì e Izanagi uccise per rabbia il figlio, dal quale nacquero tutti gli altri dei. È noto che in *Azy iz Uzy* e in *Bogi* Chlebnikov renda, volontariamente o involontariamente, Izanagi una divinità femminile²⁶⁸, così come in *Ka*, dove il nome del dio, qui addirittura in una sorta di forma mista Izanaga, è metonimia per il Giappone.

Da questo lungo elenco di nomi e religioni, ci sembra di poter senza dubbio trarre una conclusione: il poeta si interessò agli eroi, ai profeti, ai maestri e ai filosofi che più di tutti sostenevano una visione del mondo vicina alla sua, della quale nello stesso tempo avevano costituito una fonte di ispirazione. Il dio di

²⁶⁶ Cfr. Kamejama I., *Chlebnikov i Japonija*, "Japanese Slavic and East European Studies", 7, 1986, pp. 1-30. *Perevorot v Vladivostoke* è stato studiato nella datazione (1922), nello sfondo storico e nel contenuto da Vroon: *Velimir Khlebnikov's "Perevorot v Vladivostoke": History and Historiography*, "Russian Review", v. 60, 1, 2001, pp. 36-55.

²⁶⁷ Cfr. Lakoba S., *Bodchisattva-Chlebnikov i Vostok*, in *Sbornik rabot molodych učenych i specialistov Abchazii*, Suchumi 1980, pp. 83-84.

²⁶⁸ E tuttavia, almeno stando all'edizione di Duganov che include anche la lirica *Tuda, tuda...* (1919), poi inserita nei due poemi successivi, nei versi originari troviamo la forma Izanami.

Confucio come ordine morale più che supremo Signore, la centralità degli insegnamenti del Buddha più che del Buddha stesso, il rispetto di ogni forma di vita del jainismo, l'uguaglianza sociale invocata dai sikh insieme alla sintesi tra Islam e Induismo, tanto per citare qualche esempio, sono alcuni dei tratti che spingono Chlebnikov, a nostro avviso, ad interessarsi a queste religioni e a questi movimenti più che al Cristianesimo, del quale il poeta condanna la dogmatizzazione e l'autorità delle gerarchie.

Ma non con questi grandi popoli e le loro altrettanto grandi religioni possiamo esaurire l'elenco delle figure e dei motivi-chiave nella poetica di Chlebnikov. È necessario catalogare anche tutti quegli elementi meno frequenti, a volte anche unici, ma altrettanto importanti per ottenere uno sguardo completo sul pantheon acronico e sovranazionale creato dal poeta.

L'interesse di Chlebnikov per la mitologia degli Oroči è già stato ampiamente indagato²⁶⁹, anche se a livello quantitativo esso si manifesta in soli quattro testi, tra i quali il più importante è senza dubbio *Deti Vydry*. Le occorrenze registrate riguardano il dio Anduri, la festa dell'orso, l'amore incestuoso tra fratelli²⁷⁰ e il mito dei tre soli, con quest'ultimo a caratterizzarsi senza dubbio come il più ricorrente.

Ma il sole occupa, a prescindere dalla specifica mitologia di questo popolo, un posto di grandissimo rilievo nella poetica di Chlebnikov, in particolare quello che è stato definito appunto *solnceborčeskij mif*. In alcuni testi, in effetti, esso si sviluppa in maniera originale, per esempio con la morte dell'eroe in *Mračnoe*²⁷¹, il riferimento alla condanna di Giordano Bruno in *Enja Vojekov*, il

²⁶⁹ Cfr. Baran H., *Xlebnikov and the Mythology of the Oroches*, in *Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovsky*, The Hague 1973, pp. 33-39 (in russo *Chlebnikov i mifologija oročež*, in Id., *Poetika russkoj literatury XX veka*, cit., pp. 15-21). Baran e in generale la critica si sono attestati nel riconoscere come fonte il testo di V. P. Margaritov, *Ob oročach imperatorskoj gavani*, SPb. 1888.

²⁷⁰ È Chlebnikov stesso in *Oko*, racconto dal sottotitolo *Oročonskaja povest'*, e nel poema *Pesn' mne* a riportarlo alla mitologia degli Oroči (“Так молодой когда-то ороchon/ Любил коварную сестру/ И после проклял, научен,/ Ушел к близмечному костру”), tuttavia, come si è visto, si tratta di un motivo presente in moltissime culture, compresa quella russa stessa e quella indiana.

²⁷¹ La lirica è stata interpretata come la descrizione di un rito di iniziazione, dove la morte è simbolica e permette l'acquisizione di un nuovo status. Tra le fonti è stato individuato un rimando al mito greco di Icaro (cfr. Motygina Ž. Ju., *O mifologizme i nekotorych čertach obrjada iniciacii v stichotvorenii V. Chlebnikova “Mračnoe”*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, cit., pp. 201-203). Secondo altri studiosi, invece, essa sviluppa alcuni motivi dello *Zarathustra* di Nietzsche, in particolare la sezione intitolata *Delle antiche tavole e delle nuove*, ove si parla di “un'estasi ebbra di sole”, della morte e in particolare della morte come tramonto del sole stesso.

sacrificio dei giovani in *Tajnstvo dal'nich*. In buona parte, cioè, esso si collega al tema del sacrificio di sé, che oscilla dal sacrificio del poeta stesso in *Ja vyšel junošej odin...* all'autodistruzione dei libri sacri delle varie religioni in *Edinaja kniga*²⁷².

Il fuoco ha spesso valore apocalittico, simboleggia la fine del vecchio mondo ²⁷³, svolgendo così la sua tradizionale funzione purificatrice. Addomesticare il fuoco, *dikij bog plameni* (II, 165), chiudendolo in una scatola di fiammiferi, è una grande vittoria per l'uomo, pari alla vittoria sul fato.

Per numero di presenze sono importanti anche le figure dell'area mesopotamica: Astarte (Ishtar nella mitologia assiro-babilonese), dea dell'amore e della fertilità dell'area semitica; El', dio creatore nell'area siro-palestinese; Sin, dio-luna nella mitologia accadica. Per quanto detto sull'accostamento toro (corna)-luna, non è un caso, come scrive Eliade, che le divinità lunari mediterraneo-orientali fossero rappresentate in forma di toro e investite di attributi taurini: tra questi proprio Sin²⁷⁴.

Cambiando completamente il panorama geografico incontriamo la madre terra finnica Maa-ema (che Stepanov riconduceva invece alla mitologia polinesiana), Baldr e Loki della Scandinavia. Loki è l'incarnazione del male, essere a metà tra il divino e il demoniaco, secondo il mito uno dei capi dell'esercito anarchico che alla fine del mondo distruggerà gli dei. Egli convince l'ignaro Hod ad uccidere Baldr con una freccia avvelenata. *Bogi* termina proprio con la morte di Baldr, sebbene l'arma usata sia qui un coltello. Ancora una volta, dunque, Chlebnikov oppone due esseri che incarnano il conflitto cosmico.

Divinità scandinava e germanica per eccellenza, Thor, figlio di Odino e Frigg, rappresenta il mondo nordico in *Bogi*, dove Unkulunkulu incarna il popolo Zulu e *Cintekuatl'* (nella trascrizione da Chlebnikov) quello azteco. Per quest'ultimo termine secondo Duganov si tratta di una contaminazione tra Quetzalcoatl, il 'serpente piumato', e Centeotl, antica divinità del mais. Stepanov ritiene invece, forse in maniera più plausibile, che Chlebnikov si riferisse esclusivamente alla controparte femminile di quest'ultimo, Chicomecoatl, dea del mais.

²⁷² Cfr. Baran Ch., *K istokam solnceborčeskogo mifa v tvorčestve V. Chlebnikova*, in "Živaja starina", 2, 1996, pp. 12-14.

²⁷³ Cfr. Garbuz A. V., *Solnečnaja simbolika v mifotvorčestve V. Chlebnikova*, in *Fol'klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1988, p. 127.

²⁷⁴ Cfr. Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, cit., p. 91.

Esiste infine tutta una serie di termini non strettamente mitologici o religiosi, ma presi in considerazione per il carattere mitologico che assumono all'interno della poetica chlebnikoviana. Ne è un esempio la *kamennaja baba*, residuo archeologico di un passato scitico che fa da sfondo non solo alla biografia e alla produzione di Chlebnikov, che afferma di essere cresciuto “come una befana di ghisa sulle steppe dinanzi alla pupilla del cielo”, ma a tutti gli esponenti del gruppo Gileja. Per lo stesso motivo sono state conteggiate le occorrenze della parola *kurgan*, elemento di un paesaggio storico ma anche mitico che non può essere trascurato: “Будетляне «Гилей» видели в себе потомков скифов, богатырей, вышедших из камней, скал”²⁷⁵.

I futuristi si iscrivono insomma in quel recupero scitico così tipico del XX secolo. Già Bunin nel 1906 aveva dedicato una lirica ad una *kamennaja baba*, due anni prima che la Gončarova realizzasse un'omonima tela:

От зноя травы сухи и мертвы.
 Степь – без границ, но даль синее слабо.
 Вот остов лошадиной головы.
 Вот снова – Каменная Баба.
 Как сонны эти плоские черты!
 Как первобытно-грубо это тело!
 Но я стою, боюсь тебя. А ты
 Мне улыбаешься несмело²⁷⁶.

Anche nell'ominimo poema di Chlebnikov la *baba* diviene viva: la personificazione di svariati elementi²⁷⁷ nel procedere dei versi aumenta il carattere fiabesco del testo e preannuncia l'animarsi della *kamennaja baba* stessa, attraverso l'incontro con una farfalla, che genera una sorta di incantesimo:

Камень кумирный, вставай и играй
 Игор игрою и грома.
 Раньше слепец, сторож овец,
 Смело смотри большим мотыльком,
 Видящий Млечным Путем.
 [...] Камень, шагай, звезды кружи гопаком.
 В небо смотри мотыльком (III, 194).

²⁷⁵ Garbuz A. V., *Velimir Chlebnikov: mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, cit., p. 38.

²⁷⁶ Bunin I., *Stichotvorenija*, L. 1956, p. 142.

²⁷⁷ Per un elenco più attento di questi procedimenti, cfr. Kalieva R. R., *Realizacija kategorii oduševlennosti-neoduševlennosti suščestvitel'nyh v poeme V. Chlebnikova “Kamennaja baba”*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, cit., pp. 142-147.

Ancora, in *Noč v okope* le *baby* sono paragonate a sacerdotesse del deserto, a divinità, testimoni del presente e profetesse del futuro: “Смотрело/ Каменное тело/ На человеческое дело” (III, 227).

Avviandoci a concludere questa sezione, non possiamo non riconoscerne, nonostante la lunghezza, anche la limitatezza: i testi teorici (per non parlare dei manoscritti), che nelle analisi delle frequenze lessicali non abbiamo inserito nel *corpus*, sono ricchissimi di altri riferimenti, centrali nell’ambito dello studio della storia, cui il poeta si dedicò incessantemente. In uno scritto come *Razgovor iz “Knigi udač”* (1917) sono contenuti almeno una ventina di nomi propri, di cui circa la metà sono assimilabili a questioni religiose. Lo stesso si potrebbe dire per *Koleso roždenij* (1919).

Incontriamo alcune di queste figure anche nei testi poetici o prosastici, altre invece non sono incluse nelle nostre tabelle: il monaco buddista giapponese Shinran, i filosofi cinesi Meng-tzu (Mencio) e Wang Ch'ung-yang e molti altri ancora. Tanto lavoro resta dunque ancora da fare.

Eppure le frequenze fin qui registrate e l’analisi che abbiamo tentato di fornire ci sembrano già sufficienti a dimostrare la ricchezza di un tema che si sviluppa in Chlebnikov in maniera assolutamente unica rispetto ai suoi compagni futuristi e con un’originalità fortissima rispetto alla tradizione precedente, incluso quel neomitologismo che dall’ultimo decennio del XIX secolo sfiorò i suoi esordi letterari. Nessun futurista e nessuno scrittore dell’avanguardia né russa né europea è paragonabile a Chlebnikov nella creazione di un mondo così affollato e così sincretico, nel tempo e nello spazio, nella storia e nella geografia.

3. Verso Oriente

La contraddittorietà, la complessità dell'animo russo può essere legata al fatto che in Russia si scontrano e interagiscono due flussi della storia mondiale, l'Oriente e l'Occidente.
(N. Berdjaev)¹

Vi sono molti libri in Occidente,
vi sono molte parole non dette in Russia.
(A. Belyj)²

Не надо обманчивых грез,
Не надо красивых утопий;
Но Рок подымает вопрос:
Мы кто в этой старой Европе?
(V. Ja. Brjusov)³

Accingendoci ad osservare il ruolo dell'Oriente nella cultura e nel pensiero russo e poi in maniera più ristretta nell'opera di Chlebnikov, è bene premettere che in entrambi i casi tale indagine terrà contemporaneamente e inevitabilmente presente il ruolo dell'Europa, in quella eterna triade Europa-Russia-Asia, che alternativamente si è trasformata e si viene trasformando nel binomio Europa-Asia, con la Russia parte integrante del primo o del secondo polo. Se ne dedurrà facilmente che anche a voler concentrare la propria opinione sul solo 'est' della Russia, inevitabilmente questo comporterà la definizione di un 'ovest' e del ruolo di questo 'ovest' nel rapporto Russia-Oriente.

Poiché inoltre nella storia del pensiero si sono succedute fasi anche opposte, ma pur sempre inscindibilmente legate (almeno tra XIX e XX secolo) in un'evoluzione ininterrotta, sarà necessario tracciarne un quadro diacronico per poter meglio valutare poi gli echi di tali movimenti di pensiero nell'opera del poeta e, ancora una volta, il loro intersecarsi con posizioni originali.

Non accenneremo invece a quell'interessantissima polarità endogena al mondo slavo, canonizzata dalle riflessioni di Picchio e Graciotti sui termini Slavia ortodossa e Slavia romana, Slavia orientale e Slavia occidentale, binarismo che si lega all'opposizione politico-religiosa del "sacerdotium" di Roma all'"imperium"

¹ Berdjaev N., *Russkaja Ideja. Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka*, Paris 1964; ed. it. *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, a cura di C. De Lotto, Milano 1992, p. 48.

² Belyj A., *Serebrjanyj Golub'*, M. 1910; ed. it. *Il colombo d'argento*, Milano 1964, p. 249.

³ Brjusov V. Ja., *Staryj vopros*, 1914, in Id., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, M. 1973, t. II, p. 141.

di Bisanzio⁴ e che ha trovato nella storia e nella letteratura una manifestazione evidente nel peculiare rapporto Russia-Polonia⁵.

Un'ultima precisazione: l'intenzione di rivolgere la nostra attenzione a quei contenuti che maggiormente determinano l'alterità di Chlebnikov rispetto all'avanguardia potrebbe sembrare in contrasto con la presenza di due capitoli dedicati all'Oriente e alla lingua: tuttavia, si noterà, il primo si impone proprio a seguito degli universi ora esaminati, i quali evidentemente chiamano in causa anche una riflessione sulla collocazione poetica, nonché socio-politica e filosofica di Chlebnikov rispetto alla posizione geografica e identitaria russa; questo appare tanto più rilevante se si tiene conto del fatto che la riflessione sull'Oriente si affaccia in Russia proprio a partire dal XX secolo: da Čaadaev, passando per gli slavofili, a Danilevskij, il pensiero russo si concentra per tutto l'Ottocento prevalentemente sulla sola Europa. L'approfondimento linguistico al centro del prossimo capitolo si spiega invece con quella indissolubile unione tra lingua e mito tipica del cubofuturismo, che guarda indietro alla scuola mitologica di Afanas'ev e si ricollega contemporaneamente alla teoria del mito di Potebnja.

Se è vero che l'ampliamento della nostra indagine toglie forse profondità e centralità al capitolo secondo, è vero anche che risulta a nostro avviso indispensabile per una corretta comprensione della figura di Chlebnikov osservare quelle che potremmo definire le 'diramazioni' del tema mitologico-folclorico nei vari ambiti della poetica dell'autore.

3.1. Uno sguardo al rapporto tra Russia e Oriente

Russia!
S'è forse gelata l'Asia brigantesca?
(V. V. Majakovskij)⁶

⁴ Di Riccardo Picchio, vero iniziatore di una riflessione anche 'denominativa' sulla questione, si veda ad esempio *Slavia ortodossa e Slavia romana* in Id., *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Bari 1991, pp. 7-83. Per Graciotti si rimanda in particolare a *Le due Slavie: problemi di terminologia e problemi di idee*, "Ricerche slavistiche", XLV-XLVI, 1998-1999, pp. 9-86; e *Slavia Orientale e Slavia Occidentale. Contenziosi ideologici e culture letterarie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti, vol. III, Le culture slave*, Roma 2006, pp. 75-144. Ha scritto Graciotti che ognuna delle due Slavie, unite nell'origine, ma divise a causa della storia, cioè dell'inserimento dei popoli slavi in differenti contesti politico-culturali, trova la sua identità più nella sua distinzione/opposizione all'altra che nella coerenza interna delle parti di cui è composta.

⁵ Su questo specifico argomento si propone invece l'interessantissimo saggio di Luigi Marinelli, *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Roma 2008.

⁶ Majakovskij V. V., *Vojna i mir*, 1917; tr. it. G. Carpi in Majakovskij V. V., *Poesie*, Milano 2008, p. 389.

Amo questa città intricata,
Non importa se è flaccida o decrepita,
La sonnolenta Asia d'oro
Riposa sulle sue cupole.
(S. A. Esenin)⁷

L'inizio del Novecento si configura come un nuovo momento di discussione sulla collocazione geopolitica nonché culturale della Russia nel mondo: buona parte degli scrittori e dei filosofi di questo periodo dimostra, ciascuno in maniera diversa, una spiccata tendenza all'orientalismo. L'Asia assume infatti un ruolo dominante all'interno di questa discussione, ruolo che invece non aveva avuto per quasi tutto l'Ottocento. Lo slavofilismo stesso, che pure era nato in seno alla riflessione sull'identità nazionale, non aveva sviluppato l'attenzione all'Oriente che sarà invece tipica del XX secolo, e proclamava l'originalità russa solo in un rapporto antitetico con l'Europa.

In realtà, lo stesso si potrebbe dire non soltanto per il XIX secolo, ma anche, andando a ritroso, per il Settecento e il Seicento; secondo Ferrari, i due secoli della dominazione mongola furono determinanti nello sviluppo dell'autocoscienza russa in rapporto all'Occidente, in quanto provocarono una duratura demonizzazione dell'aspetto asiatico della Russia, una fuga da esso verso la civilizzata Europa già prima di Pietro il Grande, sulla base tra l'altro di un'opposizione di tipo religioso, che contrapponeva all'Ortodossia l'Islamismo delle popolazioni asiatiche. Con le riforme petrine, poi, “la Russia introiettò per oltre un secolo – e pressoché senza eccezioni – l'assunto della propria appartenenza all'Europa”⁸. Seguendo il pensiero di Ferrari, condividiamo un'altra importantissima deduzione: la Russia, considerandosi ‘Europa’, accettò la visione geografica europea e le rappresentazioni europee dell'Asia come di un paese barbaro e arretrato. I concetti di Oriente e Occidente, infatti, sono evidentemente concetti relativi, che cambiano a seconda del punto di vista che si assume di volta

⁷ Esenin S. A., *Da! Teper' rešeno. Bez vozvrata...*, 1922; tr. it. E. Bazzarelli in Esenin S. A., *Poesie e poemetti*, Milano 2000, p. 177.

⁸ Ferrari A., *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Milano 2003, p. 10. Ciò non toglie, aggiunge Ferrari con una vena polemica, che la Russia verrà poi esclusa dalla stessa Europa, come dimostrano ancora in tempi recenti le riflessioni di alcuni studiosi (non ultimo Chabod) sull'idea di Europa, riflessioni che di fatto estromettono totalmente la Russia da questa 'idea'.

in volta. Tutto ciò ha comportato inoltre una minore attenzione al rapporto Russia-Oriente rispetto alla più cospicua collezione di riflessioni sulla Russia e l'Europa⁹.

Fu Čaadaev il primo ad accorgersi di quella sorta di 'falso' che era divenuto l'impero russo del XIX secolo e a smascherare quella pedissequa e inutile imitazione dell'Europa che non aveva comunque portato la Russia, secondo il pensatore, ai livelli dell'Occidente. La *Première Lettre philosophique*, scritta nel 1829 ma pubblicata nel 1836, costò cara al suo autore, tuttavia ebbe in un certo senso il merito di aprire la riflessione sull'identità nazionale e la discussione si inasprì sulle opposte convinzioni di occidentalisti e slavofili nel dibattito degli anni Quaranta. Per Čaadaev i Russi non appartengono né all'Oriente né all'Occidente: "appoggiati con un gomito sulla Cina e con l'altro sulla Germania", per farsi notare si sono dovuti estendere "dallo stretto di Bering sino all'Oder"¹⁰. Nell'*Apologie d'un fou* (1837) la riflessione arriva ad includere la polemica con gli slavofili che offre a Čaadaev l'occasione per precisare come la Russia non sia affatto legata all'Oriente, a dimostrazione che la questione identitaria nel XIX secolo è connessa quasi esclusivamente all'Europa:

Non se ne vuole più sapere dell'Occidente, si vuol demolire l'opera di Pietro il Grande, si vuole riprendere il cammino nel deserto. [...] Noi siamo situati ad Oriente dell'Europa, ciò è positivo, ma non per questo abbiamo mai fatto parte dell'Oriente. [...] Noi siamo semplicemente un

⁹ Ha senso tuttavia in entrambi i casi l'invito di uno studioso americano a riflettere sul fatto che non si tratta di una 'equilibrata' comparazione fra nazioni, ma fra un paese, la Russia appunto, ed entità più complesse ed eterogenee. Cfr. Roberts H. L., *Russia and the West: a Comparison and Contrast*, "Slavic Review", vol. XXIII, 1, 1964, p. 2.

Per Roberts, nel pensiero filosofico e geopolitico si sono opposte in particolare le serie Oriente-Ortodossia-Bisanzio e Occidente-Cattolicesimo-Roma, con un netto inasprirsi delle posizioni sotto il regime sovietico (comunismo russo vs imperialismo occidentale). Tuttavia lo studioso insiste in maniera abbastanza nuova sull'impossibilità di paragoni assoluti, del tipo appunto Russia-Europa, che non prendano cioè in considerazione uno specifico criterio, che non tengano conto della domanda "With respect to what?". Così un altro studioso americano, nell'ambito della medesima discussione ospitata sulle pagine della rivista, aggiunge che, parlando della Russia, è necessario porsi anche un'altra domanda: "For whom, for whose point of view is, or is not, Russia part of the West?", in relazione ovviamente alla dicotomia popolo/nobiltà di cui parleremo ancora. Cfr. Raeff M., *Russia's Perception of her Relationship with the West*, "Slavic Review", vol. XXIII, 1, 1964, p. 14.

¹⁰ Čaadaev P. J., *Lettres philosophiques adressées à une Dame et Apologie d'un fou*, Paris 1970; ed. it. *Lettere filosofiche e Apologia d'un pazzo*, a cura di A. Ferrari, Roma 1991, p. 76.

In realtà, come ben dimostra Walicki, una riflessione sulla Russia era iniziata già con Ščerbatov, che aveva scritto nel fatidico 1812 una significativa *Zapiska o drevnej i novej Rossii*, con Pogodin, il primo vero enunciato di una particolarità qualitativa della Russia, con Ševyrev, con i *ljubomudry* di V. F. Odoevskij e D. V. Venevitinov. Per approfondimenti si veda il primo capitolo del fondamentale volume *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1964; ed. it., *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, a cura di V. Strada, Torino 1973.

paese del Nord e, tanto per le nostre idee quanto per il nostro clima, ben lontani dalla profumata valle del Kashmir e dalle sacre rive del Gange¹¹.

Per inciso, la menzione di Pietro I non è casuale: la valutazione delle riforme di Pietro era inscindibilmente legata alla riflessione sul cammino della Russia, ossia se essa fosse destinata a un percorso originale, indipendente dalle tappe di sviluppo dell'Occidente, o se invece fosse destinata a ripercorrere la storia europea. Ha scritto infatti Dieter Groh che “le riforme di Pietro rappresentano un evento decisivo nei rapporti tra Europa e Russia per il fatto che, da una parte e dall'altra, non si poté più affrontare il problema della Russia e dell'Europa senza prender posizione nei confronti delle riforme di Pietro”¹². E aggiungerei, senza scegliere tra la Mosca russa e la Pietroburgo europea, capitale non più di un regno di Moscovia ma di un impero, città fantasmagorica che eredita parte di quel suo carattere illusorio proprio dall'essere un gioco di riflessi d'acqua, ma anche di stili e mode occidentali.

La riflessione sul destino della Russia si colorava, secondo Berdjaev, con le tinte messianiche proprie del popolo russo quasi quanto degli Ebrei¹³, tinte che

¹¹ *Ivi*, pp. 204-205.

¹² Groh, D., *Russland und das Selbstverständnis Europas. Ein Beitrag zur europäischen Geistesgeschichte*, Hamburg 1961; ed it. *La Russia e l'autocoscienza d'Europa. Saggio sulla storia intellettuale d'Europa*, Torino 1980, p. 31. L'imponente studio di Groh analizza il rapporto della Russia con l'Occidente da un punto di vista europeo: interessante in particolare la teoria di fondo, per la quale, così come la Russia definì in buona misura la propria identità in un confronto con l'Europa, la storia dell'autocoscienza europea è “storia della crisi della concezione di sé”, all'interno della quale la Russia gioca un ruolo fondamentale come strumento di indagine e termine di paragone. Ogni importante avvenimento storico che include la Russia impone all'Europa una riflessione su sé attraverso il rapporto Russia-Europa, in un alternarsi eterno di speranze e progetti di alleanza, ma anche in una crescente paura che frequentemente diviene russofobia: la Russia come baluardo contro i Turchi e la paura crescente in maniera proporzionale all'espansione slava in Asia; il prestigio russo dopo la guerra del Nord e contemporaneamente l'allarmismo per una rottura degli equilibri sul Baltico; il progressivo coinvolgimento russo nelle questioni europee con le spartizioni della Polonia e la guerra russo-turca e il conseguente sviluppo di un orientamento polonofilo-russofobo; la prima riflessione europea su una possibile ‘missione russa’ dopo la marcia su Parigi e una nuova ondata russofoba a seguito dell'insurrezione polacca del 1830; il proporsi della Russia rivoluzionaria come incarnazione del progresso e la sconfitta dell'Europa proclamata da Spengler. Ai fini della nostra analisi sono inoltre rilevanti altre due riflessioni di Groh: tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo anche l'Europa sente la Russia come un mondo diverso (p. 91) e sempre a partire dall'Ottocento si ha un cambiamento del sistema di polarizzazione, per cui la Russia non è più ‘il Nord’, ma ‘l'Oriente’ (p. 115).

¹³ Cfr. Berdjaev N., *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, cit., p. 72. La religiosità, come ribadiremo più avanti nel testo, caratterizza per Berdjaev tutte le correnti del XIX secolo, incluse quelle non religiose come il populismo, il nichilismo e l'anarchismo. Lo stesso Berdjaev in *Nuovo Medioevo* vede l'unica speranza per la Russia devastata dalla rivoluzione nell'amore per la terra russa e nella rinascita della vita religiosa e spirituale. Il bolscevismo è per il filosofo la manifestazione della crisi del Rinascimento, sebbene la Russia non ne sia mai stata partecipe, poiché “la Russia, fondamentalmente, era l'Oriente, e anche ai giorni nostri resta l'Oriente. [...] C'è, in noi russi, qualcosa di terribile. Sperimentiamo nella sua forma estrema la rovina del Rinascimento senza averlo mai vissuto, senza possedere

risalgono almeno all'idea di Mosca Terza Roma del monaco Filofej. E messianica fu anche la nuova visione di questa missione proposta da Čaadaev nell'*Apologia*: essendo come una carta bianca, la Russia può costruire il suo cammino libera dalle maglie della tradizione. Già Leibniz aveva applicato la teoria della *tabula rasa* di Locke alla Russia¹⁴.

Torniamo dunque agli slavofili, che pur inneggiando all'originalità russa non inneggiarono mai all'Oriente, ma fondarono tale originalità su quella che Lo Gatto ha chiamato "un'idea religioso-nazionale"¹⁵, con un ruolo centrale assegnato all'Ortodossia. Così la centralità di Bisanzio (definita da Čaadaev "miserabile"!), che ha trasmesso alla Russia la più perfetta delle religioni, costituirà il fondamento del pensiero di Leont'ev, con una idealizzazione del mondo bizantino al di sopra di quello slavo.

Come hanno ben dimostrato Lotman e Uspenskij, spesso le opposizioni che caratterizzano la Russia sono inscindibilmente legate l'una all'altra, per cui, ad esempio, l'antitesi antichità vs novità (e cioè Russia pre- e post-petrina) "racchiude in sé o subordina a sé, altre importantissime opposizioni quali «Russia vs Occidente», «cristianità vs paganesimo»..."¹⁶. Si noti bene che la centralità della religione, tipica del pensiero russo e fondamentale negli slavofili, arriverà fino agli eurasisti; essa costituisce invece, a nostro avviso, uno dei motivi della diversità del pensiero di Chlebnikov.

Chomjakov, le cui concezioni furono particolarmente segnate dall'istanza religiosa, rispose alla *Lettera* di Čaadaev con uno scritto mai pubblicato per via della censura, nel quale esprime tra l'altro nei confronti dell'Oriente un giudizio negativo di stampo 'semi-europeo': concordando con Čaadaev sul fatto che la crisi russa è diretta conseguenza di una cultura di importazione¹⁷, la quale ha

alcun ricordo splendente di un passato ricco di esuberanza creativa" (Berdjaev N., *Novoe srednevekov'e*, Berlin 1924; ed. it. *Nuovo Medioevo*, a cura di M. Boffa, Roma 2000, p. 55). Come scrive giustamente Boffa nell'introduzione, il problema fondamentale che si poneva dopo la rivoluzione era conciliare gli avvenimenti del 1917 e l'ateismo sovietico con l'eterna fede nella missione della Santa Rus'.

¹⁴ Cfr. Groh D., *op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁵ Lo Gatto E., *Da Ivan il Terribile agli Eurasisti*, in Id., *Pagine di storia e di letteratura russe*, Roma 1928, p. 20.

¹⁶ Lotman Ju. M., Uspenskij B. A. *Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka)*, in Lotman Ju. M., *Istorija i tipologija russkoj kul'tury*, SPb. 2002, pp. 88-115; tr. it. *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*, in *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'Arco S. Avalle, Einaudi 1980, pp. 243-246.

¹⁷ In questo senso Chomjakov riconosce più volte una sorta di colpevolezza della Russia per il suo ossequio alle culture straniere, per il cieco assorbimento di tutto ciò che è europeo, dalla moda

messo il popolo in disarmonia con i propri principi, Chomjakov sottolinea che la differenza tra l'Europa e la Russia risiede in buona misura nel fatto che la prima è stata assoggettata dai Greci e dai Romani, la seconda “dai barbari mongoli” e che “vi è una grande differenza fra l'essere sottomessi ad un popolo civilizzato e a dei barbari”¹⁸.

Così, l'atteggiamento antioccidentale di Danilevskij, autore del famosissimo *Rossija i Evropa* (pubblicato in volume nel 1871), non implica una posizione filorientale (manifestatasi poi a distanza di quasi mezzo secolo), ma costituisce piuttosto, come ha notato Walicki, “la prima esposizione sistematica di un pensiero panslavistico”¹⁹. Danilevskij teorizza infatti la necessità di una unione panslava (*Vseslavjanskij Sojuz*), termine quasi chlebnikoviano, che includa, oltre all'impero russo e a svariate monarchie di altri popoli slavi, la regione di Costantinopoli, che egli chiama con il nome slavo-ecclesiastico di Car'grad. Tale unione proposta da Danilevskij è il risultato della convinzione di una estraneità della Russia all'Europa e dunque della necessità per la Russia di creare un proprio sistema politico in vista di un inevitabile scontro con l'Europa stessa²⁰.

francese alla filosofia tedesca. Questo è particolarmente evidente in *Mnenie inostrancev o Rossii* (1845), quasi una risposta a *La Russie en 1839* di De Custine. Fortemente ironico, lo scritto si apre proprio con un'arguzia: “In Europa ci si è messi a parlare e a scrivere molto sulla Russia. Non c'è neanche da stupirsi: da noi parlano e scrivono così tanto sull'Europa che gli Europei, fosse solo per cortesia, hanno dovuto occuparsi della Russia”. E a proposito dell'importazione della cultura occidentale: “... noi non abbiamo ancora osato, neanche una sola volta, sia pur gentilmente, sia pur timidamente, sia pur in tono semi-dubitativo, domandare all'Occidente se è tutto vero quello che dice, se è tutto sublime quello che fa” (Chomjakov A. S., *Mnenie inostrancev o Rossii*, “Moskvitjanin”, 4, 1845; tr. it. in Id., *Opinione di un russo sugli stranieri*. Antologia a cura di A. Cavazza, Bologna 1997, pp. 141; 151). E ancora, in *Mnenie russkich ob inostrancach*, uscito l'anno seguente, Chomjakov teorizza che, come un cerchio chiuso, sia proprio questa mancanza di orgoglio patrio uno degli elementi fondanti l'ostilità europea: “...questa è una sorta di miscela di paura e odio che sono ispirati dalla nostra forza materiale unitamente alla mancanza di stima che è ispirata dalla nostra personale mancanza di stima verso noi stessi” (Chomjakov A. A., *Mnenie russkich ob inostrancach*, in *Moskovskij sbornik*, 1846; tr. it., in Id., *Opinione dei russi sugli stranieri*, cit., p. 172).

¹⁸ Chomjakov A. S., *Neskol'ko slov o filosofičeskom pis'me (napečatannom v 15 knižke “Teleskopa”)* (pis'mo k g-že N.), 1836; tr. it. in Id., *Opinione di un russo sugli stranieri*, cit., p. 100. A sua volta, nella risposta a Chomjakov (*Otvjet A. S. Chomjakovu*, 1838), I. Kireevskij, sostiene invece che la mancanza dell'eredità classica sia stata una benedizione per la Russia, poiché la classicità coincide con il trionfo della ragione.

¹⁹ Walicki A., *op. cit.*, p. 496.

²⁰ Cfr. Danilevskij N. Ja., *Rossija i Evropa. Vzgljad na kul'turnye i političeskie otnošenija slavjanskogo mira k germano-romanskomu*, SPb. (1869) 1871; repr. M. 2011, pp. 480-481: “Не надо себя обманывать. Враждебность Европы слишком очевидна [...]. Будучи чужда Европейскому миру по своему внутреннему вкладу, будучи кроме того, слишком сильна и могущественна, чтобы занимать место одного из членов европейской семьи, быть одной из великих европейских держав, – Россия не иначе может занять достойное для себя и Славянства место в истории, как став главой особой, самостоятельной политической системы государств и служа противовесом Европе по всей ее общности и целостности”.

I ragionamenti del pensatore sull'appartenenza della Russia all'Europa sono famosissimi: dopo una lunga parte introduttiva di carattere 'storico', piuttosto parziale, egli afferma che l'Europa stessa vede nella Russia qualcosa di estraneo a sé, arrivando però all'estrema conclusione che i termini della questione non risiedano tanto nel fatto che la Russia appartenga o meno all'Europa, quanto nel fatto che l'Europa non esista in senso geografico: essa non è altro che la penisola occidentale dell'Asia, in base a una distinzione tra continenti che rispetta l'opposizione acqua/terra, criterio poi ripreso da Chlebnikov, e nega la scelta 'arbitraria' degli Urali come confine²¹. L'Europa, dunque, esiste da un punto di vista storico-culturale e, anticipando più volte Trubeckoj, Danilevskij vi vede principalmente la civiltà romano-germanica, con la quale la Russia non ha niente a che spartire; è la famosissima domanda-risposta che costituisce il passo più citato dal suo testo: “Принадлежит ли в этом смысле Россия к Европе? К сожалению или к удовольствию, к счастью или к несчастью – нет, не принадлежит”²².

Siamo dunque giunti alla seconda metà del XIX secolo. Passeranno ancora una ventina d'anni perché l'attenzione degli stessi Russi si concentri sull'Oriente. Ma anche quando l'Asia entra infine in gioco, assumendo progressivamente un ruolo catalizzatore nella riflessione identitaria, non si tratta di un'apparizione positiva: all'inizio dell'Età d'argento si sviluppa una corrente di pensiero nota come panmongolismo, fondatore del quale fu Solov'ev, ma che a lungo riecheggerà nell'opera di numerosi autori²³. La Russia, che si è espansa in Asia convinta della propria superiorità, secondo quella che Strada ha chiamato una

²¹ Danilevskij N. Ja., *op. cit.*, pp. 71-72. Per l'autore, infatti, basta confrontare gli altri continenti: l'Australia è un'isola, l'America è un'isola, l'Africa quasi, l'Europa insieme all'Asia costituirebbe anch'essa quasi un'isola.

²² *Ivi*, p. 75. A proposito della vicinanza ad alcune idee che saranno poi di Trubeckoj, si veda ad esempio l'affermazione: “Под общечеловеческим же разумели то, что так широко развивалось на Западе в противоположность узконациональному русскому, то есть германороманское, или европейское” (p. 140). Come poi Trubeckoj, inoltre, Danilevskij giudica negativamente l'europeizzazione, che costituisce a suo avviso una vera e propria malattia della Russia (denominata *evropejničan'e*). Tale malattia si è manifestata principalmente in tre modi: con la sostituzione delle forme nazionali con forme straniere, con l'introduzione di istituzioni europee in territorio russo, con l'assunzione di uno sguardo 'europeo' nell'osservazione di questioni interne ed esterne (p. 321). Questi sono i sintomi principali di un male che nel complesso è definibile come “слабость и немощь народного духа” (p. 359) e che colpisce in primo luogo, come rileverà anche Trubeckoj, la classe più elevata della popolazione.

²³ Si pensi ad esempio ad alcuni testi teorici di Merežkovskij, in particolare a *Grjaduščij cham* (1905). Pur se all'interno di un pensiero fortemente caratterizzato dalla tendenziosità religiosa, l'angoscia del pericolo giallo, eredità appunto di Solov'ev, emerge nell'uso di termini quali *kitažskij marazm* e *kitaizacija*.

“coscienza imperiale russa”²⁴, inizia a temere i grandi popoli asiatici, la Cina e il Giappone, ovviamente anche in seguito a eventi storici quali la disastrosa sconfitta di Tsushima, che tanta parte ha avuto nell’evoluzione del pensiero di Chlebnikov. Ripellino ha notato tracce del ‘terrore giallo’ nell’opera del poeta: per quanto si tratti di una tendenza minoritaria rispetto al fascino che l’Oriente esercita su Chlebnikov, “a tratti balenano nelle sue pagine, forse come un residuo dell’escatologia simbolistica, sprazzi d’angoscia per il rovinoso appressarsi dei mongoli”²⁵. Questa angoscia si incarna nella continua ripetizione dei nomi di Batyj e Mamaj. Per Nivat l’ossessione asiatica di inizio secolo affonda addirittura le sue radici in Gogol’, nella figura dello stregone con le brache dei turchi protagonista del racconto *La terribile vendetta*, e nel persiano diabolico del *Ritratto*²⁶.

Al panmongolismo subentrerà progressivamente un movimento molto meno tormentato, lo scitismo di Ivanov-Razumnik, che tenderà invece a rivalutare lo slancio vitale degli antenati del popolo russo; Šiškin ne canonizza i tratti fondamentali: “radicamento al suolo (*počvennicestvo*), antieuropeismo, atteggiamenti antiborghesi e politicamente massimalistici, che si accompagnano a una generale aspirazione al rivoluzionarismo perenne, in nome della libertà e dell’apertura potenziale”²⁷.

Entrambe le correnti influirono tanto su Belyj quanto su Blok; nel primo caso basti menzionare i romanzi *Serebrjanyj golub’* (1910) e *Peterburg* (1913-1914) che si caratterizzano il primo per un interesse congiunto per l’Asia ma anche per le sette mistiche e religiose, il secondo per il connubio dell’elemento mongolo al mito di Pietroburgo.

In *Serebrjanyj golub’* Darjal’skij sembra essere un anti-Evgenij o un anti-Rudin, un nobile che rinuncia alla vita raffinata in nome dell’essenza russa che crede scorgere in Matrena. Nel colloquio con il barone che lo esorta a tornare all’Occidente, egli esclama: “Vade retro, Satana: scelgo l’Oriente!”²⁸. Ma nella

²⁴ Strada V., *La questione russa. Identità e destino*, Marsilio, Venezia 1991, p. 119.

²⁵ Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Torino 1968, p. XXXVIII. Tanto per fare un esempio, possiamo citare il verso di *Zverinec* nel quale Chlebnikov afferma di smascherare nell’orso malese “un mongolo dissimulato”.

²⁶ Cfr. Nivat G., *Du “Panmongolisme” au “Mouvement Eurasien”. Histoire d’une thèse littéraire*, “Cahiers du monde russe et soviétique”, vol. 7, 3, 1966, p. 477.

²⁷ Šiškin A., *Lo scitismo dalla Rivoluzione d’ottobre alla rivoluzione mondiale*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino 1997, p. 219.

²⁸ Belyj A., *Il colombo d’argento*, cit., p. 279.

sua fine tragica, preceduta da una sempre maggiore consapevolezza del suo andare incontro all'avanzata non della Russia, ma del "tenebroso abisso dell'Oriente", rimane viva l'angoscia di Solov'ev. Non stupisce dunque che la trilogia immaginata da Belyj dovesse chiamarsi *Vostok i Zapad*.

Per Blok è sufficiente ricordare la lirica *Skify* (1918), sulla quale ritorneremo parlando di Chlebnikov: il poeta vi rivendica orgogliosamente quella funzione di "scudo" che la Russia per secoli ha svolto per l'Occidente a lei tanto ostile, un'idea che ricorda l'inizio dell'esposizione di Danilevskij.

Non convince dunque la teoria di Nivat che fu la rivoluzione russa a provocare il radicale ribaltamento del panmongolismo in scitismo, poiché i Russi, sentendosi maggiormente lontani dall'Occidente, si cercarono una genealogia asiatica. Se è vero che l'orientalismo caratterizza tutta l'Età d'argento, è vero anche che impulsi già propriamente 'scitici', con specifiche tendenze antioccidentali, sono presenti in moltissimi autori prima della formazione della rivista di Ivanov-Razumnik e dunque prima della rivoluzione bolscevica: non solo in Chlebnikov, ma anche in Brjusov e in Bal'mont, che nel 1899 scrissero due liriche intitolate entrambe *Skify*. Persino due autori nei quali l'Oriente è spesso ancora caratterizzato da un gusto estetizzante e romantico tipico del 'decadentismo' russo si inebriano di quegli elementi che sono tipici non dell'attrazione per l'Asia in generale, ma che precorrono proprio lo scitismo, dal cavaliere al vitalismo guerriero. L'Oriente di Bal'mont, in particolare, è spesso vicino ai soggetti esotici del neoclassico Kuzmin e alle liriche africane di Gumilev, che, nonostante i viaggi e le esperienze autobiografiche, rimase legato ad un esotismo dal gusto retrospettivo, preferendo alle descrizioni realistiche sgargianti e fiabesche scene asiatiche; eppure, negli ultimi due versi della lirica *Skify*, Bal'mont esalta lo spirito fiero degli Sciti, con un importante riferimento (in ottica chlebnikoviana) al cavallo: "Наше счастье война, наша верная сила в колчане,/ Наша гордость – в не знающем отдыха быстром коне"²⁹. Lo stesso messaggio domina i versi di Brjusov del 1916, *Мы – Skify*:

Мы – те, об ком шептали в старину,
С невольной дрожью, эллинские мифы:
Народ, взлюбивший буйство и войну,
Сыны Геракла и Ехидны, - Скифы!
[...]

²⁹ Bal'mont K. D., *Stichotvorenija*, L. 1969, p. 150.

В курганах грузных, сидя на коне,
Среди богатств, как завещали деды,
Спят наши грозные цари; во сне
Им грезятся пиры, бои, победы³⁰.

La figura del cavaliere scita, ripresa poi da Livšic nel titolo delle sue memorie (e nelle arti figurative da Kandinskij), è una figura prettamente asiatica che sarà assimilata dai futuristi e trasformata in un'immagine simbolica originale; per Poljakov, i futuristi volevano fare propri i tratti psicologici che tale figura rappresenta, spirito battagliero, risolutezza, energia, “con il solo scopo di riconoscersi asiatici”³¹. Il mondo scitico diviene cioè metonimia per l'Oriente. Anzi, come ha notato Graciotti, si potrebbe forse intravedere negli Sciti di Brjusov e di Blok una anticipazione eurasiatica: non si tratta più dell'Asia vera e propria, come nel caso dei Mongoli di Solov'ev, ma di una “Russia-Oriente, qualcosa che non è né Europa, né Oriente soltanto”³².

Lo Gatto vede altresì nella poetica di Brjusov un'eredità slavofila, in particolare legata a Chomjakov; per esempio, nella lirica *Grjaduščie gunny* (1905) i due versi finali dimostrano come per il poeta “il mondo che precipita è quello occidentale, caro sì al suo cuore, ma in fondo estraneo, acquisito, non sangue del suo stesso sangue”³³.

Lo stesso si potrebbe dire per le arti figurative, ad esempio per il gruppo *Oslinyj chvost* che, come si è detto, affonda le proprie radici nel primitivismo, nel

³⁰ Brjusov V., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, cit., t. II, pp. 248-249.

³¹ Poljakov V., *Knigi russkogo futurizma. Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe*, M. 2007, p. 177.

³² Graciotti S., *Slavia Orientale e Slavia Occidentale. Contenziosi ideologici e culture letterarie*, cit., p. 106.

³³ Lo Gatto E., *Panmongolismo di V. Solov'ev, I venienti Unni di V. Brjusov e Gli Sciti di A. Blok*, in *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, The Hague 1954, p. 298. Per Lo Gatto avviene cioè lo stesso fenomeno che si ha in *Panmongolizm* (1894) di Solov'ev, dove, nonostante il tragico, rimangono impressi nella mente i primi due versi: “Panmongolismo, sebbene il nome sia selvaggio, esso mi accarezza l'udito”; così nella lirica di Brjusov il lettore rimane colpito dai due versi conclusivi (“Но Вас, кто меня уничтожит./ Встречаю приветственным гимном”). Contemporaneamente, Lo Gatto vede nella lirica di Brjusov un passaggio intermedio verso *Gli Sciti* di Blok concludendone che “i termini Mongolo, Scita e Unno sono usati nella poesia ideologica russa, a colorito più o meno slavofilo, con valore metaforico quasi equivalente, quando si tratti di contrapporre la Russia, nel suo carattere autoctono, diremmo oggi eurasiatico, al mondo occidentale, all'Europa condannata, all'Europa nemica. Ci pare di poter concludere perciò che sia nello svolgimento spirituale di Brjusov, tenuto conto delle sue lotte interiori e delle sue contrastanti aspirazioni, sia nello svolgimento della linea storica dell'ideologico contrasto Europa-Russia, Europa-Asia, la poesia *I venienti Unni* possa essere interpretata come una manifestazione di fede che la rivoluzione, che avrebbe distrutto i valori spirituali ormai acquisiti, avrebbe portato poi ad una ricostruzione del senso russo tradizionale e possa occupare un posto intermedio tra *Panmongolismo* di Solov'ev e *Gli Sciti* di Blok, a cui si riattacca anche, come abbiamo visto, per elementi esteriori, di creazione poetica, che difficilmente si sarebbero manifestati senza il cemento della aderenza spirituale” (p. 300).

lubok e nell'arte orientale. La rivalutazione dell'originalità russa e l'attrazione per l'Asia portarono a una nuova opposizione polemica nei confronti dell'Occidente: nell'Ottocento i *Peredvižniki* si erano ribellati all'Accademia, con i suoi canoni di provenienza europea, rivolgendosi però solo alla grande terra russa. Nel Novecento il gruppo di Larionov e della Gončarova, separatosi dal *Bubnovyj valet*, compì lo stesso 'gran rifiuto', estendendo il proprio sguardo oltre la Russia, verso l'Oriente scitico e persino cinese e giapponese.

La rivalutazione della componente asiatica nella storia e nella cultura russa giunge a compimento con l'eurasismo, il cui inizio viene generalmente fatto coincidere con la pubblicazione nel 1920 dell'opera *Evropa i čelovečestvo* di Trubeckoj: secondo Strada, insieme al *Tramonto dell'Occidente* di Spengler, essa contribuì a un vero e proprio mutamento del paradigma storiografico³⁴. A Trubeckoj si affiancarono tra gli altri il geografo Petr Savickij, gli storici Grigorij Vernadskij e Lev Karsavin, il filosofo Georgij Florovskij.

Che ci fosse tra gli eurasisti un geografo non fu certo un caso: la denominazione 'Eurasia' è una denominazione evidentemente geografica³⁵. A proposito dell'identità russa è stato più volte detto che la questione geografico-spaziale è prevalente rispetto a quella storico-temporale³⁶; insomma, come scrisse Ključevskij, la Russia da un punto di vista storico non è asiatica, ma da un punto di vista geografico non è europea. Anche quella di Danilevskij (e Lamanskij) era una teoria basata in buona misura su un ripensamento geografico, che si rifiutava di riconoscere negli Urali un confine e considerava Europa e Russia un tutt'uno. La differenza principale sta nel fatto che gli eurasisti, invece di individuare un unico continente euroasiatico, ne riconoscono tre: l'Europa, l'Asia e l'Eurasia, fornendo alla Russia, attraverso quest'ultimo, uno spazio propriamente suo.

³⁴ Cfr. Strada V., *L'eurasismo russo: tra geostoria e geopolitica*, in *Il mondo slavo tra rivoluzione ed evoluzione. Atti del Simposio Internazionale*, Milano 1999, p. 65.

³⁵ Cfr. Lo Gatto E., *Il movimento eurasista*, in Id., *Pagine di storia e di letteratura russa*, cit., p. 42.

³⁶ Strada ha definito lo spazio "la dimensione primaria dell'esperienza russa"; cfr. Strada V., *La questione russa. Identità e destino*, cit. p. 132. Lo stesso Čadaev, nell'*Apologia di un pazzo*, era giunto ad ammettere che ci fosse dell'esagerazione nella propria requisitoria contro la Russia contenuta nella prima *Lettera*, giustificando il paese poiché "relegato alle estremità del mondo civile", "su un suolo ingrato" e così concludendo: "Vi è un fatto che domina sovrano il nostro procedere attraverso i secoli, che percorre l'intera nostra storia, che riappare in tutte le epoche della nostra vita sociale e determina il loro carattere, che è al tempo stesso elemento essenziale della nostra grandezza politica e vera causa della nostra impotenza intellettuale: è il fattore geografico" (Čadaev P. J., *op. cit.*, p. 212).

Nell'articolo *Evracijstvo*, pubblicato nel 1925 sull'"Evracijskij vremennik", Savickij sostiene infatti che come all'Asia e all'Europa viene attribuito un "contenuto" storico-culturale, così anche la Russia ha una cultura propria, formata sotto l'influsso di elementi eterogenei: dal sud è provenuto principalmente l'influsso bizantino, dall'est la civiltà della steppa, dall'ovest la cultura europea. Questa rivendicazione di una individualità eurasiatica si oppone, secondo Bassin, a quella visione geografica imposta ai tempi di Pietro da Tatiščev, che aveva canonizzato l'idea di una Russia divisa in una parte europea e in una asiatica, idea che, come sottolinea lo studioso, è 'sopravvissuta' all'eurasismo e continua ad avere fortuna tutt'oggi³⁷.

Ma il ripensamento introdotto dall'eurasismo fu globale: il secolare giudizio su due avvenimenti centrali nella storia russa fu ribaltato, così che la dominazione mongola fu rivalutata a scapito del periodo petrino: di più, un *topos* generalmente usato dalla propaganda antirussa fu trasformato in un mito nazionale³⁸. Nella terza parte di *Evropa i čelovečestvo* Trubeckoj dimostra quasi con metodo scientifico l'esito dell'uropeizzazione senza mai fare riferimento diretto alla Russia, ma avendo evidentemente come modello proprio il destino russo; partendo dalla domanda se sia possibile per un popolo A assimilare per intero la cultura di un popolo B, egli sostiene che, se anche ciò avvenisse, i valori e le tradizioni precedenti questa assimilazione renderebbero la cultura di A

³⁷ Cfr. Bassin M., *Russia between Europe and Asia. The Ideological Construction of Geographical Space*, "Slavic Review", 1, 1991, pp. 1-17.

E ancora: a ben vedere la distinzione della Russia tanto dall'Europa quanto dall'Asia coincide, in un certo senso, con la visione di Čaadaev, ma in direzione quasi contraria, poiché il polo positivo diviene per gli eurasisti proprio quello asiatico; cfr. Aizlewood R., *Revisiting Russian Identity in Russian Thought: From Chaadaev to the Early Twentieth Century*, "SEER", vol. 78, 1, 2000, p. 37.

³⁸ Cfr. Mazurek S., Torr G. R., *Russian Eurasianism: Historiosophy and Ideology*, "Studies in East European Thought", vol. 54, 1/2, 2002, p. 112. Nell'articolo *Step' i osedlost'*, uscito nel 1922 nella miscellanea *Na putjach. Utverždenie evrazijcev*, Savickij scrive: "...без «татарщины» не было бы России. Нет ничего более шаблонного и в то же время неправильного, чем превозношение культурного развития до-татарской «Киевской» Руси, якобы уничтоженного и оборванного татарским нашествием" (in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., p. 123). Per Savickij è stata la debolezza russa nei secoli XI-XII a rendere inevitabile l'occupazione, che fortunatamente è avvenuta ad opera dei tatar, un popolo "neutrale" dal punto di vista culturale, che non ha assimilato la Russia come avrebbe fatto l'Europa né le ha imposto una fede come avrebbero fatto i Turchi. Anzi: i mongoli hanno insegnato ai Russi quel "sentimento" della steppa (*oščuščenie stepi*) in antitesi al "sentimento" del mare tipico dell'Europa occidentale.

Nel manifesto del 1926 viene esplicitamente affermato come l'inizio dell'unione eurasiatica vada ricercato non nella Rus' di Kiev, ma nell'impero di Gengis khan: "Монголы формулировали историческую задачу Евразии, положив начало ее политическому единству и основам ее политического строя" (*Evracijstvo. Opyt sistematičeskogo izloženiija*, Pariž 1926, in *Puti Evrazii. Russkaja intelligencija i sud'by Rossii*, M. 1992, p. 381).

comunque diversa e, peggio ancora, questo processo avrebbe effetti fatali per lo sviluppo futuro del popolo A. Tra le conseguenze più nefaste vi sarebbe innanzitutto il disprezzo per ciò che è proprio rispetto all'altrui, nonché una distruzione dell'unità nazionale, con una disunione delle parti costituenti il popolo³⁹. L'europeizzazione di Pietro, cioè, è stata anche responsabile della secolare divisione tra l'*intelligencija* occidentalizzata e il popolo fedele alla tradizione russa, idea già espressa da alcuni slavofili come Kireevskij, che vedevano nel dualismo russo popolo-nobiltà una situazione analoga a quella della Polonia, con la *szlachta* del tutto assimilata all'Europa⁴⁰. Come afferma Gleb in *Golyj god* (1920) di Pil'njak, "dai tempi di Pietro l'Europa è rimasta sospesa a mezz'aria sopra la Russia, e qui, sotto il cavallo impennato, viveva il nostro popolo, come mille anni fa, e gli intellettuali sono i fedeli figli di Pietro"⁴¹.

È questa tensione, secondo gli eurasisti, ad aver provocato la rivoluzione, che si tinge così ancora una volta, dopo Blok, Belyj e Esenin, di un significato messianico, per quanto diverso: essa è la possibilità per la Russia di superare gli errori del passato, ovvero l'imposizione europea, e recuperare la retta via⁴².

³⁹ Cfr. Trubeckoj N. S., *Evropa i čelovečestvo*, Sofija 1920; ed. it. *L'Europa e l'umanità. La prima critica all'eurocentrismo*, a cura di O. Strada, Torino 1982, parte III.

⁴⁰ Per dirla con i termini di Vjač. Ivanov, *narodnost' e zapadničestvo* si oppongono nella coscienza nazionale russa come una cultura primitiva e una cultura "critica", antitesi che può trovare una soluzione solo nell'"idea russa", alla base della quale, ancora una volta, sta la religione: "И только в ней [в национальной идее, А. М.] находит свое разрешение то огромное недоразумение между интеллигенцией и народом, вследствие которого интеллигенция всегда знает, что ей нужно идти к народу, но не всегда знает, что ему принести, или, уступая настойчивости первого голоса, все же идет и несет ему не то, чего он хочет, народ же вместе желает общения с интеллигенцией и не хочет такой интеллигенции, какая к нему приходит, - недоразумение, могущее разрешиться только взаимною встречей в третьем, - Христовом свете, равно закрытом еще от глаз и интеллигенции и народа" (Ivanov Vjač. I., *O russkoj ideje*, 1909, in Id., *Sobranie sočinenij*, Bruxelles 1979, t. III, p. 334).

⁴¹ Pil'njak B., *Golyj god*, 1920; ed. it. *L'anno nudo*, Milano 2008, p. 87. Ed è centrale nella nostra riflessione la risposta del prete a Gleb: "La Russia, dici? ma la Russia è una finzione, un miraggio, perché la Russia è anche il Caucaso, e l'Ucraina, e la Moldavia..." (p. 88).

⁴² Questa convinzione è espressa anche nel secondo manifesto del movimento, *Evracijstvo (Formulirovka 1927 g.)*, 1927: "Наряду с отрицательными сторонами революции [...], евразийцы видят положительную сторону в открываемых ею возможностях освобождения России-Евразии из-под гнета европейской культуры. Одной из задач революции евразийцы считают восстановление своеобразия евразийского мира и установления соответствия между сознанием правящей и интеллектуальной верхушки России-Евразии и условиями окружающей обстановки" (in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., p. 217). Si tratta di una delle differenze principali con gli autori di *Vechi* (1909), che pure riconoscevano come gli eurasisti l'unicità della Russia, ma vedevano nella rivoluzione una catastrofe nazionale; così inizia il saggio di Berdjaev *Duchi russkoj revoljucii* pubblicato nella miscellanea *Iz glubiny. Sbornik statej o russkoj revoljucii* (1918): "С Россией произошла страшная катастрофа" (in Isaev K. A., *Puti Evrazii. Russkaja intelligencija i sud'by Rossii*, cit., p. 67). Per Berdjaev la rivoluzione finisce per essere una finzione, un travestimento: sotto le maschere, scrive il filosofo, si riconoscono sempre i soliti volti gogoliani e Čičikov, lasciata la trojka per il treno, continua a viaggiare per la Russia, distribuendo telegrammi in ogni dove.

Indipendentemente dal grado di europeizzazione, infatti, per Trubeckoj un popolo europeizzato rimarrà indietro rispetto al suo modello, affannandosi costantemente per raggiungerlo, con la conseguenza di quello sviluppo ‘a balzi’ così tipico della Russia, dove al ‘salto in avanti’ fa seguito un lunghissimo periodo di stagnazione⁴³; è esattamente la tesi che Lotman riproporrà nel suo lavoro *La cultura e l’esplosione* (1992).

Le idee di Trubeckoj sono straordinariamente acute: così ad esempio egli teorizza che “solo una vera autocoscienza indicherà all’uomo (o al popolo) il suo posto nel mondo”⁴⁴, convinzione che spiega il rivolgersi della Russia all’Europa in un momento in cui non aveva ancora sviluppato una autocoscienza nazionale. E dire che per Belinskij la Russia era diventata una nazione solo con Pietro il Grande, essendo prima ‘solamente’ un popolo⁴⁵.

Il fatto che la cultura occidentale non sia stata recepita dal popolo ma sia stata accolta solo ‘al vertice’, si spiega per Trubeckoj con una maggiore vicinanza della cultura popolare a quella della steppa, turco-mongolica in particolare, ma anche di altre popolazioni asiatiche, come dimostrano la lontananza del canto russo, della danza o dell’ornamento da quelli romano-germanici:

In tal modo, dal punto di vista etnografico, il popolo russo non è soltanto rappresentante del “mondo slavo”. I russi con gli ugro-finni e con i turchi della Volga costituiscono una zona culturale particolare, che ha legami col mondo slavo e con l’Oriente “turanide”, ed è difficile dire quale di questi legami sia più saldo e più forte. [...] La “sfrenatezza”, apprezzata dal popolo russo nei suoi eroi, è una virtù puramente steppica, compresa dai turchi, ma non compresa né dai romano germanici, né dagli slavi⁴⁶.

⁴³ Cfr. Trubeckoj N. S., *L’Europa e l’umanità*, cit., p. 61.

⁴⁴ Trubeckoj N. S., *Ob istinnom i ložnom v nacionalizme*, 1921; tr. it. *Sul vero e falso nazionalismo*, in *L’Europa e l’umanità*, cit., p. 76. Trubeckoj applica al popolo il “conosci te stesso” di Socrate, individuando una strettissima relazione tra coscienza individuale e coscienza nazionale: “La maggior parte dei russi colti non volevano assolutamente «essere se stessi», ma volevano essere «veri europei», e per il fatto che la Russia, nonostante tutto il suo desiderio, non ha potuto diventare un vero stato europeo, molti di noi hanno disprezzato la loro «patria arretrata»” (p. 88).

⁴⁵ Per Walicki questo è uno dei principali punti del programma occidentalista, opposto alle idee slavofile nella polemica degli anni Quaranta: individualizzazione della coscienza vs identificazione del singolo con la comunità; storicismo razionalistico vs storicismo conservatore-romantico; ordine giuridico statale vs *obščina*; trasformazione del popolo in nazione vs ritorno al popolo; accettazione di uno sviluppo borghese vs rifiuto del capitalismo. Cfr. Walicki A., *op. cit.*, pp. 395 e sgg.

⁴⁶ Trubeckoj N. S., *Verchi i niži russkoj kul’tury*, 1921; tr. it. *Il vertice e la base della cultura russa. Il fondamento etnografico della cultura russa*, in *L’Europa e l’umanità*, cit., pp. 108-109.

Vernadskij propose una nuova visione della storia Russa basata proprio sull'opposizione di due forze, la foresta (cioè i russi) e la steppa (cioè i mongoli), con una fase finale di unificazione.

Persino in linguistica, la breve eppur significativa adesione di Jakobson a questa corrente portò alla pubblicazione di uno studio intitolato *K charakteristike evrazijskogo jazykovogo sojuza* (1931), nel quale l'autore sottolineava le affinità delle lingue eurasiatiche⁴⁷.

L'eurasismo, che come orientamento del pensiero continuò la propria evoluzione nei lavori di Lev Gumilev, rimane una corrente affascinante, oltre che centrale dal punto di vista geopolitico. Parte di questa attrazione è legata proprio all'attualità che mantiene: la "quarta Russia", secondo la categorizzazione di Strada, è infatti di nuovo alle prese con la propria identità dopo la fine dello stato sovietico⁴⁸. Con ciò si spiega la ripresa di pulsioni eurasiste dopo la caduta dell'URSS e il successo di pensatori quali il politologo e sociologo Aleksandr Dugin, presidente tra l'altro della ONG *Meždunarodnoe Evrazijskoe dviženie*.

3.2 Chlebnikov e l'Asia

К западу Хлебников стоял спиной.
(V. Markov)⁴⁹

Мне часто кажется, что сам Хлебников
и был пришедшим из далекого прошлого хазаром.
(V. Šklovskij)⁵⁰

*В струны великих, поверьте,
Нынче играет Восток (II, 32).*

*Шангши смывает с лица копоть городов
Запада. "Мало-мало лучше" (V, 308).*

⁴⁷ Già in un intervento letto alla conferenza di Praga del dicembre 1930, *O fonologičeskich jazykovych sojuzach*, Jakobson aveva annunciato i caratteri distintivi, da un punto di vista linguistico, dell'unione eurasiatica: assenza di politonia e distinzione consonantica per timbro (duro/molle) e ne aveva concluso: "характерную симметрию в структуре границ Евразии обнаруживают и физическая география, и фонология" (Jakobson R. O., *Evracija v svete jazykoznanija*, Praha 1931, p. 10).

⁴⁸ Cfr. Strada V., *La questione russa. Identità e destino*, cit., p. 69. Il post-1917, infatti, rappresenta per Strada una fase che potremmo definire della "non-Russia", quando cioè quello stato che adottò come nome la sigla SSSR era un'aggregazione di tipo ideologico tesa a una meta rivoluzionaria della storia mondiale che non teneva conto delle possibili vie nazionali e all'interno della quale, dunque, anche l'autocoscienza nazionale russa era destinata a venire meno. Tutto ciò si può riassumere come "denazionalizzazione della Russia, trasformata in puro materiale di un grandioso e rovinoso esperimento ideologico" (pp. 123-124).

⁴⁹ Markov V., *O Chlebnikove. (Popytka apologii i soprotivlenija)*, "Grani", 22, 1954, p. 132.

⁵⁰ Šklovskij V., *O zaumnom jazyke. 70 let spustja*, in *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija*, Trento 1990, p. 257.

Chlebnikov è uno degli autori che si collocano pienamente all'interno della riflessione identitaria russa, legata inscindibilmente al rapporto con l'Oriente e l'Occidente.

È stato detto che l'Oriente in Chlebnikov non costituisce un sistema discreto, autonomo⁵¹: esso compare quasi sempre nel suo rapporto con la Russia o con l'autore in prima persona. Questo è perfettamente conforme al tratto più caratteristico dell'identità russa, ovvero il suo autodeterminarsi attraverso un confronto con l'altro, sia esso l'Oriente o l'Occidente; e sebbene nella storia sia stato certamente prevalente il confronto con l'Occidente, è vero anche che uno dei più forti motivi identitari della Russia è il Cristianesimo bizantino, sul quale si è fondata la contrapposizione all'Europa almeno nella fase pre-petrina⁵².

Il legame dell'Asia, che affascina Chlebnikov molto più dell'Europa, con la questione russa è evidente soprattutto negli scritti teorici. Manifesto dell'antieuropeismo di Chlebnikov e in particolare dell'antigermanismo, radicatosi in Russia dopo la guerra di Crimea⁵³, è da sempre considerato *Zapadnyj drug* (1913), all'interno del quale il poeta invoca un'unione asiatica contro l'Occidente e menziona esplicitamente Leont'ev⁵⁴: “Сплав славянской и

⁵¹ Cfr. Tartakovskij P. I., *Social'no-estetičeskij opyt narodov Vostoka i poezija V. Chlebnikova. 1900-1910 gody*, Taškent 1987, p. 128.

⁵² Cfr. Strada V., *La questione russa. Identità e destino*, cit., p. 11. Nella seconda fase russa, infatti, quella di Pietro e delle riforme settecentesche, l'Europa non è più vista come opposta all'Ortodossia, ma solo come esempio da imitare, il che si spiega per Strada con la secolarizzazione che accompagnò l'uropeizzazione del XVIII secolo. Di qui, tra l'altro, l'identificazione di Pietro con l'Anticristo da parte del popolo radicato nella tradizione nazionale.

⁵³ Groh D., *op. cit.*, p. 228.

⁵⁴ Il pensiero di Leont'ev, tuttavia, nonostante la menzione esplicita, non è a nostro avviso particolarmente vicino a quello di Chlebnikov (soprattutto con il passare degli anni e l'accentuarsi del conservatorismo), in primo luogo per quella opposizione ad un'idea panslava, a giudizio del filosofo resa impossibile da numerosi ostacoli, tra i quali la religione, la geografia, l'eredità storica, un interesse alla supremazia all'interno della stessa etnia slava (cfr. Leont'ev K. N., *Vizantizm i slavjanstvo*, 1875; ed. it. *Bizantinismo e mondo slavo*, a cura di A. Ferrari, Torino 1987, p. 94). Leont'ev ritiene ad esempio che i Cechi siano legati ai Tedeschi come i Bulgari ai Greci, che gli Slovacchi siano vicini agli Ungheresi, e che i Serbi già al loro interno siano estremamente eterogenei. Pertanto, l'universo slavo non può essere ben definito, resta enigmatico, a differenza invece della civiltà europea, alla quale corrisponde un'idea generale perfettamente chiara. Come ha scritto Berdjaev, Leont'ev non credeva affatto nell'idea russa, ma in quella bizantina (cfr. Berdjaev N., *Konstantin Leont'ev. Očerki iz istorii russkoj religioznoj mysli*, Paris 1926, p. 176). Anche l'apertura a Greci e Turchi, alla quale probabilmente fa riferimento Chlebnikov, era legata nel suo pensiero al bizantinismo.

Un'opinione diversa dalla nostra è sostenuta da Arenzon in un recente articolo, nel quale viene sottolineato proprio l'interesse comune del filosofo e del poeta per le radici bizantine (per esempio nel frammento di Chlebnikov *Upravda! Ty russkij!...*), l'attenzione all'elemento orientale, la filosofia della storia degli imperi espressa da Leont'ev in *Vizantizm i slavjanstvo*; si rimanda a

tatarской крови дает сплав достаточной твердости. Русские не только славяне. [...] На кольцо европейских союзов можно ответить кольцом азиатских союзов – дружбой мусульман, китайцев и русских” (VI, 72). Si noterà tra l’altro l’incredibile somiglianza dell’affermazione di Chlebnikov “i Russi non sono solo slavi” con una frase di Trubeckoj citata nel paragrafo precedente, “il popolo russo non è solo rappresentante del mondo slavo”. L’idea di un’alleanza orientale, inoltre, fa di questo testo un momento di svolta nel pensiero del poeta, precedentemente legato allo slavofilismo, trionfante ad esempio in *Vozzvanie k slavjanam*⁵⁵ (1908). Se l’antigermanismo accomuna entrambi gli scritti, Arenzon ha giustamente individuato in *Zapadnyj drug* una prima anticipazione di concezioni eurasiste e, più in generale, un significativo recupero dell’‘idea russa’ come eterna problematica dell’autocoscienza nazionale⁵⁶.

È l’idea sottesa alla misteriosa sigla *Ascu* o *Assu* proclamata in *Ljalja na tigre* e in *Indo-russkij sojuz*, decifrata da Parnis come *Azijskij sojuz stanovych udelov*⁵⁷. In *Lebedija buduščego* il poeta parla più esplicitamente dei *Soedinennye Stany Azii*. Così l’Eurasia era pensata come una unione culturale capeggiata dalla Russia, un mondo eterogeneo eppure fortemente unito. In relazione alle tesi di Danilevskij e all’eredità che Chlebnikov ne trae nella contrapposizione *more/suša*, sembra importante il fatto che il poeta definisca questa unione come un’isola: “Мы выступаем как первые азиаты, сознающие свое островное единство. [...] Уделы Азии соединяются в остров” (VI, 271); e in *Doski syd’by* afferma di

Arenzon E. R., “Zadača izmerenija sudeb...”. *K ponimaniju istoriosofii Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, M. 2000, pp. 522-549.

⁵⁵ Nell’articolo *Rossija. Iskusstvo. My* (1914) Majakovskij cita un brano da *Vozzvanie k slavjanam* di Chlebnikov prima di scagliarsi contro il dominio dell’Occidente: “Пора знать, что для нас «быть Европой» – это не рабское подражание западу, не хождение на помочах, перекинутых сюда через Вержболово, а напряжение собственных сил в той же мере, в какой это делается там!” (Majakovskij V. V., *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, M. 1955, t. I, p. 320). Un simile attacco contro la preferenza accordata all’Europa rispetto ai valori nazionali, quasi fossimo ancora nel XVIII secolo, è contenuto in un altro articolo dello stesso anno, *Kak by Moskve ne ostat’sja bez chudožnikov*: “Господа, неужели Вас не гнетет: величайший русский скульптор Паоло Трубецкой не умеет говорить по-русски. Л. Бакст получил звание академика в Петрограде за то, что в салоне Пуаре дает лучшие выкройки парижских мод!” (Ivi, t. I, p. 334).

⁵⁶ Cfr. Chlebnikov V. V., “Zapadnyj drug”. *Predislovie, publikacija i primečanja E. Arenzona*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, I, M. 1996, p. 30.

⁵⁷ Cfr. Parnis A. E., *K dešifrovke odnoj mifologemy Chlebnikova: ot “ostrova vysokogo zvezdnogo ducha” k “svjaščennomu ostrovu Assu”*, “Russian Literature”, LV, 2004, pp. 353-370. La sigla, come rileva Parnis, è citata anche in *Ka* e in alcune lettere, tra le quali è importante quella a Matjušin del 18 gennaio 1915, poiché in essa è apertamente contrapposta all’Europa.

essere il rappresentate di una nuova epoca, nella quale l'Asia "vuole ricevere l'unità marittima e divenire un'unica isola" (VI, 2, 69).

Ancora: se nel 1916, nella *Lettera ai due giapponesi* il poeta aveva invocato un'alleanza con il Giappone, suggellata da due mani tese sopra l'Asia, in *Otkrytie narodnogo universiteta* (1918) proclama l'unione Russia-India-Cina.

Si è detto già che gli attacchi contro Marinetti, condensati nella famosa lettera e nell'altrettanto famoso volantino, vengono poi sempre generalizzati a rappresentare una sfida tra Oriente e Occidente; l'Italia non ha per Chlebnikov neanche un po' di quel fascino che ha ispirato tanti scrittori russi e viene piuttosto associata alla Germania in un fronte unito contro gli Slavi.

Concentrandoci ora su un piano più strettamente letterario, in *O rašsirenii predelov russkoj slovesnosti* (1913) i confini della nuova letteratura slava immaginata da Chlebnikov sono molto simili ai confini geografici del nuovo universo invocato dagli eurasisti: essa deve aprirsi ai mongoli e ai finni, alla Siberia, alla Bulgaria della Volga e attraverso le antiche vie fino all'India. L'unione eurasiatica di Chlebnikov, sia da un punto di vista politico che sociale e culturale è persino più ampia di quella che sarà individuata dagli eurasisti, che includerà per lo più i popoli uraloaltaici⁵⁸, ma che mai comprenderà India, Cina o Giappone.

Da un punto di vista linguistico, invece, è Chlebnikov a non spingersi fino all'unione eurasiatica individuata da Jakobskon, ma a recuperare piuttosto (per esempio in *Kurgan Svjatogora*) un panslavismo che fa propria la concezione dello *obščeslavjanskoe slovo* di Ivanov. Questo si spiega probabilmente con il fatto che questa fase degli studi linguistici di Chlebnikov è una fase giovanile, durante la quale il poeta era più ancorato ad una visione panslava che aperto ad una eurasiatica.

Nei testi poetici l'Asia si fa mito e, seppure in maniera diversa rispetto agli scritti teorici, si presenta ancora "come la chiave fondamentale"⁵⁹ per orientarsi nell'opera di Chlebnikov. Per Stepanov, ad esempio, l'intero *Deti Vydry*,

⁵⁸ Cfr. Trubeckoj N. S., *O turanskom elemente v russkoj kul'ture*, "Evrazijskij vremennik", 1925; cit. in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., pp. 59-60: Trubeckoj elenca tra i popoli turanici o uraltoaici che occupavano parte dei territori dell'odierna Russia gli ugrofinni, i samoiedi, i turchi, i mongoli, gli antichi abitanti della Manciuria.

⁵⁹ Solivetti C., *V. Chlebnikov, derviscio alla russa*, in *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli 1987, p. 79.

nonostante la varietà degli episodi, realizza l'unione delle vele attraverso una cultura panasiatica⁶⁰.

Il rapporto Oriente-Occidente rimane ambiguo in un continuo oscillare tra l'incompatibilità dei due mondi e la speranza di una futura conciliazione universale. Così come in *Doski sud'by* nell'alternarsi del 2 e del 3 il poeta riconosce anche "l'eterno duello tra Oriente e Occidente" (VI, 2, 16), in *Šaman i Venera* è stata vista l'opposizione tra Oriente e Occidente: lo sciamano è l'Oriente, l'incarnazione della natura, Venere rappresenta l'Europa e dunque la civiltà. La loro unione non può funzionare ed è definita da Chlebnikov un "tenero sbaglio"⁶¹.

Eppure altre volte questa separazione rimane equivoca: per *Medlum i Lejli* Markov ha parlato di "orientamento asiatico"; tuttavia persino le fonti, oltre che il testo stesso, costituiscono una simbiosi europeo-asiatica, che guarda non solo all'opera di Neẓāmī, ma anche di Shakespeare. È stato spesso notato, ad esempio, come l'inversione dei nomi nel poema chlebnikoviano rispetto all'originale di Neẓāmī possa essere stata influenzata proprio dalla forma "Romeo e Giulietta". Pur mutando in parte la trama, e soprattutto il finale, Chlebnikov sembra mantenere l'essenza ultima del testo; anche se i due amanti non sono destinati in vita a stare insieme, tuttavia si amano e possono in qualche modo essere vicini dopo la morte: nel poema di Neẓāmī vengono sepolti fianco a fianco nella stessa tomba, in Chlebnikov si trasformano nelle stelle dell'Oriente e dell'Occidente.

È particolarmente affascinante la tesi di Tartakovskij, per il quale il confronto tra Oriente e Occidente non è posto da Chlebnikov in termini di scontro, quanto di agognato incontro: come la vita e la morte, Oriente e Occidente sono opposti, ma uniti⁶². Potremmo quasi dire che l'amore di Chlebnikov per l'Asia e la preferenza che il poeta accorda all'Oriente sono innegabili; ma in un certo senso questo sentimento viene a scontrarsi con il sogno fondamentale nella poetica dell'autore di un'umanità libera e unita, che parli una lingua universale e che abbia sconfitto ogni forma di conflitto.

⁶⁰ Cfr. Stepanov N., *Velimir Chlebnikov*, M. 1975, p. 79.

⁶¹ Cfr. Ar'efeva N. G., *Mifopoetičeskie obrazy i motivy v poeme V. Chlebnikova "Šaman i Venera"*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan' 2005, pp. 13-14.

⁶² Cfr. Tartakovskij P. I., "Kolumb novych poetičeskich materikov", in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 599. Anche per Mirsky il mondo futuro è per Chlebnikov una complessa unione dei due universi, cfr. Mirsky S., *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, München 1975, p. 86.

Che l'Asia non sia solo la risposta all'Europa e il recupero della parte orientale della Slavia dimenticata dopo il XVIII secolo, lo dimostra anche il processo di personificazione che la riguarda nella poesia di Chlebnikov, in particolare quando l'Asia si fa personaggio insieme all'io lirico. Ne rappresentano forse gli esempi più belli le due liriche del 1920 inserite poi nel poema *Azy iz uzy, Azija* e *O Azija! toboj sebja ja muču...* In quest'ultima, i capelli di fiumi con i quali il poeta vorrebbe che l'Asia gli coprisse le ginocchia richiamano i versi di un altro testo del 1919, *O, esli by Azija sušila volosami...*: anche qui Chlebnikov, umile pastore che tesse una treccia del Reno, del Gange e del Fiume Giallo, desidera che l'Asia gli asciughi il volto con i capelli, come asciugamano secco e dorato.

Ma anche quando l'Asia rimane solo una terra, senza farsi donna, essa è il luogo sacro nel quale il poeta incontra tutti i suoi profeti⁶³; in Persia diviene egli stesso un derviscio e un sacerdote dei fiori. Buddha, Maometto, Zarathustra, Aśoka, il Bab confluiscono nel pensiero dell'autore come le acque della Volga in quelle del Gange nella bellissima *Ispaganskij verbljud*: un doppio piano testuale ci presenta un calamaio a forma di cammello che viaggia contemporaneamente sulla scrivania dello scrittore e nel deserto, tra l'Asia e la Russia, “portando l'uguaglianza come soma” (II, 200)⁶⁴.

Chlebnikov è capace, ancora una volta, di affrontare un tema tanto abusato in maniera originale, di rivolgersi all'Oriente senza cadere nell'esotismo romantico, ma basandosi piuttosto su quella mitologia tutta propria del nomadismo e della libertà. Istoma, lo schiavo protagonista di *Esir*, fatto prigioniero e portato in India, finisce per essere “uno schiavo volontario” attraverso la perdita di ogni senso di ostilità ed estraneità al nuovo mondo⁶⁵. E tuttavia, ancora una volta, Chlebnikov contemporaneamente si appropria, volente o nolente, di elementi della tradizione letteraria tanto contemporanea quanto lontana nel tempo.

Per Tartakovskij la famosa formula di Chlebnikov “Ах, мусульмане те же русские...” è un'eredità di quella blokiana “Да, скифы – мы! Да, азиаты –

⁶³ Cfr. Mirsky S., *op.cit.*, p. 54.

⁶⁴ Per un'analisi del testo si veda Parnis A. E., V. *Chlebnikov v revoljucionnom Giljane*, “Narody Azii i Afriki”, 5, 1967, pp. 156-164.

⁶⁵ Cfr. Loščic Ju. M., Turbin V. N., *Tema Vostoka v tvorčestve V. Chlebnikova*, “Narody Azii i Afriki”, 4, 1966, p. 150.

мы...”⁶⁶. Tale vicinanza risiede per lo studioso in un tratto importantissimo nell’ambito dell’identità nazionale russa, e cioè in uno sguardo “dall’interno” e nell’impossibilità di cogliere tale essenza russa “dall’esterno”, tratto evidente nei titoli dei due scritti complementari di Chomjakov. Torniamo insomma indietro al 1866 e al famoso *Umom Rossiju ne ponjat’...* di Tjutčev; ci allontaniamo per un attimo dall’Asia per ritrovare altri impulsi del pensiero di Chlebnikov, che spalanca sì le porte al recupero eurasiatico dell’Oriente, ma insieme si tuffa indietro a ripescare elementi nazionali ottocenteschi e slavofili, riformulati però sotto l’impronta del proprio pensiero.

L’originalità russa si basa in buona misura sulla sua sacralità della terra russa, che da sempre ne costituisce un attributo inscindibile. La *Svjataja Rus’* balena più volte nell’opera di Chlebnikov: negli ultimi versi della lirica *V lesu. Slovar’ cvetov*, i fiori cantano “Ты священна, Смуглороссия”.

Non siamo lontani dal carattere messianico della Russia già sostenuto dagli slavofili, per esempio nella lirica *Rossii* (1854) di Chomjakov:

Тебя призвал на брань святую,
Тебя Господь наш полюбил,
Тебе дал силу роковую,
Да сокрушить ты волю злую
Слепых, бездумных. Буйных сил.

[...]

О, недостойная избранья,
Ты избрана! Скорей омой
Себя водой покаянья,
Да гром двойного наказания
Не грянет над твоей главой!⁶⁷

Il messianismo si lega tra gli Slavofili alla centralità della questione religiosa, con l’opposizione Cattolicesimo/Ortodossia che in buona misura resta presente nel pensiero eurasista⁶⁸. Poiché in Chlebnikov tale superiorità del

⁶⁶ Cfr. Tartakovskij P. I., *Poet. Rossija. Vostok. (K voprosu o zapadno-vostočnoj koncepcii V. Chlebnikova v poeme “Chadži-Tarchan”)*, “Voprosy literatury”, 6, 1987, pp. 117-118.

⁶⁷ Cit. in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., p. 230. Lo Gatto parla di un “messianismo nazionale russo” che si estende su una linea Chomjakov-Tjutčev-Solov’ev-Blok; cfr. Lo Gatto E., *Panmongolismo di V. Solov’ev*, *I venienti Unni di V. Brjusov e Gli Sciti di A. Blok*, cit., p. 296.

⁶⁸ Si pensi all’affermazione di Savickij in *Evracijstvo* (1925): “Евразийцы – православные люди. И православная Церковь есть тот светильник, который им светит” (in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., p. 110). Nel programma eurasista omonimo e collettivo uscito nel 1927 la IV sezione è appunto dedicata alla questione religiosa, così come nel primo manifesto, pubblicato l’anno precedente, la terza e quarta parte erano rispettivamente intitolate *Pravoslavie kak osnova ideologii e Russkaja cerkov’ i russkaja kul’tura*.

Cristianesimo sulle altre fedi e in particolare dell'Ortodossia sulle confessioni occidentali manca, la sacralità che il poeta riconosce alla Russia è paradossalmente una 'sacralità pagana', che potremmo definire con un ossimoro 'sacralità laica', legata in primo luogo alla terra russa intesa come luogo fisico e naturale⁶⁹.

Un riferimento all'estensione geografica della Russia e alla sua natura sacrale torna in *Pesn' mne*:

О русского взоры
Окиньте имение,
Шестую часть вселенной,
Леса, моря, соборы...
"Моя" местоимение
Скажи, коленопреклоненный (III, 40).

Duganov individua qui un nuovo richiamo a Tjutčev, in particolare alla lirica *Russkaja geografija* (1848-1849), fondata sul cliché dell'estensione geografica "ot...do"⁷⁰. Per la famosa teoria di Berdjaev, esiste una corrispondenza fra l'incommensurabilità della terra russa e l'anima russa, "fra la geografia fisica e la geografia dell'anima". E, paradossalmente, l'estensione del territorio russo ha generato nel popolo un'aspirazione alla libertà che, per il principio della polarità di carattere dei russi stessi, si è spesso scontrata con una disposizione alla schiavitù e ha dunque imposto nel corso della storia "una morbosa ipertrofia dello stato"⁷¹, generando tra l'altro l'opposizione tra il popolo e il potere.

Tradizionale è anche l'antitesi *svoe/čuzoe* ripresa alla fine di *Pesn' mne*, quando Chlebnikov minaccia di scagliarsi come l'ombra di Razin contro "gli elegantoni" disposti a scambiare "svoe na ne russkoe". Per Ivanov e Toporov si tratta addirittura di una delle antitesi fondanti il sistema mitologico e religioso slavo, nel quale troviamo anche, ovviamente, quella est/ovest: da un punto di vista

⁶⁹ Tuttavia, a nostro avviso condivise con gli slavofili, e in particolare con Chomjakov, l'avversione per la gerarchia ecclesiastica, che costituiva per lui uno dei principali vizi delle confessioni occidentali.

⁷⁰ Da notare che un verso quasi identico a quello di Chlebnikov "Шестую часть вселенной" sarà contenuto nella poesia di Esenin, *Sovetskaja Rus'* (1924): "Я буду воспевать/ Всем существом в поэте/ Шестую часть земли/ С названьем кратким 'Русь'".

⁷¹ Berdjaev N., *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, cit., pp. 47; 217.

mitologico, l'Occidente è il paese del buio e dunque della morte, opposto all'Oriente, terra dove nasce il sole⁷².

Concludiamo questa digressione tornando al punto in cui è iniziata; in <*Razgovor duš*> Chlebnikov ribadisce la propria posizione: “Так не склоню пред вами я колен,/ Судители России” (IV, 61).

Con gli eurasisti e soprattutto con Trubeckoj Chlebnikov condivise infatti la convinzione di una eguaglianza delle culture: Trubeckoj affermava la falsità della scala evolutiva europea e la falsità di una convinzione nell'elementarità della psiche del 'selvaggio'. Sosteneva inoltre che il cosmopolitismo europeo non era altro che uno “sciovinismo romano-germanico”⁷³, dal momento che gli Europei tengono in considerazione esclusivamente questa cultura, che chiamano “cultura universale”. E ancora: la terza parte della trilogia che Trubeckoj aveva in mente di scrivere doveva essere dedicata a Razin o a Pugačev⁷⁴. Le affinità di Chlebnikov con Trubeckoj sono in realtà ancora più numerose e condividiamo pertanto la scelta di Weststeijn di dedicare un articolo al confronto fra i due autori.

Con gli eurasisti Chlebnikov ebbe in comune poi quell'apertura verso i popoli asiatici, seppur islamici, che tanto colpì Berdjaev, per il quale il fatto che i musulmani fossero più vicini al cuore degli eurasisti dei cristiani d'Occidente costituiva “una deviazione della psicologia religiosa e un tradimento parziale del Cristianesimo stesso”⁷⁵.

E ancora, Chlebnikov prestò attenzione all'estensione del processo rivoluzionario russo in Oriente e nell'internazionalizzazione del comunismo gli sembrò di vedere una possibilità di libertà per i popoli asiatici: la lirica *Vidite*,

⁷² Cfr. Ivanov V. V., Toporov V. N., *Slavjanskije jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy*, 1965; repr. M. 2012, p. 111. Così infatti i templi venivano costruiti rivolti a Oriente e i morti erano seppelliti con il volto verso est.

Si veda anche Afanas'ev A. N., *Jazyčeskie predanija ob ostrove-Bujane*, in Id., *Proischoždenie mifa. Stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii*, M. 1996, p. 30.

⁷³ Trubeckoj N., *L'Europa e l'umanità*, cit., p. 13.

⁷⁴ La struttura di questa trilogia (che doveva essere intitolata *Opravdanie nacionalizma*) è spiegata anche in una lettera a Jakobson del 7 marzo 1921: *Evropa i čelovečestvo* ne doveva costituire la prima parte; la seconda parte avrebbe dovuto chiamarsi *Ob istinnom i ložnom nacionalizme* (uscì con questo titolo solo l'articolo nella raccolta *Ischod k Vostoku*, 1921); la terza parte sarebbe infine stata *O russskoj stichii*. Cfr. Jakobson R. O. (ed.), *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*, Berlin-New York-Amsterdam 1985, pp. 12-20. È tra l'altro la stessa lettera nella quale si trova un famosissimo giudizio di Trubeckoj su Chlebnikov: commentando alcune tesi di Jakobson nell'articolo appena pubblicato *Novejšaja russskaja poezija*, il principe scrive: “Если бы Пушкин прочел бы Хлебникова, он просто не считал бы его поэтом”, intendendo con questo che Chlebnikov aveva introdotto una differenza radicale nell'approccio estetico.

⁷⁵ Berdjaev N. A., *Evracijcy*, “Put’”, 1, 1925; in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., p. 297.

persy, vot ja idu... termina con l'esclamazione "Персия будет советской страной./ Так говорит пророк!" (II, 132).

Più lucida la disanima di Trubeckoj, che analogamente in "*Russkaja problema*" riflette sulla propaganda sovietica nei paesi asiatici: essi non hanno alcun interesse per le idee del comunismo, vista la diversità delle condizioni sociali, e tuttavia accolgono positivamente quella parte della propaganda che riguarda l'antieuropeismo:

В сознании значительной части азиатов большевики, а с ними вместе и Россия прочно ассоциировались с идеями национального освобождения, с протестом против романо-германцев и европейской цивилизации. Так смотрят на Россию в Турции, в Персии, в Афганистане и в Индии, отчасти в Китае и некоторых других странах восточной Азии"⁷⁶.

Se è vero dunque che l'autore non è in tutto e per tutto un anticipatore dell'eurasismo, poiché il suo pensiero, in questo campo come in tutti, si nutre di idee eterogenee e spesso originali, ci sembra tuttavia che molti siano i temi che si prestano ad un accostamento, e che la filosofia di pensiero di Chlebnikov, definita da Grigor'ev *zangezizstvo* non sia solo esteriormente simile all'eurasismo, come ha scritto invece lo studioso⁷⁷. Allo stesso modo le accuse di slavofilismo, che hanno portato anche ad una condanna dell'autore come nazionalista, sono l'esagerazione di un'eco che è indubbiamente percepibile, ma sempre sullo sfondo di molte altre note e sonorità.

⁷⁶ Trubeckoj N. S., "*Russkaja problema*", 1922, in *Na putjach. Utverždenie evrazijscev*, 1922; cit. in *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, cit., p. 53.

⁷⁷ Cfr. Grigor'ev V. P., *Velimir Chlebnikov*, in Id., *Velimir Chlebnikov v četyrechmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000-e gody*, M. 2006, p. 323.

4. Gli studi sulla lingua

It would be difficult to find in Russian, or even in world literature, a writer who occupied himself as indefatigably and consistently with the problems of poetical language as Velimir Chlebnikov.
(W. G. Weststeijn)¹

Quelli che parlano del “non senso” di Chlebnikov devono riconsiderare questo problema. Non è un “non senso”, ma un nuovo sistema semantico.
(Ju. Tynjanov)²

Nell'impossibilità di un lavoro esaustivo e a tutto tondo sull'opera di Chlebnikov, di questa si possono analizzare diversi aspetti: la componente mitologico-folclorica, come nel nostro caso, o viceversa la ricezione delle istanze dell'avanguardia, lo studio delle leggi del tempo e della ciclicità dei grandi avvenimenti storici; le ricerche linguistiche. A loro volta queste possono essere suddivise in tipologie minori, o meglio, successive evoluzioni di pensiero: il rifiuto dei prestiti e lo *slovotvorčestvo*, la declinazione interna, il significato delle singole lettere alla ricerca dei concetti originari, la lingua stellare. In fondo, le parole-concetto dominanti in Chlebnikov sono *vremja*, *slovo*, *číslo*³, le quali rappresentano a loro volta le discipline fondanti il pensiero chlebnikoviano: filosofia, filologia e linguistica, matematica.

¹ Weststeijn W. G., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam 1983, p. 6.

² Tynjanov Ju., *O Chlebnikove*, 1928, in Id., *Archaisty i novatory*, L. 1929; ed. it. *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, p. 285.

Sulla sperimentazione dell'avanguardia russa più in generale ha scritto Grygar che la tensione tra significato e significante tipica dei testi artistici (poetici o figurativi) del Novecento non significa un rifiuto da parte dell'arte delle funzioni comunicative: “Установка на знак как таковой не ставила себе целью исключить какой-либо коммуникат (т.е. уничтожить «содержание» или «послание» произведения), но открыть сообщения нового типа” (Grygar M., *Kubizm i poezija russkogo i češkogo avangarda*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973, p. 64).

³ Cfr. Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, M. 1986, p. 66. L'espressione è dello stesso Chlebnikov, cfr. *Skuf'ja skifa. Misterija*, 1916: “Я помнил слова седого жреца: «У вас три осады: осада времени, слова и множеств»” (V, 170). Si tratta tra l'altro, come sottolinea giustamente Vychodcev e come già abbiamo a nostra volta ribadito, di termini inscindibilmente legati tra loro: “Таинство слов и звуков причудливым образом соотносится им с таинством чисел, математических формул, которыми можно вычислить загадки истории, природы и всего мироздания” (Vychodcev P. S., *Velimir Chlebnikov*, “Russkaja literatura”, 2, 1983, p. 38).

Le diverse indagini linguistiche, i numerosi indirizzi di tale ricerca potrebbero essere riassunti con le parole di Gabriella Imposti: nella poetica di Chlebnikov “parole e linguaggio assumono il ruolo di eroi principali, di protagonisti sia della narrazione che dell’elaborazione stilistica”⁴. È necessario dunque premettere che il nostro studio analizzerà le sperimentazioni linguistiche di Chlebnikov mantenendo il punto di vista della critica letteraria, più che della linguistica, sottolineando pertanto l’importanza e l’originalità delle intuizioni del poeta sullo sfondo di assimilazioni, rivisitazioni e commistioni di teorie elaborate da filosofi, scrittori e linguisti di epoche e correnti culturali diverse. Solo in quest’ottica prevalentemente letteraria e comparativa, a nostro avviso, è possibile apprezzare gli studi di Chlebnikov, che da sempre, seppure in un clima talvolta controverso, sono stati giudicati ‘al di fuori’ della linguistica in quanto scienza⁵ e che sempre meno possono competere con le teorie attuali di questa disciplina. Ci sembra dunque sensato ribadire che il presente capitolo non si pone lo scopo di presentare teorie accettabili al giorno d’oggi nell’ambito di una riflessione sul linguaggio da nessuno degli approcci possibili, né a nessun livello di analisi, fonetico, fonologico, morfo-sintattico o semantico-pragmatico.

Se è vero che l’attenzione al segno linguistico in sé e per sé, alla parola, è un orientamento introdotto dal futurismo e più in generale dall’avanguardia⁶, tuttavia l’aspetto della sperimentazione linguistica verrà analizzato in questa sede nella misura in cui si lega al nucleo della nostra ricerca. I neologismi coniat dal poeta vengono generalmente attestati intorno ai 10.000⁷: di questi verrà preso in considerazione solo un campione di quelli che hanno per modello divinità e personaggi del folclore. Il recupero delle radici antico-slave, l’utilizzo di arcaismi e di termini dialettali, l’apertura ad altre lingue slave rientrano in quell’originalità chlebnikoviana che inserisce nell’avanguardia il passato⁸; lo studio degli

⁴ Imposti G., *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: samovitoe slovo i zaum’*, “Studi italiani di linguistica teorica e applicata”, X, 1981, p. 105.

⁵ Cfr. ad esempio Civjan T. V., *Chlebnikovskaja lingvistika: predvaritel’nye zametki*, “Russian Literature”, LV, 2004, pp. 65-75.

⁶ Cfr. Weststeijn W. G., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, cit., p. 57: “The basic transformation of futurism creates a poetry in which is difficult, or sometimes even impossible, to establish the relations between the words of the poetical text and extra-literary reality, because the referential function of the poetical word is fundamentally modified. The attention has shifted entirely to the internal structure of the literary sign itself, in which a very important meaning-creating power is assigned to the signifier”.

⁷ Cfr. Percova N. N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, M. 2003, p. 12.

⁸ Così Marzaduri, a proposito della lingua di Chlebnikov, scrive che “la rivoluzione chlebnikoviana era piuttosto una restaurazione, poiché era volta a colmare il baratro che la storia

ideogrammi cinesi e giapponesi alla ricerca della figuratività originaria del linguaggio rivelano, anche in questo caso, uno sguardo rivolto a Oriente⁹.

4.1. Alcuni aspetti degli studi sulla lingua: parola e mito; la *zaum*' come lingua magica; la semantizzazione delle lettere e le scritture ideografiche

Tratteremo in primo luogo di quell'unione tra *mifotvorčestvo* e *jazkotvorčestvo* che abbiamo già rilevato nel primo capitolo del nostro studio come caratteristica della poetica di Chlebnikov¹⁰.

Buslaev aveva individuato nella religione l'impulso alla creazione popolare e nei miti antichi le basi del processo di formazione della lingua e della poesia, sostenendo dunque che “тою же силою, какою творился язык, образовались и мифы народа, и его поэзии”¹¹. Così, in apertura al suo studio più celebre, *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, Afanas'ev individua a sua volta il legame parola-mito sostenuto poi dai cubofuturisti e riconosce nella lingua due stadi: il periodo della sua formazione e quello della sua trasformazione, il secondo dei quali si caratterizza “per l'oblio del significato della radice” (*zabvenie korennoĝo značeniĝa slov*)¹². Come per Chlebnikov, anche per Afanas'ev è nella

aveva spalancato fra suoni e sensi, ripristinando una mitica lingua originaria” (Marzaduri M., *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, “Il Verri”, 31-32, 1983, p. 12).

⁹ Cfr. Vroon R., *Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages*, Michigan Slavic Materials, v. 22, University of Michigan 1983, p. 11: “Nonetheless when he did manifest an interest in a key to all languages his attention was focused on the East – Persia, India, Japan – and not the West”. Rivendichiamo tale convinzione nonostante l'obiezione di Gofman (cfr. Gofman V., *Jazykovoje novatorstvo Chlebnikova*, in Id., *Jazyk literatury: Očerki i etjudy*, L. 1936; http://ka2.ru/nauka/gofman_1.html) alla possibilità di parlare di “principio slavo” o “asiatico” per la lingua di Chlebnikov, pur sottolineando che si tratta solo di due orientamenti, effettivamente temporanei, ma a nostro avviso comunque riscontrabili, nella grande varietà delle riflessioni e degli studi linguistici del poeta.

¹⁰ Nella già citata raccolta *O poezii*, Mandel'stam rileva, piuttosto che una sorta di ‘paganesimo’ della lingua di Chlebnikov, una tendenza laicizzante analoga a quella di figure quali Trediakovskij, Lomonosov, Batjuškov, Jazykov e Pasternak: “La lettura di Chlebnikov [...] si può paragonare a uno spettacolo ancor più maestoso e istruttivo: quello della lingua di un giusto, non gravata né contaminata da sventure e soprusi storici. Il discorso di Chlebnikov è a tal punto laico, a tal punto «volgare» da far pensare che non siano mai esistiti monaci né Bisanzio né la letteratura dell'intelligencija. È una parlata russa assolutamente secolare e mondana, che in lui risuona per la prima volta da quando esistono libri russi. Se si accetta questo punto di vista, decade ogni motivo di considerare Chlebnikov una sorta di stregone o sciamano” (Mandel'stam O. E., *O poezii*, 1928; ed. it. *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di Fausto Malcovati, Milano 2003, p. 81). Si potrebbe però argomentare che questa tendenza laicizzante che caratterizza Chlebnikov, e con lui tutti poeti dell'avanguardia, si sviluppa proprio in Chlebnikov in maniera originale, ossia come esito, anche, di una commistione pagano-religiosa e geografico-storica che assimila e ‘ricopre’ la componente bizantina e monastica dello slavo ecclesiastico.

¹¹ Buslaev F. I., *Istoričeskie očerki russskoj narodnoj slovesnosti*, 1861; repr. M. 2011, p. 9.

¹² Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenia slavjan na prirodu*, 1866-1869, in *Slavjanskaja mifologija*, M. 2008, p. 15.

parlata popolare che si conserva la figuratività della parola, “la quale dimostra che la parola per il popolo non è sempre solo un segno, che indica un concetto noto, ma nello stesso tempo essa dipinge le sfumature più caratteristiche di un oggetto e le vivide, pittoresche particolarità di un avvenimento”¹³. Tra gli esempi proposti da Afanas’ev: *karkun* per *voron*, *poloz* per *zmej* ecc. Nell’antichità, dunque, il significato delle radici era ‘tangibile’, finché il popolo non ha dovuto allontanarsi dalle impressioni originarie per soddisfare le crescenti esigenze intellettuali. Dall’oscuramento del significato primordiale delle parole antiche nasce la mitologia, poiché, perso il legame con i concetti antichi, l’uso metaforico di alcuni termini viene percepito come letterale. Il progressivo oscuramento della lingua determina inoltre la nascita di figure religiose specifiche, come maghi e sacerdoti, dotati di capacità sovranaturali e in grado di comprendere e usare formule magiche e scongiuri¹⁴.

Sebbene al centro dell’attenzione di Afanas’ev sia il mito, più che la lingua, è interessante per noi notare come la sua idea dell’esistenza di un legame originario tra lingua e mito, tra parola e senso espresso si ritrovi in Aleksandr Potebnja, nella sua teoria del mito e nella nozione di forma interna, che a sua volta lascerà un’impronta profonda sul pensiero chlebnikoviano. A Potebnja dedicheremo una riflessione più ampia nella sezione successiva, ma è bene osservare fin da subito che anche le riflessioni linguistiche dei simbolisti, in particolare di Belyj, scaturiscono in buona misura proprio dalle teorie del linguista di origine ucraina, che a sua volta aveva fatto propria la visione romantica di Humboldt, opponendola alla concezione razionalistica del linguaggio¹⁵. Belyj, che aveva dedicato un intero saggio al linguista, *Mysl’ i jazyk (Filosofija jazyka A. A. Potebni)*, nella seconda parte di *Magija slov* (1909) analizza il processo di simbolizzazione creativa a partire dai mezzi di raffigurazione propri della lingua, sostenendo che “tutto il pensiero mitico si è formato sotto l’influsso della creazione della lingua”¹⁶; e ancora, che “la poesia è direttamente legata alla creazione della lingua, e indirettamente alla mitopoiesi”¹⁷.

¹³ *Ivi*, p. 16.

¹⁴ Si veda ad esempio Afanas’ev A. N., *Vedun i ved’ma* in Id., *Proischozdenie mifa. Stat’i po fol’kloru, etnografii i mifologii*, M. 1996, pp. 52-53.

¹⁵ Si rimanda all’articolo di A. Han, A. Potebnja i A. Belyj, in *Andrej Belyj. Master slova. Iskusstva. Mysli*, Bergamo 1991, pp. 135-150.

¹⁶ Belyj A., *Magija slov*, 1909; tr. it. *La magia delle parole*, in *Il colore della parola. Saggi sul simbolismo*, a cura di R. Platone, Napoli 1989, p. 272. Cfr. in proposito Potebnja A. A., *Ob učastii jazyka v obrazovanii mifov*, in Id., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury*.

La ricezione delle teorie di Potebnja, tra cui proprio la teoria del mito, è dunque precedente alle riflessioni di Chlebnikov. Lo studio della connessione tra mito e linguaggio, comune a moltissimi pensatori¹⁸, era fiorito in Russia in seno alla scuola mitologica, e lo stesso Potebnja accolse, con alcune riserve¹⁹, la

Мышление поэтическое и мифическое. Приложения, Char'kov 1905; repr. Mouton, The Hague-Paris 1970, p. 601: “При понимаемом мною определении мифа, как словесного произведения, т.е. (в простейшем виде одного слова) как совокупности образа (= сказуемого), представления (*tertium comparationis*) и значения (= психологического подлежащего т.е. того, что подлежит объяснению), для меня совершенно немислимо, как можно предполагать когда-либо существование мифа помимо слова и как, кроме первых, недостижимых для нашей мысли, ступеней человеческого развития, можно думать, что последующий миф мог создасться без помощи предшествующего мифа-слова”. Il legame tra lingua e mito è ribadito più volte e in vari luoghi da Potebnja: “La lingua è il più importante e archetipico strumento del pensiero mitico. Ma uno strumento che con le sue proprietà non sia in grado di condizionare le proprietà dell'attività che si è affermata con il suo aiuto, è impensabile: quello che noi facciamo dipende dalla natura dei mezzi impiegati: uno è il modo di scrivere con la penna, un altro con il carbone, un altro ancora con il pennello e così via. L'influenza della lingua sul mito è dunque indiscutibile” (*Mif i slovo*, in *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, cit.; la traduzione italiana, *Mito e paola* a cura D. Ferrari-Bravo, è contenuta in D'Arco S. A valle, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Torino 1980, p. 151). Sebbene sia l'asserzione finale ad interessarci maggiormente a questo punto della nostra analisi, non è trascurabile il riconoscimento del variare della lingua, o meglio della scrittura, in base ai mezzi impiegati: è ciò che avevano sostenuto i cubofuturisti, assegnando di conseguenza una preferenza alla parola autografa e ai libri manoscritti contro l'uniformità della parola stampata.

¹⁷ Belyj A., *La magia della parola*, cit., p. 279.

¹⁸ Tra i quali, ad esempio, il Vico, che fu tra i primi a sostenere che *logos* e *mythos* coincidono, poiché “il mito è stato il primo linguaggio che «naturalmente» ha parlato l'umanità” (Cantelli G., *Gestualità e mito: i due caratteri distintivi della lingua originaria secondo Vico*, in “Bollettino del Centro di Studi Vichiani”, XX, 1990, p. 79). Il mito, in particolare, è un linguaggio poetico, creato anch'esso dalla fantasia e nel quale funzionano gli stessi tropi della poesia.

¹⁹ In particolare, Potebnja si oppone all'idea che le metafore originarie, ad un certo punto dello sviluppo umano, vengano dimenticate e percepite in senso letterale: la differenza tra il mito e la poesia più tarda consiste piuttosto nel fatto che nel mito l'uomo non percepisce il carattere metaforico dell'immagine; è proprio la consapevolezza delle metafore a costituire la fine del mito. Si tratta della differenza, secondo Potebnja, che intercorre tra l'uguaglianza mitica nube-mucca e il modo in cui noi oggi possiamo parlare delle nuvolette come pecorelle: nel secondo caso si tratta evidentemente di un paragone consapevole (*Mito e paola*, in D'Arco S. A valle, *op. cit.*, p. 146-163). Nel passaggio dall'immagine al significato, cioè, la coscienza può relazionarsi all'immagine considerandola oggettiva, oppure considerandola uno strumento soggettivo per il trasferimento del significato: “Первый способ мышления называем мифическим (а произведения его мифами в обширном смысле), а второй – собственном поэтическим. Этот второй состоит в различении относительно субъективного и относительно объективного содержания мысли” (Potebnja A. A., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury. Мышление поэтическое и мифическое. Приложения*, cit., p. 406).

In tempi recenti una riflessione sulla differenza tra la lingua mitologica e non mitologica è stata affrontata da Lotman e Uspenskij, nel cui articolo troviamo esempi per certi versi analoghi: le frasi “Il mondo è materia [*Mir est' materija*]” e “Il mondo è un cavallo [*Mir est' kon'*], quest'ultima tratta dalle *Upaniṣad*, pur nella somiglianza formale esteriore designano operazioni logiche diverse, nel primo caso un tipo di relazione, nel secondo un'immediata identità. “Nel primo caso ciò che conta è, fondamentalmente, l'assenza di isomorfismo fra il mondo descritto e il sistema di descrizione; nel secondo, al contrario, è il riconoscimento di tale isomorfismo” (Lotman Ju. M., Uspenskij B. A., *Mif-imja-kul'tura*, in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu 1973, pp. 282-303; tr. it. *Mito-nome-cultura*, in *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano 1995, p. 84). La descrizione mitologica è pertanto, secondo i due studiosi, monolingvistica, poiché “gli oggetti di questo mondo vengono descritti per mezzo di *quel mondo stesso* costruito nello stesso identico modo; la descrizione non mitologica è polilingvistica. E ancora: nel mondo mitologico “si verifica un tipo sufficientemente specifico di semiosi, che può essere ricondotto, in

convinzione espressa da Afanas'ev che il nucleo dal quale si sviluppa il racconto mitico nasca dalla parola originaria. E dunque i miti sono le parole che designano ancora l'essenza delle cose, a differenza di quelle nelle quali il segno è divenuto arbitrario²⁰. Un tempo, infatti, la forma interna della parola permetteva di penetrare nelle profondità della lingua:

Слово, обозначающее, положим, старость человека, своим сродством со словами для дерева указывает на миф о происхождении людей из деревьев, по-своему связывает человека и природу, вводит, следовательно, мыслимое при слове старость в систему, своеобразную, не соответствующую научной, но предполагаемую ею²¹.

Proprio l'assenza di una distinzione precisa tra sé e il mondo costituisce per Potebnja una caratteristica dell'epoca mitica, epoca in cui il mondo era "più soggettivo", ma non per questo inferiore²². L'importante osservazione a proposito dell'antica unione tra uomo e natura, che si manifesta attraverso la parola, richiama alla mente la convinzione di Chlebnikov, espressa in *Učitel' i učeník*, circa la saggezza della lingua poiché questa stessa era parte della natura²³. Anche Blok sostiene che un tempo l'uomo non distinguesse tra vita, conoscenza, religione, mistero, poesia, mentre oggi un abisso profondo lo separa dalla natura; tale abisso rende impossibile all'uomo moderno la comprensione degli incantesimi e delle formule magiche, che si basano sul riconoscimento ad alcune persone, quali maghi e stragioni, della conoscenza dei misteri del mondo e della parola magica. Nella fusione dell'incantatore con il mondo circostante, del

generale, al processo della nominazione"; l'esempio di Lotman e Uspenskij è quello delle frasi "Giovanni è un ercole [*Ivan - gerkules*]" e "Giovanni è Ercole [*Ivan - Gerkules*]", dove nel secondo caso "Giovanni non è caratterizzato mediante un particolare tratto (ad esempio la forza fisica), ma mediante tutto l'insieme, cioè attraverso la nominazione".

²⁰ Cfr. Fontaine J., A. A. Potebnja, *figure de la linguistique russe du XIXe siècle*, "Histoire Épistémologie Langage", 17, II, 1995, p. 108.

²¹ Potebnja A. A., *Mysl' i jazyk*, 1862; repr. M. 2010, p. 145.

²² *Ivi*, p. 151: "Нужно ли прибавлять, что считать создание мифов за ошибку, болезнь человечества, значить думать, что человек может разом начать со строго научной мысли, значит полагать, что мотылек заблуждается, являясь сначала червяком, а не мотыльком?" Si noti in questa domanda retorica il riferimento polemico alla teoria di Max Müller del mito come malattia del linguaggio. In tempi molto più recenti Lévi-Strauss ha espresso un pensiero non troppo dissimile: il mito non può essere banalizzato, come spesso succede, o inteso semplicemente come una storia assurda e inverosimile: utilizzando immagini tratte dall'esperienza, il mito "mima il pensiero concettuale" (Lévi-Strauss C., *Myth and Meaning*, 1978; ed. it. *Mito e significato*, Milano 2011, p. 153).

²³ Potebnja ne deduce inoltre che la poesia precede tutte le altre arti e questo è evidente nella natura collettiva della produzione popolare; viceversa, scultura e pittura presuppongono già l'affiorare dell'individualità artistica e dunque un'autoconsapevolezza che è anche, inevitabilmente, separazione dalla natura (cfr. Potebnja A. A., *Mysl' i jazyk*, cit., p. 174).

soggetto con l'oggetto, la parola si fa azione: “Только так можно объяснить совершенно непонятную для нас, но очевидную и простую для древней души веру в слово”²⁴.

Il potere magico attribuito alla parola è inoltre per Potebnja la testimonianza dello strettissimo legame che esisteva tra la parola stessa e l'oggetto: nelle preghiere e nelle *zaklinanija* l'ottenimento del risultato invocato non è legato né alla forza morale di chi parla, né al rito contestualmente svolto, ma alla parola stessa²⁵.

Così, scrive Afanas'ev, le formule magiche possono invocare piogge e tempeste, ma anche fermarle, donare felicità o salute, scacciare sfortuna e malattie, suscitare l'amore, cicatrizzare ferite, persino trasformare gli uomini in animali. E non è un caso che dopo aver divinato, immancabilmente si debba ripetere la formula “Сбудется – не минуется!”²⁶, a testimonianza dell'efficacia prodigiosa della parola. Essa viene inoltre dimostrata da numerose etimologie, tra le quali scegliamo per brevità di riproporne solo una: *bajat'* significa parlare, raccontare; *bajka* è una fiaba, *bajun* colui che racconta fiabe; ma *obajat'* significa ammaliare (*obvorožit'*), *obavnik* anticamente si usava per *čarodej*, così come in serbo *bajač* è lo stregone; e così via²⁷. Una serie di esempi simili è presentata anche da Buslaev nel suo *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti* (1861); dalla medesima riflessione Buslaev trae l'origine dell'identificazione poeta-profeta:

²⁴ Blok A., *Poezija zagovorov i zaklinanij*, 1906; http://az.lib.ru/b/blok_a/text_1906_poezija_zagovorov_i_zaklinanij.shtml.

²⁵ Potebnja fornisce diversi esempi di quanto sostenuto, motivando addirittura l'esistenza di un'enorme quantità di vocaboli che si riferiscono al diavolo con la volontà di non pronunciarne il 'vero' nome, per il potere che il nome stesso possiede (cfr. Potebnja A. A., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury. Myšlenie poetičeskoe i mifičeskoe. Priloženija*, cit., p. 459). Si tratta in realtà di una credenza tutt'altro che rara; si vedano i numerosissimi esempi forniti da Frazer nella sezione del suo studio che intitola *Tabù di parole* (Frazer J. G., *The Golden Bough*, 1911-1915; ed. it. *Il ramo d'oro*, Roma 2010, pp. 286-304).

²⁶ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., pp. 253, 255. Una testimonianza di ciò è conservata anche nelle fiabe, dove la credenza nel potere magico della parola è evidente dal fatto che i desideri dell'eroe si trasformano spesso in realtà o dal fatto che con una formula è possibile far apparire il cavallo magico; E. N. Eleonskaja ha individuato tre gruppi principali di utilizzo delle *zagovornye formuly* nelle fiabe: 1) formule che contengono un ordine rivolto a un oggetto animato o inanimato, con lo scopo di fargli compiere un'azione, per esempio l'ingiunzione dell'eroe all'izba di Baba-Jaga di ruotare per entrare; 2) formule nelle quali l'ordine è legato all'esplicitazione dello scopo o della situazione che si intende modificare; 3) formule che esprimono un desiderio (cfr. Eleonskaja E. N., *Skazka, zagovor i koldovstvo v Rossii. Sb. trudov*, M. 1994, pp. 37, 70).

²⁷ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, cit., pp. 243 e sgg.

В языческие времена поэт почитался человеком знающим, мудрейшим, потому и назывался *вещим*, а следовательно был вместе и чародеем, точно так, как прилагательный *вещий* образует от себя в сербском существительное *вѣштвац* – колдун²⁸.

La visione del poeta-profeta, come abbiamo visto, attraversa tutte le letterature, fino al XX secolo, ai simbolisti e persino alle avanguardie. Tale visione è centrale in Chlebnikov, che a volte si definisce esplicitamente profeta o maestro²⁹. L'utopia futurista è, per Lanne, l'utopia di una lingua non più subordinata a rappresentare un mondo oggettivo: il poeta per Chlebnikov è demiurgo, pari a Dio, poiché la sua parola crea un mondo verbale, che, nella formula del mondo come verso, è uguale al mondo reale³⁰.

A Chlebnikov rimanda proprio il riconoscimento da parte di Potebnja della *samostojatel'nost' slova*³¹, definizione decisamente vicina alla *samovitoe slovo*; più in generale, dunque, l'idea della potenza magica del linguaggio originario rivela un collegamento con gli studi di Chlebnikov sulla *zaum'*. Secondo la Percova, i neologismi di Chlebnikov hanno, tra l'altro, la funzione di condurre il lettore al di fuori 'di questo tempo' e 'di questo mondo', così come nei riti o nel rivolgersi a forze oscure era necessaria una 'deviazione dalle norme abituali', fosse l'uso di una voce diversa dalla propria o la lettura dalla fine al principio³². Lo stesso principio è proprio del palindromo, usato e studiato da Chlebnikov per il suo significato magico, insieme ad altre forme poetiche quali l'acrostico, il telestico e l'anagramma³³.

²⁸ Buslaev F. I., *op. cit.*, p. 8.

²⁹ Profeta, ad esempio, in *Vidite, persy, vot ja idu...* ("Так говорит пророк!"; II, 132); maestro in *O Azija! toboj sebja ja muču...* ("Учитель, – мне шепча, – Не правда ли, сегодня/ Мы будем сообща/ Искать путей свободней?"; II, 113). Per un approfondimento sull'eredità puškiniana, ma anche nietzschiana nel formarsi di questo carattere della poetica di Chlebnikov, cfr. B. F. Moeller-Sally, *Masks of the Prophet in the Work of Velimir Khlebnikov: Pushkin and Nietzsche*, "Russian Review", v. 55, 2, 1996, pp. 201-225. Dell'eredità nietzschiana, ci sembra particolarmente rilevante ricordare, oltre ai punti già elencati nel primo capitolo, quello che viene indicato con il termine di *self-mythicization* (p. 225). Così, per N. Panova, l'opposizione puškiniana *poet/čern'*, la convinzione nella unicità e genialità del poeta, rivive nelle avanguardie e accomuna, ad esempio, figure come Chlebnikov e Charms (cfr. Panova L. G., *Nauka ob avangarde: meždu solidarnym i nesolidarnym čteniem*, in *Poetika i estetika slova. Sbornik naučnych statej pamjati Viktora Petroviča Grigor'eva*, M. 2009, p. 123).

³⁰ Cfr. Lanne J.-C., *L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij*, "Revue des études slaves", t. 68, 2, 1996, pp. 224, 235. Per Lanne sarà la collisione tra questa utopia linguistica e la Storia a condannare il poeta-profeta alla solitudine e al vilipendio.

³¹ Cfr. Potebnja A. A., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury. Myšlenie poetičeskoe i mifičeskoe. Priloženija*, cit., p. 459.

³² Cfr. Percova N. N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., p. 49.

³³ Si rimanda in particolare allo studio di S. E. Birjukov, *Roku ukor. Poetičeskie načala*, M. 2003. La lirica *Pereverten'* e il poema *Razin* sono esempi notissimi di creazioni palindrome, che si caratterizzano, secondo lo studioso, per un carattere profetico, che in Razin diviene la possibilità di

Scrivono Pavel Florenskij che in tutti i popoli si manifesta o si è manifestata la persuasione della potenza magica della parola, tanto che questa convinzione deve essere considerata “un momento indispensabile della vita della lingua”³⁴. Tra gli scrittori, Konstantin Bal'mont aveva parlato della magia della parola, ma la sua visione era ancora eccessivamente viziata dall'atmosfera misticheggiante degli albori del simbolismo³⁵. Più tardi Belyj aveva associato alla parola un potere esorcizzante, capace di assoggettare la natura, per il quale “la magia riconosce il potere della parola” e “il linguaggio vivo è esso stesso una continua magia”³⁶.

Ma è proprio Pavel Florenskij a giungere alla medesima conclusione che sarà di Chlebnikov: “la parola magicamente potente, almeno sui livelli bassi della magia, non necessita assolutamente dello sforzo di volontà individuale, o addirittura della comprensione chiara del suo significato”³⁷. Le parole *bobeobi* o il celebre *dyr bul ščyl*, scrive il poeta in *Naša osnova*, non appartengono a nessuna lingua, eppure esistono. La giustificazione stessa della *zaum'*, per Chlebnikov, risiede nel suo impiego nelle formule magiche e negli scongiuri, nelle lingue delle religioni, spesso incomprensibili ai fedeli, eppure capaci di esercitare un'influenza

coniugare passato e futuro (pp. 164, 166). Come esempio di acrostico Birjukov riporta l'individuazione da parte di Poljakov del nome “*vojn*” in una strofa di *Perevorot v Vladivostoke*, poema ispirato proprio a una miniatura raffigurante un samurai giapponese; costituisce un telestico la strofa di *Ladimir* da noi citata nel primo capitolo, strofa nella quale le ultime sillabe formano la frase “Люблю весь мир я” (pp. 31-32). Una delle liriche ricche di anagrammi è *Pen pan*: particolarmente interessante è la rima *o bese - o sebe* (p. 124). Tra l'altro notiamo la presenza di semi-tautogrammi negli studi di Chlebnikov su particolari lettere dell'alfabeto stellare, tra i quali quello sulla P nella lirica *Poju, čto palki brosaet Perun...*, dove quasi tutti i sostantivi iniziano proprio con tale consonante.

³⁴ Florenskij P. A., *Mysl' i jazyk*; ed. it. *Il valore magico della parola*, a cura di G. Lingua, Milano 2001, p. 54. Tra l'altro, un discorso a parte meriterebbe l'aspetto magico della scrittura; per un approfondimento, dai testi sacri agli amuleti e agli alfabeti magici, si rimanda al V cap. dell'*Antropologia della scrittura* di G. R. Cardona, Torino 2009.

³⁵ Cfr. Bal'mont K., *Poezija kak vol'sebstvo*, 1915; http://az.lib.ru/b/balxmont_k_d/text_0360.shtml. Altrettanto ‘metafisico’ è lo scritto di E. A. Poe citato da Bal'mont, *The Power of the Words* (1845) nel quale l'accento più importante alla questione qui trattata è nella frase dell'angelo Agathos: “And while I thus spoke, did there not cross your mind some thought of the physical power of words? Is not every word an impulse on the air?”. È interessante però il fatto che Bal'mont individui anche la relazione parola-poesia che analizzeremo più avanti in Potebnja, nonché una visione ‘organica’ del linguaggio: “Слово есть чудо – стих волшебство. [...] Каждый звук есть живое существо и каждая буква есть вестница”.

³⁶ Belyj A., *La magia della parola*, cit., p. 261.

³⁷ Florenskij P. A., *Il valore magico della parola*, cit., p. 75. Citiamo ancora un passo della riflessione del filosofo proprio per la sua somiglianza con gli scritti chlebnikoviani sull'argomento: “Una guaritrice, con le sue formule memorizzate il cui significato nemmeno lei capisce, o un sacerdote, che pronuncia preghiere parti delle quali sono a lui stesso incomprensibili, non sono affatto fenomeni assurdi, come superficialmente può sembrare. Non appena quella formula viene pronunciata, è indicata e fissata la relativa intenzione, il proposito di pronunciare la formula. Si stabilisce così il contatto tra parola e persona, e dunque è compiuto l'atto più importante. Il resto avviene da sé, in virtù del fatto che la parola già esiste come organismo vivente, con struttura ed energie proprie” (p. 76).

su di essi: la lingua dei Veda per gli Indiani, lo slavo-ecclesiastico per i russi, il latino per i cechi e i polacchi, come argomentato nell'articolo *Govorjat, čto stichi dolžny byt' ponjatny...* (1920). Per Cook l'interesse di Chlebnikov per le *zakljatija* e l'impiego di tale forma nella sua poetica si spiegano proprio con "la sua fondamentale convinzione nel potere della parola"³⁸. Gli esempi e le applicazioni pratiche concretizzano lo studio di Chlebnikov, allontanandolo tanto dai simbolisti, quanto dalle idee dello stesso Kručenyč sul legame tra la *zaum'* e l'estasi religiosa, un breve accenno alle quali è contenuto nella *Deklaracija zaumnogo jazyka* (1922).

Chlebnikov "evidenzia la sua concezione di *zaum'* come una lingua iper-razionale in potenza, i cui suoni nascondono quei «semi»-archetipi che permettono di restaurare, ad un livello superiore di intelligibilità, la ragione e la razionalità del linguaggio"³⁹. È questo tra l'altro un punto di contatto con un altro scritto fondamentale di Belyj, *Glossolalija* (1917), affine al testo di Bal'mont per il legame con suggestioni magiche e esoteriche, dettate all'autore dall'influenza dell'antroposofia di Steiner, ma che è vicino a Chlebnikov nella ricerca dei significati 'nascosti' nella lingua e nella convinzione dell'instaurarsi di una nuova fratellanza fra i popoli attraverso il recupero della lingua originaria⁴⁰. La questione si collega dunque al significato delle lettere; scrive Chlebnikov a proposito della lingua degli scongiuri: "Ее странная мудрость разлагается на истины,

³⁸ Cook R., *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*, "Essays in Poetics", vol. V, 2, 1980, p. 18.

³⁹ Solivetti C., V. Chlebnikov, *derviscio alla russa*, in *L'esotismo nelle letterature moderne*, Napoli 1987, p. 91. Duganov vede infatti nella *zaum'* di Chlebnikov la lingua della condizione cosmico-naturale, quella degli dei per esempio, mentre la *umnyj jazyk* è la lingua della condizione storico-sociale, dunque degli uomini (Duganov R. V., *Zavtra pišu sebja v proze...*, in Id., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, M. 2005, p. 71). Di qui l'incomprensione tra Zangezi e la folla e, più in generale, tra Chlebnikov in quanto poeta-profeta e il popolo, tanto da divenire "istrione solitario", definizione che oltre a dare il titolo all'omonima lirica appare in *Ka-2*.

⁴⁰ Per quanto riguarda il primo punto, è sufficiente menzionare la frase di apertura di *Glossolalia*: "Misteri profondi giacciono nella lingua"; per la seconda questione è invece significativa la conclusione della riflessione di Belyj: "E verrà la fratellanza dei popoli: la lingua delle lingue farà a pezzi le lingue; e si compirà la seconda venuta del Verbo" (Belyj A., *Glossolalija*, 1917; ed. it. *Glossolalia. Poema sul suono*, a cura di G. Giuliano, Milano 2006, pp. 21, 103). In questo senso, Belyj condivide con Chlebnikov l'idea dell'espandersi della rivoluzione linguistica a rivoluzione dell'intera umanità. Condivide con Chlebnikov anche evidenti eredità potebnjane, espresse in frasi quali "io considero il suono [...] come il gesto di un contenuto che è andato perduto" (p. 19) o "un tempo nel nostro senso non c'erano concetti: la crosta concettuale ha circondato l'immagine della parola" (p. 22) o ancora "tutti i suoni sono racconti, testamenti, eredità, miti" (p. 68). Non vediamo invece alcuna analogia, come è stato talvolta rilevato, tra i significati proposti da Belyj per le singole lettere e quelli rinvenuti da Chlebnikov, se si fa eccezione per l'accostamento della K all'idea di immobilità e morte. Anche Belyj propone accostamenti tra suoni vocalici e consonantici e colori, così come tradisce l'eredità di secoli di speculazione linguistica e pseudo-linguistica nell'idea di una correlazione tra i futuri segni della lingua e i movimenti articolatori che li producono. Un'ultima notazione: Belyj anche ragiona sul significato del termine Asia, che Chlebnikov scompone negli elementi *az* e *ja*.

заклученные в отдельных звуках: ш, м, в, и т. д. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди – ряд пронсящихся перед сумерками нашей души мировых истин” (VI, 274).

Le provocazioni di Kručenych privano di significato le sequenze di fonemi; come invece è evidente, e come è stato giustamente notato da molti studiosi, la sperimentazione chlebnikoviana è sempre incentrata sul senso, sulla creazione di nuovi significati, ma è stata “disgraziatamente chiamata *zaum*”⁴¹. Da un'altra angolazione, si potrebbe affermare che se Kručenych fonda consapevolmente una lingua transmentale, Chlebnikov tenta di ritrovare la chiave interpretativa di una lingua che noi non siamo più in grado di comprendere e cioè tenta di razionalizzare la *zaum*, come egli stesso scrive in *Naša osnova*.

Ci permettiamo a questo punto una digressione sul carattere comunicativo e significante della lingua di Chlebnikov. Nella sua condanna delle teorie linguistiche futuriste, Baudouin de Courtenay si appella proprio alla condizione imprescindibile per la quale suoni e combinazioni di suoni possono costituire parole e unioni di parole solo se si associano nella psiche umana a rappresentazioni di significato noto, adattandosi inoltre alle tipologie morfologiche e strutturali della lingua⁴². Nel suo articolo, Baudouin cita

⁴¹ Lanne J-C., *Le langage outre-raison chez Chlebnikov, Kručenych et Zdanevič*, tr. it. in “Il Verri”, 29-30, 1983, p. 82. Šklovskij sosteneva piuttosto l'esistenza di diversi tipi di *zaum*, erroneamente identificati: “Трудно говорить о заумном языке вообще. Были разные поэты, и у каждого был свой ум и своя заумь. Был Хлебников, и Каменский, и Крученых... И у каждого был свой заумный язык” (Šklovskij V., *O zaumnom jazyke. 70 let spustja*, in *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija*, Trento 1990, p. 254). Ancora più originale è l'interpretazione proposta dalla Oraić Tolić nel suo articolo sull'utopia nell'avanguardia: la *zaum* di Kručenych rientra in un utopismo anticulturale (*antikul'turnyj utopizm*), quella di Chlebnikov, invece, in uno transculturale (*transkul'turnyj utopizm*). La studiosa confronta *Dyr bul ščyl e Bobeobi pelis' guby...*, per affermare che il testo di Kručenych è effettivamente incomprensibile, poiché non esiste alcun sistema semantico e alcun codice attraverso i quali potrebbe essere decifrabile (cfr. Oraić Tolić D., *Avangard kak utopičeskaja kul'tura: Velimir Chlebnikov*, “Russian Literature”, L, 2001, pp. 295-297). Questo tipo di opposizioni è canonico nella riflessione della studiosa sull'avanguardia; in altra sede, utilizzando la contrapposizione anti-/a-, i celebri versi di Kručenych diventano l'emblema dell'antireferenzialità, ovvero la parola che non vuole più rappresentare l'oggetto; quelli di Chlebnikov della areferenzialità, ovvero la parola che vuole essere essa stessa oggetto sonoro e visivo (cfr. Oraić Tolić D., *Zaum' i dada*, in *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, Bern 1991, pp. 61-62).

⁴² Cfr. Baudouin de Courtenay, *Slovo i “slovo”*, 1914, in Id., *Izbrannye trudy po obščemu jazykoznaniju*, M. 1963, t. II, p. 242: “Из человеческого тела могут исходить разные звуки и разные звукосочетания. Но если они выходят даже изо рта человеческого, и если они даже совпадают со звуками и звукосочетаниями речи человеческой, они могут составлять слова и словосочетания только при непременном условии, что эти слова и словосочетания ассоциируются или сцепляются в человеческой психике с представлениями известного значения и подходят тоже под известные свойственные языку морфологические, строительные типы”.

Nel già citato articolo della Oraić Tolić, la grammatica di Kručenych viene definita *antigrammatična*, perché si sviluppa in voluto contrasto con la grammatica russa: è dunque il

indistintamente Chlebnikov e Kručenyh, senza notare che invece le sperimentazioni di Chlebnikov non si allontanano poi molto dalle ‘condizioni’ che egli impone al linguaggio: un parlante russo comprende senz’altro, almeno in maniera approssimativa, il significato dei neologismi del poeta, che sono stati studiati, classificati e persino riuniti in un vocabolario, nel quale sono indicati chiaramente i termini di riferimento per la loro coniazione. Tali neologismi sono per lo più comprensibili anche al parlante straniero: nelle sue traduzioni, Ripellino li ha spesso resi con neologismi altrettanto stravaganti e fiabeschi. Così, in tempi più recenti, Carla Solivetti ha tradotto *Zangezi*, utilizzando varianti non sempre identiche a quelle originali, ma sempre efficaci e soprattutto frutto di una scelta consapevole, che sottintende la piena comprensione del testo russo⁴³. Per quanto riguarda la grammatica, Vroon suddivide i neologismi di Chlebnikov in tre categorie: grammaticali, non-grammaticali e agrammaticali⁴⁴. Possiamo dunque dire che almeno una parte di essi rispetta le regole di formazione lessicale del russo: “I procedimenti fondamentali della logopoiesi chlebnikoviana hanno a che fare con i consueti metodi di formazione delle parole della lingua russa”⁴⁵, ha

fenomeno di cui parla Baudouin. Questo non è vero però per Chlebnikov. Per l’assenza di un livello comunicativo, l’autrice paragona la poesia di Kručenyh al *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevič, mentre *Bobebobi* di Chlebnikov è accostato alla tela dello stesso Malevič *Soldat pervoj divizii* (1914): non si tratta qui dell’assenza di un messaggio, ma del fatto che tale messaggio venga mostrato, piuttosto che rappresentato (in russo la differenza è espressa dai verbi *predstavljat’/pokazat’*) con i tradizionali mezzi comunicativi (Oraić Tolić D., *Avangard kak utopičeskaja kul’tura: Velimir Chlebnikov*, cit., pp. 298-299). Le definizioni proposte dalla studiosa per la *zaum’* di Kručenyh risultano originali e interessanti: anticomunicatività, nichilismo semiotico, *nulevoj utopičeskij jazyk* (pp. 301-302). In modo quasi analogo, Lanne vede in Chlebnikov il rappresentante di una tradizione razionalistica, che, tentando di penetrare i misteri del linguaggio, scorge nella *zaum’* un linguaggio potenzialmente logico, e in Kručenyh quasi un erede della convinzione romantica dell’imperscrutabilità del sentimenti e dunque della loro espressione attraverso la parola poetica (cfr. Lanne J-C., *Les sources de la zaum’ chez Kručenyh et Chlebnikov*, in *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul’ture*, cit., p. 22).

⁴³ Per un’analisi della traduzione da parte della stessa autrice, cfr. Solivetti K., *Opyt perevoda Chlebnikova na ital’janskij (IX ploskost’ “Zangezi”)*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, M. 1996, pp. 160-178. Cfr. anche l’analisi condotta dalla Percova sulla traduzione dei neologismi chlebnikoviani in inglese: *Neologizmy Chlebnikova v perevodach na anglijskij jazyk*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan’ 2008, pp. 245 e sgg. La studiosa individua le seguenti situazioni: neologismo tradotto con neologismo; neologismo tradotto con termine usuale e viceversa; compensazione (*kompensacija*, ovvero traduzione non precisa, che rende però la singolarità dell’originale); espediente (*nachodka*, che sfrutta una particolarità della lingua di arrivo, assente nell’originale); divergenza (*raschoždenie*, e dunque una traduzione non adeguata). Indipendentemente dalle difficoltà della traduzione, tutti questi casi, con l’esclusione dell’ultimo, dimostrano che anche il traduttore comprende ed è quasi sempre in grado di rendere, in modo più o meno riuscito, i neologismi coniat dal poeta.

⁴⁴ Cfr. Vroon R., *Velimir Khlebnikov’s Shorter Poems: a Key to the Coinages*, cit., p. 29.

⁴⁵ Grigor’ev V. P., *Samovitoe slovo*, 1983; tr. it. in Ferrari-Brovo D., Treu E., *La parola nella cultura russa tra ‘800 e ‘900. Materiali per una ricognizione dello slovo*, Pisa 2010, p. 321. Lo

scritto Grigor'ev. Così, Ambrogio ha parlato di “criterio di analogia grammaticale”⁴⁶ nei neologismi del poeta; ciò significa che spesso la parola che fa da modello per la forma morfologica del neologismo è un sostantivo con le stesse caratteristiche del termine che viene coniato, ovvero astratto o concreto, animato o inanimato e via dicendo. Ad esempio: il neologismo *grezira*, tradotto da Ripellino come “fantascure”, trae la radice da *grezit'* e la forma morfologica da *sekira*, dove la desinenza è appunto adatta per un oggetto inanimato che ha funzione di strumento; *ljubavica*, che indica un essere animato femminile, costruisce la desinenza sul modello di *krasavica*, con suffisso femminile di esseri animati che al maschile hanno la forma in *-ec*. È il caso in cui le parole, seppur previste dalle regole di formazione del codice, non sono attestate nell'uso; ciò non toglie, inoltre, che anche le parole non previste dalle regole siano rese possibili dalla creatività linguistica.

Allievo di Baudouin, nel 1913 Viktor Šklovskij tenne al *Brodjačaja sobaka* una conferenza poi pubblicata con il titolo *Voskresenie slova* (1914): dall'inizio alla fine l'autore sembra rifarsi volontariamente e quasi alla lettera ai testi teorici chlebnikoviani e futuristi, dalla libertà della poesia di essere anche incomprensibile⁴⁷ al paragone con l'ermetismo di quasi tutte le lingue della religione⁴⁸. La conclusione è nota: “Le vie dell'arte nuova sono appena tracciate. Non i teorici, gli artisti le batteranno per primi. Siano i futuristi a creare le nuove

stesso Chlebnikov, in *Naša osnova* scriveva: “Словотворчество не нарушает законов языка” (VI, 172).

⁴⁶ Ambrogio I., *Formalismo e avanguardia letteraria in Russia*, Roma 1968, p. 125.

⁴⁷ Cfr. Šklovskij V., *Voskresenie slova*, 1914; tr. it. R. Faccani, in *La semiotica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, a cura di C. Prevignano, Milano 1979, p. 106: “Noi siamo troppo abituati a fare della comprensibilità un requisito necessario del linguaggio poetico. La storia della letteratura ci insegna che (spesso, perlomeno) la lingua della poesia non è una lingua chiara: è una lingua semicomprendibile”. Cfr. Chlebnikov V., *Govorjat, čto stichi dolžny byt' ponjatny...*: “...Чары слова, даже непонятного, остаются чарами и не утрачивают своего могущества. Стихи могут быть понятными, могут быть непонятными, но они должны быть хороши, должны быть истовенными” (VI, 275).

Tra l'altro nell'individuare la condizione in cui si trova ormai la parola, ovvero la morte, e nel paragonare la lingua ad un cimitero, Šklovskij cita quasi alla lettera un'asserzione di Belyj: “Tutta la nostra vita è piena di parole che imputridiscono diffondendo un lezzo intollerabile; l'uso di queste parole ci contagia di tossine cadaveriche, perché la parola è diretta espressione della vita” (Belyj A., *La magia della parola*, cit., p. 267).

⁴⁸ *Ivi*, p. 107: “La poesia religiosa di quasi tutti i popoli è scritta in una lingua semicomprendibile di quel tipo: lo slavo-ecclesistico, il latino, il sumero, estintosi duemila anni prima della nascita di Cristo e usato come lingua sacra fino al terzo secolo, il tedesco degli štundisti russi [...]”. In un altro articolo (*O poezii i zaumnom jazyke*, 1916, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919; repr. IDC 1967, pp. 13-26; tr. it. *Poesia del linguaggio transmentale*, “Il Verri”, 31-32, 1983, pp. 56-64), Šklovskij ribadisce l'esistenza della *zaum'*, sebbene essa si manifesti non “così com'è”, ma appaia piuttosto in forme celate. Un'eccezione è proprio la lingua dei settanti.

forme o sia concesso ad altri questo destino, la strada dei poeti *budetljane* è quella giusta: essi hanno valutato con esattezza le vecchie forme”⁴⁹.

Nel testo l'autore cita inoltre il concetto della forma interna di Potebnja, che si fonda su un collegamento immediato tra segno e significato (per quanto il rapporto di Šklovskij con Potebnja sia in realtà 'ambiguo'; vedremo più avanti alcune critiche che egli rivolse al linguista di Char'kov).

Eravamo rimasti proprio alle formulazioni di Chlebnikov sul significato delle singole lettere, prima di inserire l'imponente figura di Baudouin de Courtenay. Anche questa idea di una relazione tra lingua e scrittura, che porta Chlebnikov a studiare il significato delle lettere alla ricerca degli archetipi originari, è smentita da Baudouin in un secondo articolo di accusa ai futuristi, nel quale liquida la questione con una sola frase: “Связь «букв», т. е. видимых элементов языка писанно-зрительного, с поэзией чисто случайная”⁵⁰. Il linguista polacco rimanda poi al suo precedente articolo, *Ob otnošenii russkogo pis'ma k russkomu jazyku*, del 1912, nel quale ribadisce che l'unico legame che può sussistere tra la scrittura e la lingua è un legame psichico⁵¹.

Questa distanza tra il poeta e il linguista non è casuale: Grygar sostiene che le idee di Chlebnikov siano particolarmente vicine, più che alla linguistica, alla cabalistica medievale, al progetto di Lullo, alla filosofia rinascimentale di Bruno o alle idee di Leibniz, che combinava la parola alla matematica⁵². Chlebnikov associa alle lettere significati geometrico-spaziali, conia il neologismo *čisloslovo* e tutta una serie di derivati, inventa persino un nuovo *koran čisel*, riflette sul ruolo dei numeri nella lingua, come testimonia la lettera che Jakobson

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Baudouin de Courtenay, *K teorii “slova kak takovogo” i “bukvy kak takovoj”*, 1914, in Id., *Izbrannye trudy po obščemu jazykoznaniju*, cit., t. II, p. 244.

⁵¹ Cfr. Baudouin de Courtenay, *Ob otnošenii russkogo pis'ma k russkomu jazyku*, 1912, in Id., *Izbrannye trudy po obščemu jazykoznaniju*, cit., t. II, pp. 209-210: “Во внешнем, внечеловеческом мире нет никакой непосредственной связи между оптическими явлениями, подводимыми под понятие письма, и между акустическими явлениями, подводимыми под понятие языка. [...] Действительная связь между письмом и языком может быть связью единственно психической”. Come nota giustamente Janecek, Baudouin era membro della Commissione per la riforma ortografica della lingua russa, commissione formata nel 1904. Questo spiega il suo interesse per la questione del rapporto tra lingua parlata e scrittura (cfr. Janecek G., *Baudouin De Courtenay versus Kručenyč*, “Russian Literature”, X, 1981, p. 17). Citiamo l'imparziale conclusione cui giunge lo studioso nel suo articolo: “In this battle there are points on both sides. The weight of scientific linguistics is clearly on the side of Baudouin. Yet it is narrow-minded to refuse to permit a role to the visual level in literature” (p. 27).

⁵² Cfr. Grygar M., *Samovitoe slovo Chlebnikova s točki zrenija semiotiki*, “Russian Literature”, LV, 2004, p. 198.

inviò al poeta nel febbraio 1914⁵³ e l'affermazione dello stesso Chlebnikov in *Svojasi* di essere giunto negli ultimi anni alla scrittura numerica (*čislovoe pis'mo*). Zangezi parla esplicitamente di *algebra slov*. Come per Leibniz, per Chlebnikov il numero è qualcosa di universale, che può sostituire le parole nella funzione strumentale del linguaggio: “Языки останутся для искусств и освободятся от оскорбительного груза. Слух устал” (VI, 241), è una delle prosposte in *Predloženiija* (1915)⁵⁴. Tutto si ricollega nell'intricato universo del poeta: i segni numerici, la parola autosufficiente, la significazione delle lettere indipendentemente dalla parola e dunque la loro combinazione a formare una lingua transrazionale, l'utopia di una lingua universale. Già nel 1916 Chlebnikov prevede una lingua comune ai popoli asiatici basata sull'uso dei numeri, “Язык Чисел Венка Азийских Юношей” (VI, 256).

L'“arte complicatoria” di Leibniz poteva essere utilizzata come strumento per ottenere una scrittura universale: “simile scrittura avverrà pertanto interamente quasi con figure geometriche, e come se fossero geroglifici (*picturae*), allo stesso modo in cui fecero un tempo gli Egizi e fanno oggi i Cinesi...”⁵⁵. Ed ecco ricomparire anche l'Oriente. Gli interessi condivisi da Leibniz e Chlebnikov sono svariati: la fascinazione per il sistema ideografico cinese (per Chlebnikov più giapponese⁵⁶), nell'ipotesi che in esso il segno rappresenti l'essenza della cosa; le radici come “nocciolo semantico originario dal quale dipende il valore di una parola” e che “s'identificano nelle lettere (ovvero nei suoni basilari delle lingue) e nelle loro combinazioni”⁵⁷. Il *Cratilo* di Platone, cui accenneremo a breve, è, a questo proposito, un riferimento comune ad entrambi. Tra gli sconfinati interessi di Leibniz, infine, non ultimo è quello per le lingue dell'Impero russo, “chiave di volta per chiarire il rapporto, non meno linguistico che etnico e storico, fra

⁵³ Cit. in Chardžiev N., *Poezija i živopis'*, in *K istorii russkogo avangarda*, Stockholm 1976, p. 57: “Когда я спросил Вас, к чему пришли Вы, ответ был – к числу. [...] Вам ведомы числа, а потому, если Вы поэзию числа признаете хотя бы неприемлемым парадоксом, но острым, попытайтесь, пожалуйста, дать мне хоть небольшой образчик таких стихов”.

⁵⁴ Per un approfondimento, cfr. Todorov T., *Le nombre, la lettre, le mot*, 1969, in Id., *Poétique de la prose*, Paris 1971, in part. p. 210: “Il faut libérer les mots d'une fonction que les nombres peuvent remplir mieux qu'eux: celle d'être une “technique de pensée”. A ce moment ils pourront reprendre la fonction qui est la leur: être de mots autonomes”.

⁵⁵ Leibniz W. G., *Dissertazione sull'arte combinatoria*, 1666, in Id., *Dal segno alle lingue. Profilo, testi e materiali*, a cura di S. Gensini, Casale Monferrato 1990, pp. 91-92.

⁵⁶ Secondo Carla Solivetti, Chlebnikov si interessò non a caso al giapponese piuttosto che al cinese, poiché l'adattamento della scrittura cinese alla struttura del giapponese poteva funzionare da modello per la creazione della sua lingua universale (cfr. Solivetti C., *Lingvističeskie prozrenija Velimira Chlebnikova*, “Russian Literature”, LV, 2004, p. 408).

⁵⁷ Leibniz W. G., *L'armonia delle lingue*, a cura di S. Gensini, Bari 1995, p. 36. L'argomento è sviluppato nella *Epistolica de historia etimologica Dissertatio*.

l'Europa e L'Asia"⁵⁸. In una delle sue richieste rivolte a diplomatici e personaggi politici per ottenere indagini linguistiche, tra le città frequentate da mercanti ove raccogliere campioni, il filosofo cita, tra le altre, Astrachan'⁵⁹. Non è un caso, perciò, che in *Enja Voejkov* Leibniz sia annoverato da Chlebnikov tra i geni (insieme allo stesso Platone, a Schopenhauer, Newton, Descartes e Spinoza), resi tali dalla libertà che ha permesso loro di mantenere "l'impressionabilità che è propria dell'età infantile", "la capacità di sintesi", "la vivacità intellettuale"⁶⁰. Nello stesso brano viene citato anche Talete: gli antichi greci compaiono spesso nei testi così internazionali e atemporalmente di Chlebnikov e nell'articolo *Vremja mera mira* (1914-1915) Pitagora è inserito accanto a Leibniz nell'elenco di coloro che hanno previsto la vittoria del numero sulla lettera⁶¹. Come Chlebnikov, i Pitagorici individuavano nella matematica il principio di tutte le cose, ricercando tra l'altro un "modello aritmologico della successione dei suoni-lettera alfabetici"⁶². E poiché passato e futuro in Chlebnikov non sono certo in successione cronologica, tra i suoi appunti egli afferma di ritenersi tra i maestri di Pitagora (VI, 2, 89)⁶³.

Il legame tra scienza e lingua, tra numero e parola ci rimanda nuovamente a Florenskij, figura complessa di filosofo e matematico, teologo e storico dell'arte, influenzato dagli studi di Ernst Mach. Così come per Chlebnikov, è difficile per Florenskij tracciare una sintesi delle sue ricerche e i punti di contatto tra i due pensatori sono molti. Non ultimo, una ripresa da parte del filosofo dell'interpretazione pitagorica del numero come "un prototipo, uno schema ideale,

⁵⁸ *Ivi*, p. 208.

⁵⁹ *Ivi*, p. 211.

⁶⁰ Platone figura più volte nei testi chlebnikoviani, anche non teorici; a lui, Socrate e Aristotele, "saggi dell'Antica Grecia", Chlebnikov propone di innalzare un monumento (VI, 208). In una nota, Platone viene definito "великой священной вершиной, озаренной лучами богомольных глаз" (VI, 2, 90).

⁶¹ Cfr. anche *Kurgan Svjatogora*: "Конечно, правда взяла звучалью уста того, кто сказал: слова суть лишь слышимые числа нашего бытия" (VI, 24). Cfr. infine i primi punti delle *Predloženiia*: "1. Называть числа пятью гласными - а, у, о, е, и: а - 1, у - 2, о - 3, е - 4, и - 5, я - 0. Пятиричное счисление. 2. Все мысли земного шара (их так немного!), как дома улицы, снабдить особым<ы> числ<ами> и разговаривать (обмениваться мыслями), пользуясь языком зрения..." (VI, 241).

⁶² Petrilli R., *Linguaggio e filosofia nella Grecia antica. Tra i Pitagorici e Aristotele*, Roma 2009, p. 16. Si noti tra l'altro che in questa fase della riflessione filosofico-linguistica si ritrova la stessa indeterminatezza nell'uso dei termini suono e lettera che si riscontra in Chlebnikov.

⁶³ Per Stobbe, "Pythagorisch ist Chlebnikovs Auffassung von der Identität von Zahl und Natur" (Stobbe P., *Utopisches Denken bei V. Chlebnikov*, München 1982, p. 41). Il mondo come formula è, per l'autore, anche ciò che accomuna Chlebnikov a Novalis. Per l'analisi di questo rapporto rimandiamo al quinto capitolo dell'indagine di Stobbe, intitolato *Chlebnikov und Novalis – Poetisierte Wissenschaft*, pp. 49-69.

una categoria originaria del pensiero e della realtà”⁶⁴. La visione del numero come unità, e dunque come universale, afferma Florenskij, è opposta a quella introdotta da Newton e da Euclide: sarà superfluo ricordare il fascino di Chlebnikov per le teorie di Lobačevskij, inventore della cosiddetta geometria non euclidea.

Attraverso la figura di Florenskij approdiamo al tema della lingua stellare di Chlebnikov, intesa come futura lingua universale e collocata sullo sfondo dell’eterna chimera di una lingua artificiale uguale per tutti, chimera che domina la ricerca linguistica nei secoli XVII e XVIII. Tali progetti, per Florenskij, hanno sempre fallito per il fatto stesso che si basano su lingue esistenti, invece di nascere da materiali ad esse completamente estranei. Le lingue filosofiche si caratterizzano per un processo di cristallizzazione antitetico all’idea humboldtiana della lingua come *enéргеia*⁶⁵. Al polo opposto, Florenskij individua proprio le “lingue transmentali universali”, incentrate sull’energia linguistica individuale: “La proclamazione di questa libertà della creazione linguistica la dobbiamo innanzitutto ai romantici e dopo di loro, ai decadenti e ai futuristi”⁶⁶.

Il progetto della lingua stellare di Chlebnikov prende avvio già da studi giovanili sulla semantizzazione di singole unità, per esempio le preposizioni, e di parole monosillabiche fino alla semantizzazione delle lettere stesse⁶⁷. Quest’ultima consiste in realtà nella semantizzazione delle consonanti, sulle quali

⁶⁴ Florenskij P. A., *Pifagorovy čisla*, 1922; tr. it. in *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini e A. Gorelov, Torino 2007, p. 238. Pensando a Chlebnikov, è interessante la notazione di Valentini, secondo il quale la matematica nell’opera di Florenskij è conoscenza di un genere affine alla filosofia (p. XXXVIII). Ancora più interessante è allora una citazione di Novalis che Stobbe riporta nello studio che abbiamo già citato: “Jede Wissenschaft wird Poesie – nachdem sie Philosophie geworden ist” (cit. in Stobbe P., *op. cit.*, p. 49).

⁶⁵ Sulla ricezione delle idee di Humboldt da parte di Florenskij e la riformulazione di alcuni concetti potebnjani, cfr. Cassidy S., *Pavel Florenskij’s Philosophy of Language: Its Contextuality and Its Context*, “The Slavic and East European Journal”, vol. 25, 4, pp. 537-552.

⁶⁶ Florenskij P. A., *Simvoličeskoe opisanie. Antinomija jazyka*; ed. it. *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu, Milano 1989, p. 82. Non è irrilevante, tra l’altro, tenere conto di un’altra distinzione, sulla quale invita a riflettere Eco: “Non si distingue a sufficienza tra *lingua perfetta* e *lingua universale*. Un conto è cercare una lingua che sia capace di riflettere la natura stessa delle cose e un conto è cercare una lingua che tutti possano e debbano parlare. Niente esclude che una lingua perfetta sia solo accessibile a pochi e che una lingua di uso universale sia imperfetta” (Eco U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari 2008, p. 83). La lingua stellare di Chlebnikov vuole essere una lingua universale, capace di ripristinare l’unità dell’umanità nella lingua madre. Ci capiterà ancora di rilevare questa importante differenza. È forse anche per questo che Ripellino ha scritto che per Chlebnikov non è il caso di tirare in ballo le lingue filosofiche dei razionalisti del XVII secolo (cfr. Ripellino A. M., *Chlebnikov e il futurismo russo*, “Convivium”, 5, 1949, p. 679).

⁶⁷ L’andamento degli studi chlebnikoviani coincide tra l’altro con la teoria di Gelb sulla naturale evoluzione unidirezionale delle lingue dalla logografia alla sillabografia alla alfabetografia e sul fatto che “il primo passo nell’analisi di una parola è la divisione nelle sillabe che la compongono e non nei singoli suoni o consonanti” (Gelb I. J., *A Study of Writing*, University of Chicago Press 1952; ed. it. *Teoria generale e storia della scrittura*, Milano 1993, p. 110).

“ricade il principale carico di senso”⁶⁸. Le vocali sono significanti invece all’interno della teoria della declinazione interna della parola, sviluppata soprattutto nel dialogo *Učitel’ i učenik*: in parole costituite dagli stessi fonemi consonantici, le vocali assumono valore morfologico⁶⁹.

Corollario della convinzione che ogni consonante esprima un significato e che la lettera iniziale rivesta un ruolo dominante è la teoria secondo la quale parole che iniziano con una stessa lettera hanno un significato comune⁷⁰. Inoltre, poiché l’iniziale racchiude buona parte del significato della parola, è possibile coniare nuovi termini sostituendo esclusivamente la prima lettera e ottenendo accezioni del tutto differenti, se non opposte: così Lodomir sarà la società dei lavoratori (*tvorjane*) che hanno sostituito la nobiltà (*dvorjane*) e la vittoria della *b* sulla *ž* sarà la fine dell’uccisione dei russi in guerra come carne da macello (*žratva*) e l’instaurarsi della fratellanza (*bratva*), auspicata nel poema *Bereg nevol’nikov*.

Buona parte dell’indagine chlebnikoviana si concentra sulla scoperta, o meglio riscoperta, del significato delle consonanti, significato che non è arbitrariamente attribuito, ma che va ritrovato nella lingua originaria universale. Garbuz e Zareckij hanno giustamente rilevato come la lingua panslava (*vseslavjanskij jazyk*) di Chlebnikov proceda in direzione contraria all’albero genealogico delle lingue, risalendo dal ramo slavo all’indoeuropeo, e dall’indoeuropeo fino alla lingua universale che precedeva Babele⁷¹. Si palesa così uno dei tratti originali della teoria di Chlebnikov rispetto all’indagine filosofico-linguistica del XVII secolo, ad esempio rispetto proprio a Leibniz: Leibniz non credeva nella possibilità o nella necessità di ripristinare una lingua originaria; le lingue filosofiche a priori, infatti, non si fondavano più sulla ricerca della lingua adamica, ma miravano a costruirne una nuova, del tutto artificiale, intendendo i “primitivi” come categorie, e non più come *significati primitivi* conservatisi nelle lettere. In questo senso non concordiamo con l’accostamento dell’alfabeto della

⁶⁸ Percova N. N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., p. 98. Ciò significa, come scrive la Solivetti, che il fonema-lettera, in quanto portatore di senso, diviene morfema (cfr. Solivetti C., “Azbuca uma” *Velimira Chlebnikova*, “Russian Literature”, XXIII, 1988, p. 170).

⁶⁹ Per un approfondimento, cfr. Vroon R., *O semantike glasnych v poetike Velimira Chlebnikova*, in *Poezija i živopis’*. *Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, M. 2000, pp. 357-368.

⁷⁰ Questo comporta anche, come ha rilevato B. Lönnqvist, che per Chlebnikov “la somiglianza fonetica è indice di parentela semantica” (Lennkvist B., *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, SPb. 1999, p. 70).

⁷¹ Cfr. Garbuz A. V., Zareckij V. A., *K etnolingvističeskoj koncepcii mifotvorčestva Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat’i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 340.

mente di Chlebnikov alle indagini linguistiche di Wilkins⁷²: Chlebnikov non realizza tavole classificatorie, non pensa a canonizzare una pronuncia, non inventa segni arbitrari, ma utilizza semplicemente l'alfabeto cirillico. Non sembra dunque prendere in considerazione il criterio della semplificazione tipico delle lingue artificiali, scegliendo per la sua poligrafia⁷³ caratteri in fondo poco diffusi e dunque inadatti a divenire internazionali⁷⁴. Eppure Chlebnikov condivide con Schleyer e Zamenhof il sogno di una lingua, sia essa il volapük o l'esperanto, che sia strumento di pace e unione fra i popoli, come ribadito in *Naša osnova* e in *Chudožniki mira!* (1919).

Passare in rassegna tutti i successivi tentativi di (ri)creare l'alfabeto della mente sarebbe impresa molto lunga. Ci limitiamo a ricordarne alcuni. In uno scritto del 1915, *O prostych imenach jazyka*, ad alcune consonanti sono associati significati matematici, e più precisamente le quattro operazioni fondamentali: la lettera M può essere associata alla divisione poiché con tale consonante iniziano parole che indicano parti minori di una molteplicità (tra gli insetti *moški*, *mucha*,

⁷² Gofman V., *op. cit.*. La conclusione cui giunge lo studioso, ovvero che le idee linguistiche di Chlebnikov non siano altro che la restaurazione di scoperte del XVII secolo è solo parzialmente vera, e cioè è vera nella misura in cui il poeta riprende evidentemente tratti, indirizzi e fascinazioni 'passate', ma sviluppa comunque le proprie ricerche in maniera originale.

⁷³ In *Chudožniki mira!* è il poeta stesso a precisare che la sua ricerca è la ricerca di una lingua scritta: "Эта цель – создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире (VI, 153; corsivo mio, A. M.). È interessante notare una conclusione cui giunge Genette nel suo studio sull'eredità del *Cratilo* platonico: "...la valorisation de la consonne (notion purement phonique en principe) se lie inévitablement à une valorisation de la «lettre en général», c'est-à-dire de l'aspect graphique du langage" (Genette G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris 1976, p. 386). Sulla centralità della forma delle lettere cirilliche piuttosto che dell'articolazione e dunque sul ruolo primario della scrittura e della 'spazialità' della lingua in Chlebnikov cfr. anche D. Poljakov, *Zvezdnyj jazyk Velimira Chlebnikova i princip anagrammirovanija*, in *Russkaja filologija. 6. Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, Tartu 1995, p. 93.

⁷⁴ È stato più volte rilevato, tra l'altro, come gli esempi di Chlebnikov possano essere ingenui proprio perché limitati alla (e dalla) lingua russa; in un frammento dedicato agli studi linguistici, datato da Duganov tra il 1912 e il 1913, sostenendo che il primo suono del nome è portatore del destino stesso, il poeta analizza la ricorrenza in Germania delle lettere *u* e *z* come iniziali dei nomi di uomini importanti, senza tenere conto che nella loro lingua natia tali nomi cominciano con una consonante ovviamente diversa (Shiller, Schlegel, Shopenauer...), per non parlare dei casi in cui la lettera *h* viene trascritta in russo con la *g* (Heine, Hegel ecc.); cfr. VI, 205. Si veda in proposito Bajdin V. V., *Jazykovaja utopija Velimira Chlebnikova*, in *Tvorčestvo V. Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan' 2005, p. 193: "При близком рассмотрении приходится признать, что в лингвистических теориях Хлебникова, рационалистические элементы изначально сосуществовали с элементами утопическими и явно иррациональным". In un articolo forse eccessivamente entusiastico, Kosteckij offre invece una diversa interpretazione, rilevando per le teorie e le relative esemplificazioni una coerenza, se non esterna, interna alla poetica dell'autore: "Однако, следует учитывать, что лингвистическая концепция Хлебникова не претендует на общезыковую значимость, а ограничивается лишь его собственной поэтической системой" (Kosteckij A. G., *Lingvističeskaja teorija Velimira Chlebnikova*, in *Strukturnaja i matematičeskaja lingvistika*, вып. 3, Kiev 1975, pp. 37-38).

muravej...), oggetti che dividono le cose in parti minori (*molot, motyga, mel'nica, meč...*) e cose che si costituiscono di una grande quantità di parti minime (*musor, muka, mel...*); la V può essere invece associata alla sottrazione, perché con tale lettera, per esempio, iniziano i nomi di cose e persone che arrecano danno ai campi (*volk, vepr', voron, vorobej, vor, vojna...*); con K iniziano le parole vicine alla morte e all'immobilità (*konec, kukla, kost', kamen'*), piuttosto inspiegabilmente associate da Chlebnikov all'addizione; infine con la S si intende l'operazione del moltiplicare, poiché con essa iniziano i nomi delle entità più grandi (*slon, solnce, selo, stado, sto...*) e dei "moltiplicatori" (*sojuz, sem'ja...*).

In *Z i ego okolica* (<1915>) Chlebnikov sostiene che tale lettera indichi una superficie riflettente (*zerkalo, zrenie, zvezdy...*) o un raggio riflesso (*zarja, zori, zarnica...*); in un altro scritto l'attenzione è rivolta alla CH (X), che ha il significato di ciò che protegge (*chram, chlev, chata, chibarka...*) o ciò da cui ci si deve proteggere (*cholod, cham, chiščnik...*), e alla Č, esempio più frequentemente citato, che indica un involucro (*čeboty, čulki, čaša, čerep...*): si ricorderanno i famosi esiti *č-nogi* per le scarpe e *č-vody* per tutti i tipi di tazze (VI, 128-129).

Infine le lettere assumono per Chlebnikov un significato prettamente spaziale, analizzato in *Chudožniki mira!*, sebbene ne ritroviamo alcune intuizioni già in precedenza, per esempio nella visione della L come superamento della forza di gravità, ma anche trasformazione di un moto verticale in uno spaziale-orizzontale, esemplificato dalle gocce dell'acquazzone che si fanno pozzanghera⁷⁵.

Già Platone, nella sezione del *Cratilo* dedicata all'etimologia dei nomi, se di etimologia in senso proprio si può parlare⁷⁶, arriva ad analizzare il significato delle singole lettere, individuando spesso concetti geometrico-spaziali: *rò* esprime il movimento, *lambda* lo scivolare, *alpha* la grandezza, *èta* la lunghezza, *òu* la

⁷⁵ Su questo significato della L è composta la lirica *El'*, scritta in diverse varianti a partire dal 1920; il volo di una rondine o di una farfalla sono la vittoria della superficie alare contro la forza di gravità: "Эль – воля высот/ Стать шириной,/ Путь силовой,/ Высоту променявший/ На поперечную площадь./ Широкое не падает, не тонет,/ Не проваливается в снег/ И болото/ Ни в воздухе, ни в море, / Ни в снегу./ Если опасность внизу/ И угрожает паденье,/ Там появляется Эль" (II, 86).

⁷⁶ G. Genette rileva, come molti altri studiosi, l'inattendibilità dell'etimologia di Socrate, definendola piuttosto un'analisi sintagmatica dei nomi, alla quale si intrecciano a volte motivazioni paronimiche (Genette G., *op. cit.*, pp. 20-23). Il procedimento ne ricorda uno chlebnikoviano, ossia l'accostamento da un punto di vista semantico di parole foneticamente simili, il che determina anche l'uso frequente della stessa paronimia nei testi del poeta. I legami che Chlebnikov stabilisce tra gruppi di parole che iniziano con la stessa lettera sono decisamente più simili alla motivazione 'mimetica' del nome, piuttosto che effettivamente etimologica.

rotondità ecc⁷⁷. Più in generale, è il problema del nesso tra oggetto e linguaggio, “del rapporto fra il significante in astratto e la realtà ontologica”⁷⁸ che ci riporta indietro fino alla disputa tra Cratilo e Ermogene sulla correttezza dei nomi. In particolare, citiamo la domanda che Socrate rivolge a Cratilo sul legame convenzionale o imitativo del nome con la cosa che designa: “Ma se i primi nomi devono essere atti ostensivi di certe cose, conosci un qualche modo di essere atti ostensivi migliore del farli quanto più possibile tali quali quelle cose che essi devono mostrare?”⁷⁹. Indipendentemente dal tono di Socrate e dall’effetto che la sua domanda vuole generare, la questione non è lontana dall’idea di Chlebnikov delle verità che si conservano nella lingua, e specificamente nelle singole lettere. Il ragionamento di Socrate, sempre indipendentemente dal fine cui intende pervenire, sia anche di dimostrare l’inesattezza di tale idea, procede nello stesso modo, ovvero nel rilevare che, ammessa la natura ostensiva del nome, evidentemente gli elementi che compongono il nome stesso dovevano essere essi per primi simili alle cose da imitare⁸⁰.

⁷⁷ Platone, *Crat.* XXXVII (ed. a cura di F. Aronadio, Bari-Roma 2008, pp. 109-111).

⁷⁸ Pagliaro A., *Struttura e pensiero del Cratilo di Platone*, in Id., *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1956, p. 66.

⁷⁹ Platone, *Crat.* XL (p. 127).

⁸⁰ Lo spostamento dell’attenzione dal nome all’elemento fonico non è certo presente nel solo Platone o nel solo Chlebnikov; per un approfondimento dettagliato rimandiamo al testo di Genette precedentemente citato. Riportiamo comunque alcune evoluzioni del pensiero platonico prese in considerazione dall’autore, tenendo ovviamente come punto di riferimento l’analisi di Chlebnikov. Nella *Grammatica linguae anglicanae* (1653) John Wallis, che non a caso era un matematico, crea liste di gruppi consonantici iniziali, ciascuno dotato, a suo avviso, di un proprio valore semantico: il gruppo str-, per esempio, indica la forza o anche uno sforzo, come in *strong, strenght, to strike, to struggle, stream* ecc. Wallis non arriva a isolare le consonanti e i suoi studi sono certamente molto diversi da quelli di Chlebnikov, ma una matrice comune è comunque riscontrabile. Ancora più interessanti, proprio in riferimento a Chlebnikov, sono le indagini che si incentrano non tanto sull’imitazione fonica, quanto grafica. La *mimologie* si divide infatti per Genette in *mimophonie* (quella del *Cratilo*) e *mimographie*, la quale a sua volta può essere scissa in *phonomimographie* e *ideomimographie*. Se la *phonomimographie* imita l’articolazione del suono, la *ideomimographie* potrebbe essere associata agli studi chlebnikoviani sul significato delle lettere. Tra gli esempi di Genette, sono riportate le idee di Rowland Jones contenute in *The Origins of Language and Nations* (1764) e *Hieroglyphic* (1768), nei quali Jones studia il significato delle consonanti, significato che risulta spesso di tipo spaziale. In particolare, colpisce l’idea della L come unione di una linea verticale che indica la lunghezza e una orizzontale che indica larghezza, per cui il significato della lettera è “estensione”, “superficie”. Anche Charles de Brosses nel suo *Traité de la formation mécanique des langues* (1765) privilegia le consonanti rispetto alle vocali, associando tale preferenza ad un profondo interesse per la scrittura, capace, a differenza dei suoni, di mantenere l’originaria verità pittorica andata perduta. Analogamente, Antoine Court de Gébelin in *L’Origine du langage et de l’écriture* (1775) vede nella parola la pittura di ciò che conosciamo, sostenendo che un linguaggio ‘mimetico’ è necessariamente universale, almeno all’inizio. La sua convinzione che anche la scrittura alfabetica sia geroglifica, e che quindi ogni lettera sia disegno di un oggetto, ci collega al recupero dell’originaria forma grafica delle consonanti in Chlebnikov. Ma il lavoro più affine a quello chlebnikoviano è senz’altro quello di Mallarmé sulla lingua inglese, come individuato anche da T. Todorov; stabilito che le vocali hanno un’importanza mediocre da un punto di vista semantico, Mallarmé concentra la propria attenzione sulle consonanti e in primo

È dunque in *Chudožniki mira!* che il pensiero chlebnikoviano raggiunge una delle sintesi più compiute⁸¹, ovvero l'idea di un *kratkiĭ slovar' prostranstvennogo mira*, vicino alla lingua dei pittori e dell'arte figurativa, poiché “вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия” (VI, 156). Il punto cruciale è senz'altro quello sottolineato da Carla Solivetti (almeno per questa parte dell'indagine linguistica del poeta), ovvero che per quanto l'aspetto fonico sia importante in Chlebnikov quasi quanto per i simbolisti, tuttavia l'aspetto iconico è dominante⁸². La sua *azbuka uma* prevede l'esistenza di concetti

luogo sulla consonante iniziale: “Il sied d'ajouter que c'est là à l'attaque, que réside vraiment la signification” (Mallarmé S., *Les mots anglais*, 1877, in Id., *Œuvres complete*, II, Paris 2003, p. 973). Pur non individuando significati simili a quelli di Chlebnikov, attrae la nostra attenzione la visione dell'iniziale come fondamento semantico del nome (anche se Mallarmé sostiene la variazione del significato di tale consonante in base alle lettere che la seguono). Ci fermiamo a questo punto nella nostra lunga digressione legata al testo di Genette, digressione che ci sembra però giustificata dall'interesse che il testo suscita sia in sé e per sé, sia soprattutto per gli spunti di riflessione sulle indagini di Chlebnikov.

⁸¹ Chlebnikov vi fornisce un primo esempio di utilizzo della lingua *zaum'*, così come in alcune liriche contemporanee, tra le quali *Zvezdnyĭ jazyk* (1920), che entrerà a far parte, in forma ridotta, di *Carapina po nebu*, poema corredato di un “vocabolario della lingua stellare”. Nel tentativo di comprendere il funzionamento della lingua universale, commistione di termini ordinari e dell'alfabeto chlebnikoviano, il poeta sembra in effetti giungere ad un esito teorizzato da Todorov, per il quale “il miraggio del linguaggio primitivo è insieme quello dello svanire del linguaggio, poiché le cose prendono il posto dei segni e la distanza introdotta dal segno tra l'uomo e il mondo è finalmente ridotta” (Todorov T., *Théories du symbole*, 1977; ed. it. *Teorie del simbolo*, tr. a cura di E. Klersy Imberciadori, Milano 1984, p. 298). Nei tentativi di Chlebnikov, effettivamente, scompaiono le categorie morfologiche, per non parlare della sintassi, e compaiono alcuni segni ‘estranei’ come il +, così che il processo di creazione di una nuova lingua può essere effettivamente interpretato anche come decomposizione e destrutturazione della lingua stessa. Nello stesso fondamentale testo, inoltre, Chlebnikov accenna all'associazione lettera (o suono)-colore che compare diverse volte nelle sue opere, non ultimo in *Bobebobi pelis' guby ...* (1908-1909), nonché nella XV superficie di *Zangezi*, dedicata appunto alla *zvukopis'*. Nonostante la teoria abbia origine ben prima del futurismo, e rimandi quanto meno alle *Voyelles* di Mallarmé e ai simbolisti francesi, è interessante notare che si tratta di un altro, l'ennesimo, dei punti contestati da Baudouin de Courtenay nei suoi articoli contro i *budetljane*. Egli afferma che la convinzione che ogni vocale abbia un colore è “il prodotto di una fantasia molto antica e molto ingenua” (Baudouin de Courtenay, *K teorii “slova kak takovogo” i “bukvy kak takovoj”*, cit., p. 244). In particolare, il linguista si riferisce al manifesto di N. Kul'bin *Čto est' slovo (II-aja deklaracija slova kak takovogo)* del 1914. Per un approfondimento della questione in Chlebnikov si rimanda a Šapir M. I., *O “zvukosimvolizme” u rannego Chlebnikova (“Bobebobi pelis' guby...”: foničeskaja struktura)*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., pp. 348-354; ci limitiamo qui a riportarne la conclusione: l'utilizzo dell'associazione suono-colore è fallimentare perché crea un sistema linguistico comunque basato sulla convenzione. Per un approfondimento generale della relazione tra lettere e colori, invece, è degno di attenzione il capitolo *Mimophonie restreinte*, nel già più volte citato testo di Genette (pp. 451-490). L'autore apre la sua riflessione puntando l'attenzione sull'alta produttività della tematica riguardante l'opposizione tra vocali e consonanti. Una delle antitesi più frequentemente rilevate è quella tra il dinamismo delle consonanti (legato anche al movimento articolatorio necessario ad emetterle) e la staticità delle vocali, alle quali pertanto è stato spesso associato un valore cromatico. L'autore presenta anche una tabella che riassume le diverse associazioni nei diversi autori, tra i quali figurano i francesi Hugo e Rimbaud, ma anche Nabokov, considerato l'unico a mettere in relazione in maniera sostanziosa valori cromatici anche alle consonanti (p. 458). Possiamo evidentemente aggiungere a questa ‘eccezione’ quella di Chlebnikov.

⁸² Cfr. Solivetti C., *Lingvističeskie prozrenija Velimira Chlebnikova*, cit., p. 406: “В конечном счете толкования будетлянина относятся не только и не столько к звукам, сколько к

mentali universali, di verità universali delle quali è rimasta traccia nelle lettere (*azbučnaja istina*): esse conservano il legame tra segno e significato della lingua originaria, poiché “каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя” (VI, 175). Di qui l’interesse per gli alfabeti ideografici, il focalizzarsi dell’attenzione sul grafema, compreso il tentativo di ricostruirne l’aspetto grafico originario.

La connessione tra pittura e scritture delle origini è nota ed è manifesta nell’etimologia dei termini indicanti il verbo ‘scrivere’ in moltissime lingue, compreso lo slavo *pisati* da *pingere*⁸³. Lo stesso studio delle forme geometriche delle lettere di Chlebnikov trova una effettiva corrispondenza nella reale evoluzione delle scritture, dal disegno imitativo ad una progressiva stilizzazione e linearizzazione⁸⁴. In *Naša osnova* Chlebnikov risale alla forma originaria dei caratteri cirillici e i segni che ottiene non sono poi lontani da quelli delle scritture primitive, quasi risalisse a ritroso il cammino dalla fase alfabetica a quella ideografica e addirittura pittografica, procedimento che interesserà poi anche un poeta visuale come Čičerin. Nel *Supplemento al contrappunto poetico*, Nikolaj Burljuk aveva annoverato tra i compiti dell’arte proprio la creazione di un nuovo alfabeto e di nuovi segni, poiché “molte idee si possono realizzare soltanto per via ideografica”⁸⁵.

Il vantaggio delle scritture ideografiche è quello di essere più vicine alla pittura e dunque più comprensibili e universali: i cinesi e i giapponesi, sostiene ancora in *Chudožniki mira!* Chlebnikov, parlano moltissimi dialetti, ma scrivono con un’unica scrittura. L’idea non è certo originale: già nel Seicento la ricerca della lingua perfetta aveva portato moltissimi studiosi a decifrare i geroglifici egiziani o a indagare il sistema cinese⁸⁶. Un esempio di W. J. Ong ci può aiutare a capire il valore della riflessione di Chlebnikov: gli innumerevoli dialetti cinesi

буквам”. Sull’interesse di Chlebnikov per gli alfabeti ideografici, che tratteremo qui in maniera non troppo estesa, si rimanda ad alcuni importanti studi della stessa Solivetti; in particolare si veda la sezione “Lettera, ideogramma, numero” in *Il mondo come verso: le utopie di V. Chlebnikov*, cit., pp. 27-30, e soprattutto l’articolo *Dal fonema al grafema: Chlebnikov e la scrittura ideografica*, in *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul’ture*, cit., pp. 117-138.

⁸³ Cfr. Gelb I. J., *op. cit.*, p. 9.

⁸⁴ *Ivi*, p. 41. Gelb fa particolare riferimento ad alcuni sistemi orientali che interessavano Chlebnikov, come l’egiziano e il cinese: “Tutte le più note scritture antiche, come il sumero, l’egiziano, il cinese, ecc., hanno sviluppato nel corso del tempo una forma lineare corsiva generalmente così lontana dalle figure originali che, senza la conoscenza delle fasi intermedie, sarebbe impossibile giungere alla conclusione che la forma lineare sia una diretta discendente di quella pittorica” (p. 45).

⁸⁵ Burljuk N., *Poetičeskie načala*, 1914 [p. 114].

⁸⁶ Per approfondimenti, cfr. Eco U., *op. cit.*, cap. VII.

sono reciprocamente incomprensibili, ma i parlanti tali dialetti leggono e comprendono la stessa scrittura, come “un francese, un vietnamita e un inglese non riconosceranno mai un numero se pronunciato dall’altro, ma comprenderanno le cifre arabe scritte”⁸⁷.

Concediamoci ancora una volta una dilatazione dei nostri orizzonti. Quasi negli stessi anni, in Paul Claudel ritroviamo un analogo interesse per la scrittura cinese come sistema nel quale sussiste un’imitazione dell’oggetto da parte della lettera. Claudel aveva soggiornato a lungo in Cina e tra il 1921 e il 1927 fu in Giappone come ambasciatore di Francia. La permanenza in Estremo Oriente fu anche l’occasione di riflettere su questi sistemi di scrittura⁸⁸, come ammette egli stesso in *L’harmonie imitative* (1933). La possibilità che esistano nella scrittura occidentale forme ideografiche o imitative degli oggetti dà il titolo ad un altro scritto, *Idéogrammes occidentaux* (1926), nel quale Claudel analizza i significati di alcune parole, individuandovi, appunto, dei veri e propri ideogrammi. A differenza di quelli orientali, i segni ideografici occidentali si caratterizzano, secondo l’autore, per varie proprietà, tra le quali la dinamicità, attributo nodale, abbiamo visto, anche in Chlebnikov. La differenza fondamentale risiede nell’individuazione da parte di Claudel di un significato per ogni lettera del nome⁸⁹, pur concordando con Mallarmé nel sostenere che in inglese e in tedesco l’iniziale svolga un ruolo dominante. Ma i punti di contatto con Chlebnikov restano evidenti, come risulta dalla conclusione di questo articolo, e degni di essere menzionati:

Et cependant nulle démonstration ne convaincra un poète qu’il n’y a pas de rapport entre le son et le sens d’un mot, sinon il n’aurait plus qu’à renoncer à son métier. [...] Faut-il croire qu’entre le geste phonétique et le signe écrit, entre l’expression et l’exprimé, à travers toute la généalogie linguistique le rapport soient purement fortuit et arbitraire? – ou au

⁸⁷ Ong W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York 1982; ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna 2006, p. 130.

⁸⁸ In un capitolo di *Connaissance de l’Est* Claudel racconta del culto dei Cinesi per la scrittura, tanto che “il segno è un essere: la sua universalità lo rende sacro” (Claudel P., *Connaissance de l’Est*, 1946; ed. it. *Conoscenza dell’Est*, Milano 1958, p. 41). La personificazione del segno ricorda quella operata dai futuristi in *Bukva kak takovaja* e l’universalità è il principio che ispira la ricerca della lingua stellare in Chlebnikov.

⁸⁹ È famoso l’esempio del nome *locomotive*, da Claudel scritto, non senza un perché, con una sottolineatura (*locomotive*) e così analizzato: “Un véritable dessin pour les enfants. La longueur du mot d’abord est l’image de celle de l’animal. L est la fumée, o les roues et la chaudière, m le pistons, t le témoin de la vitesse, come dans *auto* à la manière d’un poteau télégraphique, ou encore la bielle, v est le levier, i le sifflet, e la boucle d’accrochage et le souligné est le rail!” (Claudel P., *Idéogrammes occidentaux*, 1926, in Id., *Œuvres en prose*, Paris 1965, p. 83).

contraire que tous les mots sont constitués d'une collaboration inconsciente de l'œil et de la voix avec l'objet, et que la main dessine en même temps que la bouche intérieur rappelle? Il y a des signes en ce dernier sens⁹⁰.

4.2. Il recupero delle radici slave. La neologizzazione mitologica: divinità e personaggi creati da Chlebnikov

Già Belyj aveva sostenuto che lo scopo della poesia “è la creazione della lingua”⁹¹. I futuristi avevano asserito: “la ricchezza del lessico del poeta è la sua giustificazione”⁹². In *Kurgan Svjatogora* Chlebnikov propone al popolo russo il diritto alla logopoiesi (*pravo slovotvorčestva*). La parola ‘diritto’ si ritrova in alcuni appunti giovanili di Chlebnikov⁹³, in una lettera a Kamenskij del 1909 e ritornerà ancora nella sezione di *Naša osnova* dedicata alla creazione verbale: “Слово князь дает право на жизнь мнязь – мыслитель и лнязь, и днязь” (VI, 171). In questo testo Chlebnikov sottolinea tra l’altro il legame della logopoiesi al popolo:

Словотворчество – враг книжного окаменения языка и, опираясь на то, что в деревне, около рек и лесов, до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем (VI, 172)⁹⁴.

Ne sono esempi citatissimi gli elenchi di neologismi sul tema del volo e quelli sul lessico teatrale (a sostituire i prestiti di uso comune in russo) contenuti nella lettera a Kručenyč dell’agosto 1913, le infinite derivazioni dal verbo *ljubit’* o la lirica *Zakljatie smečom*.

Chlebnikov si volge al passato anche per l’arricchimento della lingua slava, con l’intento di eliminare i prestiti stranieri a favore di coniazioni basate su

⁹⁰ *Ivi*, p. 90. Cfr. anche *Les mots ont une âme*, 1946, in Id., *Œuvres en prose*, cit., pp. 91-92.

⁹¹ Belyj A., *La magia della parola*, cit., p. 268.

⁹² *Sadok sudej II*, 1913, [p.100].

⁹³ “Право работать над совершенствованием и ростом русского языка – одно из неотъемлемых прав русского. Все, что не противоречит духу русского языка, дозволено поэту” (VI, 2, 76).

⁹⁴ Un esempio particolarmente convincente di questa ‘pietrificazione’ della lingua ci sembra quello riportato da Majakovskij nell’articolo del 1914 *Vojna i jazyk*: ‘inchiostro’ è in russo *černila*, evidentemente per il fatto che era inizialmente solo di colore nero (*černyj*); ma con la nascita degli inchiostri di vari colori, spiega Majakovskij, sarebbe senz’altro più corretto inventare nuovi termini al posto di un’associazione ‘paradossale’ come *krasnye černila*. L’articolo è noto soprattutto per il riconoscimento di Majakovskij a Chlebnikov di aver individuato la strada verso la nuova lingua (l’esempio è quello della coniazione *železovut* per *žestokost’*), che dovrà essere, oltre che nuova, intimamente russa (cfr. Majakovskij V. V., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, M. 1955, t. I., p. 326).

radici nazionali, anche arcaiche: “Внутренняя ложь – пользоваться иностранными словами” (VI, 2, 77). Molti studiosi hanno rilevato la vicinanza del suo pensiero a quello dell’arcaista Šiškov, che ugualmente si opponeva all’introduzione di termini da altre lingue a favore della purezza nazionale. Frequentissimo è l’uso di termini antichi e slavo-ecclesiastici; forniamo un breve elenco solo dei più comuni: *drevo* per *derevo*, *morok* per *mrak*, *glas* per *golos*, *zlato* per *zoloto*, *mladyj* per *molodoj*, *bran’* per *bitva*, *daby* per *čtoby*, *voščče* per *naprasno* e ancora *oko*, *vlasy*, *dlan’*, *lobzanie*, *vetchij*; *mesjac* sostituisce ovunque *luna*. Ma i termini antico-slavi possono anche essere utilizzati per coniare neologismi: *bujlivo* dall’antico russo *buj*, o *ljudojatnyj*, dall’antico-slavo *jati*.

Altissimo è poi il numero degli slavismi e dei termini dialettali: la lirica *More* (1920), spesso citata ad esempio, è costruita con il lessico tipico delle zone del Caspio. Ma i regionalismi appaiono sparsi qui e là continuamente, nei nomi di animali e piante, come abbiamo già notato, e non solo (per esempio è frequente *deder* per *čert*).

Tra i termini assunti da altre parlate slave dominano forse gli ucrainismi; l’arricchimento ‘geografico’ del lessico si lega generalmente al contenuto dell’opera: ne è un esempio l’uso degli ucrainismi nella lirica *Iz pesen Gajdamakov* (1912) e nella prosa giovanile di ispirazione ucraina *Velik-den’*. Così il poema *Marina Mnišek* (<1913-1914>) è ricchissimo di ucrainismi e polonismi (*Pane*, *Taty* ecc.). Questo avviene anche per l’introduzione di termini non provenienti da lingue slave: il lessico si adegua all’oggetto, così che in *Truba Gul’-mully* ritroviamo molteplici espressioni persiane.

Tutta questa concentrazione di parole spesso difficili per il ricevente, sconosciute, crea persino confusione nel distinguere gli infiniti neologismi dalle altre categorie ora elencate⁹⁵. In questa enorme mole di coniazioni, cercheremo di analizzare quelle che più si legano all’oggetto principale della nostra indagine, senza naturalmente nessuna pretesa di absolutezza o completezza, ma mettendo piuttosto in risalto quelle formazioni e quei procedimenti che, per l’orientamento del nostro studio, risultano più significativi.

⁹⁵ È noto il caso di *leuna*, termine polabo, erroneamente interpretato anche da Brjusov come un neologismo. Fu lo stesso Chlebnikov a sottolineare la svista in *Svojasi*. Questa premessa ad un’edizione delle sue opere mai uscita è particolarmente importante per le indicazioni quasi uniche che Chlebnikov vi fornisce a proposito dei suoi testi: così in *Devij bog* il poeta scrive di aver voluto usare parole slave, che ben si legano ai personaggi folclorici veri e inventati che animano l’opera.

Grigor'ev, che più di tutti, forse, ha approfondito questa tematica, ha scritto: “Среди божеств и мифологических героев у Хлебникова необходимо различать богов и героев «реальных», с одной стороны, и созданных его собственным воображением, с другой”⁹⁶. A prima vista sembrerebbe un'osservazione insensata, poiché potrebbe essere banale distinguere personaggi reali e inventati, ma è sufficiente conoscere almeno un po' la poetica di Chlebnikov per rendersi conto che si tratta in realtà di un vero e proprio monito: si è visto come l'elenco delle divinità citate nei suoi testi e il *range* di religioni e popoli chiamati in causa sia incredibilmente vasto; si tenga poi presente la difficoltà di individuare la figura citata dal poeta per via del problema della trascrizione in caratteri cirillici, degli errori e delle sviste di Chlebnikov stesso nella scrittura dei nomi, dell'alta probabilità che tali figure siano sconosciute al lettore, in quanto appartenenti a religioni e mitologie lontane o 'minori'. Un conto è conoscere Giunone e Zeus, Buddha o Indra, un altro le divinità della Cina o dell'area finnica.

Il fatto che la neologizzazione chlebnikoviana investa in buona misura il campo delle religioni e delle mitologie⁹⁷ è significativo se pensiamo alla teoria vichiana che associa la nascita del linguaggio proprio alla religione. Noteremo un'analogia con il pensiero di Buslaev riportato in apertura al paragrafo precedente, ovvero l'antica convinzione del popolo che ovunque in natura dominino forze superiori, che le divinità si nascondano dietro fenomeni naturali, tanto che la mitologia altro non è se non la conoscenza popolare della natura espressa in determinate immagini. Poiché la lingua si forma nel periodo di una ricezione 'divinizzante' delle forze di natura (*obogotvorenje sil prirody*), essa mantiene il ricordo di questo pensiero originario nella sua figuratività (*izobrazitel'nost'*)⁹⁸.

⁹⁶ Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., p. 72. In un altro articolo dedicato al problema dei nomi propri in Chlebnikov lo studioso ribadisce il concetto evidenziando talvolta l'analoga impossibilità di distinguere tra nomi di persona e toponimi. Cfr. Grigor'ev V. P., *Sobstvennye imena i svjazannye s nimi apelljativy v slovotvorčestve Chlebnikova*, in *Onomastika i grammatika*, M. 1981, p. 200.

⁹⁷ Lo stesso Grigor'ev parla di *mifoneologizmy* (cfr. Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., p. 75).

⁹⁸ Cfr. Buslaev F. I., *op. cit.*, pp. 139-140. Di qui anche il carattere naturalmente necessario della metafora sostenuto sia in Buslaev che in Vico, come avremo modo di ribadire più avanti. Secondo Percova e Rafeva è proprio l'antropomorfismo delle forze naturali una delle spinte alla neologizzazione chlebnikoviana: “Характерная для сказок, как и для мифологии, антропоморфность «неведомых сил» - небо, земли, воды и огня - преломляется у Хлебникова в создании как сотен и сотен отдельных названий мифологических персонажей

Tali neologismi chlebnikoviani, per Grigor'ev, utilizzano radici prevalentemente russe, e attingono in buona misura ai lavori di Afanas'ev: *oblakini* (I, 116)⁹⁹, ad esempio, potrebbe essere secondo lo studioso non tanto una coniazione sul modello di *beregini*, quanto un vero e proprio 'prestito' dallo studio di Afanas'ev¹⁰⁰. Personificazioni della natura sullo stesso modello (suffisso –inja per nomi femminili, usati per lo più al plurale), sono anche: *pleskinja* (I, 33), *vremini* (I, 105), *vekinja* (I, 34) e *vekynja* (V, 13), *nebesini* (I, 202; I, 212), nonché *nebini*, presenti nello stesso testo insieme a formazioni analoghe (*utrinja*, *ručinja*...; IV, 259), *lesinja* in *Pesn' Mirjazja*, nel quale figurano anche altri termini con lo stesso suffisso (*drevini*, *slezinja*...). Addirittura compare *Jarynja* per Jarilo (IV, 256): sul fatto che si tratti della divinità slava della primavera e della fertilità non ci sono dubbi, come indica il suo incedere su un cavallo bianco¹⁰¹. In *Igra v adu* troviamo poi una *ved'mina*, insieme a *ved'mana*.

Tali formazioni ci interessano anche perché, come indica Grigor'ev, hanno tra i modelli la parola *boginja*¹⁰²; l'associazione è particolarmente evidente per la coniazione *neginja* (I, 121), che compare nel verso “Я негиня, я богиня”. Si tratta di una radice incredibilmente proficua, tanto nella coniazione di sostantivi animati maschili (*negoš'*, *negistel'*, *negut*, *negej*, *negol'*...) quanto femminili (*neginja*, *negeja*...). E proprio il numero dei neologismi di Chlebnikov solleva dubbi e difficoltà traduttive, che, nel caso di termini simili, diventano quasi irrisolvibili. Questo riguarda per lo più parole come quelle elencate, ovvero caratterizzate da

(*водич, водняга, водовичий*), так и целых посвященных им стихотворений” (Percova N., Rafaeva A., “*Zvučal' slavjanina*”: *skazočnye motivy v rannich proizvedenijach Chlebnikova*, in *Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova*, 1, cit., p. 125).

⁹⁹ Per brevità, vista la gran mole di riferimenti, indicheremo spesso solo pagina e volume, senza il titolo del testo nel quale il termine in questione compare.

¹⁰⁰ Cfr. Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., p. 75. Riferendosi proprio al suffisso –inja/-ini nei neologismi del poeta, scrive V. Vs. Ivanov che in un primo periodo, “сами суффиксы, с которыми он экспериментирует, ведут его к пониманию слов как обозначений языческих божеств” (Ivanov V. Vs., *Nauka i poezija*, http://www.ka2.ru/nauka/ivanov_2.html). A proposito dell'eredità di Afanas'ev in Chlebnikov si rimanda al già segnalato articolo di Garbuz (V. V. *Chlebnikov i A. N. Afanas'ev*), nel quale l'autore propone tra l'altro un ulteriore esempio di questa influenza: il neologismo *divesa* potrebbe essere stato coniato da Chlebnikov in relazione all'individuazione di Afanas'ev della radice *div* (luminoso) come radice del nome 'divinità' in tutti i popoli indoeuropei.

¹⁰¹ Cfr. Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozrenija slavjan na prirodu*, cit., p. 263-264: “Бог-оплодотворитель, представитель благодатной весны, назывался у германцев Фро или Фрейр, у славян – Ярило. [...] Воспоминание об Яриле живее сохранилось в Белоруссии, где его представляют молодым, красивым и, подобно Одину, разъезжающим на белом коне в белой мантии, на голове у него венчик из весенних полевых цветов, в левой руке держит он горсть ржаных колосьев, ноги босые”.

¹⁰² Per tutte queste coniazioni, invece, N. Percova non indica nel suo vocabolario nessuna associazione, ma solo la parola motivante che fornisce la radice.

uguale radice e diverso suffisso, tra le quali non sempre è chiara la sfumatura di significato. Così, in una stessa lirica troviamo coppie di personaggi come *Nebjaz'-Vodjaz'* e *Nebič-Vodič* (I, 52); ma in successivi testi dell'autore emergono anche le forme *nebak* (IV, 259) e *nebesavec* (IV, 18), *vodnjaga* (I, 54), senza contare che nel secondo caso esiste un personaggio 'reale' come il *Vodjanoj*¹⁰³.

È chiaro che a volte la forma morfologica contribuisce a dare significato 'aggiuntivo' al neologismo¹⁰⁴, indicando, ad esempio, una diversa funzione: così, se esistono gli uccelli del fuoco (*žariri*), esisterà anche una sorta di signore del fuoco (*žarodej*¹⁰⁵). Il contributo di significato apportato dalla parola che fornisce la forma morfologica è chiaro e svolge qui una funzione distintiva evidente. Ma non sempre questo è effettivamente vero: che differenza c'è tra un *nebjaz'*, dove il modello è *knjaz'* e un *nebesavec*, con modello *krasavec*? Potremmo proporre le traduzioni "cielprincipe" e "cielbello", ma nel caso di *mogač*, *mogun* e *možar'* che compaiono nella decima superficie di *Zangezi*? Esistono persino in Chlebnikov coniazioni che rimangono ambigue dal punto di vista morfologico e che potrebbero essere interpretate, ad esempio, sia come sostantivo che come verbo¹⁰⁶.

¹⁰³ Cfr. Percova N. N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., p. 91.

¹⁰⁴ Cfr. Duganov R. V., *Kratkoe "iskusstvo poezii" Chlebnikova*, in Id., *Velimir Chlebnikov i russkaja literatura*, cit., p. 6: "Обычный хлебниковский метод состоит в том, что к корню (или основе) одного слова прививается формальная часть другого. В подобных словообразованиях важны не отвлеченные значения морфем, а именно ощущение гибридности, присутствия *двух смыслов, дающих третий*, как нестершемся тропе" (corsivo mio, A. M.).

¹⁰⁵ Lo stesso suffisso funziona ad esempio, in unione con una diversa radice, nel termine *Ozerodej*, che compare in *Ladimir* (III, 246). Il termine *žarodej* si riferisce ad un altro neologismo, *Žar-bog*, eredità della lirica di Ivanov del 1906, sebbene sia stata giustamente rilevata anche la sua assonanza con le antiche divinità *Dažbog*, *Stribog* ecc. (cfr. Ivanov V. Vs., *Slavjanskaja pora v poetičeskom jazyke i poezii Chlebnikova*, "Sovetskoe slavjanovedenie", 3, 1986, p. 65). Secondo Strudler, la poesia è appunto un'invocazione alla divinità della luce, dell'alba: nella lirica di Ivanov, che evidentemente colpì il giovane Chlebnikov, la divinità viene associata alla fenice, l'uccello che, secondo il mito, porta la luce del sole sulla terra. Ad essa dunque si rivolgevano anche preghiere, alle quali è assimilabile, per Strudler, il testo chlebnikoviano. Poiché in alcune mitologie (ad esempio quella romana), la fenice era anche il simbolo della fine di un'epoca e dell'inizio della nuova era, l'autore sottolinea la maggiore 'positività' del testo di Chlebnikov: "Casting aside Ivanov's cyclical worldview, the young poet instead looks ahead to the future of humanity – to a new Golden Age preluded by Ivanov's ambiguous finale" (Strudler J., *Summoning the Firegod: Viacheslav Ivanov and Chlebnikov's Early Poetry*, "The Slavic and East European Journal", v. 52, 4, 2008, p. 542). Per lo stesso studioso, la forma *žariri* è l'equivalente slavo del nome composto *ognebogi*, coniato non da Chlebnikov, ma da Brjusov: entrambi i termini occorrono nel testo *Negoli legkich dum...* (I, 87).

¹⁰⁶ La situazione si fa particolarmente complessa nel caso di termini astratti spesso concatenati in sequenze all'interno delle quali i suffissi mutano continuamente la categoria delle parole stesse, in quella che Grygar ha efficacemente chiamato "*dematerializacija značeniј*", considerandone un esempio la lirica *Ja vedal: nenarekaemost' Bozničego...* (1907). Cfr. Grygar M., *Kubizm i poezija*

Difficili sono poi i casi in cui i neologismi sarebbero sostituibili con parole esistenti, per quanto contengano sempre un'unità significante aggiuntiva, se così possiamo chiamarla: ne è un esempio *božesa*¹⁰⁷ (II, 61), una sorta di *božestva*, ma che porta in sé il senso del suo modello, *čudesna*. Simile è il caso di *bogevna* in *Markiza Deses*, per la quale, secondo Grigor'ev, il modello è *carevna*, a creare dunque una caratterizzazione diversa rispetto al canonico *boginja*.

Vi sono poi casi in cui è la sfumatura stessa nella radice a generare ambiguità: abbiamo citato per esempio *nebesini* e *nebini*, che secondo la Percova traggono ovviamente la diversa forma, rispettivamente, da *nebesa* e *nebo*. Resta da chiarire come esprimere e come quantificare questa differenza di significato, se esiste, o se si tratta piuttosto di due 'esperimenti' sul piano della forma, più che del contenuto.

Il fenomeno già menzionato della ripetizione di una radice è particolarmente evidente in *Snežimočka*; tra i personaggi compaiono: *Snežak*, *Snežačiča*, *Snegčie*, *Snežnyj barin*, *Snežnye mamki*, *Snegomuž'e*, *Snegun*, *Snegej*. Persino il burrone ha un nome significativo: *Snegoubijc!* Inoltre, il tema della neve, del ghiaccio e del biancore risuona in molti altri nomi di personaggi, come il *Belyj bojarin*, o anche i *ledini*. Anche in quest'opera, infatti, ricorrono numerosissime coniazioni simili a quelle cui abbiamo già accennato: *snezini*, *nemini*, *smechini*, *slepini*, ecc. e a questo proposito Lanne ha acutamente osservato come "la mythologie slave de la pièce naît en effet des procédés de dérivation et de formation des mots à partir des racines slaves"¹⁰⁸. Avviene

russe e ceca dell'avanguardia, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973, p. 95.

¹⁰⁷ Dalla medesima radice bog- nasce il verbo *božestvovat'* (II, 353) e il sostantivo *božestvar'* (II, 356), nel quale Vroon individua un intento atropomorfizzante, tanto più che il termine viene riferito una volta a Razin e una a Zangezi. In quest'ultimo testo compare vicino al neologismo *božestviny*; nella traduzione di C. Solivetti, "Io, divin creatura a divinfesta!". E, ancora nella superficie XIV, poco più avanti compare *božestvež*. Ma vi sono altri casi: *božišče* (II, 242); *božestr* (III, 54); *božič* (IV, 259). Non ultimo, infine, il neologismo composto *Čislobog*, che compare in *Skuf'ja skifa* e che riveste un ruolo particolare, insieme a tutti i neologismi coniatosi dalla medesima radice (per esempio *čisljar'*; V, 58) per il ruolo stesso che il numero riveste nella poetica chlebnikoviana.

¹⁰⁸ Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, "Bibliothèque russe de l'institut d'études slaves", t. LXIV/1-2, Paris 1983, p. 195. N. Mel'nikova ha diviso i nomi propri che compaiono nella pièce in due categorie: personaggi presi a prestito dalla mitologia slava (opportunitamente individualizzati) e personaggi creati dallo stesso poeta, "органично отражающие процесс реконструкции мифологического сознания, наполняющие мифологическое пространство леса. Образование группы имен основано на частом повторении «корневой» морфемы, которая является своего рода «темой» стихотворения, драмы" (Mel'nikova N., *Imja sobstvennoe v dramach Velimira Chlebnikova: mifopoetičeskij aspekt*, in *Tvorčestvo Velimira*

spesso, cioè, che in Chlebnikov sia la lingua a creare il folclore. Per lo studioso francese la lingua è la vera protagonista del testo: la morte di Snežimočka è un miracolo poiché permette la rinascita della spiritualità slava nella lingua russa; nell'opera si realizza la “«slavization» interne de la langue”¹⁰⁹. La presenza di un personaggio dal nome *Berezomir* non è certo un caso.

Radun, Byvun, Rodun, Sedun, Vladun (I, 21) sono tutte coniazioni che indicano sicuramente una divinità, a nostro avviso sul modello di Perun¹¹⁰. La lirica in cui esse compaiono è definita da Vroon “an incantation or prayer”, sul modello della liturgia ortodossa¹¹¹.

Rodun ritorna in una poesia successiva, *Boevaja* (1908), che si apre con l'invocazione “Радой Славун, Родун Славян!” (I, 192). A proposito del frequente ripetersi delle radici, Grigor'ev porta tra gli esempi proprio le forme *Slavjanoj, Slavodej e Slavun*¹¹². La forma *Slavjanoj* si ritrova in un'altra lirica giovanile, in assonanza con gli altri personaggi del testo: il *Lesovoj*, il *Vodjanoj* e il *Domovoj*, rispettivamente signori del bosco, delle acque e della casa, “а в народе – Славяной” (I, 20).

Dall'antica divinità Mokoš', Chlebnikov deriva il suffisso -oš', che per V. Vs. Ivanov è alla base di formazioni del tipo *negoš'* (I, 110)¹¹³; ma esistono intere serie di neologismi sullo stesso modello, dove la paola chiave è esplicitamente citata, alcune delle quali riportate da Stepanov nella sezione dei frammenti giovanili dell'autore, ad esempio: *Zaroš'- Deboš'- Varoš'- Studoš'- Žaroš'- Sukoš'-Mokoš'-Temoš'*¹¹⁴. Sul modello di Koščej troviamo in *Pesn' Mirjazja*

Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija, Astrachan' 2003, p. 108).

¹⁰⁹ *Ivi*, pp. 196, 199.

¹¹⁰ Modello che in realtà non viene mai indicato né da Grigor'ev né dalla Percova. Da Perun, mantenendo questa volta la radice piuttosto che la forma morfologica, Chlebnikov conierà persino il verbo *perunničat'* (II, 241). E nella lirica *Perunu* (<1909-1910>) troviamo il neologismo *Perunepr*, formato, come numerosi altri, sul modello del fiume Dnepr, dove la statua del dio fu gettata al momento della cristianizzazione.

¹¹¹ Cfr. Vroon R., *Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages*, cit., p. 69.

¹¹² Cfr. Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., p. 76.

¹¹³ Ivanov V. Vs., *Slavjanskaja pora v poetičeskom jazyke i poezii Chlebnikova*, cit., pp. 63-64. Lo dimostra anche il fatto che nella lirica in questione i due termini rappresentano la prima parola di due versi successivi: “Негошь белых дней./ Мокось дальных морей...”.

¹¹⁴ Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij*, t. I, München 1968, p. 274. Natalija Percova indica per ognuno di essi la parola che fornisce la radice, ma non quella che offre la desinenza e considera queste coniazioni nomi femminili non animati. Tuttavia, se l'associazione è effettivamente con Mokoš', si potrebbe pensare che si tratti di divinità o semidivinità. In un'altra serie, invece, i modelli che forniscono la forma morfologica sono più di uno, e ciò che accomuna i soggetti potrebbe dunque essere solo la 'funzione' o il 'ruolo': “Трепетва/ Зарошь/ Умнязь/ Дышава/ Дебошь/ Пенязь/ Помирва/ Варошь/ Вечязь/ Плещва/ Студошь/ Жриязь/ Желва/ Жарошь/

Meščej, mentre *Verana* (I, 91) ha per modello Morana, divinità della morte¹¹⁵. Divinità e personaggi mitologico-folclorici funzionano dunque da radice o desinenza per la neologizzazione. Con lo stesso principio della derivazione da nome proprio della famosissima *O dostoevskijmo iduščej tuči...*, dal nome del faraone Akhenaton (*Echnaton*) Chlebnikov conia l'avverbio *echnatenstvenno* (I, 322). Il principio è massimamente produttivo nell'altrettanto celebre *Usad'ba noč'ju, činghischan!* (1915), nella quale i nomi propri sono utilizzati per creare verbi all'imperativo: non solo quello del khan mongolo, ma anche di Zarathustra, Mozart, Goya e Rops¹¹⁶, mentre il nome di Mamaj è alla forma del participio passato (*omamaemy*).

Un caso in parte assimilabile alla tipologia della coniazione da nomi propri potrebbe essere anche quello del famosissimo Zangezi. La differenza, secondo Grigor'ev, risiede nel fatto che si tratta di un termine indivisibile, nel quale non è possibile individuare radice e desinenza morfologica, o almeno, non sulla base della lingua russa. L'associazione al Gange (*Gang*) e allo Zambesi sono funzionali alla personificazione dell'Eurasia e dell'Africa e si uniscono ad altrettanti

Хранязь/ Плаква/ Сухошь/ Будязь/ Лепетва/ Мокошь/ Вылязь/ Нежва/ Темошь/ Новязь” (p. 277).

¹¹⁵ E viceversa, *Moroleva* dalla radice *mor-* e con modello *koroleva* (II, 25). Un elenco di neologismi mitologici riscontrabili in manoscritti non pubblicati è presentato dalle studiose Percova e Rafeeva nell'articolo *Russkaja starina v tvorčestve Velimira Chlebnikova*, “*Russkaja starina*”, 2, 1996, p. 15; tra i termini segnaliamo qui, perché particolarmente attinenti, Morinija, zloščej e Oščej. A proposito della radice *ved-*, di cui si parlava poco innanzi, *vedomka*, *veduša*, *vedunica*.

¹¹⁶ Cfr. Arenzon E. R., “*Usad'ba noč'ju, čingischan'!*...”. *Tekst i smysl*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnych Chlebnikovskich čtenij*, Astrachan' 2008, p. 16: “Сама же по себе неологизация на базе исторического именослова – постоянная тенденция Хлебникова”. Arenzon sottolinea come i primi sei versi costituiscano un paesaggio antropomorfo; a sua volta Duganov, commentando la lirica *O dostoevskijmo iduščej tuči...*, aveva definito il paesaggio chlebnikoviano *pejsaž-lik*, ispirato alle arti figurative, in opposizione al *pejsaž-duša* di Pasternak, orientato alla musica (cfr. Duganov R. V., *Kratkoe “iskusstvo poezii” Chlebnikova*, cit., p. 10). La lirica è stata oggetto di numerose analisi. Baran cerca di approfondire quello che definisce *onomastičeskoe prostranstvo*, rilevando una problematicità nell'interpretazione di alcuni dei nomi propri presenti nel testo, tra i quali Asdrubale, Mozart e i pittori Goya e Rops (cfr. Baran Ch., *K istolkovaniju odnogo stichotvorenija*, in Id., *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, M. 2002, pp. 199-232). Senza entrare nello specifico, ci limitiamo a menzionare la diversa interpretazione del rimando a Rops, in primo luogo rispetto a quella di A. Flaker (cfr. Flaker A., *Razgadka Ropsa*, in Id., *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'*, M. 2008, p. 252). Una decifrazione convincente è invece quella fornita da un'altra studiosa a proposito dei nomi dei tre condottieri mongoli: “Чингисхань, Мамай, Батый («герой степи» по Ю. М. Лотману) воспринимаются как эмблемы хлебниковского «азийства», считавшего Россию - «Востокозападом»” (Barkovskaja N., *Stichotvorenje Velimira Chlebnikova “Usad'ba noč'ju, Čingischan'!*...” v istoriko-literaturnoj perspektive, in *Interpretacija i avangard. Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*, Novosibirsk 2008, p. 46).

probabili rimandi, tra i quali Izanagi, ancora una volta Zarathustra, Tsong kha pa ecc¹¹⁷.

Interessanti per noi sono poi i neologismi conati sul modello di personaggi mitologici e magici che potremmo definire ‘minori’ o ‘generici’: *velikan*, ad esempio, costituisce spesso il modello per le formazioni con suffisso –an (ad esempio *dikan*; V, 22), *znachar’* per le formazioni in –char’ e *bogaty’* per coniazioni analoghe a *mogaty’* nella sopracitata decima superficie della *sverchpovest’ Zangezi*; *kudesnik* è l’associazione che dà vita a *chudesnik* e *bedesnik* (V, 55).

Esiste poi tutta una serie di formazioni che, pur essendo classificate nello *Slovar’ neologizmov* come sostantivi animati, indicano esseri dalle caratteristiche non sempre ben definibili, a volte alter ego del poeta, avvolti in un’aura di magia e soprannaturalità; tra questi il celebre *vremjanin* (I, 31), che ha anche la forma femminile *vremjanka*. Per Vroon il termine “rivela nella sua struttura morfologica uno dei motivi cardine della poetica di Chlebnikov: il sogno di manipolare il tempo”; Chlebnikov è cittadino del tempo, poiché il tempo è da lui trasformato in spazio¹¹⁸. Il poeta assume così poteri sovraumani, divenendo *korol’ vremeni*. Dalla medesima radice vengono conati numerosissimi termini, tra i quali anche *vremir’*, che, sempre per Vroon, rappresenta attraverso il volo il passare del tempo. Ricordiamo che *snegir’*, fringuello, funziona da modello per molte coniazioni, oltre ai già menzionati *žariri*, ma di questo si è già parlato nel secondo capitolo.

Un discorso interessante è poi quello dei neologismi che Chlebnikov ‘prende in prestito’ da altri autori: esso fornisce ancora una volta una prova del rapporto di Chlebnikov con la poesia simbolista, sia essa francese o russa (in questo ambito, ovviamente, russa): Ivanov è forse il riferimento più importante, insieme tuttavia ad altri autori quali Gorodeckij: i *drevjanicy* in *Lesnaja deva* provengono da *Jar’*, così come Baryba in *Vnučka Maluši*¹¹⁹.

¹¹⁷ Grigor’ev V. P., *Slovtvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, cit., pp. 222, 225.

¹¹⁸ Vroon R., *Velimir Khlebnikov’s Shorter Poems: a Key to the Coinages*, cit., p. 41.

¹¹⁹ Per un’analisi dell’influenza di Ivanov cfr. Percova N. N., *Slovtvorčestvo Velimira Chlebnikova*, cit., pp. 29-36. Se tale influenza è innegabile, come evidente nel già citato caso di *Žar-bog*, tuttavia la studiosa rileva l’originalità e la varietà chlebnikoviana in confronto alle coniazioni di Ivanov, che “sembrano talvolta traduzioni dal greco antico”. Per il rapporto Chlebnikov-Gorodeckij, al quale ci è capitato di alludere più volte nel secondo capitolo, a nostro avviso un’indagine approfondita resta tutta da scrivere.

Abbiamo menzionato finora quasi esclusivamente neologismi creati attraverso suffissazione, ma si tratta solo di una delle molte ‘tecniche’ impiegate dal poeta, sicuramente la più produttiva, alla quale si affiancano però la prefissazione, la composizione ecc. Per Vroon l’apposizione risulta “the most folkish” ed è utilizzata per lo più per nomi animati, ad esempio *mavki-ved’my* (I, 308), ma anche personificazioni di fenomeni naturali del tipo *kamni-velikany*.

Come si era premesso, questo approfondimento non ha nessuna pretesa di esaustività sull’argomento. Esistono testi di Chlebnikov che da soli potrebbero richiedere uno studio monografico per il numero di coniazioni che vi si sono condensate: abbiamo già menzionato più volte *Pesn’ Mirjazja*, che già nel titolo evidenzia la propria natura sperimentale, ma questo vale anche per testi più brevi, come la lirica *Angely*; l’oscuro poema *Nemotičej i nemičej...*, noto anche con il titolo *Vojna-Smert*¹²⁰; *Zangezi*, summa delle sperimentazioni del poeta, contiene intere superfici dedicate alla lingua stellare.

4.3. Dal folclore alla linguistica, dalla linguistica al folclore: qualche analogia tra Chlebnikov e A. A. Potebnja

Прямое сопоставление “воображаемой филологии”
поэта, его творческой индивидуальности в целом, и
филологической концепции А. А. Потевни, так
значительно повлиявшей на идеи символистов,
действительно, необходимо.
(S. A. Vasil’ev)¹²¹

¹²⁰ Una causa di questa complessità potrebbe risiedere nel fatto che Chlebnikov vi utilizza un’enorme varietà di forme morfologiche: - ič, -el, -ež, -ir’, -al’, -eben, -ava, -oša... Tale varietà non è così frequente; spesso all’interno di un testo Chlebnikov sperimenta con una o due radici o, viceversa, con alcuni suffissi, ma in numero limitato. Nell’interpretazione di Vroon ciò sarebbe legato anche all’autoconsapevolezza di Chlebnikov della difficoltà delle proprie creazioni: il poeta offre quasi in tutti i casi un modello e nel 75% dei casi tutti i neologismi che Vroon definisce non-grammaticali compaiono in gruppi di almeno 7 elementi, per facilitarne la decodifica (cfr. Vroon R., *Velimir Khlebnikov’s Shorter Poems: a Key to the Coinages*, cit., p. 102).

¹²¹ Vasil’ev S. A., *Chudožestvennaja filosofija jazyka V. Chlebnikova: tradicii V. Gumbol’ dta, A. A. Potebni, stil’ kul’turnoj epochi rubeža vekov*, in *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij*, cit., p. 48. Tale rapporto, in realtà, è già stato affrontato in uno studio di W. G. Weststeijn (*Chlebnikov’s Language Experiments*, in *Dutch Contribution to the Eight International Congress of Slavists*, Zagreb, 3-9 Sept. 1978; Amsterdam 1979), studio che ci proponiamo qui di ampliare. È bene tener presente l’ammonimento di Grigor’ev a proposito della possibilità di una influenza diretta di Potebnja su Chlebnikov: il nome del linguista non compare mai esplicitamente nei manoscritti del poeta (cfr. Grigor’ev V. P., *Voobražemja filologija Velimira Chlebnikova*, in *Stilistika chudožestvennoj reči. Mežvuzovskij tematičeskij sbornik*, Kalinin 1982, p. 27).

Abbiamo già accennato all'opposizione di Chlebnikov all'idea dell'arbitrarietà del segno; esiste, o meglio esisteva, una relazione iconica tra parola e referente: “Хлебников исходит из того, что древнему человеку было присуще образное восприятие мира”¹²².

Vero è che in Chlebnikov il discorso si incentra sul segno più che sulla parola: la lettera è rappresentazione grafica del concetto, sul modello delle antiche scritture. Ma è particolarmente affascinante l'interpretazione di Carla Solivetti, per la quale, secondo gli assiomi della lingua stellare, il significato che la consonante iniziale porta con sé funziona come da forma interna della parola, conservando dunque il substrato semantico originario¹²³.

Particolarmente vicina a questa convinzione chlebnikoviana è una delle definizioni della forma interna della parola formulate da Aleksandr Potebnja: essa è ciò che vi è di più vicino al significato etimologico della parola, o significato oggettivo, opposto al significato soggettivo nel quale rientrano una pluralità di tratti; Potebnja la definisce anche come il centro della parola, che ne esprime il tratto più saliente¹²⁴. Dal momento che ogni realtà rappresentata si distingue per una pluralità di caratteri, i nomi sono “rappresentazioni metonimiche” o “riduzioni linguistiche” di tali realtà¹²⁵. Questo comporta, dunque, che il significato chiamato da Potebnja “soggettivo” di chi parla e di chi ascolta può essere anche molto diverso, ma noi ce ne accorgiamo solo in caso di vere e proprie incomprensioni. Graficamente ciò può essere esemplificato, come ha proposto Fizer, attraverso due triangoli, *BAC* e *DAE*, che condividono esclusivamente il punto A, la forma interna, ovvero il significato oggettivo:

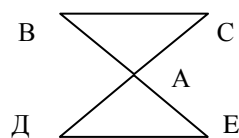
¹²² Percova N., *O “zvezdnom jazyke” Velimira Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 360. Si rimanda a questo articolo per l'analisi di due manoscritti del poeta, riguardanti uno la lingua dei segni (*Značkovyj jazyk*), l'altro reso particolarmente interessante dall'apprezzamento di Chlebnikov per l'esperanto, nonché da un interesse per la musica (quest'ultimo pubblicato nella *Sobranie sočinenij* curata da Duganov: t. VI, kn. 2, p. 78).

¹²³ Cfr. Solivetti C., *Lingvističeskie prozrenija Velimira Chlebnikova*, cit. p. 411.

Un altro articolo della Solivetti (*Koncepcija jazyka i myšlenija Velimira Chlebnikova*, in *Velimir Chlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet*, “Modernités russes”, 8, Lyon 2009, pp. 351-373) è invece incentrato sulla “doppia natura” della parola chlebnikoviana, cioè sulla distinzione tra parola quotidiana e poetica, della quale parleremo a breve.

¹²⁴ Cfr. Potebnja A. A., *Mysl' i jazyk*, cit., pp. 9, 125. Ci limitiamo a queste due definizioni principali; Kokochkina ne individua in tutto quattro (cfr. Kokochkina E., *De Humboldt à Potebnja: évolution de la notion d'“innere Sprachform” dans la linguistique russe*, “Cahier Ferdinand de Saussure”, 53, 2000, p. 110).

¹²⁵ Fizer J., *Alexander A. Potebnja's Theory of Literature: A Metacritical Inquiry*, Harvard University Press 1986, p. 31.



Con la terminologia dello stesso Fizer, la forma interna per Potebnja coglie il significato immediato comune a tutti, ma non i significati estesi, che variano da parlante a parlante e da individuo a individuo¹²⁶.

Il significato primitivo è destinato a svanire nel tempo: a causa di un “processo di obsolescenza”¹²⁷, la parola perde la figuratività che è invece il tratto caratteristico del linguaggio poetico. L’uso stesso della parola, l’arricchimento delle associazioni, lo sviluppo linguistico determinano l’offuscamento della sua simbolicità e della concretezza originaria¹²⁸.

A questo punto facciamo una piccola ‘deviazione’. Per Steiner, la teoria di Potebnja è lontanissima dai futuristi, dal momento che la *zaum*’ era priva di una forma interna¹²⁹. Ma parlando di Chlebnikov, questa affermazione ci sembra doppiamente falsa: in primo luogo perché il concetto di *zaum*’, come si è già ribadito più volte, è relativamente applicabile alla poetica chlebnikoviana; e, secondariamente, perché una simile affermazione non terrebbe affatto conto di tutte le ulteriori e differenziate ricerche del poeta cui abbiamo precedentemente accennato, tra le quali lo studio del significato grafico delle lettere e della loro forma originaria, il rapporto tra lettera e colore ecc¹³⁰. Non ultimo, Steiner

¹²⁶ Ivi, p. 34.

¹²⁷ Rigotti E., *La linguistica in Russia dagli inizi del secolo XIX ad oggi*, “Rivista di filosofia neoscolastica”, LXIV (II), 1972, p. 250. A ben vedere, è il medesimo processo di cui parla Chlebnikov in *Naša osnova*, fornendo anche alcuni esempi: “Так, слово *зирь* значит и звезды, и глаз; слово *зень* – и глаз, и землю. Но что общего между глазом и землей? Значит, это слово означает не человеческий глаз, не землю, населенную человеком, а что-то третье. И это третье потонуло в бытовом значении слова, одно из возможных, но самом близком к человеку” (VI, 168).

¹²⁸ Cfr. Potebnja A. A., *Mysl’ i jazyk*, cit., p. 179. Questo concetto è chiaramente spiegato nel famoso esempio della mucca e del cervo: la parola mucca in russo, *korova*, significa lo stesso del latino *cervus*, ovvero ‘cornuto’. L’uomo possedeva sul cervo l’informazione del suo ‘avere le corna’, informazione indicata da Potebnja con la lettera A; venuto a conoscenza per la prima volta della mucca (indicata con x), l’uomo utilizza l’informazione conosciuta (A), e si rappresenta la mucca come ‘cornuta’ (a, o *tertium comparationis*). Se al cervo avevamo associato l’idea di animale di colore bruno, l’impressione ricavata dalla mucca, per esempio di colore grigio o pezzata, “amplierà di conseguenza il significato della rappresentazione”: un animale cornuto sarà un cervo, ma anche una mucca e così via (cfr. *Iz lekcii po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka*, Char’kov 1894, repr. Mouton, The Hague- Paris 1970; una traduzione italiana parziale di questa parte, ad opera di D. Ferrari-Bravo, è reperibile in D’Arco S. Avalle, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, cit., pp. 137-139).

¹²⁹ Cfr. Steiner P., *Russian Formalism. A Metapoetics*, 1984; ed. it. *Il formalismo russo*, Bologna 1991, p. 167.

¹³⁰ Quando Steiner concentra la propria attenzione sulla sperimentazione di Chlebnikov, l’esposizione si fa particolarmente confusa e l’autore sembra contraddire l’affermazione da noi riportata nel testo sull’opposizione delle sperimentazioni futuriste alla teoria della forma interna:

sostiene che l'avversione futurista nei confronti di Potebnja derivi da una sorta di sillogismo: i simbolisti avevano recepito e fatto propria la linguistica potebnjana, i futuristi si opponevano ai simbolisti e dunque, evidentemente, a Potebnja stesso. Per i rapporti indagati e inconfutabili tra simbolismo e futurismo, particolarmente validi per Chlebnikov, anche questa asserzione ci sembra poco accettabile. A nostro avviso, la ricerca etimologica di Chlebnikov è invece affine, per alcuni versi, a quella di Potebnja, che alla fine del suo studio su pensiero e linguaggio concludeva: “Нужно помнить, что слово имеет две формы: 1) слово с живым представлением и 2) с забытым представлением. Вторая форма всегда ведет к первой, если мы только отыскиваем значение этого слова”¹³¹.

Il concetto di forma interna è derivato, come noto, dalla filosofia della lingua di Wilhelm von Humboldt (secondo molti studiosi attraverso la mediazione di Steinthal¹³²), che nella sua opposizione ad una visione puramente strumentale del linguaggio ne rifiutava l'assimilazione a un sistema di segni convenzionale, sostenendo piuttosto che “esso è un essere (*Wesen*) organico, e come tale lo si deve trattare”¹³³. La concezione organica ereditata da Potebnja dall'idealismo tedesco rimanda a sua volta ai manifesti dei cubofuturisti, in particolare a *Poetičeskie načala* di Nikolaj Burljuk, nel quale a nome di tutti i membri del gruppo si afferma: “premessa del nostro atteggiamento nei confronti della parola, vista quale *organismo vivente*, è l'affermazione che la parola poetica è sensibile e modifica conformemente le sue proprietà a seconda se scritta, stampata o

“Essere transmentale per Chlebnikov significava andare al di là della razionalità comune, ma solo per esprimere la razionalità superiore ch'egli credeva necessariamente incarnata nel linguaggio. Per questo la nozione di forma interna di Potebnja risultava sospetta, in quanto tra il suono e il senso postulava semplicemente un nesso figurato. La *zaum'* di Chlebnikov, invece, era una ricerca del significato diretto, immediato del suono” (pp. 169-170). Sembra ora che sia la teoria di Potebnja a risultare ‘superficiale’ rispetto alle convinzioni di Chlebnikov.

¹³¹ Potebnja A. A., *Mysl' i jazyk*, cit., p. 216. Facciamo proprio, dunque, il pensiero di un altro studioso: “It is of importance that the idea of «beyondsense language» largely contests the perception of *zaum'* as «sound speech devoid of sense» or as a mere «sound imagery». Chlebnikov's *zvukopis'* is by no means contrasted with sense. [...] The Futurian did not aspire to separate and isolate the sound and graphical matter of language from sense (form from content), but quite the reverse, all his attention was directed to oppose the traditional gap between linguistic techniques of expression and the expressed sense, between the sound form and the semantic contents of speech” (Feshchenko V., *Breakthrough into Languages. Velimir Chlebnikov's “Language Husbandry” and Life-Creation*, “Russian Literature”, LXIX, 2011, p. 268). Per una diversa interpretazione rispetto a quella di Steiner cfr. anche Weststeijn W. G., *Chlebnikov's Language Experiments*, cit., p. 406: “The best illustration of Potebnja's relationship with Russian Futurism forms the work of Chlebnikov”.

¹³² Cfr. ad esempio Passarella S., *La forma interna della parola in Russia: le variazioni linguistiche ed estetiche di Aleksandr Afanas'evič Potebnja sui temi di Humboldt e Steinthal*, “Russica Romana”, XIV, 2007, pp. 39-51.

¹³³ Humboldt W. von, *Sullo studio comparato delle lingue in relazione alle diverse epoche dello sviluppo linguistico*, 1820; in Id., *Scritti sul linguaggio*, a cura di A. Carrano, Napoli 1989, p. 123.

pensata”¹³⁴. Non è certo fortuito il fatto che tanto in Chlebnikov, quanto in Humboldt e in Potebnja la lingua venga paragonata almeno una volta ad una pianta, paragone volto ovviamente a sottolinearne il carattere ‘vivo’¹³⁵.

A Potebnja e ai futuristi russi resta particolarmente vicina la visione del filosofo tedesco della lingua come produzione, termine che ci rimanda allo *slovotvorčestvo* chlebnikoviano. Se è vero che il linguaggio in Humboldt “viene concepito come ἐνέργεια in senso aristotelico, ossia come attività libera e creativa dell’uomo”¹³⁶, potremmo quasi affermare che Chlebnikov porti all’estremo tale visione, concentrando ancora di più il focus sulle potenzialità creative del linguaggio. Insomma, come ha scritto Livšic, “la concezione del linguaggio come arte, alla Humboldt, trovava un’eloquente conferma nelle opere di Chlebnikov, con un’unica riserva, sconvolgente: il processo ritenuto fino ad allora funzione della coscienza collettiva di un popolo intero, prendeva corpo nell’opera di un singolo uomo”¹³⁷. Lo scavare di Chlebnikov come una talpa “nella notte etimologica”, per dirla alla Mandel’stam, è dunque l’exasperazione di quella concezione della lingua come organismo in continua evoluzione; perché, afferma Humboldt, se anche le radici della lingua non si mostrano quasi mai nel loro “puro sembiante”, dal momento che entrando nel discorso esse non contengono più “il nudo ed amorfo concetto espresso dalla radice”, “non si può neppure credere che

¹³⁴ Cfr. Burljuk N., *Poetičeskie načala*, “Futuristy. Pervyj Žurnal’ Russkich Futuristov”, 1914, 1-2, [p. 111]. Neanche a dirlo, la visione della lingua come organismo, accolta dai futuristi, fu motivo di condanna da parte di Baudouin de Courtenay, che in un articolo del 1871 aveva sostenuto: “Chi considera la lingua un organismo non fa che personificarla, considerandola del tutto distaccata dai suoi portatori, dagli uomini” (Baudouin de Courtenay, *Nekotorye obščie zamečanija o jazykovedenii i jazyke*, 1871, in Id., *Izbrannye trudy po obščemu jazykoznaniju*, cit., p. 75; tr. it. *Alcune osservazioni generali sulla linguistica e la lingua*, in Di Salvo M., *Il pensiero linguistico di J-B. De Courtenay*, Venezia 1975, p. 122).

¹³⁵ Cfr. Humboldt W. von, *La diversità delle lingue*, a cura di D. Di Cesare, Bari 1991, p. 82: “A nessuna condizione infatti una lingua può essere indagata come se fosse una pianta appassita. Lingua e vita sono concetti inseparabili...”; Chlebnikov V., *O sovremennom poezii*, 1919: “И вот дерево слов одевается то этим, то другим гулом, то празднично, как вишня, одевается нарядом словесного цветения, то приносит плоды тучных овощей разума” (VI, 182). Infine, Potebnja: “Обыкновенно мы рассматриваем слово в том виде, как оно является в словарях. Это все равно, как если бы мы рассматривали растение, каким оно является в гербарии, т. е., не так, как оно действительно живет, а как искусственно приготовлено для целей познания” (Potebnja A. A., *Iz lekcii po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka*, cit., pp. 3-4).

¹³⁶ Di Cesare D., *Aristotele, Humboldt e la concezione dinamica della lingua come ἐνέργεια*, “Paradigmi”, 13, 1987, p. 78.

¹³⁷ Livšic B., *Polutoraglazyj strelec*, L. 1933; ed. it. *L’arciere da un occhio e mezzo*, Firenze 1989, p. 52.

in tutte le lingue esse non siano che un prodotto della pura e semplice riflessione”¹³⁸.

Torniamo a concentrare la nostra attenzione su Potebnja, con una citazione a questo proposito:

... Каждый раз, когда нам удается проникнуть в прошедшее слова, объяснить его этимологию, мы узнаем, что известное значение, прежде чем стало примыкать к звуку непосредственно, было представлено известным признаком, взятым из круга мыслей, предшествующих возникновению самого слова. Всякое удачное этимологическое исследование приводит нас к открытию, что за значением известного слова лежит представление, образ¹³⁹.

A dimostrazione di ciò, Potebnja adduce una serie di esempi sull’origine dei nomi popolari di alcune piante; riportiamo solo un caso, utile per seguire il ragionamento dell’autore: la *Viola tricolor* è chiamata anche *Ivan da Mar’ja* (in polacco *bratky*), e ciò si spiega con il fatto che essa possiede due petali lilla e tre gialli, e si caratterizza dunque per la dualità, associata ad esempio all’unione fratello e sorella¹⁴⁰.

Potebnja ne deduce che delle tre parti che compongono la parola, suono (*zvuk*) e significato (*značenie*) sono parti perennemente presenti; la rappresentazione (*predstavlenie*), invece, scompare con il passare del tempo, rendendo la parola tipica della forma prosastica. Sebbene non siamo più in grado di individuare la motivazione più antica dell’etimo delle parole, sebbene abbiamo dimenticato la figuratività originaria dei nomi, “каждое слово, насколько простирается нами опыт, непременно проходит через то состояние, в котором это слово есть поэтическое произведение”¹⁴¹.

¹³⁸ Humboldt W. von, *La diversità delle lingue*, cit., p. 58. Vero è che, rispetto a Chlebnikov, il filosofo tedesco vede un legame non tanto tra la il segno graficamente inteso e il significato, quanto tra il suono e il significato: “A questo modo, oggetti che producono impressioni simili ricevono parole con suoni in prevalenza uguali, come *wehen* (spirare), *Wind* (vento), *Wolke* (nuvola), *wirren* (confondere), *Wunsch* (desiderio); in tutte queste parole il movimento oscillante, inquieto, che confusamente si agita dinnanzi ai sensi, è espresso dalla w, che risulta dall’indurimento della u, in sé già sorda e cupa” (p. 61). Abbiamo però già segnalato come i futuristi spesso non distinguessero tra lettera e fonema, abusando della terminologia linguistica.

¹³⁹ Potebnja A. A., *Iz lekcii po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka*, cit., p. 122

¹⁴⁰ Particolarmente interessante è l’analisi del nome popolare di una pianta che troviamo frequentemente nei testi chlebnikoviani, dal nome latino *Lychnis Flos cuculi*, comunemente chiamata *drema*; il linguista riporta questo nome a un’altra leggenda, secondo la quale in un monastero il diavolo gettava durante la messa un fiore capace di provocare sonnolenza, affinché i monaci abbandonassero la funzione” (*Ivi*, p. 118).

¹⁴¹ *Ivi*, p. 114.

La distinzione potebnjana tra parola prosastica e parola poetica corrisponde a quella chlebnikoviana tra *samovitoe (čistoe) slovo* e *bytovoe slovo* espressa in *Naša osnova*, che, secondo la Percova, è addirittura alla base della formulazione di Jakobson della funzione poetica: la lingua della poesia è la lingua nella sua funzione estetica¹⁴². La stessa distinzione è presente, secondo Westseijn, nelle teorie dei simbolisti, che per primi avevano rispolverato il pensiero linguistico di Potebnja: e non si tratta solo del già tante volte citato Belyj, ma anche di Brjusov e Ivanov¹⁴³. In *Naš jazyk*, ad esempio, Ivanov cita esplicitamente la concezione della lingua come *enérgieia* di Humboldt e la forma interna di Potebnja; la perdita del patrimonio slavo-ecclesiastico costituisce per Ivanov la perdita della forma interna della lingua russa:

В обиходе образованных слоев общества уже давно язык наш растратил то исконное свое достояние, которое Потебня называл "внутреннюю форму слова". Она сохлась в слове, опустошенном в ядре своем, как сгнивший орех, обратившемся в условный меновой знак, обеспеченный наличным запасом понятий. Орудие потребностей повседневного обмена понятиями и словесности

¹⁴² Cfr. Jakobson R. O., *Novejšaja russkaja poezija*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, cit., p. 27.

¹⁴³ Per un approfondimento cfr. Westseijn W. G., A. A. *Potebnja and Russian Symbolism*, "Russian Literature", VII, 1979, pp. 443-464. Particolarmente interessante l'elenco dei punti condivisi da Potebnja e dai simbolisti, inserito alla fine dell'articolo, che riportiamo in maniera sintetica: la lingua è un atto creativo; esistono due tipologie di lingua: scientifica (prosaica, concettuale) e intuitiva (poetica, figurativa); all'origine tutte le parole erano poetiche, ma hanno perso nel tempo la figuratività; la parola prosaica è morta, la parola poetica è viva; l'opera poetica ha le stesse caratteristiche della parola poetica; la poesia è simbolica (pp. 459-460). Sulla lingua in V. Ivanov si rimanda alla già citata indagine di M. C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano 1997.

In un'ottica più generale, che tenga conto, almeno superficialmente, delle altre letterature, e in particolare di quella francese di inizio Novecento, vale la pena citare un passo di Paul Valéry, tratto dalla lettera a Léon Cledar del 1927: "Quanto all'uso [della lingua, A. M.], distinguo nettamente tra l'uso generale, vale a dire *inconscio*, e l'uso *poetico*. [...] La lingua parlata comune è uno strumento pratico. Risolve in ogni istante problemi immediati. *Il suo compito è assolto quando ogni frase è stata completamente abolita, annullata, sostituita dal significato*. La comprensione ne è il termine. Ma, al contrario, l'uso poetico è dominato da condizioni *personali*, da un sentimento musicale cosciente, continuo, costante [...]. Qui il linguaggio non è più un atto transitivo, un espediente. Al contrario, gli viene attribuito *un valore proprio*, che deve ritrovarsi intatto, *a dispetto delle operazioni dell'intelletto sulle preposizioni date*" (Valéry P., *Les droits du poète sur la langue*, 1927, in *Pièces sur l'art*; ed. it. *Scritti sull'arte*, Milano 1984, p. 90). La differenziazione tra prosa e poesia è per Valéry inevitabile; e a proposito del poeta afferma: "Per agire con il linguaggio, egli agisce sul linguaggio". Simili riflessioni si ritrovano anche in altri testi teorici dell'autore e sono ad esempio al centro della conferenza tenuta all'Université des Annales nel 1927. Volendo estremizzare l'opposizione tra poesia e prosa, essa può essere paragonata all'antitesi musica/algebra. La poesia rinasce all'infinito, mentre la prosa, come già sostenuto, scompare nel momento stesso in cui si trasforma in senso: "Si vous avez compris mes paroles, mes paroles même ne vous sont plus de rien; elles ont disparu de vos esprit, cependant que vous possédez leur contre-partie, vous possédez, sous forme d'idées et de relations, de qui restituer la signification de les propos, *sous une forme qui peut être toute différente*" (Valéry P., *Propos sur la poésie*, 1930, in Id., *Œuvres*, I, Paris 1957, p. 1373).

обыденной, язык наших грамотеев уже не живая дубрава народной речи, а свинцовый набор печатника¹⁴⁴.

Come Chlebnikov (e Kručenyč) affermano la libertà creativa del poeta, Potebnja identifica creatività linguistica e poeticità, *obraznost'* e *poetičnost'*, convinzione contro la quale si espresse poi Šklovskij in un articolo dedicato alla figura del linguista, nel quale sosteneva che l'immagine è solo uno dei mezzi che la poesia ha per rendere tangibile la propria struttura; il carattere manifesto della sua architettura è proprio ciò che distingue il linguaggio poetico da quello prosastico e non il grado di figuratività¹⁴⁵.

Viene in mente la riflessione vichiana sulla priorità del linguaggio poetico, sebbene il Vico sostenesse che la figuratività della lingua fosse legata al predominio della potenza creatrice della fantasia, mentre Potebnja ritiene invece che la metaforicità del linguaggio originario dipendesse in primo luogo dalla minore quantità di informazioni a disposizione dell'uomo 'primitivo'¹⁴⁶; la conclusione è la medesima: poiché l'uomo è passato da una conoscenza intuitiva ad una conoscenza logica, anche per Vico "la creatività linguistica è circoscritta nella sfera della poetica"¹⁴⁷. Nel passaggio all'ultima era, quella dei popoli, e quindi all'ultimo linguaggio, quello del parlare articolato, si è perso il legame ontologico tra significato e significante e la lingua è divenuta un prodotto convenzionale¹⁴⁸.

¹⁴⁴ Ivanov V. I., *Naš jazyk*, 1918, in *Sobranie sočinenij*, cit., t. I, p. 678. Ivanov si riferisce in questo scritto anche alla riforma dell'ortografia russa, della quale era un oppositore. Per approfondimenti sulla questione si veda Janecek G., *The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton 1984, pp. 12-18. Il testo della risoluzione approvata dalla commissione nel 1917 è riportato alle pagine 249-250.

¹⁴⁵ Cfr. Šklovskij V., *Potebnja*, 1916, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919; repr. ITC 1967, pp. 3-6. Ju. Tynjanov riteneva invece che la crisi della teoria di Potebnja circa la parola poetica dipendesse dalla mancanza di una delimitazione e specificazione del concetto di "immagine" (cfr. Tynjanov Ju., *Problema stichotvornogo jazyka*, in Id., *Literaturnyj fakt*, M. 1993, p. 23).

¹⁴⁶ Cfr. *Mito e parola*, in D'Arco S. Avalle, *op.cit.*, p. 154.

¹⁴⁷ Pagliaro A., *Lingua e poesia secondo G. B. Vico*, in *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1962, p. 423.

¹⁴⁸ Cfr. Vico G. B., *op. cit.*, p. 112: "Convenervolmente a tali tre sorte di natura e governi, si parlarono tre spezie di lingue, che compongono il vocabolario di questa Scienza: la prima, nel tempo delle famiglie, che gli uomini gentili si erano di fresco ricevuti all'umanità; la qual si trova essere stata una lingua muta per cenni o corpi ch'avessero *naturali* rapporti all'idee che essi volevano significare; - la seconda si parlò per imprese eroiche, o sia per somiglianza, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni, che fanno il maggior corpo della lingua eroica, che si truova essersi parlata nel tempo che regnarono gli eroi; - la terza fu la lingua umana per voci *convenute* da' popoli, della quale sono assoluti signori i popoli..." (corsivo mio, A. M.). Alle tre ere, degli dei, degli eroi e degli uomini, corrispondono dunque tre lingue, le quali si caratterizzano tra l'altro per tre tipi di caratteri (geroglifici, eroici, volgari) e per i tropi di volta in volta in esse dominanti (metonimia, sineddoche, metafora). Questa riflessione vichiana sui tropi è

Dal Vico, con un nuovo salto temporale e spaziale, vogliamo qui inserire, in modo non del tutto arbitrario, una digressione su Aleksandr Veselovskij, che con Potebnja condivide il duplice interesse per la linguistica e per il folclore, nonché, a livello più analitico, una serie di punti di contatto, tra i quali l'accostamento degli inizi della poesia alla creazione popolare. Nella duplice visione humboldtiana della lingua come attività creativa individuale, ma anche come opera e patrimonio nazionale, Potebnja si occupò del legame tra lingua e cultura del popolo, così come Chlebnikov associava il principio della creazione verbale alla lingua del popolo russo¹⁴⁹. Nel confronto tra la canzone popolare e la letteratura proposto in *Učitel' i učenik*, è la prima a trionfare, poiché essa afferma che l'esistenza è bellezza, predica la vita piuttosto che la morte, canta la Russia e condanna la guerra:

Почему русская книга и русская песнь оказались в разных станах?
Не есть ли спор русских писателей и песни спором Мораны и Весны?
<Почему> бескорыстный певец славит Весну, а русский писатель Морану, богиню смерти? Я не хочу, чтобы русское искусство шло впереди толп самоубийц! (VI, 46)

La lingua della poesia si avvale dunque delle immagini linguistiche e mitologiche originarie, delle loro metafore. La figuratività ereditata dalla poesia si spiega per Veselovskij con la scarsa familiarità dell'uomo primitivo a pensare per concetti astratti, motivo per cui la relazione tra soggetto e oggetto era una relazione di parallelismo, generalmente incentrata sulla categoria del movimento, per la quale anche il mondo organico diveniva vivente. Veselovskij propone diversi esempi, non lontani da quelli precedentemente citati in Afanas'ev: “il sole

particolarmente interessante: essi non sono artifici, ma “necessari modi [di] spiegarsi di tutte le prime nazioni poetiche” (p. 287). Come si anticipava nel secondo paragrafo, si ha in Buslaev la medesima conclusione sul carattere naturale e necessario dei tropi, in primo luogo della metafora: “В эпоху образования языка и преданий такая метафора была необходимой, существенной оболочкою языческих верований, олицетворявших душевные силы в образах вещественной природы” (Buslaev F. I., *op. cit.*, p. 168).

¹⁴⁹ Humboldt aveva appunto sostenuto che “non si può in alcun modo considerare il lessico di una lingua come una massa già data. Pur senza tener conto esclusivamente del continuo costituirsi di nuove parole e di nuove forme di parola, fintanto che la lingua vive nella bocca del popolo, il lessico è un prodotto sempre rinnovato della capacità di formare parole, dapprima nel ceppo cui la lingua deve la sua forma, quindi nell'apprendistato del linguaggio da parte dei bambini, infine nell'uso quotidiano del discorso” (Humboldt W. von, *La diversità delle lingue*, cit., p. 81). Tuttavia, la convinzione di Humboldt che la lingua sia inscindibilmente legata alla nazione rende lontana dalla sua filosofia l'idea di una lingua universale, anche solo come sforzo di ricostruzione di una ipotetica lingua originaria. In Chlebnikov tale paradosso non verrà mai a crearsi, in buona misura, probabilmente, perché il poeta sceglie in ogni campo della sua sperimentazione di partire proprio dalla sua lingua nazionale, tanto nella logopoiesi giovanile, quanto nei progetti per la lingua stellare.

si corica”, “il villaggio è disteso nella vallata”, “le colline si protendono verso il cielo”, i quali dimostrano la natura iconica del linguaggio originario¹⁵⁰. Con il tempo, però, pur continuando a servirci di queste metafore linguistiche, ne dimentichiamo la figuratività, che rimane viva solo nella lingua poetica. Il delinarsi del confine tra l’uomo e la natura e la nascita del concetto di individualità trasformano i parallelismi in paragoni: il fulmine-uccello sarà allora “il fulmine come uccello”. Si noterà che il pensiero è analogo a quello di Potebnja già menzionato all’inizio del primo paragrafo; sebbene non corrispondano l’uso dei termini “paragone” e “parallelismo”, che sembrano quasi invertiti, tuttavia proponiamo qui un brano tratto da un articolo del linguista del 1860 nel quale si manifesta tale affinità di pensiero:

Сравнение выражается в народной поэзии или так, что символ вполне соответствует своему предмету, или так, что между тем и другим полагается некоторое различие. В полном сравнении символ является то приложением (*конь-сокол*), то обстоятельством в творит. пад. (*зегзицею кычеть*), то развитым предложением. [...] Символ как приложение сливается с обозначаемым в одно целое, а творительный падеж напоминает превращения: то и другое может быть отнесено к тому времени, когда человек не отделял себя от внешней природы. Сравнительно позже появился параллелизм выражения: он указывает на затемнение смысла символов, потому что если эти последние понятны, то и объяснить их незачем. Еще более поздним кажется выражение символа в виде полного или сокращенного придаточного предложения с сравнительным союзом (например, в Краледворской рукописи: *jako zora, jako luna*): присутствие союза доказывает, что между сравниваемыми предметами ставится большое различие, и напоминает приемы искусственного языка¹⁵¹.

Non ci occuperemo infine della visione dell’opera d’arte e del parallelo che Potebnja instaura tra essa e lo *slovo*, tema dettagliatamente sviluppato in *Mysl’ i jazyk*. Concludiamo però, sempre con lo sguardo rivolto alla poetica di Chlebnikov, con la riflessione del linguista sul significato trasmesso dall’opera

¹⁵⁰ Cfr. Veselovskij A. N., *Istoričeskaja poetika*, 1940; ed. it., *Poetica storica*, Roma 1981, p. 150.

¹⁵¹ Potebnja A. A., *O nekotorych simbolach v slavjanskoj narodnoj poezii*, 1860, in Id., *Simvol i mif v narodnoj kul’ture*, M. 2007, p. 6. Potebnja rivendica anche in altro luogo il valore del legame asindetico, ad esempio nelle canzoni slave: “Общая грамматическая форма развитых сравнений в этих песнях есть бессоюзие. Развитость сравнительных союзов в славянских языках показывает, что бессоюзие в рассматриваемом случае есть не необходимость, вынуждаемая скудостью мысли, как было некогда до образования чисто-формальных союзов во всех арийских языках, а сознательный поэтический прием” (Potebnja A. A., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury. Myšlenie poetičeskoe i mifičeskoe. Priloženija*, cit., p. 277).

d'arte; così come nella comunicazione tra parlante e ascoltatore Potebnja fa propria l'idea humboldtiana che la vera comprensione sia solo un'illusione, poiché non si trasmette il proprio pensiero, quanto se ne suscita uno nel ricevente, egli sostiene che il contenuto dell'arte si sviluppi non tanto nel suo creatore, quanto nel fruitore, così che la poesia sia anche attività del destinatario: “Читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения”¹⁵². E tuttavia, come rivendica Chlebnikov, il poeta è sempre libero di scrivere versi che il lettore non comprende.

¹⁵² Potebnja A. A., *Mysl' i jazyk*, cit., p. 163. Lo stesso pensiero è espresso in un altro scritto: “Как слово своим представлением побуждает понимающего создать свое значение, определяя только направление этого творчества; так поэтический образ в каждом понимающем и в каждом отдельном случае понимания вновь и вновь создает себе значение” (Potebnja A. A., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury. Myšlenie poetičeskoe i mišičeskoe. Priloženija*, cit., p. 57). Esiste dunque una sola immagine A, che ha però i significati X1, X2, X3... Questo vuol dire che in poesia, per Potebnja, l'immagine A è sempre minore del significato X (A<X): “...поэтический образ, каждый раз, когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто *иное* и *больше*, чем то, в нем непосредственно заключено” (p. 68). Ne consegue infine una nuova distinzione tra poesia e prosa: la poesia è, in senso lato, allegoria (*inoskazanie*); la prosa è tautologia (*toždeslovie*).

Conclusioni

...When a poet in incidental cases associates himself with a literary movement to which he, in principle, does not belong, this does not mean that his work has to be judged according to these incidental cases.
(W. G. Weststeijn)¹

И ныне есть еще пророки,
Хотя упали алтары,
Их очи ясны и глубоки
Грядущим пламенем зари.
Но им так чужд призыв победный,
Их давит власть бездонных слов,
Они запутаны и бледны
В громадах каменных домов. [...]
Он говорит, что мир не страшен
Что он зари грядущей князь...
Но только духи темных башен
Те речи слушают, смеясь.
(N. S. Gumilev)²

Tirare le fila al termine di un lavoro tanto lungo e complesso è impresa ardua ma imprescindibile. Pur volendo infatti fornire un vero e proprio atlante dei riferimenti mitologici, folclorici e religiosi della poetica chlebnikoviana, consultabile in molteplici modi e in maniera non necessariamente sistematica, è necessario ribadire l'idea di fondo che ha dato impulso a questo lavoro e che insieme, crediamo, riceve da esso stesso conferma. Da sempre, e in modo particolare negli ultimi decenni, gli studi su Chlebnikov si sono incentrati sulla questione della lingua, che è anche il nucleo fondamentale di associazione alle poetiche del futurismo. Il nostro sguardo sul contenuto, secondo l'intuizione geniale di Ripellino, ha voluto mettere in luce non solo l'altrettanto (se non maggiore) interesse che questo aspetto offre accanto alla sperimentazione linguistica, ma attraverso di esso dimostrare quanto la figura di Chlebnikov possa risultare lontana da ogni assimilazione persino al gruppo gilejano, per non parlare già più di un confronto con gli altri eterogenei e contraddittori raggruppamenti russi o con la corrente futurista europea, *in primis* italiana.

¹ Weststeijn W. G., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Amsterdam 1983, p. 142.

² Gumilev N. S., *Proroki*, 1905, in Id., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Washington 1962, t. I, pp. 36-37.

Scegliendo un unico filo conduttore e un *corpus* di testi motivato e esaustivo, si è aperto ai nostri occhi un universo senza confini temporali né spaziali, senza conflitti di culto e persino senza limiti invalicabili tra vero e immaginario, tra storia e fiaba, tra serio e ironico, tra amarezza e sorriso, slancio profetico e solitudine. “Падайте в обморок при слове «границы»:/ Они пахнут трупами” (III, 170): è uno degli inviti di Chlebnikov ai Presidenti del Globo Terrestre.

Considerata quella che è stata definita *vnesistemnost'*³ delle immagini chlebnikoviane, per rendere quanto più oggettiva e tangibile la nostra convinzione si è scelto un approccio classificatorio, che, per gli evidenti limiti che comporta, abbiamo cercato di integrare con un commento di più vasto respiro. A prescindere dalle conclusioni che ne sono state ricavate, le tabelle di frequenza rimangono come strumento sussidiario nella lettura e nello studio del poeta, costituendo una sorta di enciclopedia dei riferimenti, o talvolta anche vocabolario, come nel caso delle piante e degli animali, il che non sembra di poco conto per un poeta che a lungo è stato considerato illeggibile e incomprensibile.

Esposto il nostro punto di vista nel capitolo introduttivo allo studio, abbiamo dedicato la parte centrale al nucleo della ricerca, integrando dati e analisi dei dati stessi attraverso un metodo a nostro avviso originale nel panorama degli studi chlebnikoviani più o meno recenti, compresi quelli tematicamente affini al nostro. Sono stati catalogati i personaggi più significativi degli universi chlebnikoviani e nello stesso tempo ne sono state analizzate interazioni, simbologie, ‘rifunzionalizzazioni’. L’originalità del poeta, che sottolineiamo in maniera vigorosa, non si separa comunque mai dalla tradizione e dallo sfondo storico-letterario, che abbiamo pertanto tentato di tenere sempre presenti. Al folclore e alla mitologia della Russia pagana è stato dedicato forse lo spazio più ampio, proporzionalmente al posto effettivo che essi occupano nella poetica di Chlebnikov; ma altrettanto importanti sono tutti i riferimenti alle religioni e alle mitologie degli altri mondi nei quali si imbatte (e con i quali a volte letteralmente si scontra per la difficoltà di decodifica) il lettore: la Persia dello Zoroastrismo prima e dell’Islamismo poi, l’India dei Veda e del Buddhismo, la Cina, il

³ Cfr. Bašmakova N., *Slovo i obraz. O tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki 1987, p. 43.

Giappone, l'Egitto del Nuovo Regno e l'antica Grecia, ma anche i popoli mesopotamici o scandinavi.

La sezione dedicata all'Oriente, come sarà ormai evidente, non costituisce un argomento 'altro' rispetto al nostro, ma al contrario ne è l'inevitabile prosecuzione, se non anche la causa stessa: la collocazione spaziale, per quanto astratta, del poeta nell'emisfero orientale determina il suo punto di vista sul mondo, la posizione socio-politica e filosofica e, nella sua poetica, le fonti di ispirazione e i motivi. Inoltre, pur volendo realizzare un'indagine monografica su Chlebnikov, abbiamo tentato per quanto possibile di non tralasciare lo sfondo letterario, ma anche storico e filosofico, che, nel caso del rapporto est-ovest, costituisce uno dei più affascinanti momenti dell'incontro con la cultura russa.

Per l'opinione diffusa circa l'impossibilità di affrontare uno studio di Chlebnikov prescindendo dalla parte linguistica, abbiamo dedicato l'ultima sezione ad approfondire quel frammento di questa tematica che converge con la nostra, ampliando alcuni motivi già individuati (come il legame con alcune teorie di Potebnja) e fornendo piccoli arricchimenti su temi ormai mirabilmente indagati, quali lo *slovotvorčestvo* o la lingua stellare.

Le conclusioni cui siamo giunti sono a nostro avviso soddisfacenti, in linea con le premesse poste; esse confermano una sostanziale divergenza di Chlebnikov dal movimento russo e una conseguente, proporzionale e fortissima lontananza da quello europeo. L'analisi degli indici di reperibilità, certamente non esaustiva anche per la limitatezza necessaria del *corpus* che, come si è detto, considera comunque cinque volumi di poesie, poemi, drammi e scritti in prosa, nonché per la difficile sorte dei testi di Chlebnikov, rende quanto più tangibile la nostra convinzione.

Abbiamo iniziato con una frase di Jurij Tynjanov; terminiamo la nostra ricerca con le conclusioni dello stesso studioso, che per primo nel 1928 aveva invocato una visione meno 'univoca' su un poeta dalle infinite prospettive:

Non è necessario inquadrare quest'uomo in una scuola o in una corrente. La sua poesia è unica come la poesia di qualsiasi poeta. [...] Tutte le scuole letterarie del nostro tempo, senza eccezione, vivono di divieti: questo non si può, quello è vietato, questo è banale, quello è ridicolo, Chlebnikov è esistito come libertà poetica che era, in questo caso, una necessità⁴.

⁴ Tynjanov J., *O Chlebnikove*, 1928, in *Archaisy i novatory*, L. 1929; ed. it. *Avanguardia e tradizione*, Bari 1968, pp. 289-290.

BIBLIOGRAFIA¹

FUTURISMO E AVANGUARDIA

Il futurismo e l'avanguardia in Europa

Apollinaire G., *Lettere a F. T. Marinetti: con il manoscritto del manifesto Antitradizione futurista*, a cura di P. A. Jannini, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1978

Baronti Marchiò R., *Il futurismo in Inghilterra: tra avanguardia e classicismo*, Bulzoni, Roma 1990

Berghaus G. (ed.), *International Futurism in Arts and Literature*, W. De Gruiter, Berlin 2000

Bojtár E., *The Avant-Garde in Central and Eastern European Literature*, "Art Journal", vol. 49, 1, 1990, pp. 56-62

De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del '900*, Feltrinelli, Milano 1988

Folejewski Z., *Futurism and its Place in the Development of Modern Poetry*, Ottawa University press, Ottawa 1980

Gori Savellini G., *I futurismi*, FERV, Roma 2000

Jannini P. A. (ed.), *La fortuna del futurismo in Francia*, Bulzoni, Roma 1979

Perloff M., *The Futurist Movement: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1986

Poggioli R., *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962

Rye J., *Futurism*, Studio Vista, London 1972

Saccone A., *Futurismo*, Marzorati, Roma 2000

Tisdall C., Bozzola A., *Futurism*, London 1977; ed. it. *Futurismo* (tr. M. Parizzi), Rusconi, Milano 1988

¹ Le sezioni della bibliografia, pur non riportando i singoli titoli dei capitoli e dei paragrafi, seguono lo svolgimento della tesi: dalla parte introduttiva sull'avanguardia in Europa e in Russia ai testi specificamente dedicati a Chlebnikov; seguono le 'macrodivisioni' mitologia, Oriente e lingua, all'interno delle quali è presente una sezione generale e una sezione relativa all'autore. Qualche precisazione ancora: per i nomi di studiosi non russi, autori di un articolo o di una monografia in russo, si è mantenuta la normale trascrizione dal cirillico; tra parentesi quadre viene indicata l'effettiva grafia del nome dell'autore. Per le opere alle quali sono assegnate due datazioni, la prima, fra parentesi tonde, indica la pubblicazione su rivista, la seconda la prima edizione in volume.

L'eventuale assenza di alcuni testi rilevanti nell'ambito degli studi chlebnikoviani è dovuta alla decisione di menzionare esclusivamente le opere effettivamente reperite e consultate.

Tomasucci G., Tria M., *Gli altri futurismi. Futurismi e movimenti d'avanguardia in Russia, Polonia, Cecoslovacchia, Bulgaria e Romania*, Atti del convegno Internazionale, Pisa 5 giugno 2009, Edizioni Plus, Pisa 2010

Webster M., *Reading Visual Poetry After Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*, Peter Lang, New York 1995

White J., *Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde*, Clarendon Press, Oxford 1990

Il futurismo in Italia e Filippo Tommaso Marinetti

Testi letterari

Marinetti F. T., *Opere*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1968

Testi critici

Apollonio U., *Futurismo*, Mazzotta, Milano 1970

Baldissone G., *Filippo Tommaso Marinetti*, Mursia, Milano 1986

Bruno F., *Storia e genesi delle avanguardie letterarie. Il futurismo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996

Crispolti E., *Storia e critica del futurismo*, Laterza, Bari 1986

D'Ambrosio M., *Futurismo e altre avanguardie*, Liguori, Napoli 1999

D'Orsi A., *L'ideologia politica del futurismo*, Il Segnalibro, Torino 1992

De Felice R. (ed.), *Futurismo, cultura e politica*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1988

Gabanizza V., *Il futurismo*, Fabbri, Milano 1976

Lambiase S., Nazzaro G. B. et alii, *F. T. Marinetti futurista: Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, Guida, Napoli 1977 (in particolare: De Michelis C. G., *Il primo manifesto di Marinetti nelle sue versioni russe*, pp. 307-326)

Manacorda G. (ed.), *I manifesti del futurismo 1909-1913*, Empiria, Roma 2001

Nazzaro G. B., *Introduzione al futurismo*, Guida, Napoli 1973

Palmieri G., *Invito a conoscere il futurismo*, Mursia, Milano 1987

Salaris C. (ed.), *Filippo Tommaso Marinetti*, La Nuova Italia, Firenze 1988

Salaris C., *Futurismo*, Editrice Bibliografica, Milano 1994

Verdone M., *Che cosa è il futurismo*, Ubaldini, Roma 1970

Verdone M., *Il futurismo*, Newton, Roma 2003

Futurismo italiano e futurismo russo

STUDI IN RUSSO

Borinskaja E. A., *Futurizm. Radikal'naja revoljucija. Italija-Rossija*, Krasnaja ploščad, Moskva 2008

Gjunter Ch. [Günther H.], *Terminologija i ideologija: ital'janskij futurizm i ruskij avangard*, in *Avangard i ideologija: ruskie primery*, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, Belgrad 2009, pp. 164-171

Lapšin V. P., *Marinetti i Rossija. Iz istorii literaturno-chudožestvennyh svjazej desjatyh godov XX veka*, 2000; ed. it. *Marinetti e la Russia: dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni Dieci del Ventesimo secolo* (tr. M. Trainini), Skira, Milano 2008

Magarotto L., *Zametki ob ital'janskom futurizme i russkom kubofuturizme*, "Annali di Ca' Foscari", XXXVIII, 1-2, 1999, pp. 487-495

Parnis A. E., *K istorii odnoj polemiki: F. T. Marinetti i ruskie futuristy*; tr. it. *Marinetti in Russia. Storia di una polemica*, in Strada V. (ed.), *I Russi e l'Italia*, Scheiwiller, Milano 1995, pp. 235-245

STUDI IN ALTRE LINGUE

Colucci M., *Futurismo russo e futurismo italiano: qualche nota e qualche considerazione* "Ricerche slavistiche", 7, 1964, pp. 154-178 (ora anche in Id., *Tra Dante e Majakovskij. Saggi di letterature comparate slavo-romanze*, a cura di R. Giuliani, Carocci, Roma 2007, pp. 123-154)

De Michelis C. G., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia 2009

De Michelis C. G., *Antifemminismo futurista tra Italia e Russia*, "Russica Romana", XVII, 2010, pp. 225-232

Gazzola Stacchini V., *Alcuni rapporti tra il futurismo italiano e l'ambiente d'avanguardia russo*, "Trimestre", vol. 12, 3-4, 1979, pp. 269-310

Imposti G., *Marinetti's "Tavole Parolibere" and Kamenskij's "Ferro-concrete Poems"*, "Russica Romana", IV, 1997, pp. 139-158

Lawton A., *Russian and Italian Futurist Manifestos*, "Slavic and East European Journal", 20, 1976, pp. 405-420

Moretti A., *La guerra vista dai futuristi russi e italiani: V. Chlebnikov e F. T. Marinetti*, in *Roma/Russia. Materiali e studi. Rim/Rossija. Materialy i issledovanija*, a cura di R. Giuliani, A. Moretti, D. Citati, Aracne, Roma 2012, pp. 185-199

Rizzi D., *Artisti e letterati russi negli scritti di Ardengo Soffici*, in *Archivio italo-russo II, Russko-ital'janskij arichiv II*, Europa Orientalis, Salerno 2002, pp. 309-322; in russo: *Russkie chudožniki i pisateli v stat'jach i vospominanijach Ardengo Soffiči*, in "Personazi v poiskach avtora": *Žizn' russkich v Italii XX veka*, Russkij put', Moskva 2011, pp. 101-115

Russia: Il futurismo e la letteratura del primo Novecento

Testi letterari

Kamenskij V. V., *Stichotvorenija i poemy*, Sovetskij pisatel', Moskva-Leningrad 1966

Kručnych A. E., *Pobeda nad solncem*, 1913; ed. it. *La vittoria sul sole*, a cura di M. Böhmig, La Mongolfiera, Cosenza 2003

Majakovskij V. V., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, pod redakciej V. D. Katanjana, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1955, t. I

Terechina V. N., Zimenkov A. P. (red.), *Russkij futurizm*, Poligraf, Sankt-Peterburg 2009

IN TRADUZIONE:

Majakovskij V. V., *Poesie*, a cura di G. Carpi, BUR, Milano 2008

Ripellino A. M., *Poesia russa del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1979

Testi critici

STUDI IN RUSSO

Bobrinskaja E., *Rannij russkij avangard v kontekste filosofskoj i chudožestvennoj kul'tury rubeža vekov. Očerki*, Gosudarstvennij institut iskusstvoznanija, Moskva 1999

Bobrinskaja E., *Šturm neba: nauka i mifologija*, in *Naučnye koncepcii XX veka i russkoe avangardnoe iskusstvo*, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, Belgrad 2011, pp. 95-109

Bogomolov N. A., *Russkaja literatura načala XX veka i okkul'tizm*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 1999

Burljuk D., *Fragmenty iz vospominanij futurista. Pis'ma. Stichotvorenija*, "Puškinskij fond", Sankt-Peterburg 1994

Chardžiev N., *K istorii russkogo avangarda*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1976

Čukovskij K., *Futuristy*, 1919, in Id., *Sobranie sočinenij*, t. VI, Moskva 1969, pp. 202-239 (disponibile su www.ka2.ru); tr. it. parziale a cura di G. Crino, *I futuristi*, "Rassegna sovietica", vol. 18, 2, 1967, pp. 88-103 e in De Michelis C. G., *L'avanguardia trasversale. Il futurismo tra Italia e Russia*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 157-160

Flaker A., *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis*, Tri Kvadrata, Moskva 2008

Grygar M., *Kubizm i poezija russkogo i češkogo avangarda*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, The Hague-Paris 1973, pp. 59-101

Ivanov V. Vs., *Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka*, in *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, The Hague-Paris 1973, pp. 103-150 (in inglese: *The Category of Time in Twentieth-Century Art and Culture*, "Semiotica", VIII, 1, 1973, pp. 1-45)

Kamenskij V. V., *Put' entuziasta*, Moskva 1931; ed. it. *Il cammino di un entusiasta*, a cura di C. Di Paola, Sellerio, Palermo 1989

Kling O., *Futurizm i "staryj simbolistskij chmel'": vlijanie simbolizma na poetiku rannego russkogo futurizma*, "Voprosy literatury", 5, 1996, pp. 56-92

Kručenyh A. E., *Naš vychod. K istorii russkogo futurizma*, 1932; Literaturno-chudožestvennoe Agenstvo "RA", Moskva 1996

Krusanov A., *Russkij avangard: 1907-1932. Istoričeskij obzor. V trech tomach*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2010

Livšic B., *Polutoraglazyj strelec*, Leningrad 1933; ed. it. *L'arciere da un occhio e mezzo*, a cura di J. C. Marcadé (tr. R. Franceschini), Hopefulmonster, Firenze 1989

Loščilov I. E. (ed.), *Interpretacija i avangard. Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov*, Novosibirskij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, Novosibirsk 2008 (in part. su Chlebnikov, pp. 7-72)

Magarotto L., Marcaduri M., Ricci D. [Magarotto L., Marzaduri M., Rizzi D.] (ed.), *Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kul'ture*, Peter Lang, Bern 1991

Mandel'stam O., *Burja i natisk*, 1923, in Id., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, pod. red. G. P. Struve i B. A. Filippova, Meždunarodnoe Literaturnoe Sodružestvo, New York 1971, t. II, pp. 339-351

Markov V., *Mysli o russkom futurizme*, "Novyj Žurnal", New York, XXXVIII, 1954, pp. 169-181

Markov V., *Manifesty i programmy russkich futuristov*, Wilhelm Fink Verlag, München 1967

Marcaduri M., Ricci D., Evzlin M. [Marzaduri M., Rizzi D., Evzlin M.], *Russkij literaturnyj avangard. Materialy i issledovanija*, Università di Trento, Trento 1990

Mejlach M. B., Sarab'janov, D. V. (sost.), *Poezija i živopis'.* *Sbornik trudov pamjati N. I Chardžieva*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000

STUDI IN ALTRE LINGUE

Barooshian V. D., *Russian Cubo-Futurism, 1910-1930. A Study in Avant-Gardism*, Mouton, Paris 1976

Böhmig M., *Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa*, "Europa Orientalis", 8, 1998, pp. 341-380

Colucci M., Rizzi D., *Il futurismo russo*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino 1997, pp.139-169

Donchin G., *The Influence of French Symbolism on Russian Poetry*, Mouton & Co, The Hague 1958

Erlich V., *The Place of Russian Futurism within the Russian Avantgarde: A Reconsideration*, "Russian Literature", XIII, 1983, pp. 1-18

Gibian G., Tjalsma H. W. (ed.), *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca and London 1976

Kraiski G., *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, Bari 1968

Lanne J.-C., *Il futurismo russo*, in *Storia della letteratura russa, Il Novecento*, vol. I, Einaudi, Torino 1987, pp. 627-664

Lawton A., Eagle H., *Words in Revolution. Russian Futurist Manifestos, 1912-1928*, New Academia Publishing, Washington 2004

Markov V., *Russian Futurism: a History*, Berkeley & Los Angeles 1968; ed. it. *Storia del futurismo russo* (tr. T. Trini e V. Drisdo), Einaudi, Torino 1973

Nilsson N. A., *Futurism, Primitivism and the Russian Avant-Garde*, "Russian Literature", VIII, 1980, pp. 469-482

Poggioli R., *I lirici russi: 1890-1930*, Lerici, Milano 1964 (in part. pp. 273-303)

Ripellino A. M., *L'arte della fuga*, Guida, Napoli 1987

Rizzi D., *L'inafferabile età d'argento*, "Europa Orientalis", vol. 15, II, 1996, pp. 77-96

Sola A., *Le futurisme russe*, Presses Universitaires de France, Paris 1989

Vitale S., *Per conoscere l'avanguardia russa*, Mondadori, Milano 1979

Libri futuristi: visualità, grafica, recupero dell'arte popolare

Baldina O., *Russkie narodnye kartinki*, "Molodaja gvardija", Moskva 1972

Belloli C., *La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia*, "Pagina", ottobre 1963, pp. 4-47

Compton S., *The World Backwards: Russian Futurist Books, 1912-1916*, The British Library, London 1978

Itkina E. I., *La figurazione popolare in Russia: il lubok*, in *Angeli e demoni: il fantastico popolare russo*, Marsilio, Venezia 1993, pp. 23-35

Janecek G., *The Look of Russian Literature: Avantgarde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton, New Jersey 1984

Kovtun E., *Grafica cubofuturista*, "Realtà sovietica", settembre-ottobre 1977, pp. 65-67

Kovtun E., *Experiments in Book Design by Russian Artists*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", 5, 1987, pp. 46-59

Kovtun E., *Russkaja futurističeskaja kniga*, Izdatel'svo "Kniga", Moskva 1989

Magarotto L., *Il libro del cubofuturismo russo e dintorni*, in *Il libro dell'avanguardia russa. Opere della collezione Marzaduri a Ca' Foscari*, Catalogo della mostra, Venezia 12 giugno-22 agosto 2004, BIBLION, Milano 2004, pp. 15-39

Poljakov V., *Knigi russkogo kubofuturizma. Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe*, Gileja, Moskva 2007

Sytova A., *The Lubok. Russian Folk Pictures. 17th to 19th Century*, Aurora Art Publishers, Leningrad 1984

Avanguardie pittoriche russe

Fonti primarie

Larionov M., *Lučisty i budušniki*, 1913; tr. it. M. Böhmig, *Raggisti e futuristi*, "Rassegna sovietica", 4, 1977, pp. 64-73

Ševčenko A., *Neo-primitivizm. Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija*, 1913; tr. it. N. Misler, *Il neoprimitivismo. La sua teoria. Le sue possibilità. I suoi risultati*, "Rassegna sovietica", 1, 1977, pp. 108-111

Fonti secondarie

STUDI IN RUSSO

Glanc T., *Videnie russkich avangardov*, Univerzita Karlova v Praze, Praha 1999

Jakobson R. O., *Futurizm*, "Iskusstvo", 1, 1919; tr. fr. a cura di T. Todorov in Jakobson R., *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris 1973, pp. 25-30

Kovalenko G. F. (red.), *N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija i publikacii*, Nauka, Moskva 2001

Lebedev A. V. (otv. red.), *Primitiv v Rossii XVIII-XIX vek. Ikonopis', živopis', grafika*, Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja - Gosudarstvennyj Istoričeskij muzej, Moskva 1995

Lichačev D. S., *Russkoe iskusstvo ot drevnosti do avangarda*, Moskva 1992; ed. it. *Le radici dell'arte russa. Dal Medioevo alle avanguardie*, Bompiani, Milano 1995

Pospelov G. G., Iljuchina E. A., *Michail Larionov*, Galart, Moskva 2005

Sarabjanov D. V., *Russkaja živopis'. Probuždenie pamjati*, "Iskusstvoznanie", Moskva 1998

Sarabjanov D. V., *Rossija i Zapad. Istoriko-chudožestvennye svjazi. XVII-načalo XX veka*, Moskva 2003; ed. it. *Russia-Europa. Arte e architettura* (tr. A. Fratini), Jaca Book, Milano 2003 (in part. sull'avanguardia pp. 257-290)

STUDI IN ALTRE LINGUE

Böhmig M., *Le avanguardie artistiche in Russia. Teorie e poetiche dal cubofuturismo al costruttivismo*, De Donato, Bari 1979

Böhmig M., *La letteratura e le arti*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, Einuadi, Torino 1997, pp. 635-670

Böhmig M., *Lo spazio nell'icona e nella pittura d'avanguardia*, in *Studi in onore di Riccardo Picchio*, M. D'Auria Editore, Napoli 2003, pp. 347-357

Böhmig M., *Nikolaj Rerich, pittore, scrittore, studioso. L'Oriente come allegoria cosmica*, in *Ponti magici. Buddismo e letteratura occidentale*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2009, pp. 171-198

Boissel J. (ed.), *Natalja Gončarova, Michail Larionov*, Mazzotta, Milano 1996

Compton S. P., *Italian Futurism and Russia*, "Art Journal", vol. 41, 4, 1981, pp. 343-348

Del Guercio A., *Le avanguardie russe e sovietiche*, Fabbri, Milano 1970

Di Milia G. (ed.), *Avanguardia e ritorno: arte russa 1900-1940*, Mazzotta, Milano 1994

Fauchereau S. (ed.), *Mosca 1900-1930*, Rizzoli, Milano 1991

Gray C., *The Russian Experiment in Art. 1863-1922*, Thames and Hudson, London 2007

Hulten P. (ed.), *Futurismo e futurismi*, Bompiani, Milano 1986

Miele F., *L'avanguardia tradita. Arte russa dal XIX al XX secolo*, Carte segrete, Roma 1973

Petrova E., Fiz A. (ed.), *Futurismo russo: la sfida dell'avanguardia*, Catalogo della mostra tenuta a Aosta nel 2001-2002, Mazzotta, Milano 2001

Torelli Landini E., *Artisti delle avanguardie russe*, Mondadori, Milano 1997

Avanguardie russe. Malevich, Kandinskij, Chagall, Rodchenko, Tatlin e gli altri, Catalogo della mostra, Roma 5 aprile-2 settembre 2012, Silvana editoriale, Milano 2012

Chlebnikov e le arti figurative

Al'fonsov V. A., *Čtoby slovo smelo pošlo za živopisju (V. Chlebnikov i živopis')*, in *Literatura i živopis'*, Nauka, Leningrad 1982, pp. 205-226

Milner-Gulland R., *Khlebnikov's Eye*, in *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge University Press 2000, pp. 197-219

Starkina S., *"Takim ja ujdu v veka..."*. *Obraz V. Chelbnikova v živopisi i grafike*, Muzej A. Achamtovoj, Leningrad 1990

VELIMIR CHLEBNIKOV

Testi letterari

Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij*, tt. I-IV, Wilhelm Fink Verlag, München 1968-1972

Chlebnikov V. V., *Tvorenija*, pod obščej redakciej M. Ja. Poljakova, Sovetskij pisatel', Moskva 1986

Chlebnikov V. V., *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, pod obščej redakciej R. V. Duganova, IMLI RAN, Moskva 2000-2006

IN TRADUZIONE

Ripellino A. M., *Poesie di Chlebnikov. Saggio, antologia, commento*, Einaudi, Torino 1968

Chlebnikov V., *47 poesie facili e una difficile*, a cura di P. Nori, Quodlibet, Macerata 2009

Testi critici

Sborniki, čtenija

Chlebnikovskie čtenija. Materialy konferencii 27-29 nojabrja 1990 g., Sankt-Peterburg 1991

Tezisy dokladov V Chlebnikovskich Čtenij, Astrachan' 1995

Velimir Chlebnikov i mirovaja chudožestvennaja kul'tura na rubeže tysjačletij. VII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija, Astrachanskij gosudarstvennyj universitet, Astrachan' 2000

Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija, Astrachanskij gosudarstvennyj universitet, Astrachan' 2003

Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura. Materialy IX Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij, Astrachanskij gosudarstvennyj universitet, Astrachan' 2005

Tvorčestvo Velimira Chlebnikova i russkaja literatura XX veka: Poetika, tekstologija, tradicii. Materialy X Meždunarodnyh Chlebnikovskich čtenij, Astrachanskij gosudarstvennyj universitet, Astrachan' 2008

Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova, I, Moskva 1996

Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova, II, Moskva 1999

Vestnik Obščestva Velimira Chlebnikova, III, Moskva 2002

Poetičeskij mir Velimira Chlebnikova. Mežvuzovskij sbornik naučnyh trudov, Astrachan' 1992

Miscellanea, atti di convegno

Holthusen J. et al. (ed.), *Velimir Chlebnikov 1885-1985*, Verlag Otto Sagner, München 1986

Ivanov V.V., Papernyj Z. S., Parnis A. E. (sost.), *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i. Issledovanija (1911-1998)*, Jazyki russkoj kultury, Moskva 2000

Nilsson N. A. (ed.), *Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1985

Terechina V. N. (otv. red.), *Velimir Chlebnikov v novom tysjačletii*, IMLI RAN, Moskva 2012

Weststeijn W. G. (ed.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and Reality. Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov*, Rodopi, Amsterdam 1986

Velimir Chlebnikov, poète futurien. Velimir Chlebnikov, budetljanskij poet, "Modernités russes", 8, Centre d'Études Slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin, Lyon 2009

Materiale biografico, memorie

Aristov V. V., *V. V. Chlebnikov v Kazani*, Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta, Kazan' 2001

Berezark I., *Vstreči s V. Chlebnikovym*, "Zvezda", 12, 1965, pp. 173-176 (disponibile sul sito www.ka2.ru)

Kosterin A., *Russkie derviši*, in "Moskva", 9, 1966, pp. 216-221

Kozlov D., *Novoe o Velimire Chlebnikove*, "Krasnaja nov'", 8, 1927, pp. 177-188 (disponibile sul sito www.ka2.ru)

Kulikova N., Toropicyna N., *Portret poeta v Astrachanskoj rame*, Forzac, Astrachan' 1996

Lejtes A., *Chlebnikov – kakim on byl*, "Novyj mir", 1, 1973, pp. 224-237 (disponibile sul sito www.ka2.ru)

Mamaev A. A., *Astrachan' Velimira Chlebnikova*, Izdatel'stvo Astrachanskogo pedagogičeskogo universiteta, Astrachan' 1998

Petrovskij D., *Vospominanija o Velimire Chlebnikove*, "Lef", 1, 1923; tr. it. in "Rassegna sovietica", 3, 1965, pp. 20-22

Starkina S. V., *Velimir Chlebnikov korol' vremeni. Biografija*, Vita Nova, Sankt-Peterburg 2005

Starkina S. V., *Velimir Chlebnikov*, Molodaja Gvardija, Moskva 2007

Šiškin A. B., *Velimir Chlebnikov na "bašne" Vjačeslava Ivanova*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 17, 1996, pp. 141-167 (disponibile sul sito www.az.lib.ru)

Zelinskij K., *Derviš rusškoj poezii*, "Znamja", 12, 1957, pp. 148-152

Chlebnikov, in *Russkie pisateli. XX vek. Biobibliografičeskij slovar'*, vol. II, Prosveščenie, Moskva 1998

Proročeskaja duša. V. Chlebnikov v vospominanijach sovremennikov. K 100-letiju so dnja roždenija poeta, "Literaturnoe obozrenie", 12, 1985, pp. 93-104

Viktor Velimir Chlebnikov, "Rassegna sovietica", vol. 16, 3, 1965, pp.1-34

Velimir Chlebnikov

STUDI IN RUSSO

Arenzon E., *K ponimaniju Chlebnikova: nauka i poezija*, "Voprosy literatury", 10, 1985, pp. 163-190

Arenzon E. (otv. red.), *Arabist. Chlebnikoved. Čelovek. M. S. Kiktev (1943-2005)*, Gumanitarij, Moskva 2007 (in part. su Chlebnikov pp. 106 e sgg.)

Baran Ch. [Baran H.], *Poetika russoj literatury načala XX veka*, Progress-Univers, Moskva 1993

Baran H., *O tekstach i istočnikach Chlebnikova: novye zametki*, "Russian Literature", L, 2001, pp. 235-253

Baran Ch. [Baran H.], *O Chlebnikove. Konteksty, istočniki, mify*, RGGU, Moskva 2002

Bašmakova N., *Slovo i obraz. O tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Neuvostoliittoinstituutin, Helsinki 1987

Berkovskij N. Ja., *Velimir Chlebnikov*, in *O russoj literature. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1985, pp. 340-376

Chardžiev N., *Majakovskij i Chlebnikov*, in *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 96-126 (disponibile su www.ka2.ru)

Chardžiev N., *Novoe o Velimire Chlebnikove*, "Den' poezii", Moskva 1975, pp. 201-211

Duganov R. V., *Poet, istorija, priroda*, in "Voprosy literatury", 10, 1985, pp. 131-162

Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990

Duganov R. V., *Velimir Chlebnikov i rusškaja literatura*, Progress-Plejada, Moskva 2005

Gricančuk N., Sirotkin N., Feščenko V., *Doski sud'by Velimira Chlebnikova: tekst i konteksty*, Tri kvadrata, Moskva 2008

Grigor'ev V. P., *Chlebnikov i Puškin*, in *Puškin i poetičeskij jazyk XX veka. Sbornik statej posvjaščennyj 200-letiju so dnja roždenija A. S. Puškina*, Nauka, Moskva 1999, pp. 132-151

Grigor'ev V. P., *Budetljanin*, Jazyki russoj kul'tury, Moskva 2000

Ičin K., *Bogoborčeskij sjužet v russoj literature XX veka: Chlebnikov, Oberiuty, Sosnora*, in Id., *Etjudy o russoj literature*, Foto Futura, Belgrad 2000, pp. 80-94

Ivanov V. Vs., *Chlebnikov i tipologija avangarda XX veka*, "Russian Literature", XXVII, 1990, pp. 11-20

Kantor V., *Velimir Chlebnikov i problema bunta v rusškoj kul'ture*, in *Avangard i ideologija: ruskie primery*, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, Belgrad 2009, pp. 244-255

Kling O., *Chlebnikov i simbolizm*, "Voprosy literatury", 5, 1998, pp. 93-121

Markov V., *O Chlebnikove (Popytka apologii i soprotivlenija)*, "Grani", 22, 1954, pp. 126-145

Mirskij D., *Velimir Chlebnikov*, in *Literaturno-kritičeskie stat'i*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1978, pp. 218-224

Percov V., *O Velimire Chlebnikove*, "Voprosy literatury", 7, 1966, pp. 46-71

Petrova Z. Ju. (ed.), *Estetika slova. Sbornik naučnyh statej pamjati Viktora Petroviča Grigor'eva*, IRJA RAN, Moskva 2009 (in part. su Chlebnikov: razdel 2, pp. 37-158)

Sankina S. L., *Legenda o nebesnom goste: V. V. Chlebnikov*, "Russkaja literatura", 2, 1998, pp. 84-101

Sedakova O. A., *Velimir Chlebnikov - poet skorosti*, "Russkaja reč'", 5, 1985, pp. 29-35

Stepanov N., *Velimir Chlebnikov*, Sovetskij pisatel', Moskva 1975

Tynjanov Ju., *O Chlebnikove*, 1928, in Id., *Archaisty i novatory*, Leningrad 1929; ed. it. *Avanguardia e tradizione* (tr. S. Leone), Dedalo, Bari 1968, pp. 277-290

Urban A., *Filosofskaja utopija (poetičeskij mir V. Chlebnikova)*, "Voprosy literatury", 3, 1979, pp. 153-183

Veststejn V. [Weststeijn W. G.], *Zakony čisla u Chlebnikova*, in *Na meže mež golosom i echom. Sbornik statej v čest' Tatjany Vladimirovny Civjan*, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2007, pp. 180-187

Vinokur G. O., *Chlebnikov*, "Russkij sovremennik", 4, 1924, pp. 222-226

Vroon R., *Matematika ili mistika: k voprosu o naučnosti i istoriosofskih vzgljadov Velimira Chlebnikova*, in *Naučnye koncepcii XX veka i rusškoje avangardnoje iskusstvo*, Idatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Belgrade, Belgrad 2011, pp. 43-74

Vychodcev M. S., *Velimir Chlebnikov*, "Russkaja literatura", 2, 1983, pp. 53-69

Weststeijn W. G., *Velimir Chlebnikov i četvertoe izmerenie*, "Russian Literature", XXXVIII, 1995, pp. 483-492

Zelinskij K. L., *"Očarovannyj strannik" rusškoj poezii*, in Id., *Na rubeže dvuch epoch. Literaturnye vstreči 1917-1920 godov*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1962, pp. 212-220

Baran H., *The Problem of Composition in Velimir Chlebnikov's Texts*, "Russian Literature", IX, 1981, pp. 87-106

Baran H., *Khlebnikov and Nietzsche: Pieces of an Incomplete Mosaic*, in *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 58-83

Barooshian V. D., *Khlebnikov and Russian Futurism*, "The Slavic and East European Journal", XII, 2, 1968, pp. 157-168

Belletti R., Mazzitelli G. (ed.), *Poeti russi del Novecento. Majakovskij, Chlebnikov, Pasternak*, Lucarini, Roma 1991

Buoncristiano P., *Chlebnikov declinato al plurale*, "Avanguardia", 37, 2007, pp. 48-51

Colucci M., Rizzi D., *Chlebnikov*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino 1997, pp. 152-157

Cook R., *Velimir Khlebnikov: a Critical Study*, Cambridge University Press, Cambridge 1987

D'Amelia A., *Architettura e utopia. La città di vetro*, "Europa Orientalis", 7, 1988, pp. 409-430 (in russo: *Stekljannyj gorod v utopijach avangarda*, in *Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N. I. Chardžieva*, Moskva 2000, pp. 565-580)

Grygar M., *Remarques sur la denomination poétique chez Khlebnikov*, "Poetics. International Review for the Theory of Literature", 4, 1972, pp. 109-118

Heller L., *Les chemins des artisans du temps: Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres...*, "Cahiers du monde russe et soviétique", vol. 25, 4, 1984, pp. 345-374

Lanne J.-C., *Velimir Khlebnikov. Poète futurien*, "Bibliothèque russe de l'institut d'études slaves", t. LXIV/1-2, Paris 1983

Lanne J.-C., *Velimir Chlebnikov*, in *Storia della letteratura russa, Il Novecento*, vol. I, Einaudi, Torino 1989, pp. 665-677

Lanne J.-C., *L'utopie futurienne chez Xlebnikov et Majakovskij*, "Revue des études slaves", t. 68, 2, 1996, pp. 223-237

Lanne J.-C., *Les figures du temps dans l'œuvre de Velimir Xlebnikov*, "Modernités russes", 10, Centre d'Études Slaves André Lirondele, Université Jean Moulin, Lyon 2010, pp. 137-146

Markov V., *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962

Moeller-Sally B. F., *Masks of the Prophet in the Work of Velimir Khlebnikov: Pushkin and Nietzsche*, "The Russian Review", vol. 55, 2, 1996, pp. 201-225

Ripellino A. M., *Chlebnikov e il futurismo russo*, "Convivium", 5, 1949, pp. 665-683

Ripellino A. M., *Tentativo di esplorazione del continente Chlebnikov e Alla scoperta di Chlebnikov* in Id., *Saggi in forma di ballate. Divagazioni su temi di letteratura russa, ceca e polacca*, Einaudi, Torino 1978, pp. 77-150 e 151-154

Solivetti C., *Il mondo come verso: le utopie di V. Chlebnikov*, "Carte segrete", 3-4, luglio-dicembre 1985

Stobbe P., *Utopisches Denken bei V. Chlebnikov*, Slawistische Beitrage, 161, Verlag Otto Sagner, München 1982

Strada V., *La poesia vertiginosa del futurista Chlebnikov*, in Id., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Padova 1988, pp. 87-90

Uspenskij B. A., *On the Poetics of Chlebnikov: Problems of Composition*, "Russian Literature", 9, 1975, pp. 81-85

Studi su singoli testi

Akimova M., *Stichotvorenje Chlebnikova "Ognivom-sečivom vysek ja mir...": Kommentarij. II*, in *Na meže mež golosom i echom. Sbornik statej v čest' Tatjany Vladimirovny Civjan*, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2007, pp. 44-59

Baran Ch. [Baran H.], "Sverchpovest" Chlebnikova "Deti Vydry" (ob odnom archivnoj nachodke), "Novoe Literaturnoe Obozrenie", 75, 2005, <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/ba10-pr.html>

Devitt V., *Tam, gde cvetet šipovnik... O poeme Velimira Chlebnikova "Truba Gul'mully"*, "Literaturnyj Azerbajdžan", 11, 1982, pp. 111-114

Gerver L. L., "Prosto muzyka" i "muzyka sfer" v poeme Chlebnikova "I vot v zelenoe uščelie Zоргama...", "Russian Literature", L, 2001, pp. 255-267

Kazakova S. Ja., *Tajnstvo dal'nych – "dionisičeskaja" p'esa Velimira Chlebnikova*, "Russian Literature", XXVII, 1990, pp. 437-452

Konstantinova M., *Poetičeskaja preljudija k "Dorskam sud'by"*, "Russian Literature", XXXVIII, 1995, pp. 385-408

Lancova S., *Morfologija i istoričeskie korni chlebnikovskoj metamorfozy ("Zmej poezda")*, "Russian Literature", XXXVIII, 1995, pp. 409-434

Loščilov I. E., "Priyatno videt'..." Velimira Chlebnikova (1922): ritmičeskaja organizacija i fonika, "Russian Literature", L, 2001, pp. 279-285

Loščilov I., Bogdanec I., *K interpretaciji stichotvorenija Velimira Chlebnikova "Iz meška"*, "Russian Literature", XXXVIII, 1995, pp. 435-446

Moretti A., V. *Chlebnikov: "I ona otvetila ticho..."*. *O novom treugol'nike Lermontov-Vrubel'-Chlebnikov*, in *Velimir Chlebnikov v novom tysjačeletii*, IMLI RAN, Moskva 2012, pp. 411-420

Vestbruk F., "Čertik" *Chlebnikova – peterburgskaja fantasmagorija*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 453-468

STUDI IN ALTRE LINGUE

Baran H., *On the Poetics of a Xlebnikov Tale: Problems and Patterns in "Ka"*, in *The Structural Analysis of Narrative Texts*, New York University Slavic Papers, vol. II, Columbus, Ohio 1980, pp. 112-131

Baran H., *Chlebnikov's "Vesennego Korana": An Analysis*, "Russian Literature", IX, 1981, pp.1-22

Cook R., *Image and Symbol in Khlebnikov's Night Search*, "Russian Literature Triquarterly", 12, 1975, pp. 279-294

Graziadei C., *La demonia della statua in Chlebnikov. Appunti sulla tradizione pietroburchese del poema La gru*, in Id., *Il gladiatore morente. Saggi di poesia russa*, Cadmo, Firenze 2000, pp. 61-125

Ivanov V. Vs., *Two images of Africa in Russian Literature of the Beginning of the Twentieth Century: Ka by Chlebnikov and Gumilev's African Poems*, "Russian Literature", XXIX, 1991, pp. 409-426

Klanderud P., *Mednyj vsadnik and the St. Petersburg Myth in Xlebnikov's Žuravl'*, "Russian Language Journal", XLVI, 1992, pp. 143-157

Klanderud P. A., *The River of Time as a Thematic Archetype in Chlebnikov's "Sajan"*, "Russian Literature", XXXVIII, 1995, pp. 369-384

Lodge K., *Velimir Chlebnikov's "Zverinec" as a Poetic Manifesto*, "Russian Literature", LI, 2002, pp. 189-198

Lönnqvist B., *Chlebnikov's "imaginist" poem*, "Russian Literature", IX, 1981, pp. 47-58

Poulin F., *Velimir Xlebnikov's Nočnoj obysk, 3⁶ + 3⁶, and the Kronstadt Revolts*, "The Slavic and East European Journal", vol. 34, 4, 1990, pp. 511-519

Ronchetti B., *Un poema futurista russo in terza rima. Riflessioni sulla traduzione*, "Critica del testo", XIII, 2, 2010, pp. 273-308

Solivetti C., “*Sverchpovest*” (*super-racconto*) come forma di interstestualità? Un’ipotesi di lettura di Zangezi, in *Ai confini dei generi. Casi di ibridismo letterario*, Edizioni B. A. Graphis, Bari 1999, pp. 188-198

Strudler J., *Summoning the Firegod: Viacheslav Ivanov and Velimir Khlebnikov’s Early Poetry*, “The Slavic and East European Journal”, vol. 52, 4, 2008, pp. 529-544

Thomson R. D. B., *Khlebnikov and 3⁶ + 3⁶*, in *Russian and Slavic Literature*, Slavica Publishers, Cambridge 1976, pp. 297-312

Vroon R., “*Sea shore*” (“*Morskoi bereg*”) and the Razin Constellation, “Russian Literature Triquarterly”, 12, 1975, pp. 295-326

Vroon R., *Velimir Khlebnikov’s “Razin: Two Trinities”*: A Reconstruction, “Slavic Review”, vol. 39, 1, 1980, pp. 70-84

Vroon R., *Velimir Chlebnikov “Chaždi-Tarchan” and the Lomonosovian Tradition*, “Russian Literature” IX, 1981, pp. 107-131

Vroon R., *Velimir Khlebnikov’s “I esli v ‘Khar’kovskie pticy’...”*: Manuscript Sources and Subtexts, “The Russian Review”, vol. 42, 3, 1983, pp. 249-270

Vroon R., *A Poet’s Abdication: Velimir Khlebnikov’s “Otkaz” and its Pretexts*, “The Slavonic and East European Review”, vol. 78, 4, 2000, pp. 671-687

Vroon R., Hacker A., *Velimir Khlebnikov’s “Perevorot v Vladivostoke”*: History and Historiography, “The Russian Review”, vol. 60, 1, 2001, pp. 36-55

Weststeijn W. G., *Simile in Chlebnikov’s “Žuravl’”*, “Russian Literature”, IX, 1981, pp. 65-86

FOLCLORE E MITOLOGIA

Dizionari della lingua russa

Dal’ V. I., *Tolkovij slovar’ živogo velikoruskago jazyka*, tt. I-IV, Izdanie Tovariščestva M. O. Vol’f, Sankt-Peterburg-Moskva 1905

Fasmer M., *Etimologičeskij slovar’ russkogo jazyka*, tt. I-IV, “Progress”, Moskva 1964-1973

Ožegov S. I., Švedova N. Ju., *Tolkovij slovar’ russkogo jazyka*, Izdatel’stvo OOO “ITI Technologii”, Moskva 2003

Enciclopedie e dizionari mitologici

IN RUSSO

Davydov N. N. (sost.), *Botaničeskij slovar'. Russko-anglijsko-nemecko-francuzsko-latinskij*, Glavnaja redakcija inostrannyh naučno-tehničeskich slovaroj FIZMATGIZA, Moskva 1960

Tokarev S. D. (gl. red.), *Mify narodov mira*, tt. I-II, "Sovetskaja Enciklopedija", Moskva 1980-1982

Meletinskij E. M. (gl. red.), *Mifologičeskij skovar'*, "Sovetskaja Enciklopedija", Moskva 1990

Meletinskij E. M. (gl. red.), *Mifologija*, Bolšaja Rossijskaja enciklopedija, Moskva 2003

Romodanovskaja E. K. (red.), *Slovar'-ukazatel' sjužetov i motivov russoj literatury* (eksperimental'noe izdanie), Izd-vo SO RAN, Novosibirsk, vyp. I- 2006, vyp. II- 2006, vyp. III, č. 1- 2008

IN ALTRE LINGUE

Brown M. E., Rosenberg B. A. (ed.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, ABC-CLIO, California 1988

Brunel P. (ed), *Dictionnaire des mythes littéraires*, München 1988; ed. it. *Dizionario dei miti letterari*, Bompiani, Milano 2004

Cattabiani A., *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Mondadori, Milano 1998

Coulter C. R., Turner P., *Encyclopedia of Ancient Deities*, Fritzroy Dearborn Publishers, Chicago 2000

Curotto E., *Dizionario della mitologia universale*, Società Editrice Internazionale, Torino 1958

Ferber M., *A Dictionary of Literary Symbols*, Cambridge University Press, Cambridge 1999

Friedrichs K., Fischer-Schreiber I., Erhard F-K., Diener M. S., *Lexicon der östlichen Weisheitslehren*, Bern-München-Wien 1986; ed. it. *Dizionario della saggezza orientale* (tr. A. Poletti), Mondadori, Milano 2007

Morel C., *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris 2004; ed. it., *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Prato 2006

Morelli A., *Dei e miti. Enciclopedia di mitologia universale*, Fratelli Melita, La Spezia 1989

Sédir, P., *Les plantes magiques*, Paris 1907; ed. it. *Il potere delle piante magiche*, a cura di P. I. Pierini, Il gatto nero, Lucca 2008

Testi generali: storia delle religioni e mitologia

Brelich A., *Introduzione alla storia delle religioni*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966

Bouquet A. C., *Comparative Religion*, London 1941; ed. it. *Breve storia delle religioni* (tr. M. Cenerini), Mondadori, Milano 1986

Cocchiara G., *Storia del folclore in Europa*, Einaudi, Torino 1954

Eliade M., *Traité d'histoire des religions*, Paris 1948; ed. it. *Trattato di storia delle religioni*, a cura di P. Angelini (tr. V. Vacca), Bollati Boringhieri, Torino 2009

Eliade M., *Myth and Reality*, New York 1963; ed. it. *Mito e realtà* (tr. G. Cantoni), Rusconi, Milano 1974

Eliade M., *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris 1951; ed. it. *Lo sciamanesimo e le tecniche dell'estasi* (tr. J. Evola), Edizioni Mediterranee, Roma 2005

Eliade M., *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris 1952; ed. it. *Immagini e simboli* (tr. M. Giacometti), Jaca Book, Milano 2007

Eliade M., *Mythes, rêve et mystère*, Paris 1957; ed. it. *Miti, sogni e misteri* (tr. G. Cantoni), Rusconi, Milano 1986

Filoramo G., Massenzio M., Raveri M., Scarpi P., *Manuale di storia delle religioni*, Laterza, Bari 1998

Frazer J. G., *The Golden Bough*, 1911-1915; ed. it. *Il ramo d'oro* (tr. N. R. Bizzotto), Newton Compton, Roma 2010

Meletinskij E. M., *Poetika mifa*, Moskva 1976; ed. it. *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, a cura di G. Lanoue (tr. A. Ferrari), Editori Riuniti, Roma 1993

Moore G. F., *History of Religions*, New York 1913-1919; ed. it. *Storia delle religioni* (tr. G. La Piana), 2 voll., Laterza, Bari 1989

Russia. Mitologia slava

Testi letterari:

Afanas'ev A. N., *Narodnye russkie skazki A. N. Afanas'eva*, 1855-1863; repr. Goslizard, Moskva 1957

Afanas'ev A. N., *Narodnye russkie skazki: iz sbornika A. N. Afanas'eva*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1976

Azbeleva S. N. (red.), *Byliny*, Lenizdat, Leningrad 1984

Dal' V. I., *Poslovice russkogo naroda*, 1862; repr. Gosudarstvennoe izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, Moskva 1957

Majkov L. N., *Velikoruskie zaklinanija*, 1869; repr. Evropejskij dom, Sankt-Peterburg 1996

IN TRADUZIONE

Afanas'ev A. N., *Fiabe popolari russe*, a cura di L. De Nardis, Newton, Roma 1994

Afanas'ev A. N., *Fiabe russe*, a cura di E. Bazzarelli, BUR, Milano 2000

Saronne E. T., Danil'čenko K. F. (ed.), *Giganti incantatori e draghi*, Luni Editrice, Milano-Trento 1999

Slovo o polku Igor'ev; ed. it. *Cantare delle Gesta di Igor'*, a cura di R. Poggioli, Einaudi, Torino 1954

Testi critici:

Afanas'ev A. N., *Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, Moskva 1866-1869; repr. in Id., *Slavjanskaja mifologija*, Eksmo, Moskva 2008

Afanas'ev A. N., *Proizchoždenie mifa: stat'i po fol'kloru, etnografii i mifologii*, "Indrik", Moskva 1996

Agapkina T. A., *Mifopoetičeskie osnovy slavjanskogo narodnogo kalendarja. Vesenneletnij cikl*, "Indrik", Moskva 2002

Azadovskij M. K., *Istorija russkoj fol'klorisitki*, Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdanie, Moskva 1958

Balonov F. R., "Vedomskie pesni" I. P. Sacharova i i ich reminiscencii v russkoj literature i iskusstve, in *Etnolingvistika teksta: Semiotika malych form fol'klora. II. Tezisy i predvaritel'nye materialy k simpoziumu*, Moskva 1988, pp. 12-15

Balonov F. R., *Kul't konja i kolesnicy v skifo-sarmatskuju epochu u narodov evrazijskich stepej i predgorij*, dissertacija na soskanie učenoj stepeni kandidata istoričeskich nauk v forme naučnogo doklada, Sankt-Peterburg 1996

Belova O. V., *Slavjanskij bestiarij*, "Indrik", Moskva 2001

Bogatyrev P. G., *Semiotika kultury ludowej*, Warszawa 1979; ed. it. *Semiotica della cultura popolare. Feste, tradizioni, abbigliamento, teatro, marionette, grida degli ambulanti, insegne di commercianti e artigiani, canzoni popolari*, Bertani, Verona 1982

Bogatyrev P. G., Jakobson R. O., *Fol'klor kak osobaja forma tvorčestva*, in Id., *Očerki teorii narodnogo iskusstva*, Leningrad 1971 (tr. it. in Jakobson R. O., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino 1985)

- Buslaev F. I., *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti*, 1861; repr. *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti. Izbrannoe*, "LIBROKOM", Moskva 2011
- Čičerov V. I., *Russkoe narodnoe tvorčestvo*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1959
- D'jakonov I. M., *Arhaičeskie mify Vostoka i Zapada*, 1990; repr. "LIBROKOM", Moskva 2008
- Eleonskaja E. L., *Skazka, zagovor i koldovstvo v Rossii*, "Indrik", Moskva 1994
- Gura A. V., *Simvolika životnyh v slavjanskoj narodnoj tradicii*, "Indrik", Moskva 1997
- Ivanov V. Vs., Toporov V. N., *Slavjanske jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy*, 1965; repr. "Kniga po trebovaniju", Moskva 2012
- Ivanov V. Vs., Toporov V. N., *Issledovanija v oblasti slavjanskich drevnostej. Leksičeskie i frazeologičeskie voprosy rekonstrukcii tekstov*, Nauka, Moskva 1974
- Ivanov V. Vs., Toporov V. N., *K rekonstrukcii Mokoši kak ženskogo personaža v slavjanskoj versii osnovnogo mifa*, in *Bal'to-slavjanske issledovanija*, Nauka, Moskva 1982, pp. 175-197
- Kolmačevskij L., *Životnyj epos na zapade i u Slavjan*, Kazan 1882; repr. "Kniga po trebovaniju", Moskva 2012
- Kravec N. I., *Problemy slavjanskogo fol'klora*, Nauka, Moskva 1972
- Kravec N. I., *Slavjanskij fol'klor*, 1976; repr. Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 2009
- Kriničnaja N. A., *Russkaja mifologija: mir obrasov fol'klora*, Akademičeskij Proekt, Gaudeamus 2004
- Lichačev D. S., Pančemko A. M., *"Smechovoj mir" Drevnej Rusi*, Nauka, Leningrad 1976
- Maksimov S. V., *Nečistaja, nevedomaja i krestnaja sila*, Sankt-Peterburg 1903; repr. TERRA, Moskva 1996
- Muratova K., *Srednevekovyj Bestijarij*, "Iskusstvo", Moskva 1984
- Nosova G. A., *Jazyčestvo v pravoslavii*, Nauka, Moskva 1975
- Pomeranceva E. V., *Mifologičeskie personazi v russkom fol'klоре*, Nauka, Moskva 1975
- Propp V. Ja., *Morfologija skazki*, Leningrad 1928; ed. it. *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia* (tr. S. Arcella), Newton, Roma 1992

Propp V. Ja., *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Leningrad 1946; ed. it. *Le radici storiche dei racconti di fate* (tr. C. Coisson), Boringhieri, Torino 1972

Propp V. Ja., *Russkie agrarnye prazdniki*, Leningrad 1963; repr. Labirint, Moskva 2000

Propp V. Ja., *Fol'klor i dejstvitel'nost'*, "Russkaja literatura", 3, 1963, pp. 62-84

Propp V. Ja., *Problemy komizma i smeča*, Moskva 1976; rep. Labirint, Moskva 2007

Propp V. Ja., *Russkaja skazka*, Leningrad 1984; ed. it. *La fiaba russa. Lezioni inedite* (tr. F. Crestani), Einaudi, Torino 1990

Propp V. Ja., *Istoričeskie osnovy nekotorych russkich religioznych prazdnestv*, in Id., *V svete fol'klora*, Labirint, Moskva 2007, pp. 46-79

Putilov B. N., *Fol'klor i narodnaja kul'tura (In memoriam)*, Peterburgskoe Vostokovedenie, Sankt-Peterburg 2003

Rjazanovskij F. A., *Demonologija v drevne-russkoj literature*, Moskva 1915; repr. Leipzig 1974

Rybakov B. A., *Jazyčestvo drevnich slavjan*, Nauka, Moskva 1981

Sacharov I. P., *Skazanija russkogo naroda*, Sankt-Peterburg 1836-1837 (elektr. izd. Priok. kn. izd-vo, Tula 2000)

Sokolov Ju. M., *Russkij fol'klor*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta 1938; repr. Moskva 2007

Sumcov N. F., *Simvolika slavjanskich obrjadov*, "Vostočnaja literatura", Moskva 1996

Veleckaja N. N., *Jazyčeskaja simbolika slavjanskich archajčeskich ritualov*, Nauka, Moskva 1978

Veleckaja N. N., *Simvolj slavjanskogo jazyčestva*, Veče, Moskva 2009

Veselovskij A. N., *Narodnye predstavlenija slavjan*, Izdatel'stvo AST, Moskva 2006 (in part. *Sravnitel'naja mifologija i ee metod*, 1873; *Dualističeskie pover'ja o mirozdanii*, 1889; *Sud'ba-dolja v narodnych predstavlenijach slavjan*, 1890)

Zabylin M., *Russkij narod: obyčaj, obrjady, predanija, sueverija i poezija*, 1880; repr. Russkaj kniga, Moskva 1996

Zelenin D. K., *Izbrannye trudy. Očerki russkoj mifologii. Umeršie neestestvennoju smert'ju i rusalki*, 1916; repr. "Indrik", Moskva 1995

STUDI IN ALTRE LINGUE

Alberti A., *Gli Slavi*, Mondadori, Milano 1996 (in part. sulla mitologia pp. 230-268)

Alexander A. E., *Bylina and Fairy Tale. The Origins of Russian Heroic Poetry*, Mouton, The Hague 1973

Bagagiolo M., *Credenze religiose degli Slavi precristiani*, Centro Studi Russia Cristiana, Milano 1968

Gasparini E., *Il matriarcato slavo*, Sansoni, Firenze 1973

Jakobson R. O., *Slavic Mythology*, in *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, Harper & Row, San Francisco 1984, pp. 1025-1028

Jakobson R. O., *Sulle fiabe russe*, in *Russia, follia, poesia*, Guida Editori, Napoli 1989, pp. 71-164

Levinton G. A., *La prosa folclorica*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino 1997, pp. 507-518

Pljuchanova M., *La poesia folclorica e La folcloristica russa*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino 1997, pp. 519-536 e 537-551

Altre religioni e mitologie

Alberti A. (ed.), *Avesta*, UTET, Torino 2004

Ambrosini R. (ed.), *Magia e sapienza dell'India antica. Inni dell'Atharva-Veda*, CLUEB, Bologna 1984

Bausani A., *Persia religiosa. Da Zaratustra a Bahâ'u' Ilâh*, Il Saggiatore, Milano 1959

Bausani A., *L'Islam*, Garzanti, Milano 1999

Bianchi U., *Zamān i Ōhrmazd. Lo Zoroastrismo nelle sue origini e nella sua essenza*, Società Editrice Internazionale, Torino 1958

Botto O., *Buddha e il Buddhismo*, Mondadori, Milano 1984

Brelich A., *I Greci e gli Dei*, Liguori Editore, Napoli 1985

Consolaro A., *I Veda. Introduzione ai testi sacri indiani*, Xenia, Milano 2000

Cornu P., *Dictionnaire encyclopédique du Buddhisme*, Paris 2001; ed. it. *Dizionario del Buddhismo* (tr. D. Muggia, A. Telara), Mondadori, Milano 2003

Dallapiccola A. L., *Dictionary of Hinduism. Lore and Legend*, London 2002; ed. it. *Induismo. Dizionario di storia, cultura, religione* (tr. M. C. Coldagelli), Mondadori, Milano 2005

David A. R., *The Ancient Egyptians: Religious Beliefs and Practices*, London and New York 1982; ed. it. *Misteri egizi. Religione e società nell'antica terra dei faraoni* (tr. M. Petrucchi), Convivio, Firenze 1991

Ferrari A., *Dizionario di mitologia greca e latina*, UTET, Torino 1999

Frye R. N., *The Heritage of Persia*, London 1962; ed. it. *La Persia preislamica* (tr. Q. Maffi), Il Saggiatore, Milano 1963

Granet M., *La religion des Chinois*, Paris 1951; ed. it. *La religione dei cinesi*, a cura di B. Candian, Adelphi, Milano 2006

Guzzetti C. M., *Islam*, Edizioni San Paolo, Milano 2003

Harvey P., *An Introduction to Buddhism. Teachings, History and Practices*, Cambridge University Press 1990; ed. it. *Introduzione al Buddhismo. Insegnamenti, storia e pratiche* (tr. A. F. Pratillo), Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1998

Page R. I., *Norse Myth*, London 1990; ed. it. *Miti scandinavi* (tr. C. Lamaparelli), Mondadori, Milano 1995

Pagliaro A., Bausani A., *La letteratura della Persia preislamica*, Sansoni, Firenze 1968

Panikkar R., *I Veda. Mantramañjarī. Testi fondamentali della rivelazione vedica*, Rizzoli, Milano 2001

Pettazoni R., *Gli insegnamenti di Zarathustra nella storia religiosa dell'Iran*, Meb editrice, Trento 1997

Pisani V., Mishra L. P., *Le letterature dell'India*, Sansoni, Firenze 1970

Rundle Clark R. T., *Myth and Symbol in Ancient Egypt*, London 1959; ed. it., *Mito e simbolo nell'Antico Egitto* (tr. B. Boffito Serra), Il Saggiatore, Milano 1969

Saliero V., *L'India degli dei. Storia, civiltà, cultura*, Mursia, Milano 1986

Schweizer G., *Persien*, Düsseldorf und Wien 1983; ed. it., *I persiani da Zarathustra a Khomeini* (tr. R. Menin), Garzanti, Milano 1986

Tosi M., *Dizionario enciclopedico delle divinità dell'Antico Egitto*, Ananke, Torino 2004

Zimmer H., *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, Washington 1946; ed. it.: *Miti e simboli dell'India* (tr. F. Baldissera), Adelphi, Milano 1993

Folclore e mitologia in Chlebnikov e nella letteratura russa del primo Novecento

Testi letterari

Bal'mont K. D., *Stichotvorenija*, Sovetskij Pisatel', Leningrad 1969

Blok A. A., *Stichotvorenija*, Sovetskij Pisatel', Leningrad 1955

Brjusov V. Ja., *Sobranie sočinenij v semi tomach*, pod. red. P. G. Antokol'skogo, A. S. Mjasnikova, S. S. Narovčatova, N. S. Tichonova, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1973, tt. I-II

Chodasevič V. F., *Stichotvorenija*, Sovetskij Pisatel', Leningrad 1989

Gumil'ev N. S., *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, pod. red. G. P. Struve, B. A. Filippova, Izdatel'stvo knižnogo magazina Viktor Kamkin, Washington 1962, t. I

Lermontov M. Ju., *Sočinenija v šesti tomach*, red. N. F. Bel'čikov, B. P. Gorodeckij, B. V. Tomaševskij, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1954, t. II

Puškin A. S., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, pod red. D. D. Blagogo, T. G. Cjavlovskoj, "Chudožestvennaja literatura", Moskva 1974, tt. I-II

IN TRADUZIONE

Esenin S. A., *Poesie e poemetti*, a cura di E. Bazzarelli, BUR, Milano 2000

Gogol' N. V., *Večera na chutore bliz Dikan'ki*, 1831-1832; ed. it. *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* (tr. it. E. Guercetti), BUR, Milano 2012

Ripellino A. M., *Poesie di Aleksandr Blok*, Lerici, Torino 1960

Testi critici

STUDI IN RUSSO

Baran Ch. [Baran H.], *K istokam solnceborčeskogo mifa v tvorčestve V. Chlebnikova*, "Živaja starina", 2, 1996, pp. 12-14

Garbuz A. V., *V. V. Chlebnikov i A. N. Afanas'ev*, in *Fol'klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1984, pp. 124-132

Garbuz A. V., *Solnečnaja simbolika v mifotvorčestve V. Chlebnikova*, in *Fol'klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1988, pp. 121-130

Garbuz A. V., *Karnaval'naja priroda poemy Chlebnikova i Kručenyh "Igra v adu"*, in *Fol'klor narodov RSFSR. Mežvuzovskij naučnyj sbornik*, Ufa 1988, pp. 131-140

Garbuz A. V., *Velimir Chlebnikov: Mifopoetičeskaja osnova tvorčestva*, dissertacija na soiskanie učenoi stepeni kandidata filologičeskich nauk, Ufa 1989

Ivanov V. Vs., *Slavjanskaja pora v poetičeskom jazyke i poezii Chlebnikova*, "Sovetskoe slavjanovedenie", 3, 1986, pp. 62-71

Lancova S. A., *Mifologizm V. Chlebnikova: nekotorye aspekty problemy*, autoreferat dissertacii na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Moskva 1991

Parnis A. E., *Južnoslavjanskaja tema Velimira Chlebnikova. Novye materialy k tvorčeskoj biografii poeta*, in *Zarubežnye slavjane i russkaja kul'tura*, Leningrad 1978, pp. 223-251

Percova N. N., Rafeeva A. V., *Russkaja starina v tvorčestve Velimira Chlebnikova*, "Živaja starina", 2, 1996, pp. 14-17

Toporov V. N., *Neomifologizm v russkoj literature XX veka*, Edizioni Michael Yevzlin, Trento 1990

Westseijn W. G., *Koni Chlebnikova*, "Russian Literature", LVI, 2004, pp. 331-341

Ždanova E. S., *Lingvističeskie sredstva vyraženiya elementov jazyčestva v poetičeskoj praktike V. Chlebnikova*, dissertacija na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, Stavropol' 1982

STUDI IN ALTRE LINGUE

Baran H., *Xlebnikov and the Mythology of the Oroches*, in *Slavic Poetics: Essays in Honour of Kiril Taranovskij*, Mouton, The Hague 1973, pp. 33-39

Cook R., *Magic in the Poetry of Velimir Khlebnikov*, "Essays in Poetics", vol V, 2, 1980, pp. 15-42

Rizzi D., *Tra "età d'oro" ed "età d'argento": paganesimo e cristianesimo nella cultura russa del XIX secolo*, in *Il paganesimo nella letteratura dell'Ottocento*, a cura di P. Tortonese, Bulzoni, Roma 2009, pp. 241-268

Solivetti C., *V. Chlebnikov, derviscio alla russa*, in *L'esotismo nelle letterature moderne*, Liguori, Napoli 1987, pp. 76-102

Solivetti C., *Oltre lo spazio mitico, rituale e magico: i "non luoghi" del teatro di Velimir Chlebnikov*, in *Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*, Edizioni Tracce, Pescara 1999, pp. 111-138

Solivetti C., *Sirena Mermaid Ondina Rusalka. Dal mito all'icona contemporanea*, in *Icone culturali d'Europa*, Quodlibet, Macerata 2009, pp. 187-218

Strada V., *Russia: futuristi al passato remoto*, in Id., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Marsilio, Padova 1988, pp. 97-100

L'ORIENTE

La Russia e l'Asia. La questione dell'identità nazionale

Fonti primarie

Belyj A., *Serebrjanyj Golub'*, 1910; ed. it. *Il Colombo d'argento* (tr. M. Olsoufieva), Rizzoli Editore, Milano 1964

Berdjaev N., *Novoe srednevekov'e*, Berlin 1924; ed. it. *Nuovo Medioevo*, a cura di M. Boffa, Fazi Editore, Roma 2000

Berdjaev N., *Russkaja Ideja. Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka*, Paris 1964; ed. it. *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, a cura di C. De Lotto, Mursia, Milano 1992

Chomjakov A. S., *Opinione di un russo sugli stranieri*. Antologia a cura di A. Cavazza, Il Mulino, Bologna 1997

Čaadaev P. J., *Lettres philosophiques adressées à une Dame et Apologie d'un fou*, Paris 1970; ed. it. *Lettere filosofiche e Apologia d'un pazzo*, a cura di A. Ferrari, Città Nuova Editrice, Roma 1991

Danilevskij N. Ja., *Rossija i Evropa. Vzgljad na kul'turnye i političeskie otnošenija slavjanskogo mira k germano-romanskomu*, Sankt-Peterburg (1869) 1871; repr. Blagoslovenie. Institut russkoj civilizacii, Moskva 2011

Ivanov Vjač. I., *O russkoj idee*, 1909, in Id., *Sobranie sočinenij*, Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1979, t. III, pp. 321-338

Jakobson R. O., *Evracija v svete jazykoznanija*, Izdanie evrazijcev, Praha 1931

Jakobson R. O. (ed.), *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*, Mouton, Berlin-New York-Amsterdam 1985

Leont'ev K. N., *Vizantizm i slavjanstvo*, 1875; ed. it. *Bizantinismo e mondo slavo* (tr. A. Ferrari), Edizioni Arktos, Torino 1987

Pil'njak B. A., *Golyj god*, 1920; ed. it., *L'anno nudo* (tr. P. Zveteremich), UTET, Milano 2008

Solov'ev Vl. S., *Russkaja ideja* (per. s francuzskogo G. A. Račinskogo), Izdatel'stvo "Žizn' s Bogom", Bruxelles 1964

Trubeckoj N., *Evropa i čelovečestvo*, Sofija 1920; ed. it. *L'Europa e l'umanità. La prima critica all'eurocentrismo*, a cura di O. Strada, Einaudi, Torino 1982

Fonti secondarie

STUDI IN RUSSO

Berdjaev N. A., *Evracijcy*, "Put'", 1925, 1, pp. 134-139

Berdjaev N. A., *Konstantin Leont'ev. Očerk iz istorii russkoj religioznoj mysli*, YMCA Press, Paris 1926

Isaev I. A. (sost.), *Puti Evrazii. Russkaja intelligencija i sud'by Rossii*, Russkaja kniga, Moskva 1992

Lotman Ju. M., Uspenskij B. A., *Rol' dual'nych modelej v dinamike russkoj kul'tury (do konca XVIII veka)*, in Lotman Ju. M., *Istorija i tipologija russkoj kul'tury*, Sankt-Peterburg 2002, pp. 88-115; tr. it. *Il ruolo dei modelli duali nella dinamica della cultura russa (fino alla fine del XVIII secolo)*, in D'Arco S. A. Valle, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, Einaudi, Torino 1980, pp. 242-286

Novikova L. I., Sizemskaja N. I. (red.), *Rossija meždu Evropoj i Aziej: Evrazijskij soblazn. Antologija*, Nauka, Moskva 1993

Zen'kovskij V., *Russkie mysliteli i Evropa. Kritika evropejskoj kul'tury u russkich myslitelej*, YMCA-Press, Paris 1955

STUDI IN ALTRE LINGUE

Aizlewood R., *Revisiting Russian Identity in Russian Thought: from Čaadaev to the Early Twentieth Century*, "Slavonic and East European Review", 78, 2000, pp. 20-43

Bassin M., *Russia between Europe and Asia. The Ideological Construction of Geographical Space*, "Slavic Review", 1991, 1, pp. 1-17

Bazzarelli E., *La Russia tra Oriente e Occidente*, in *Oriente e Occidente*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 95-131

Ferrari A., *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Libri Scheiwiller, Milano 2003

Franklin S., Widdis E., *National Identity in Russian Culture*, Cambridge University Press, Cambridge 2004

Graciotti S., *Mito e antimito dell'Oriente nella cultura della Russia moderna*, in *Venezia e l'Oriente*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1987, pp. 249-271

Graciotti S., *Le due Slavie: problemi di terminologia e problemi di idee*, "Ricerche slavistiche", XLV-XLVI, 1998-1999, pp. 9-86

Graciotti S., *Slavia orientale e Slavia occidentale. Contenziosi ideologici e culture letterarie*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti, vol. III, Le culture slave*, Salerno Editrice, Roma 2006, pp. 75-144

Groh D., *Russland und das Selbstverständnis Europas. Ein Beitrag zur europäischen Geistesgeschichte*, Hamburg 1961; ed it. *La Russia e l'autocoscienza d'Europa. Saggio sulla storia intellettuale d'Europa* (tr. C. Cesa), Einaudi, Torino 1980

Groys B., *Russia and the West: The Quest for Russian National Identity*, "Studies in Soviet Thought", vol. 43, 3, 1992, pp. 185-198

Hartley J. M., *Is Russia part of Europe? Russian perspectives of Europe in the reign of Alexander I*, "Cahiers du monde russe et soviétique", vol. 33, 4, 1992, pp. 369-385

Lo Gatto E., *Da Ivan il Terribile agli eurasisti e Il movimento eurasista*, in Id., *Pagine di storia e di letteratura russe*, Anonima Romana Editoriale, Roma 1928, pp. 5-33 e 37-55

Lo Gatto E., *Panmongolismo di V. Solov'ev, I venienti Unni di V. Brjusov e Gli Sciti di A. Blok*, in *For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Mouton & Co., The Hague 1954, pp. 295-300

Marinelli L., *Fra Oriente europeo e Occidente slavo. Russia e Polonia*, Lythos, Roma 2008

Mazurek S., Torr G. R., *Russian Eurasianism: Historiosophy and Ideology*, "Studies in East European Thought", vol. 54, 1/2, 2002, pp. 105-123

Nivat G., *Du "panmongolisme" au "mouvement eurasien". Histoire d'un theme*, "Cahiers du monde russe et soviétiques", 3, 1966, pp. 460-478

Picchio R., *Slavia ortodossa e Slavia romana*, in Id., *Letteratura della Slavia ortodossa (IX-XVIII sec.)*, Edizioni Dedalo, Bari, 1991, pp. 7-83

Raeff M., *Russia's Perception of her Relationship with the West*, "Slavic Review", vol. XXIII, 1, 1964, pp. 13-19

Ripellino A. M., *I lupi di Pil'njak*, in Id., *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968, pp. 241-249

Roberts H. L., *Russia and the West: a Comparison and Contrast*, "Slavic Review", vol. XXIII, 1, 1964, pp. 1-12

Satta Boschian L., *Ottocento russo. Geni, diavoli e profeti*, Edizioni Studium, Roma 1994

Strada V., *La questione russa: identità e destino*, Marsilio, Venezia 1991

Strada V., *L'eurasismo russo: tra geostoria e geopolitica*, in *Il mondo slavo tra rivoluzione ed evoluzione. Atti del Simposio Internazionale*, Franco Angeli, Milano 1999, pp. 65-74

Strada V., *L'orizzonte perduto: spazio naturale e spazio artificiale nella letteratura russa e La Russia di Vasilij Ključevskij* in Id., *Eurussia: letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*, Laterza, Bari 2005, pp. 17-34; 221-236

Šiškin A. B., *Lo scitismo dalla Rivoluzione d'ottobre alla rivoluzione mondiale*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. II, UTET, Torino 1997, pp. 218-223

Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1964; ed. it. *Una utopia conservatrice. Storia degli slavofili*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino 1973

L'Oriente in Chlebnikov

STUDI IN RUSSO

Arenzon E. R., *Chlebnikov i Vostok*, "Voprosy literatury", 3, 1988, pp. 206-212

Grigor'ev V. P., *Tri oppozicii v ideostile V. Chlebnikova: slav'/nem', vostok/zapad, "zangezijstvo/?*, "Russian Literature", L, 2001, pp. 269-277

Ivanov V. Vs. (ed.), *Evrazijskoe prostranstvo. Zvuk, slovo, obraz*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2003 (in part. su Chlebnikov pp. 237-370)

Kamejama I., *Chlebnikov i Japonija*, "Japanese Slavic and East European Studies", 7, 1986, pp. 1-30

Lakoba S., *Bodchisattva-Chlebnikov i Vostok*, in *Sbornik rabot molodych učenych i specialistov Abchazii*, Suchumi 1980, pp. 75-95

Loščic Ju. M., Turbin V. N., *Tema Vostoka v tvorčestve V. Chlebnikova*, "Narody Azii i Afriki", 4, 1966

Parnis A. E., *V. Chlebnikov v revoljucionnom Giljane*, "Narody Azii i Afriki", 5, 1967, pp. 156-164

Parnis A. E., *K dešifrovke odnoj mifologemy Chlebnikova: ot "ostrova vysokogo zvezdnogo ducha" k "svjaščennomu ostrovu Assu"*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 353-370

Tartakovskij P. I., *Russkaja i sovetskaja poezija 20-ch - načala 30-ch godov i chudožestvennoe nasledie narodov Vostoka*, Izdatel'stvo "Fan", Taškent 1977

Tartakovskij P. I., *Russkie poety i Vostok. Bunin. Chlebnikov. Esenin*, Izdatel'stvo literatury i iskusstva im. Gafura Guljama, Taškent 1986

Tartakovskij P. I., *Poet. Rossija. Vostok. K voprosu o zapadno-vostočnoj koncepcii V. Chlebnikova v poeme "Chadži-Tarchan"*, "Voprosy literatury", 6, 1987, pp. 94-121

Tartakovskij P. I., *Social'no-estetičeskij opyt narodov Vostoka i poezija V. Chlebnikova*, Izdatel'stvo "Fan", Taškent 1987

Tartakovskij P. I., *Poezija Chlebnikova i Vostok. 1917-1922 gody*, Izdatel'stvo "Fan", Taškent 1992, pp. 3-128 (disponibile sul sito www.ka2.ru)

Weststeijn W. G., *Trubeckoj i Chlebnikov*, "Russian Literature", L, 2001, pp. 363-374

STUDI IN ALTRE LINGUE

Mirsky S., *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, Verlag Otto Sagner, München 1975

Rannit A., *Iran in Russian Poetry*, "SEEJ", vol. 17, 3, 1973, pp. 265-272

Vroon R., *Qurrat Al-'Ayn and the Image of Asia in Velimir Chlebnikov's Post-Revolutionary oeuvre*, "Russian Literature", L, 2001, pp. 335-362

LINGUISTICA

Testi critici sulla sperimentazione linguistica di Chlebnikov e del futurismo russo

Birjukov S. E., *Roku ukor. Poetičeskie načala*, RGGU, Moskva 2003

Civ'jan T. V., *Chlebnikovskaja lingvistika: predvaritel'nye zametki*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 65-75

Gofman V., *Jazykovoe novatorstvo Chlebnikova*, in Id., *Jazyk literatury: Očerki i etjudy*, Leningrad 1936, pp. 185-240 (disponibile sul sito www.ka2.ru)

Grigor'ev V. P., *Onomastika Velimira Chlebnikova*, in *Onomastika i norma*, Nauka, Moskva 1976, pp. 181-200

Grigor'ev V. P., *Sobstvennye imena i svjazannye s nimi appelljativy v slovotvorčestve Chlebnikova*, in *Onomastika i grammatika*, Nauka, Moskva 1981, pp. 196-222

Grigor'ev V. P., *Voobražaemaja filologija Velimira Chlebnikova*, in *Stilistika chudožestvennoj reči. Mežvuzovskij tematičeskij sbornik*, Kalinskij gosudarstvennyj universitet, Kalinin 1982, pp. 19-38

Grigor'ev V. P., *Grammatika idiosilija*, Nauka, Moskva 1983

Grigor'ev V. P., *Lobačevskij slova*, "Russkaja reč'", 5, 1985, pp. 22-28

Grigor'ev V. P., *Slovotvorčestvo i smežnye problemy jazyka poeta*, Nauka, Moskva 1986

Grigor'ev V. P., *Velimir Chlebnikov v četyrechmernom prostranstve jazyka. Izbrannye raboty. 1958-2000 gody*, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva 2006

Grygar M., *Samovitoe slovo Chlebnikova s točki zrenija semiotiki*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 189-213

Kosteckij A. G., *Lingvističeskaja teorija V. Chlebnikova*, in *Strukturnaja i matematičeskaja lingvistika*, vyp. 3, Kiev 1975, pp. 34-39

Kuskov S. I., *Problematika universal'nogo jazyka v kontekste P. Filonova i V. Chlebnikova*, in *Kul'tura srednich vekov i novogo vremeni*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1987, pp. 92-103

Lennkvist B. [Lönnqvist B.], *Mirozdanie v slove. Poetika Velimira Chlebnikova*, "Akademičeskij proekt", Sankt-Peterburg 1999

Majakovskij V. V., *Vojna i jazyk*, 1914, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, pod redakciej V. D. Katanjana, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1955, t. I, pp. 325-328

Percova N., *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*, Wien Slawistischer Almanach, Wien 1995

Percova N., *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta, Moskva 2003

Poljakov D., *Zvezdnyj jazyk Velimira Chlebnikova i princip anagrammirovanija*, in *Russkaja filologija*, 6, Sbornik trudov molodych filologov, Tartuskij universitet, Tartu 1995, pp. 91-99

Solivetti C., "Azbuca uma" Velimira Chlebnikova, "Russian Literature", XXIII, 1988, pp. 169-184

Solivetti C., *Lingvističeskie prozrenija Velimira Chlebnikova*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 405-429

Šklovskij V., *Voskresenie slova*, 1914; tr. it. R. Faccani in *La semiotica dei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, ed. C. Prevignano, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 101-108

Šklovskij V., *O poezii i zaumnom jazyke*, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919; repr. Inter Documentation Company, Zug, Switzerland 1967, pp. 13-26; tr. it. *Poesia del linguaggio transmentale*, "Il Verri", 31-32, 1983, pp. 56-64

Vinokur G., *Futuristy stroiteli jazyka*, 1923; tr. it. *I futuristi costruttori della lingua*, "Il Verri", 31-32, 1983, pp. 88-92

STUDI IN ALTRE LINGUE

Faccani R., *Chlebnikoviana*, "Il Verri", 29-30, 1983, pp. 15-27

Feshchenko V., *Breakthrough into Languages. Velimir Chlebnikov's "Language Husbandry" and Life-Creation*, "Russian Literature", LXIX, 2011, pp. 259-290

Greve C., *Writing as an "Imagetext" in the Poetic Universe of Velimir Chlebnikov*, "Russian Literature", LV, 2004, pp. 127-168

Imposti G., *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: samovitoe slovo e zaum'*, in "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata", X, 1981, pp. 105-140

Janecek G., *Baudouin De Courtenay versus Kručenyč*, "Russian Literature", X, 1981, pp. 17-30

Lanne J.-C., *Il linguaggio transmentale in Chlebnikov, Kručenyč e Zdanevič*, "Il Verri", 29-30, 1983, pp. 76-94

Lanne J.-C., *Étude d'un cas de "renaissance" linguistique et poétique à l'age d'argent*, "Modernités russes", 12 (*Renaissance dans la culture russe: modèle et utopie*), Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon 2011, pp. 201-209

Marzaduri M., *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, "Il Verri", 31-32, 1983, pp. 5-55

Schatz E., *Chlebnikov – ingegnere delle parole*, “Rassegna sovietica”, 4, 1977, pp. 41-45

Todorov T., *Le nombre, la lettre, le mot*, 1969, in Id., *Poétique de la prose*, Editions du Seuil, Paris 1971, pp. 197-211

Vroon R., *Velimir Khlebnikov's Shorter Poems: a Key to the Coinages*, Ann Arbor, University of Michigan 1983

Weststeijn W. G., *Chlebnikov's Language Experiments*, in *Dutch Contribution to the Eight International Congress of Slavists*, Zagreb, 3-9 Sept. 1978; Amsterdam 1979, pp. 397-425

Weststeijn W. G., *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*, Studies in Slavic Literature and Poetics, IV, Rodopi, Amsterdam 1983

A. A. Potebnja

Fonti primarie

Potebnja A. A., *Mysl' i jazyk*, Char'kov 1862; repr. Labirint, Moskva 2010

Potebnja A. A., *Iz lekcii po teorii slovesnosti. Basnja. Poslovica. Pogovorka*, Char'kov 1894; repr. Mouton, The Hague-Paris 1970

Potebnja A. A., *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Poezija i proza. Tropy i figury. Myšlenie poetičeskoe i mifičeskoe. Priloženija*, Char'kov 1905; repr. Mouton, The Hague-Paris 1970

Potebnja A. A., *Iz zapisok po russskoj grammatike*, tt. I-IV, Prosveščenie, Moskva 1958-1977

Potebnja A. A., *Slovo i mif*, Izdatel'stvo “Pravda”, Moskva 1989

Potebnja A. A., *Simvol i mif v narodnoj kul'ture*, Labirint, Moskva 2007 (in particolare: *O nekotorych simvolach v slavjanskoj narodnoj poezii*, 1860; *O mifičeskom značenii nekotorych obrjadov i poverij*, 1863)

Fonti secondarie

Budagov R. A., *A. A. Potebnja kak jazykoved-myslitel'*, “Voprosy jazykoznanija”, 3, 1986, pp. 3-15

Fontaine J., *A. A. Potebnja, figure de la linguistique russe du XIX siècle*, “Histoire, épistémologie, langage”, vol. 17, 2 1995, pp. 95-111

Fizer J., *Alexander A. Potebnja's Psycholinguistic Theory of Literature: A Metacritical Inquiry*, Harvard University Press 1986

Han A., *A. Potebnja i A. Belyj*, in *Andrej Belyj. Master slova. Iskusstva. Mysli*, Istituto universitario di Bergamo, Bergamo 1991, pp. 135-150

Kokochkina E., *De Humboldt à Potebnja: évolution de la notion d'“innere Sprachform” dans la linguistique russe*, “Cahier Ferdinand de Saussure”, 53, 2000, pp. 101-122

Passarella S., *La forma interna della parola in Russia: le variazioni linguistiche ed estetiche di Aleksandr Afanas'evič Potebnja sui temi di Humboldt e Steinthal*, “Russica Romana”, XIV, 2007, pp. 39-51

Šklovskij V., *Potebnja*, 1916, in *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919; repr. Inter Documentation Company, Zug, Switzerland 1967, pp. 3-6

Vinogradov V. V., *A. A. Potebnja*, in Id., *Izbrannye trudy. Issledovanija po rusckoj grammatike*, Nauka, Moskva 1975, pp. 315-327

Weststeijn W. G., *A. A. Potebnja and Russian Symbolism*, “Russian Literature”, VII, 1979, pp. 443-464

Altri approfondimenti linguistici

Fonti primarie

Aristotele, *Della interpretazione*, ed. M. Zanatta, Rizzoli, Milano 2007

Belyj A., *Magija slov*, 1909; tr. it. *La magia delle parole*, in *Il colore della parola. Saggi sul simbolismo*, a cura di R. Platone, Napoli 1989, pp. 259-286

Claudel P., *Idéogrammes Occidentaux*, 1926, in Id., *Œuvres en prose*, ed. J. Petit et C. Galpérine, Gallimard, Paris 1965, pp. 81-95

Claudel P., *L'harmonie imitative*, 1933, in Id., *Œuvres en prose*, ed. J. Petit et C. Galpérine, Gallimard, Paris 1965, pp. 95-110

Claudel P., *Les mots ont une âme*, 1946, in Id., *Œuvres en prose*, ed. J. Petit et C. Galpérine, Gallimard, Paris 1965, pp. 91-95

Claudel P., *Connaissance de l'Est*, 1946; ed. it. *Conoscenza dell'Est*, a cura di G. F. Ponti, Schwarz, Milano 1958

Florenskij P. A., *Simvoličeskoe opisanie. Antinomija jazyka*; ed. it. *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di E. Treu (tr. M. C. Pesenti, R. Treu), Guerini, Milano 1989

Florenskij P. A., *Mysl' i jazyk*; ed. it. *Il valore magico della parola*, a cura di G. Lingua, Medusa, Milano 2001

Florenskij P. A., *Il simbolo e la forma. Scritti di filosofia della scienza*, a cura di N. Valentini e A. Gorelov (tr. C. Zonghetti), Bollati Boringhieri, Torino 2007 (in part. pp. 230- 288)

Mallarmé S., *Les mots anglais*, 1877, in Id., *Œuvres complètes*, ed. B. Marchal, II, Éditions Gallimard, Paris 2003, pp. 939-1345

Platone, *Cratilo*, ed. F. Aronadio, Laterza, Bari-Roma 2008

Valéry P., *Les droits du poète sur la langue*, 1927, in *Pièces sur l'art*; ed. it. *Scritti sull'arte* (tr. V. Lamarque), Guanda, Milano 1984, pp. 89-91

Valéry P., *Propos sur la poésie*, 1930, in Id., *Œuvres*, ed. J. Hytier, I, Éditions Gallimard, Paris 1957, v. I, pp. 1361-1378

Fonti secondarie

Baudouin de Courtenay J. A., *Izbrannye trudy po obščemu jazykoznaniju*, Izd-vo Akademii nauk SSSR, Moskva 1963

Cardona G. R., *Antropologia della scrittura*, UTET, Torino 2009

Cantelli G., *Gestualità e mito: i due caratteri distintivi della lingua originaria secondo Vico*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", XX, 1990, pp. 77-116

Cassedy S., *Pavel Florenskij's Philosophy of Language: Its Contextuality and Its Context*, "The Slavic and East European Journal", vol. 35, 4, 1991, pp. 537-552

Di Cesare D., *Aristotele, Humboldt e la concezione dinamica della lingua come ΕΝΕΡΓΕΙΑ*, "Paradigmi", 13, 1987, pp. 65-86

Di Salvo M., *Il pensiero linguistico di J. B. De Courtenay*, Marsilio, Venezia 1975

Eco U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 2008

Ferrari-Bravo D., Treu E., *La parola nella cultura russa tra '800 e '900. Materiali per una ricognizione dello slovo*, Tipografia Editrice Pisana, Pisa 2010

Fici F., *La forma della parola. Riflessioni sulla linguistica russa all'inizio del Ventesimo secolo*, "Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata", vol. XXXIV, 2, 2005, pp. 257-282

Gelb I. J., *A Study of Writing*, University of Chicago Press 1952; ed. it. *Teoria generale e storia della scrittura*, a cura di R. Ronchi (tr. L. De Castro, R. Ronchi), EGEA, Milano 1993

Genette G., *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris 1976

Ghidini M. C., *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1997

Hall R. A., *G. B. Vico and Linguistic Theory*, "Italice", vol. 18, 3, 1941, pp. 145-154

Humboldt W. von, *Scritti sul linguaggio*, a cura di A. Carrano, Guida, Napoli 1989

Humboldt W. von, *La diversità delle lingue*, a cura di D. Di Cesare, Laterza, Bari 1991

Ivanov Vjač. I., *Poet i čern'*, 1904; in *Sobranie sočinenij*, pod redakciej D. V. Ivanova i O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1971, t. I, pp. 709-714

Ivanov Vjač. I., *O veselom remesle i umnom veselii*, 1907, in *Sobranie sočinenij*, pod redakciej D. V. Ivanova i O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1979, t. III, pp. 61-77

Ivanov Vjač. I., *Naš jazyk*, 1918, in *Sobranie sočinenij*, pod redakciej D. V. Ivanova i O. Dešart, Foyer Oriental Chrétien, Bruxelles 1987, t. IV, pp. 673-680

Ivanov V. Vs., *O lingvističeskich issledovanijach P. A. Florenskogo*, "Voprosy jazykoznanija", 6, 1988, pp. 69-88

Jakobson R. O., *On the Relation Between Visual and Auditory Signs*, in Id., *Selected Writings*, II, *Word and Language*, Mouton, The Hague 1971, pp. 338-344

Jakobson R. O., *Quest for the Essence of Language*, in Id., *Selected Writings*, II, *Word and Language*, Mouton, The Hague 1971, pp. 345-359

Jakobson R. O., *Selected Writings*, IV, *Slavic Epic Studies*, Mouton & Co, Paris 1966

Jakobson R. O., *Selected Writings*, VII, *Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology, 1972-1982*, Mouton Publishers, Berlin-New York-Amsterdam 1985

Jakobson R. O., *Six leçons sur le son et le sens*, 1976; ed. it. *La linguistica e le scienze dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 2011

Leibniz W. G., *Dal segno alle lingue. Profilo, testi e materiali*, a cura di S. Gensini, Marietti, Casale Monferrato 1990

Leibniz W. G., *L'armonia delle lingue*, a cura di S. Gensini, Laterza, Bari 1995

Lévi-Strauss C., *Myth and Meaning*, University of Toronto Press 1978; ed. it. *Mito e significato*, Il Saggiatore, Milano 2011

Lotman Ju. M., Uspenskij B. A., *Mif-imja-kul'tura*, in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu 1973, pp. 282-303; tr. it. *Mito-nome-cultura*, in *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Bompiani, Milano 1995, pp. 83-109

Mandel'stam O., *O poezii*, 1928; ed. it. *Sulla poesia*, con due scritti di Angelo Maria Ripellino e una nota di Fausto Malcovati, Bompiani, Milano 2003

Modica G., *Sulla fondazione del linguaggio in Vico*, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", XVI, 1986, pp. 335-344

Ong W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London & New York 1982; ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (tr. A. Calanchi), Il Mulino, Bologna 2006

Pagliari A., *Struttura e pensiero del Cratilo di Platone*, in Id., *Nuovi saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze 1956, pp. 47-76

Pagliari A., *Lingua e poesia secondo G. B. Vico*, in Id., *Altri saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze 1961, pp. 297-444

Petrilli R., *Linguaggio e filosofia nella Grecia antica. Tra i Pitagorici e Aristotele*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2009

Rigotti E., *La linguistica in Russia dagli inizi del secolo XIX ad oggi*, "Rivista di filosofia neo-scolastica", LXIV (II), 1972, pp. 239-264

Steiner P., *Russian Formalism. A Metapoetics*, Cornell University Press 1984; ed. it. *Il formalismo russo* (tr. G. Zanetti), Il Mulino, Bologna 1991 (in part. cap. V, pp. 161-197)

Špet G. G., *Vnutrennjaja forma slova. Etjudy i variacii na temy Gumbol'ta*, 1927; repr. "KomKniga", Moskva 2006

Todorov T., *Théories du symbole*, Paris 1977; ed. it. *Teorie del simbolo* (tr. E. Klersy Imberciadori), Garzanti, Milano 1984

Tynjanov Ju., *Problema stichotvornogo jazyka*, in Id., *Literaturnyj fakt*, "Vysšaja škola", Moskva 1993, pp. 23-121

Veselovskij A. N., *Istoričeskaja poetika*, Leningrad 1940; ed. it. *Poetica storica* (tr. C. Giustini), Edizioni e/o, Roma 1981

Vico G. B., *La Scienza Nuova*, ed. P. Rossi, Rizzoli, Milano 2004

Wohlfart G., *Vico and the Poetic Nature of Language*; tr. it. G. Cacciatore, G. Cantillo, M. Pierrì, "Bollettino del Centro di Studi Vichiani", II, 1981, pp. 58-95

SITOLOGIA

Testi on line

www.lib.ru

www.rvb.ru

www.litera.ru

Testi critici e articoli su riviste

<http://magazines.russ.ru/>

www.persee.fr

Futurismo e letteratura di inizio Novecento

www.silverage.ru

www.futurizm.ru

Velimir Chlebnikov

www.hlebnikov.ru

www.ka2.ru

Folclore

www.folk.ru

www.ruthenia.ru/folklore

Appendice: tabelle delle frequenze lessicali e onomastiche¹

¹ Sono in verde i termini che registrano il numero maggiore di occorrenze; in rosa, nelle tabelle relative ad animali e piante, tutti i termini legati al folclore e alle credenze popolari; in arancione nelle tabelle relative alle varie religioni le figure storiche o letterarie più importanti.

GENERALE	VOLUME, PAGINA	SPIEGAZIONE/ TRADUZIONE SINONIMI	INDICE DI RIPART. n/ 754
басня	I, 295; IV, 66; V, 280	favola	3
Бог	I, 36 (бози = церк.-слав. боги); I, 44; I, 58; I, 70 (Бог); I, 87 (+ огнебоги); I, 121; I, 129; I, 150; I, 160; I, 178; I, 185; I, 188; I, 202; I, 212; I, 215; I, 220 (Бог); I, 222; I, 224; I, 243; I, 262; I, 320; I, 323; I, 352; I, 357; I, 367; I, 369; I, 377 (бог рыб); I, 379; I, 384; II, 13; II, 16; II, 19; II, 35; II, 39; II, 47; II, 51; II, 61; II, 65 (Бог); II, 69; II, 73; II, 84; II, 100; II, 114; II, 128; II, 138; II, 144; II, 165 (боги огня; бог пламени); II, 168; II, 176; II, 178; II, 183; II, 221; II, 230 (Бог); II, 235; II, 236; II, 237 (Бог); II, 239; II, 241 (бог небес); II, 258; II, 266 (Бог); II, 271; II, 276 (пчелиные боги); II, 281; II, 283; II, 290; II, 291 (Бог); II, 298; II, 306; II, 307; II, 318; II, 323; II, 326; II, 350; II, 359; II, 386; II, 396; III, 15; III, 18; III, 24; III, 36 (эллинические боги); III, 49; III, 55; III, 60 (Бог); III, 67 (боги неги); III, 80; III, 121 (бог скота > Велес); III, 168 (+ бог-пламя); III, 175; III, 196; III, 215; III, 221 (Бог); III, 229; III, 234 (Бог); III, 266; III, 277; III, 299 (горные боги, боги морей, боги камней); III, 329 (Бог); III, 338; III, 356; III, 362 (боги мороза, бог войны); III, 370; IV, 12; IV, 25 (бог реки); IV, 40; IV, 75; IV, 82 (Бог); IV, 103 (Бог); IV, 120; IV, 128 (Девий бог); IV, 157; IV, 164; IV, 184; IV, 206 (+ Гот, Дье); IV, 220; IV, 237 (Боги); IV, 248; IV, 256 (Бог/бог); IV, 268; IV, 285 (Бог); V, 25	Dio	139

	(Бог); V, 41 (Бог); V, 55; V, 58 (Бог+ Боги мира); V, 66 (Бог); (V, 102: <i>С Богом!</i>); V, 108 (Бог); V, 122; V, 144 (Бог); V, 153 (+ бог смерти); V, 166; V, 176; V, 187; V, 206; V, 221; V, 224; V, 227 (бог севера); V, 242; V, 280 (Бог); V, 306		
богиня	I, 93; I, 121; I, 290 (богиня молодежи); I, 383; II, 19; II, 39; [II, 117]; II, 142; II, 266; III, 12; III, 36; III, 60; III, 99; III, 210 (богини весны); III, 215; III, 221; III, 277; III, 288; IV, 40 (богиня смерти; богиня мести; богиня мщения); IV, 49; IV, 66; IV, 157; IV, 184; IV, 237; V, 87; V, 122; V, 166; V, 242	dea	28
божество	II, 66; II, 71; II, 155; II, 165 (божество огня); II, 241; II, 270; II, 273; II, 327; III, 42; III, 55; III, 99; III, 121; III, 129; III, 196; III, 234; III, 266; III, 370; IV, 40; IV, 49; IV, 82; IV, 184; IV, 206; IV, 259; IV, 267 (Лесное божество); V, 25; V, 41; V, 47; V, 66; V, 87; V, 108; V, 280	divinità	31
былина	II, 290; II, 303; III, 234; III, 299; III, 370	<i>bylina</i>	5
ведун	I, 21; III, 99; IV, 259 (<i>Видун</i>)	stregone, mago	3
ведунья	I, 293; III, 215; IV, 66	мага	3
ведьма	I, 87; I, 153; I, 293; I, 308; II, 318; III, 80; III, 196; III, 251; [III, 338]; III, 390 (+ <i>ведьминский</i>); IV, 75; [IV, 82]; IV, 128; IV, 184; IV, 271; V, 144; [V, 206 + <i>ведьмочки-панночки</i>]; V, 242	strega	18
великан	[I, 98]; [I, 216]; II, 50; II, 190 (камни-великаны); II, 241; II, 269; II, 302; II, 330; II, 390; III, 18 (полувеликан); III, 36; III, 210; III, 234; III, 299; III, 324 (босяк-великан); III,	gigante	19

	362; (V, 187); V, 221; V, 242; V, 306		
вещун	II, 89 (старцы-вещуны); III, 196; IV, 25; IV, 164	indovino	4
волхв	I, 87 (<i>волхвобный</i>); III, 266; IV, 12; V, 114; V, 166; V, 176	magο, stregone	6
волшебник	II, 32; III, 67; V, 242	magο, stregone	3
волшебница	I, 371; II, 19; II, 255; III, 175; IV, 268; V, 84	maga	6
ворожба	III, 196; III, 251; IV, 49	sortilegio	3
ворожея	II, 19; III, 18	indovina	2
вурдалак	III, 390 (вурдалачий)	vampiro	1
гадалка	I, 297; I, 369; II, 40; III, 175	indovina	4
жрец	I, 99; I, 119; I, 329; I, 334; I, 369 (жречество); II, 89 (жречество); II, 279; II, 323; II, 356; III, 60; III, 175 (жречество); III, 196; III, 324 (камни-жрецы); III, 370; IV, 25; IV, 40; IV, 49; IV, 120; IV, 128; IV, 157; IV, 184; IV, 248; V, 108; V, 122 (+ жречество); V, 153; V, 166; V, 176; V, 187; V, 242	sacerdote	29
жрица	I, 331 (жрица Пляса); II, 7; II, 270; III, 221; IV, 120; V, 14 (Жрица Вешая); V, 166; V, 202	sacerdotessa	8
заговор	II, 176	formula magica	1
заклинание	III, 390	scongiuro	1
заклятие	I, 209	esorcismo	1
знахарка	I, 286; II, 318	guaritrice	2
знахарь	I, 124; I, 357; II, 105; III, 210; III, 234; III, 390; V, 280	guaritore	7
капище	IV, 49; V, 55; V, 87	tempio pagano	3
кудесник	I, 124; III, 87; III, 129; IV, 75	magο, stregone	4
кудесница	III, 12	maga	1
кумир	[I, 98: истуканы]; (I, 220: египетские кумиры); I, 222; I, 248; I, 276; II, 7; II, 111; III, 60; III, 109; III, 129; III, 142; III, 234; III, 412; IV, 49; IV, 128; IV, 184; V, 35; V, 41; V, 187;	idolo	20

V, 202				
нечисть	I, 216; IV, 128	spiriti maligni, forze impure		2
оборотень	I, 281; III, 362; IV, 12	licantropo		3
обряд	(I, 139); I, 202; I, 216 (священнодействие); I, 314 (+ треба); I, 367; II, 176; II, 323; III, 42; III, 192 (треба); IV, 25; IV, 66; IV, 128; (IV, 180); V, 41; V, 153; V, 187; V, 205	rito		17
поговорка	III, 229	detto		1
пословица	II, 48; III, 73	proverbio		2
преданье	III, 55	leggenda		1
провидец	II, 104; II, 207; II, 208	veggente		3
пророк	I, 202; I, 352; II, 104; II, 132; II, 159; II, 178; II, 190; II, 205; II, 207; II, 208; II, 403; III, 18; III, 60; III, 196 (отшельник-пророк); III, 210; III, 215; III, 234; III, 299; III, 362; III, 370; IV, 40; IV, 49; IV, 66; IV, 75; V, 25; V, 41; V, 55; V, 176; V, 179; V, 187; V, 206; V, 221; V, 242; V, 280; V, 306	profeta		35
пророчица	II, 311; V, 306	profetessa		2
рок	I, 51; I, 70 (Рок); I, 79; I, 154; I, 212; I, 314; I, 364; II, 16 (Рок); II, 35; II, 89; II, 118; II, 152; II, 165; II, 168; II, 171; II, 254; II, 336; II, 342; II, 350; II, 385; II, 403; III, 7; III, 18; III, 67; III, 109; III, 142; III, 168; III, 215; III, 234; III, 251; III, 390; IV, 25 (Рок-Судья); IV, 49; IV, 128 (Рок); (IV, 184); IV, 206; V, 25; V, 96; V, 108; V, 206; V, 242; V, 306	fato, sorte > судьба, удел, участь, судьбина (folcl.)...		42
судьба	I, 264; I, 271; II, 10; II, 28; II, 69; II, 118; II, 122; II, 165; II, 168; II, 182; II, 260; II, 273; II, 286; II, 362; II, 363; II, 388; III, 36; III, 60; III, 73; III, 87; III, 109; III, 129; III, 142; III, 157; III, 175; III, 196; III, 210; III, 215; III, 221; III, 234; III, 266; III, 288; III, 299; III, 356; III, 370; III, 390; III,			61

	412; IV,12; IV, 25; IV, 40; IV, 49; IV, 103; IV, 128 (Судьба); IV, 157; IV, 184; IV, 264; IV, 276; IV, 279; V, 14; V, 66; V, 108; V, 122; V, 153; V, 166; V, 187; V, 202; V, 227; V, 232; V, 242; V, 280; V, 306		
сказанье	I, 338; II, 30 (сказ); II, 290; III, 412; IV, 12	narrazione epica	5
сказка	I, 46; I, 65; I, 291; I, 293; II, 35; II, 111; II, 199; II, 388; III, 42; III, 73; III, 129; III, 192; III, 196; III, 215; III, 229; III, 299; IV, 66; IV, 128; IV, 164; IV, 184; IV, 220; IV, 276; V, 153; (V, 206)	fiaba	24
скороговорка	II, 40; II, 48; II, 279; II, 342; V, 206	scioglilingua	5
чародей	I, 82; II, 100; II, 191; II, 291; III, 390; IV, 66; V, 242 (чародейник)	stregone, mago	7
частушка	III, 142; V, 227	častuška	2
черт (чорт) / бес	I, 161 (+ бес); I, 169 (+ бес); I, 271 (белый черт); I, 286; I, 349; II, 10 (дедер); II, 52 (бес); II, 197; II, 235; II, 318 (бес); II, 382 (чертик); II, 404 (бес); III, 24 (чертенок); III, 80 (бес); III, 87 (+ бес, бесенок); III, 109 (бес); III, 142 (бес); III, 157 (бес); III, 175 (дедер); III, 196; III, 251 (+ бес); III, 299; [III, 338: + бес]; III, 356; III, 362 (бес); III, 370; III, 390 (+ бесовский, бес); IV, 12; IV, 82; IV, 164 (бес, бесеньш, бесок); IV, 184 (+ Чертик); IV, 248; IV, 268 (бес); V, 21 (+ бес); V, 39 (бесовитый); V, 102 (бес); V, 108 (+ бес); V, 122 (бес); V, 166 (бес); V, 206; V, 242; V, 280; V, 306 (бес)	diavolo, demonio дедер: obl.	43
чудовище	I, 234 (+ урод); (II, 12); II, 16; II, 57 (чудище); [II, 117]; III, 12 (урод); III, 18; III, 36; III, 42; III, 99 (уродец); III, 142; III, 221; III, 277; III, 299 (чудищи);	mostro	23

	(III, 329: пароходы-чудовища; чудища морские); III, 412; IV, 25; IV, 49; IV, 120; IV, 184; V, 153; V, 179; (V, 232)		
шабаш	IV, 268	Sabba	1
шаман	III, 99	sciamano	1
язычество	III, 121; III, 370 (поверье язычества)	paganesimo	2

MUSICA E DANZA

арфа	V, 122 (Арфа крови)	arpa	1
балалайка	II, 191; IV, 227	balalajka	2
бубен	I, 288; I, 329 (тамтам); III, 49; III, 99; III, 157 (тамтам); III, 356; V, 242	tamburo тамтам: tamburo africano	7
волынка	III, 168; III, 196; IV, 227; V, 242; V, 306	zampogna, cornamusa	5
гопак	II, 303; III, 192; III, 234; III, 362; III, 370; V, 206; V, 242	danza popolare ucraina	7
гусли	I, 37; I, 202 (<i>ветхогусли</i>); I, 383; II, 103; II, 353; III, 7; III, 109; IV, 49; IV, 164 (+ гусельщик); V, 25 (+ гусельный)	gusli гусярь: III, 7	10
дуда	I, 137; II, 52 (лешевая дудка); II, 123 (дудка); III, 80 (дудка); III, 99 (дудка); III, 251; III, 356; IV, 12; IV, 128 (дудка); IV, 164; IV, 259; V, 25 (дудочка); V, 232; V, 242	zampogna, siringa	14
лютня	II, 19; II, 35; IV, 227; IV, 279; V, 96; V, 122	liuto	6
пляска/ плясать	I, 46; I, 47; I, 93 (<i>плясарышня</i>); I, 121; I, 239; I, 243; I, 276 (+ плясунья); I, 279 (плясавица); I, 288; I, 293; I, 329; I, 330 (пляска смерти); I, 331 (+ пляс); I, 381; II, 10; II, 19 (пляс); II, 22; II, 73; II, 81; II, 118; II, 125; II, 146; II, 254; II, 263; II, 281 (плясунья); III, 18; III, 36; III, 49; III, 67; III, 73; III, 99; III, 109; III, 129; III, 157; III, 168; III, 175;	danza/danzare	61

	III, 196; III, 234 (+ плясунья); III, 251; III, 266 (плясунья); III, 277; III, 294; III, 299 (плясунья); IV, 40; IV, 49; IV, 128; IV, 157; IV, 184; IV, 206; IV, 264 (+ плясунья); V, 25 (+ плясавица); V, 93; V, 102 (+ плясунья); V, 122; V, 166; V, 176; V, 206; V, 232; V, 242; V, 242; V, 306		
свирель	I, 51; I, 73; I, 77; I, 123; I, 178; I, 180; I, 200; I, 253; I, 295; I, 354 (цева); II, 19; II, 30; II, 34; II, 35; II, 52 (панская свирель); II, 61 (цевница); II, 89 (+ цевница); II, 318 (панская свирель); II, 353; II, 356; II, 397; III, 36; III, 67 (+ цевница); III, 73; III, 129; III, 157 (+ цева); III, 175 (цева); III, 266; IV, 12; IV, 40; IV, 49; IV, 66; IV, 128; IV, 164; IV, 227; IV, 237; IV, 259; IV, 268; IV, 271; V, 25; V, 35; V, 47; V, 49; V, 96 (взоры-свирели); V, 280	fistola, siringa	45
		свирельщик: IV, 40; V, 25 (пастушонок-свирельщик)	
скрипка	III, 73; III, 234; III, 266; III, 324; V, 91 (скрипка Страдивариуса); V, 122; V, 280	violino	7
		скрипач: II, 153; II, 307; III, 73; III, 129; III, 196; IV, 103; V, 280	
сопилка	I, 327	nel folclore ucraino, strumento simile al flauto	1
трепака	I, 72; II, 100	antica danza popolare russa	2
труба	I, 200; II, 100; II, 125; II, 191; III, 168; III, 196; III, 299; III, 390; IV, 75; V, 25; V, 89; V, 122; V, 280	tromba	13
		трубач: II, 100; II, 184; II, 191; III, 121; III, 129	
шездар	I, 327	nel folclore ucraino, strumento simile al <i>gusli</i>	1

PREDESTINAZIONE E PROFEZIA

I, 52	<i>ворожич</i> МС: ворожить (Percova)
I, 60	ворожить
I, 61	ворожить
I, 73	ворожить
I, 76	проречь
I, 77	вещий
I, 123	<i>сулить</i>
I, 151	прорицать
I, 162	<i>сулить</i>
I, 193	предвестье
I, 241	волхвовать
I, 286	приметы
I, 354	пророчество
I, 377	пророчить
II, 89	видения
II, 104	провидцы
II, 113	предречь
II, 207	провидцы
II, 208	провидцы
II, 270	прорицанье
II, 285	пророчество
II, 298	пророческий
II, 330	ворожить
III, 18	<i>предначертания</i>
III, 87	ворожить
III, 121	предсказать
III, 129	пророчить
III, 175	пророчить, пророчество
III, 277	прорицанье
III, 277	предречь
III, 299	провидцы
III, 370	ворожить; пророчить
III, 390	ворожить
IV, 49	пророчество
IV, 49	предчувствовать, предчувствие
IV, 75	предвидение
IV, 103	пророчить
IV, 128	пророчество
IV, 184	предвидеть, пророчество

IV, 271	отгадай
V, 108	предчувствие
V, 122	предвидеть
V, 153	пророчество, провидеть
V, 187	гадать
V, 202	гадать
V, 232	гадать
V, 242	пророчить
V, 280	пророчить

RUSSIA: MITOLOGIA SLAVA, FOLCLORE	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
ай	II, 52; II, 53; II, 191; II, 318 (+ айный); III, 234; III, 277; III, 299; V, 306	nel calendario popolare, mese di maggio	8
Анче Пятай (Анге-Патяй)	IV, 237	Ange Patjaj (?): divinità pagana della <u>Mordovia</u>	1
ау	II, 53; II, 246; II, 318; III, 277	nel calendario popolare, mese di giugno	4
Байда	III, 210; V, 153	Bajda: eroe del folclore <u>ucraino</u>	2
Белун	IV, 12; V, 25	Belun: divinità pagana dell'area <u>bielorussa</u> . Cfr. con il russo Belbog	2
берегиня	I, 27; IV, 12	<i>Bereginja</i> : figura femminile della mitologia slava orientale, vicina alla rusalca	2
Бова- королевич	V, 206	Bova-korolevič: eroe del folclore russo	1
богатырь	II, 330; II, 340; III, 129; III, 142; III, 299 (по- богатырски); III, 356; III, 362; III, 370; III, 412; IV, 248; V, 206; V, 227 (+ богатырский); V, 306	<i>bogatyř'</i>	13
братчины	II, 319	<i>bratčiny</i> : festeggiamenti, banchetti che si tenevano in particolari periodi dell'anno	1
Велес	III, 121 (бог скота); IV, 237 (скотий бог); V, 306	Veles: dio protettore del bestiame	3
вече	I, 142; III, 7; IV, 128	<i>veče</i> : veglia, incontro	3
Вий	I, 262	<i>Vij</i> : personaggio della mitologia slavo-orientale, il cui sguardo, capace di uccidere, è nascosto sotto enormi palpebre	1
Ви́ла	I, 76; I, 224; III, 87; III, 215; IV, 66 (+ водяная баба)	<i>Vila</i> : nella mitologia slava meridionale spirito femminile, signore delle sorgenti. Dotate di ali, le vile sanno volare e possiedono il dono della preveggenza.	5
Водяной	I, 20; I, 202; III, 7 (водяной дед); III, 67 (Водяной, господин воды ненастной); IV, 12 (+ водяной дед); IV, 25 (дед	<i>Vodjanoj</i> : spirito cattivo delle acque, ama vivere in gorgi e vortici presso i mulini. Appare come un uomo con tratti ferini o come un vecchio dalla	8

	волны); IV, 128; IV, 256 (Отче Водяной, Батюшка-Водяной)	lunga barba, talvolta di colore verde. VARIANTI: водяник, водяной дедушка, водовик	
вырей	I, 73; I, 74; I, 129; I, 249; II, 321; IV, 49	1) secondo Dal', sinonimo di <i>koldun</i> , <i>znachar'</i> ; oppure: 2) mitico paese caldo, situato nel lontano Oriente, ove si recano a svernare gli uccelli.	6
Горе и Смех	V, 306	Dolore e riso: personaggi del folclore	1
(Дева)-Цаца	III, 196; III, 251; V, 280 (девушки-цацы)	Cecja (?): divinità bielorusa dell'estate	3
див	III, 251	Div: mitico personaggio dello <i>Slovo</i>	1
Добрыня	I, 357; III, 42	Dobrynja: eroe delle <i>byline</i>	2
Домовой	I, 20	<i>Domovoj</i> : spirito protettore della casa; appare spesso come un piccolo vecchio con il volto coperto di bianco pelo. Dal <i>domovoj</i> dipende la fortuna della casa e il benessere del bestiame. VARIANTI: Домовик	1
Ермак	I, 255; II, 291; II, 321; II, 393; III, 370; IV, 49; V, 306	Ermak: atamano dei cosacchi, conquistatore della Siberia	7
зазимье, свадебник	II, 318	nel calendario popolare, novembre	1
зимник	II, 318	nel calendario popolare, dicembre	1
играй-овраги	III, 234; IV, 285	nel calendario popolare, aprile	2
Кереметь	V, 242	Keremet': antica divinità bulgara. Per le popolazioni della Volga spirito del male	1
кобзарь	II, 19 (слепец-кобзарь); III, 221	cantastorie in <u>Ucraina</u>	2
Кощей	III, 18	Koščej: personaggio malvagio delle fiabe russe	1
Купала	II, 237; III, 36 (Купальский); III, 234; IV, 49 (Купальский)	Kupala: figura legata al solstizio d'estate, celebrato il 24 giugno	4
Лада	III, 196; V, 166	Lada: divinità della primavera, affine alla Freyja della mitologia	2

		germanica, protettrice dell'amore e del matrimonio	
Лель/ лели	I, 46 (лельный); I, 174 (+ о, люли); II, 84; II, 87; III, 266; IV, 128; IV, 206; IV, 237; V, 306	Lel': divinità russa dell'amore, paragonabile a cupido e agli amorini. VARIANTI: лель-люли, леля, лелюшки	9
Леший	I, 20 (Лесовой); I, 21 (Лесовой); I, 121 (лешак); I, 123 (+ бух лесиный, лешак); I, 139; II, 52 (лешения); III, 87 (+ лешачихи); III, 196; III, 210 (дедушка-леший); III, 251 (+ лешак); III, 338; IV, 12; IV, 66 (лешак); IV, 164 (+ Няня-леший, лешачонок, Лешачиха); IV, 184 (лешак); IV, 206; V, 22; V, 25; V, 39; V, 206	Lešij: nella mitologia slava orientale, signore dei boschi e degli animali, affine al <i>vodjanoj</i> e al <i>domovoj</i> . Viene rappresentato con attributi ferini, tra i quali le corna e gli zoccoli. Spesso malvagio, spaventa chi si trova a passare per il bosco e gli fa perdere l'orientamento. VARIANTI: Лесовой, Лесной, лесовик, леший, лешак	20
лубок	I, 323; III, 362; V, 153; V, 206	<i>lubok</i>	4
Лысая гора	V, 114; V, 242	<i>Lysaja gora</i> : nel folclore slavo orientale luogo legato alla magia e alle forze oscure	2
Ляля	I, 356; I, 357; II, 84; III, 251; V, 187	Ljalja: divinità della fioritura di primavera e della fertilità (soprattutto in Bielorussia, dove si celebrava la festa della <i>ljal'nika</i>)	5
Мава	I, 261 (Смерть-Мавка); I, 291 (+ мавка, мавий); I, 293 (Мавка); I, 307; I, 308 (Мавка-ведьма); II, 10; II, 375; II, 376; III, 175; IV, 271 (+ Мавка); V, 206 (нявка)	<i>Mava</i> : nella mitologia slava orientale, spirito cattivo, spesso mortale, che si presenta come bellissima fanciulla, ma priva di pelle sulla schiena e con gli organi in vista. varianti: мавка, навка, нявка	11
Масляница	II, 382 (масленичный); III, 196; III, 370 (масляничный)	<i>maslenica</i> : settimana grassa che precede il digiuno (<i>velikij post</i>). È la più allegra delle feste russe, durante la quale si cuociono i <i>bliny</i> , si svolgono gare in slitta e combattimenti. I giorni della <i>maslenica</i> vengono così chiamati: lunedì — <i>встреча</i> ,	3

martedì — *заигрыши*,
 mercoledì — *лакомства*,
 giovedì — *широкий*
четверг, venerdì —
тещины *вечорки*,
 sabato — *золвкины*
посиделки, domenica —
проводы, *прощанье*,
целовник о *прощенный*
день

VARIANTI: Масляна,
 масляница, масляная

мать сырая земля	V, 25	Madre umida terra	1
Мельканзо (Мельказо)	III, 60	Mel'kazo: divinità della <u>Mordovia</u>	1
Мокошь	I, 83; I, 110	Mokoš': unica divinità femminile dell'antico pantheon slavo	2
Мора	I, 64 (Mop); I, 312; II, 260	Mara, Marucha, Mora: spirito crudele, personificazione della morte, legato ai termini Marana, Morena indicanti il fantoccio di paglia che nei riti estivi veniva affondato come incarnazione dell'inverno e della morte	3
Нав(ь)	I, 87 (<i>навий</i>); I, 118 (<i>навики</i>); I, 122 (<i>навье</i>); III, 49; IV, 12; IV, 184	Nav: personificazione della morte	6
осенины, бабие лето	II, 318	nel calendario popolare, mese di settembre	1
Перун	I, 212; I, 215; I, 220 (Перун-громовержец); I, 336; I, 381; II, 51; II, 81; II, 173; II, 241 (+ <i>перунничать</i>); III, 36; III, 142 ("Перун"); III, 234; III, 277; IV, 128; IV, 184; IV, 206; IV, 237; IV, 264; V, 108 (Птичий Перун); V, 306	Perun: dio della folgore analogo al baltico Perkunas, associato anche alla guerra e pertanto protettore della <i>družina</i> del principe. Rappresentato spesso con i baffi dorati, intento a scagliare frecce infuocate da un carro.	20
Погода или Подага	II, 308; V, 166	Pogoda o Podaga: presso gli Slavi baltici divinità di tipo stagionale	2
полкан	III, 80	Polkan: personaggio della <i>Povest' o Bove</i> <i>Koroleviče</i> , centauro	1
поминки	IV, 128	<i>pominki</i> : banchetti funebri	1
Пугачев	I, 178 (<i>пугач?</i>); II, 104; II,	Pugačev: Emel'jan	10

	170; II, 372 (пугачевский); III, 121 (пугачевщина); IV, 82; IV, 103 (пугачевый); IV, 206 (<i>Пугач?</i>); V, 176; V, 242	Pugačev, capo della rivolta del 1773-1775	
Разин	I, 352; II, 114; II, 187; II, 190; II, 358; II, 359; III, 36; III, 157 (Разинский); III, 234; III, 251; III, 277; III, 299 (Разин напротив); III, 356; IV, 227; V, 144 ("Разин"); V, 187; V, 227 (Разин напротив); V, 242; V, 280	Razin: Sten'ka Razin, capo dei Cosacchi del Don	19
река Сладим	III, 24	fiume Sladim: nella mitologia slava, il fiume che scorre in Paradiso	1
реун, зарев	II, 318	nel calendario popolare, ottobre	1
русалия	I, 83; IV, 164	<i>rusalija</i> : festa primaverile	2
Русалка	I, 32 (зеленая жена); I, 119 (водяные царевны); I, 136; I, 139 (водяница); I, 304; I, 326 (утопленница); I, 377; I, 383; II, 35; (II, 38: <i>рузалочный взгляд</i>); II, 40; II, 72 (по-русалочьи; русалка); II, 89; II, 190; II, 221 (русалка веток/воздуха); II, 266 (русалка, русалочий); II, 270; II, 347; II, 351 (русалочка); II, 358; III, 7 (утопленница); III, 175; III, 192; III, 196 (+русалочий); III, 210; III, 215; III, 221; III, 370; IV, 7; IV, 66; IV, 82 (+русалочий) IV, 271 (+легини); V, 13; V, 144 (+русалочий); V, 187; V, 206; V, 223 (+русалочка); V, 227; V, 280 (+русалочка); V, 306	Rusalca: essere pericoloso nel quale si trasformano le ragazze morte annegate o i bambini non battezzati. Le rusalche si presentano come bellissime fanciulle dai lunghi capelli verdi; quando escono dalle acque possono attirare a sé i malcapitati, solleticarli fino alla morte o annegarli. VARIANTI: русавки, водяницы, берегини, купалки, лоскотухи	40
Садко	I, 202	Sadko: eroe delle <i>byline</i> del ciclo di Novgorod. Per la sua maestria nel suonare il <i>gusli</i> è amato dal <i>vodjanoj</i>	1
Сварог	IV, 12	Svarog: dio del fuoco presso gli Slavi	1
святки	III 196 (весенные святки); III, 215; IV, 12	<i>svjatki</i>	3
Святогор	IV, 256	Svjatogor: eroe delle	1

<i>byline</i>			
сензорик, грозник, страдник	II, 318	nel calendario popolare, mese di luglio	1
серпень	II, 318	nel calendario popolare, agosto	1
сечень	IV, 164	nel calendario popolare, gennaio	1
сивка-бурка	IV, 164	<i>Sivka-burka</i> : cavallo magico delle fiabe, incredibilmente veloce, capace di volare, attraversare mari e monti	1
скатерть-самобранка	I, 319 (самобранка); II, 199; IV, 82	<i>skater'-samobranka</i> : tovaglia della fiabe, capace di apparecchiarsi da sola	3
Снегурочка	II, 297; III, 229	<i>Sneguročka</i> : personaggio delle fiabe legato a Ded Moroz	2
Стрибог	IV, 12; IV, 237; V, 166	<i>Stribog</i> : dio del vento presso gli Slavi	3
Стрибожич	IV, 12	<i>Stribožič</i> : erede di Stribog	1
Сыржа	III, 60	<i>Syrža</i> : fanciulla legata nella religione della <u>Mordovia</u> al dio Mel'kazo	1
Хорс	II, 40	<i>Chors</i> : dio del sole nella mitologia slava; cfr. <i>Slovo o polku Igoreve</i>	1
цветень	IV, 164	mese di aprile	1
Чомпас (Чам-Пас)	IV, 237	<i>Čam-Pas</i> (?): divinità pagana della <u>Mordovia</u>	1
юнак	I, 269; IV, 49; V, 102	<i>junak</i> : eroe dell'epica <u>serba</u>	3
Ярила	I, 140; II, 103 (<i>Яровчатый</i>); III, 67; IV, 256 (Ярыня); V, 187	<i>Jarila/o</i> : nella mitologia slava divinità della fertilità primaverile. Notizie su Jarilo sono rimaste soprattutto in Bielorussia, dove veniva presentato come un bel giovane su un cavallo bianco, scalzo, con in testa una corona di fiori e nella mano sinistra un mazzo di spighe.	5
“... как попороть раскрыл/ Тайны	I, 77	> potere divinatorio della felce nella notte di Ivan Kupalo	

радостные
крыл”

“Хоронят
бога мух...”

II, 318

> rito della sepoltura delle
mosche

ANIMALI	VOLUME, PAGINA	SIGNIFICATO (VARIANTI POPOLARI, REGIONALISMI)	SPECIE, RAZZE	INDICE DI RIPART. n/754
аист	II, 87 (лелека); III, 87; III, 266 (лелека); V, 166 (лелека)	cicogna лелека: ucr. cicogna bianca		4
баран	II, 334; IV, 7 (овен); IV, 66 (овен); V, 122 (овен); V, 280 (овен); V, 306	montone		6
бегемот	V, 122 (водяной конь)	ippopotamo		1
белка	I, 367 (векша); II, 277; II, 389; III, 80 (белочка) III, 142 (мысь); III, 318; IV, 25 (векша); V, 87; V, 91; V, 93; V, 100; V, 242 (векша)	scoiattolo векша: obl. мысь: obl.		12
блоха	I, 279 (блошка); IV, 12; V, 242	pulce		3
тли	I, 344; II, 287 (вши); IV, 12	pidocchi		3
бобр	II, 16; V, 202	castoro		2
божия коровка	III, 80; IV, 75	coccinella		2
буйвол	II, 71; II, 138 (+ буйволица); II, 239; II, 280; III, 299; IV, 49; V, 41; V, 122; V, 187	bufalo		9
бык	I, 202; II, 44; II, 93; II, 184; II, 234 (бычачий); II, 255 (+ бычий); II, 270 (+бугай > Uranio); II, 303 (+ бугай); II, 358 (бычий); II, 369; II, 382; III, 24; III, 168; III, 299; III, 329; III, 362;	toro		22

	III, 390 (бычачий); IV, 12 (буй-тур); IV, 103; IV, 206 (бычий); V, 187; V, 242			
вепрь	I, 159; I, 338; IV, 12; IV, 128 (Вепрь); IV, 261; IV, 279; V, 108; V, 202	cinghiale		8
кабан	II, 138; III, 129; V, 108; V, 187			4
верблюд	I, 205; II, 161; II, 200; III, 31; III, 121; (III, 196: человек- верблюд); IV, 128; V, 41; V, 187; V, 242; V, 306	camello		11
вол	I, 118; I, 160; I, 247; I, 271; II, 47; II, 184; II, 270; II, 386 (воловий); III, 157; III, 196; III, 234 (pl. → cris.); III, 251; III, 299; III, 329; IV, 40; IV, 120; V, 25; V, 105; V, 122; V, 187; V, 242	bue		21
волк	I, 139; I, 189; I, 193; [I, 288]; I, 343; I, 366; I, 376; II, 35; II, 72 (волчица); II, 111 (волчица); II, 117 (по-вольчи); II, 165; II, 206; II, 228; II, 234 (вольчица); II, 277; II, 315; II, 353; II, 363; II, 389 (волчица); II, 398; II, 403 (волчий); III, 42; III, 73; III, 142, III, 157; III, 175; III, 196; III, 221 (волчий); III, 266; III, 356 (+ волчица); III,	lupo		48

	370; III, 412 (волчий); IV, 12; IV, 164 (+ вольченка); V, 22; V, 25; V, 35 (волк-следотворец); V, 41; V, 87; V, 105 (+ вольчий, бирюк); V, 108; V, 122 (+ волчонок); V, 187; V, 202 (вольчий); V, 206 (вольчий); V, 242; V, 280			
ворон, ворона	I, 117; I, 125; (ворона); I, 205; I, 261; I, 267; I, 271 (белый ворон); I, 323; I, 324; I, 331; I, 336; I, 346; II, 22; II, 120; II, 143 (воронья стая); II, 152; II, 188 (ворона, карга); II, 256; II, 266; II, 305; II, 318; II, 323; II, 330; II, 404; III, 42 (вран); III, 80; III, 99; III, 142 (ворона); III, 157; III, 175; III, 215 (+ воронья стая); III, 234 (ворона); III, 251; III, 266 (ворона); III, 299 (+ вороний); III, 370 (вороний); III, 412; IV, 7; IV, 25; IV, 103; IV, 164; IV, 184 (ворона); IV, 220; IV, 248; IV, 271; V, 11; V, 25 (ворона); V, 35 (вран); V, 87; V, 105; V, 122; (V, 144); V, 166; V, 179 (воронье); V, 202; V, 280; V, 306	corvo, cornacchia вран: arc.		56

грач	II, 56; II, 241; II, 385; III, 251; III, 266; IV, 82; V, 153; V, 306			8
выдра	II, 184; V, 242	lontra		2
гадюка	II, 122; III, 67; IV, 271; V, 122; V, 306	vipera		5
голубь	I, 350; I, 383; II, 45; II, 55 (+ голубка); II, 56; II, 72; II, 180; II, 191; II, 239; II, 291; II, 358 (гуля); II, 359 (гуля); [III, 7: голубица]; III, 67 (голубок); III, 73; III, 80; III, 87; III, 109; III, 121; III, 157; III, 175; III, 338 (голубок); III, 362 (голубок); III, 370 (голубок); IV, 12 (сизарь, турман); IV, 25; IV, 49; IV, 66; (IV, 82: голубиный); IV, 128 (голубица); IV, 180; V, 11; V, 25; V, 47; V, 84; V, 105 (витюгень); V, 114; V, 206 (голубка); V, 280 (+ голубок)	colombo		39
горноста́й	(I, 260); III, 67; III, 338 (горностаюшка); IV, 206	ermellino		4
гусеница	II, 277; III, 234; III, 318; III, 370	bruco		4
гусь	I, 111 (чирок); I, 265; I, 286; III, 73; III, 121; IV, 49; IV, 283; V, 105; V, 108; V, 166; V, 232	papera чирок: alzavola		11
ди́кообраз	III, 299; V, 122; V, 237	istrice		3
еж	II, 144; IV, 49; V,	riccio		3

	153			
жаба	II, 183; II, 184; II, 237; III, 87; III, 121; III, 390; III, 412 (жабий); IV, 66; IV, 237; IV, 279; V, 166 (+ жерлянка); V, 187; V, 306	rospo		13
жираф	III, 24 (→Gumilev); V, 41	giraffa		2
жук	II, 214; II, 221 (жучок); III, 18 (<i>жукообразный</i>); III, 318; IV, 25 (жучок); IV, 75 (+ жучок); IV, 237 (жук-дровосек); IV, 261; V, 35 (жук-пилильщик); V, 66 (жучок); V, 122 (жучок, жуки-олени); V, 306	scarabeo жучок: coleottero		12
шмель	II, 221; III, 87; III, 329 (шершнево)	calabrone		3
журавль	I, 166 (стерх); I, 336; I, 371; II, 116; II, 176; II, 353; III, 18 (+ полужуравль); III, 175; III, 221 (журавель, журавушка); III, 277; IV, 271; V, 41; V, 122 (красный журавль, журавлиный); V, 227	gru стерх: gru bianca		14
заяц	I, 322 (зайчишка); I, 331; I, 340 (+ заячий); I, 343; I, 367 (заячий); II, 128; II, 277; II, 398 (заячий); III, 87 (+ зайчишка); III, 175 (+ заячий); III,	lepre		27

	288]; III, 318; III, 338 (+ заячий, зайчиха); III, 362; III, 370 (зайчик); III, 390; IV, 164 (Заяц); IV, 237; IV, 279; V, 144; V, 153; V, 166; V, 187 (зайчонок); V, 205 (+ заячий, Великий Заяц); V, 206; V, 237 (зайчик); V, 306 (+ заячий)			
змея , змея	I, 158; I, 167; I, 193; I, 239 (змееобразный); I, 271; I, 288 (змеиный); I, 303; I, 331 (+ гад); I, 352; I, 367 (гад); II, 22 (+ гад); II, 100; II, 138 (змеиный); II, 165 (гад); II, 176; II, 191; II, 244 (+ змеиный); II, 277 (гад); [II, 309: гад]; II, 318; [II, 334: гад]; II, 359; II, 386; III, 15; III, 18; III, 31; III, 36; III, 42 (+ змеиный, гад); III, 99; (III, 142: змейка); III, 196; III, 221; III, 277 (гад); III, 338; III, 390 (+ змейка); IV, 40; IV, 49 (+ гад) IV, 66; [IV, 82 гад]; IV, 128; IV, 164; IV, 206 (змейка); IV, 237; IV, 248 (змейка); IV, 276; V, 22; V, 25; V, 35; V, 49 (морские змеи); (V, 84: змейка); V, 89; V, 93; V 120; V, 122	serpente		60

	(морские змеи, змеиный); V, 166 (рогатая степная змея); V, 187; V, 206 (+ <i>zad</i>); V, 224; V, 242; V, 280 (змейка); V, 306 (+ <i>zad</i>)			
зубр	V, 100; V, 166; V, 280	uro (bisonte)		3
индейка	I, 265; IV, 220 (индюшка)	tacchino		2
кит	I, 216; II, 76; II, 114; II, 241; II, 266; III, 36; III, 157; III, 196; III, 210; III, 234; III, 277; III, 299; III, 324; III, 370; V, 153; V, 206; V, 242	balena		17
коза	I, 202 (козлиный); (I, 208); II, 16; II, 30; II, 263; II, 297; II, 359 (козлик); III, 18; III, 87 (козел); III, 215; III, 234 (козий); III, 294; III, 390; IV, 12; IV, 206 (+ козел, козочка); V, 35 (козел); V, 41 (козел); V, 47; V, 51 (козочка); V, 96 (козленок); V, 102; V, 114 (козел); V, 144; V, 202; V, 221; V, 280; V, 306 (козлиный)	capra козел: caprone		27
козуля	III, 129	capriolo		1
комар	III, 87; III, 299; IV, 237; V, 96; V, 202; V, 242; V, 306 (комарный)	zanzara		7
конь, лошадь	I, 13; I, 119; I, 121; I, 141; I, 149 (конский); I, 165 (кобылица); I, 175 (конский); I, 178 (+ лошадь);	cavallo битюг: cavallo da tiro бобыль: cavallo		121

<p>I, 191; I, 193 (+ конский); I, 202; I, 216 (+ конный); I, 219 (+ конский); I, 224; I, 236 (сивка); I, 237 (+ бобьль); I, 245; I, 254 (конский); I, 261; I, 281 (+ конский, скакун); I, 288; I, 293; I, 303; I, 312; I, 315; I, 335; I, 344 (жеребец); I, 354 (+ конский); I, 357 (конский); I, 376; I, 384; II, 16; II, 38 (+ конский); II, 40 (кобылица); II, 73; II, 79 (+ конский); II, 100 (скакун); II, 128; II, 138; II, 143 (рысак); (II, 164); II, 168 (+ неук); II, 180 (неук); II, 191 (+ скакун); II, 237; II, 241 (кляча); II, 251 (жеребенок); II, 265 (кляча); II, 291 (Донец-скакун); II, 303; II, 306; II, 308 (+ игрень); II, 311 (кобылица); II, 318; II, 321; [II, 330 кобыла]; II, 334 (конный); II, 367; II, 368; II, 370 (сивка, кляча); II, 384 (битюг); II, 385 (+ скакун); II, 386; II, 404; III, 7 (+ конный); III, 12 (+ конский); III, 24 (лошадь); III, 36; III, 42 (+ конный, скакун); III, 60 (+ скакун); III, 73;</p>	<p>bianco жеребец: stallone игрень: cavallo fulvo иноходец: cavallo ambiente кляча: cavallo vecchio кобыла/ кобылица: giumenta комонь: arg. неук: cavallo non addomesticato рысак: trottatore сивка: cavallo grigio скакун: cavallo da corsa</p>		
--	---	--	--

<p> III, 121; III, 129 (+ черкасский жеребец); III, 142 (+ конский, кляча); III, 157 (скакун); III, 175 (+ конский); III, 196; III, 210; III, 221 (+ конский, скакун, иноходец); III, 234 (+ конский); III, 266 (+ конский); III, 277; III, 299 (+ конский, скакун); III, 324; III, 329 (+ жеребец, кобыла); III, 338 (+ кобыла); III, 356 (неук); III, 362 (конный); III, 370 (+ конный); III, 390; IV, 12; IV, 25; IV, 40 (+ скакун); IV, 49 (+ конь-скакун); IV, 103 (конский); IV, 128; IV, 157; IV, 164; IV, 184 (+ скакун, лошадь, конский); IV, 220 (лошадь, конский); IV, 248 (конный); IV, 256; IV, 279 (конский, кляча); V, 11 (комонь); V, 21 (конский); V, 25 (+ конский); V, 49; V, 60 (+ лошадь); V, 89; V, 96 (конский); V, 105 (+ конский); V, 108; V, 122 (+ скакун); V, 144 (+ конский); V, 153 (+лошадь, пристяжная); V, 187 (+ кобылица, неук); V, 202; V, </p>			
---	--	--	--

	206 (+ конный, иноходец); V, 223 (+ скакун); V, 227 (конь-неук); V, 242 (+скакун); V, 280 (+ конский); V, 306 (+ кобылица)			
корова	I, 200 (коровий); II, 16; II, 42 (коровий); II, 176; II, 184; II, 234; II, 296; III, 24; III, 234; III, 299 (коровий); III, 318; III, 324 (коровий); [III, 338]; III, 356; III, 412; IV, 103; IV, 128 (коровушка, коровий); IV, 164; V, 122 (коровий); V, 223; V, 227; V, 232; V, 280; V, 306	мусса		24
коршун	I, 271; III, 7; IV, 40; V, 91; V, 102; V, 114; V, 206; V, 232	nibbio		8
косуля	IV, 40	capriolo		1
кот	I, 167 (кошка); I, 359 (котенок); II, 73 (кошка); II, 147; II, 337 (кошка); III, 18 (котенок); III, 24 (кошка); III, 31 (кошка); III, 142 (кошка); III, 175 (котенок); III, 196 (+ кошачий); III, 299 (кошка); III, 338 (котик); III, 362; III, 370; IV, 184 (кошка); IV, 220 (кошка); IV, 264 (+ кошка); V, 25 (кошка); V, 41 (кошка); V, 144 (котенок); V, 179 (кошка); V, 206	gatto		25

	(кошка, кошачий); V, 224 (котенок); V, 280 (кошка)			
кролик	I, 371; III, 168; III, 175; III, 390; V, 122; V, 153	coniglio		6
крот	II, 277; III, 318; III, 370	talpa		3
кузнечик	I, 104; I, 132; I, 137; IV, 25; V, 206	cavalletta		5
куница	V, 227	martora		1
кура	I, 265; III, 299 (+ цыпленок); III, 318 (цыпленок); III, 390 (по-куриному); IV, 184 (цыпленок); IV, 206; IV, 220; V, 41 (цесарка); V, 66 (курочка, цыпленок)	gallina цесарка: faraona		9
лама	V, 41	lama		1
лань	[III, 12]; III, 15; III, 196; III, 266; IV, 49; V, 122; V, 242; V, 306	daino		8
ласка	I, 380	donnola		1
лебедь	I, 119 (+ лебяжий); I, 205; I, 215; I, 295; I, 336; I, 352; I, 357; I, 371; I, 383; II, 10; II, 30; II, 39 (лебединый); II, 40; II, 87; II, 100; II, 128; II, 176; II, 277; II, 352; III, 67; III, 99; III, 121; III, 129; III, 175; III, 196; III, 234 (лебедь черный); III, 251; III, 266; III, 299; III, 318; III, 338; III, 356 (+ лебяжий); IV, 12; IV, 25; IV, 157 (лебяжий);	cigno		52

	IV, 256; V, 8 (лебединый); V, 13; V, 15; V, 22; V, 25; V, 41; V, 96; V, 100; V, 105; V, 166; V, 187 (Лебедь времени); V, 202; V, 224; V, 242; V, 280; V, 306			
лев	I, 219 (львиный); I, 220 (львица, львиный); [II, 11: + львиный]; (II, 16); II, 89 (львиный); II, 165; II, 174; II, 194; II, 239; II, 388 (львиный); II, 397; III, 87; III, 277; III, 299; [III, 338]; V, 41; V, 96 (“желтый косматый король”); V, 122; V, 166 (+ львиный); V, 224; V, 242; V, 280 (львиный); V, 306	leone		23
лиса	I, 277 (лиска); I, 335 (лисица); II, 99; II, 277 (лисица, лисичка); III, 67 (лисица); III, 299; III, 318 (лиска); III, 390 (лисий); IV, 12	volpe		9
лось	I, 304 (+ лосиный); I, 338; I, 367; II, 84; II, 277; II, 323; III, 42; III, 67; III, 87; III, 215 (лось-сохач); III, 318; IV, 164 (лосиха); V, 25; V, 41; V, 306 (+ лосенок)	alce		15
лягушка	I, 197 (лягушечка); I, 312 (лягва); II, 184; II, 187	ranocchia		12

	(лягушонка); II, 241; III, 87; III, 318; III, 412 (+ лягушечий); IV, 184; V, 35; V, 206; V, 280			
мамонт	I, 248; I, 249; I, 312; I, 341; II, 40; II, 67; II, 388; III, 175; III, 192; III, 215 (+ мамонтовый); IV, 184 (Мамонт); V, 166; V, 242; V, 306	mammut		14
медведь	I, 276 (медвежий); I, 286 (медвежий); I, 308 (медвежий); [II, 49]; II, 114; II, 128 (ошкуй, медвежий); II, 286; II, 318 (медвежий, медвеженок); II, 351; III, 87; III, 109 (мишка); III, 142; III, 168; III, 196; III, 210 (медвежий); III, 221; III, 251; III, 370; IV, 12; IV, 25; IV, 49; IV, 237 (+ медвежий); V, 41; V, 93; V, 114; V, 176; V, 227; V, 242; V, 306 (+ медвеженок)	orso ошкуй: orso bianco		29
морж	[I, 256]; II, 26; II, 84; II, 87; III, 175; V, 41; V, 306	tricheco		7
мотылек, бабочка	I, 223 (бабурка); I, 266; I, 269; I, 276 (+ мотыльковый); I, 304; I, 327 (бабочка); I, 359; I, 384; II, 16 (бабочка); II, 19; II, 84 (бабочка-	farfalla бабурка: reg. бражник: farfalle, sfingi ляпун: farfalla		50

	<p>ляпунья); II, 87 (бабочка, ляпун); II, 93 (бабочкиный); II, 186 (ляпун); II, 237 (+ бабочка, ляпун); II, 239 (бабочка); II, 254 (бабочка); II, 277 (+ бабочка); II, 318 (ляпун); III, 80 (+ мотыльковый); III, 87; III, 142; III, 192 (+ бабочка, мотыльковый); III, 210; III, 229 (бабочка), III, 266; III, 277; III, 294 (бабочка); III, 299; III, 318 (+ бабочка); III, 338; III, 362 (бабочка); III, 390; IV, 49 (+ бабочка); IV, 75 (бабочка); IV, 103 (бабочка); IV, 184 (бабочка); V, 51 (+ бабочка); V, 58 (+ бабочка); V, 66 (+ бабочка, Махаон); V, 96 (бабурка); V, 122 (+ бабочка); V, 144; V, 153 (+ бабочка, бражник); V, 179 (бабочка); V, 187 (бабочка); V, 202 (бабочка); V, 206 (бабочка); V, 242 (+ бабочка); V, 280; V, 306 (бабочка)</p>			
муравья	<p>II, 241 (мураш); II, 277; III, 87 (+ мураш); III, 168; III, 234; III, 277; IV, 75; IV, 82; V, 51; V, 66; V, 91; V, 122; V, 144; V, 153; V, 187;</p>	formica		18

	V, 242; V, 280 (мураши); V, 306 (мураши)			
муха	I, 287; II, 83; II, 280; II, 318; II, 359; II, 369; III, 67; III, 73 (мушка); III, 87 (мушка); III, 142; III, 215; III, 338; III, 370; III, 412; IV, 12; IV, 206; IV, 227; IV, 237; IV, 263; V, 105; V, 221; V, 242; V, 280; V, 306	mosca		24
мышь, крыса	I, 40; I, 212 (крысиный); I, 249; I, 321 (крысиный); I, 323; II, 10; II, 83; II, 141; II, 187 (мышонок); II, 338; II, 365 (крысиный); II, 392; III, 87; III, 175; III, 221; III, 318; III, 338; III, 362; III, 390 (мышиный); III, 412 (мышиный); [IV, 12 мышонок]; IV, 49; IV, 66 (мышиный); IV, 206; V, 122; V, 153; V, 166; V, 187; V, 242; V, 280 (мышиный, крыса); V, 306 (+ мышиный)			31
насекомое	III, 196; IV, 103; V, 41; V, 280	insetti		4
букашки (мошки)	I, 373 (мошки); II, 165 (гнус); III, 24; III, 80 (мошки); III, 87 (мошки); III, 99; III, 109 (мошки); III, 175; III, 299 (мошки); IV, 12; IV, 66; IV, 227; IV, 261 (гнус); V, 51; V, 122	moscerini		19

	(мошки); V, 153 (мошки); V, 187 (мошки); V, 280; V, 306			
козявки	III, 109; III, 192; IV, 12	insettini		3
овод	I, 304; I, 349; III, 87 (слепень); V, 187 (+ слепень)	tafano		4
нетопырь	IV, 206; V, 41; V, 49; V, 59; V, 206 (летучая мышь); V, 280 (летучая мышь);	pipistrello		6
носорог	I, 240; IV, 49; V, 41; V, 242	rinoceronte		4
обезьяна	I, 206; I, 293 (полуобезьяна); II, 109; II, 273; III, 168 (обезьянка); III, 229; III, 234; III, 277; IV, 220; IV, 276; V, 41; V, 122; V, 176 (шимпанзе); V, 187; V, 242	scimmia		15
овца	I, 205; [I, 288: овечка]; I, 291 (овечий); II, 16; II, 100; II, 138; II, 143 (волшебная овца); II, 165; II, 200 (овечий); II, 277; II, 290 (овечий); II, 330; II, 353; III, 87(+ овечий); (III, 129); III, 142 (овечий); III, 192; III, 210 (овечий); (III, 288: овечий); (III, 294, овечий); III, 299; III, 324; III, 329; [III, 338]; III, 356 (+ овечий); IV, 49; IV, 82 (овечий); IV, 248; IV, 271; V, 80; V, 91; (V, 102: овечий); V,	pecora		37

	176; V, 179; V, 232; V, 242 (овечка); V, 280			
олень	I, 129; I, 132; I, 206; I, 219; I, 242; I, 244; I, 307 (елень); I, 341; I, 343; I, 384; II, 122; II, 165; II, 169; II, 259; II, 298; II, 323; III, 99; III, 121; III, 129 (козуля); III, 175; III, 196; III, 251; III, 318; IV, 12; IV, 25 (+ олений); IV, 49 (олений); [IV, 82]; IV, 128; IV, 184; IV, 237; IV, 248; V, 35; V, 41; V, 114; V, 242; V, 306	cervo елень: arg.		36
орел	I, 87; I, 129; I, 189; I, 193; I, 202; I, 212 (орлиный, орлица); I, 215 (беркут); I, 299 (+ орлан); I, 336 (орлан, орланий); II, 93 (орлиный); II, 114 (+ орлан); II, 161 (орлица); II, 200; II, 241; II, 298; II, 301 (орлиный); II, 311; II, 312; II, 326 (орлиный); II, 353 (орлан); III, 31; III, 60; III, 87; III, 142 (+ орлан); III, 157 (орлица, орлиный); III, 192; III, 196 (+ орлан); III, 215; III, 221; III, 234 (орленок); III, 251 (орлан); III, 277 (+ орлан); III, 324; [III, 338 орлик]; III, 370 (орлица,	aquila белохвост: aquila di mare dalla coda bianca беркут, халзан: aquila reale орлан: aquila di mare халзан: aquila		59

	орленок); III, 390; IV, 25 (белохвост); IV, 40; IV, 49; IV, 75; IV, 82; [IV, 220]; V, 9; V, 25 (орлино); V, 41; V, 47; (V, 49: орлиный); V, 51 (морской орел, орлиный); V, 100 (халзан); V, 102; V, 105; V, 114 (+ орленок); V, 122 (+ орлан); V, 153 (орлиный); V, 166; V, 187 (+ орлан-белохвост); V, 227; V, 242; V, 306 (+ орлиный)			
оса	I, 280; I, 321 (осиный); II, 221; III, 87; III, 370; IV, 237; V, 25 (осиный)	vespa		7
осел	I, 261 (оселок); II, 138; II, 144 (+ ишак); III, 31; IV, 206	asino		5
мул	II, 144	mulo		1
павлин	V, 41 (“синий красивейшина”); V, 187; V, 206 (павлиний)	pavone		3
паук	I, 124 (паучий); I, 317; I, 374 (паутиный); II, 16; II, 93; II, 143 (каракурт); II, 164; II, 237; II, 277; II, 374; II, 403 (паучок); III, 7; III, 24; III, 266; V, 93; V, 144; V, 187; V, 280	ragno каракурт: turco, ragno		18
пеликан	II, 176 (баба-птица); III, 356 (баба-птица); III, 370 (баба-птица); V, 187 (баба-птица); V,	pellicano		5

	227 (баба-птица)			
петух	I, 357 (пивень); II, 388 (пивень); III, 109 (кочет); III, 129 (зозуля); IV, 12 (пивень, петушонок); (IV, 82); IV, 206 (кочет); V, 25 (кур); V, 35 (кур); V, 280; V, 306	gallo пивень: ucr. зозуля: ucr. кочет: reg. кур: reg.		10
пингвин	V, 41 (рыбокрыл)	pinguino		1
попугай	I, 336; II, 270; V, 41; V, 55; V, 122	pappagallo		5
птица	I, 14; I, 41; I, 71; I, 73; I, 82 (соловей); I, 87; I, 93 (соловей); I, 96 (ласточка); I, 104 (зинзиверь); I, 109 (свиристель); I, 110; I, 125 (трясогузка); I, 129 (птичка, воробей); I, 132 (додо); I, 172 (очеретянка); I, 177 (тетерев, дятел); I, 200; I, 205 (удод); I, 210 (иволга); I, 216 (олуша); I, 224 (каменка); I, 249; I, 250 (соловей); I, 258; I, 262; I, 271 (птичий); I, 273; I, 276 (сизоворонка); I, 277 (пташка); I, 311; I, 312 (выпь); I, 320 (колибри?); I, 321 (колибри); I, 322 (додо, воробушек); I, 323 (небоптица); I, 338 (тетерев); I, 343 (сорока, дрозд); I, 349 (копытка); I, 365 (пигалица); I,	uccelli	баклан (cormorano): III, 299; V, 108; V, 227 воробей (passero): I, 129; I, 322; II, 403; III, 80; III, 299; III, 318; III, 329; III, 362; III, 370; III, 390; IV, 82; IV, 184; V, 25; V, 66; V, 84 выпь; водяной бугай (tarabuso): I, 312; III, 18; III, 196; IV, 66 вьюрок (verzellino, canarino); IV, 267; V, 306 галка (tacco): II, 330; III, 370; III, 390 глухарь (urogallo): II, 277; II, 318; III, 67 горихвостка (codiroso): II, 244; II, 318	167

<p>371 (+ дрозд); I, 376 (горлинка); I, 377 (ласточка); I, 381 (+ птаха); I, 384 (птичий); II, 7 (снегирь); II, 12 (зимородок); II, 19 (+ птенец); II, 35 (иволга); II, 45 (чиж); II, 49 (птичий); II, 52 (соловей); II, 55 (иволга); II, 73; II, 84 (ласточка); II, 87 (+ ласточка, лелюк); II, 95 (кукушка); II, 100; II, 108; II, 111; II, 116 (+ соловьиный); II, 117 (сойка); II, 155 (птенец); II, 161; II, 164; II, 169 (соловьиный); II, 176 (птенец); II, 186; II, 188 (соловей); II, 200 (птенец); II, 217 (птенчик); II, 221 (+ снегирь, птичий, малиновка); II, 241; II, 244 (птичка, горихвостка, оляпка); II, 254; II, 277 (тетерев, глухарь); II, 291 (+ соловей, горлинка); II, 300; II, 309; II, 312 (стриж); II, 318 (горихвостка, глухарь); II, 323 (+ синица); II, 330 (галка); II, 340; II, 367 (соловей); II, 370; II, 374 (+ славка); II, 403 (воробей); III, 7 (соловей); III, 18</p>		<p>горлинка (tortora): I, 376; III, 99; V, 114; V, 206</p> <p>додо: I, 132</p> <p>дрозд (merlo): I, 343; I, 371; III, 67; III, 99; III, 175; IV, 49; V, 114; V, 122</p> <p>дубровник (passero del querceto): IV, 267; V, 306</p> <p>дятел (picchio) I, 177; III, 109; IV, 267; IV, 279; V, 280</p> <p>жаворонок (allodola): V, 105; V, 122</p> <p>желна (picchio nero): V, 100</p> <p>зарянка (pettirosso): V, 35</p> <p>зимородок (martin pescatore): II, 12</p> <p>зинзивер (cinciallegra): I, 104</p> <p>иволга (rigogolo): I, 210; V, 306</p> <p>какаду: III, 18</p> <p>каменка (culbianco): I, 224</p> <p>канарейка (canarino):</p>	
---	--	--	--

<p>(+ птица-растение, выпь, какаду); III, 24; III, 36 (стрепет); III, 60 (птичка); III, 67 (+ сойка, скворушка, глухарка, репейник, дрозд); III, 73 (соловушка); III, 80 (воробей, соловей); III, 87 (+ соловей, пташка; овсянка, чечетка, сизоворонка, дятел, синица); III, 99 (кречет, дрозд, горlinka, свиристель); III, 109 (дятел); III, 121 (стрепет, стриж, ласточка); III, 129 (кречет); III, 142 (+ свиристель, соловьиный); III, 157 (кречет); III, 175 (+ дрозд, ласточка, сорока); III, 196 (+ ласточка, птаха, выпь, галка); III, 215 (+ ласточка, славка); III, 221 (птичий); III, 234 (+ птаха); III, 251 (кулик, птаха); III, 266 (стриж); III, 277 (ласточка, соловьиный); III, 299 (+ птичий, ласточка, славка, баклан); III, 318 (птичий, воробей); III, 324 (пташка); III, 329 (воробей); III, 338; III, 356 (птичий); III, 362 (+ воробей); III,</p>		<p>V, 51</p> <p>клет (crociere): IV, 164</p> <p>козодой (caprimulgo europeo): IV, 220</p> <p>колибри: I, 320; I, 321</p> <p>копытка (bugherlac?): I, 349</p> <p>коростель (re di quaglie): V, 242</p> <p>кречет (girfalco): III, 99; III, 129; III, 157</p> <p>кукушка (cuculo): II, 95; III, 370; V, 35; V, 306</p> <p>кулик (bessaccino): III, 251; V, 242</p> <p>ласточка (rondine): I, 96; II, 87; III, 175; III, 196; III, 215; III, 277; III, 299; III, 370; IV, 82; V, 35; V, 187; V, 206; V, 306</p> <p>лунь (albanella): V, 105</p> <p>малиновка (pettirosso): II, 221</p> <p>моа: V, 122</p> <p>овсянка (zigolo giallo): III, 87; IV, 267;</p>	
---	--	--	--

<p>370 (+ ласточка, галка, воробей, кукушка, скворец); III, 390 (+ птичка, галка воробей, стриж); IV, 25 (тетеря, лесная пташка, птичка); IV, 40 (птичий); IV, 49 (+ дрозд); IV, 66 (+ тетерев, славка, водяной бугай); IV, 82 (+ воробьиный, ласточка); IV, 128 (сорока); IV, 157 (стриж); IV, 164 (клест, снегирь, пухляк); IV, 180; IV, 184 (+ воробушек, соловей); IV, 206 (щегленок); IV, 220 (козодой); IV, 227; IV, 237 (птичка); IV, 248; IV, 256; IV, 263 (шурка, пчелоед); IV, 267 (славка, дубровник, дятел, пеночка, вьюрок, овсянка); IV, 279 (дятел); IV, 285 (снегирь); V, 11; V, 22 (птичка); V, 25 (+ свиристель, птичий, тетерев); V, 25 (+ дудак, воробышек); V, 35 (ласточка, соловей, зарянка, кукушка, птичка-богоед); V, 39; V, 41 (+ австралийские птицы = <i>птица-лира</i> ?, низкая птица = <i>фазан</i>?);</p>		<p>V, 306</p> <p>олуша (sula): I, 216</p> <p>оляпка (merlo acquaiolo): II, 244</p> <p>очеретянка (Acrocephalus?): I, 172</p> <p>пастушка (porciglione): V, 100</p> <p>пеночка (luì): IV, 267; V, 306</p> <p>пигалица (pavoncella): I, 365</p> <p>пухляк (cincia bigia alpestre): IV, 164</p> <p>ремез (pendolino): V, 105</p> <p>репейник (lappola): II, 67</p> <p>рябчик (francolino): V, 100</p> <p>свиристель (beccofrusone): I, 109; III, 99; III, 142; V, 25</p> <p>сизоворонка (ghiandaia marina): I, 276; III, 87</p> <p>синица (cinciallegra): II, 323; III, 87</p> <p>скворец, скворушка (storno):</p>	
--	--	---	--

<p>V, 51 (+ птичка, славка, канарейка); V, 66 (воробей); V, 80 (соловушка); V, 84 (воробей); V, 93 (+ соловей, птахи); V, 96; V, 100 (тетерев, желна, рябчик, пастушка); V, 105 (+ жаваронок, дрофа, стрепет, ремез, лун, сорока); V, 108 (+ баклан, стрепет, дрофа); V, 114 (+ горлинка, дрозд); V, 122 (+ птичий, дрозд, славка, жаваронок, моа, птенчик); V, 166 (жаворонок, ласточка); V, 175 (ласточка); V, 187 (+ соловей, жаворонок, стриж, ласточка); V, 206 (+ иволга, горлинка, ласточка, птичка, соловей); V, 227 (+ баклан); V, 232; V, 242 (+ кулик, коростель, жаворонок, ласточка); V, 280 (+ ласточка, дятел, птаха, соловьиный, птичий, жаворонок); V, 306 (+ пеночка, овсянка, дубровник, вьюрок, сойка, ласточка, славка черноголовая, кукушка, иволга,</p>		<p>III, 67; III, 370</p> <p>славка (capinera): IV, 66</p> <p>снегирь (ciuffolotto): II, 7; II, 221; IV, 164; IV, 285; V, 306</p> <p>сойка (ghiandaia): II, 117; III, 67; V, 306</p> <p>соловей (usignolo): I, 82; I, 93; I, 250; II, 116; II, 169; II, 188; II, 291; II, 367; III, 7; III, 73; III, 80; III, 87; III, 142; III, 277; IV, 184; V, 35; V, 80; V, 93; V, 187; V, 206; V, 280; V, 306</p> <p>сорока (gazza): I, 343; IV, 128; V, 105</p> <p>стрепет, дрофа (otarda): III, 36; III, 121; V, 105; V, 108</p> <p>стриж (rondone): II, 312; III, 266; III, 390; IV, 157; V, 122</p> <p>тетерев (urogallo): I, 177; I, 338; II, 277; IV, 25; IV, 66; V, 25; V, 100</p> <p>трясогузка (ballerina): I, 125</p>	
--	--	---	--

	соловей, снегирь)		удод (urupa): I, 205 чечетка (organetto): III, 87 чиж (lucherino): II, 45 щегол (cardellino): IV, 206 щурка (gruccione): IV, 163	
пчела	II, 221; II, 276 (+ пчелиный); III, 31; III, 73; III, 87 (+ пчелка); III, 99; III, 215; III, 251; III, 370; IV, 82; IV, 237; IV, 276 (пчелиный); V, 25; V, 206; V, 242; V, 280; V, 306	ape		17
рак	II, 27; II, 122; III, 196; III, 338; IV, 49 (+ <i>ракообразный</i>); V, 35; V, 91 (рачок); V, 122; V, 224 (морской рак); V, 227	gambero		10
рыба	I, 54 (рыбный); I, 111; I, 119 (рыбий); I, 129 (+ рыбка); I, 132 (судак); I, 136 (щука); I, 208; I, 215 (рыбий); I, 216 (+ рыбий); I, 247 (осетр); I, 291 (рыбий); I, 293 (пескарь); I, 312; I, 352 (+ угорь); I, 377; I, 379; II, 14 (сиг); II, 16; II, 47 (осетр); II, 142;	pesce	бабура (?): V, 100 белуга (storione beluga): II, 188; III, 370; IV, 103; V, 122; V, 187 вобла (triotto): II, 149; II, 302; II, 357; III, 121; III, 251; IV, 184; IV, 279 кутум (kutum):	73

<p> II, 149 (вобла); II, 176; II, 187; II, 188 (+ белуга, сом); II, 199 (+ судак); II, 207 (сом); II, 208 (+ сом, кутум, сельдь, судак); II, 210 (сельдь); II, 241 (угорь); II, 266; II, 279 (сом); II, 291; II, 302 (+ вобла); II, 326 (рыбий, осетр); II, 375 (вобла); III, 67 (линь, окунь); III, 87 (+ сом); III, 121 (селедка, вобла, лещ); III, 175; III, 196 (+ осьминог); III, 251 (вобла, осетр); III, 299 (+ лосось, сом); III, 324 (рыбка); III, 338 (угорь); III, 356; III, 370 (белуга, нерест, осетр); III, 390; IV, 25 (+ лосось); IV, 66 (+ сом); IV, 82 (рыбий); IV, 103 (белуга); IV, 128 (Осетр); IV, 184 (вобла); IV, 237 (+ сом); IV, 248 (рыбка, селедка); IV, 256 (+ Щука, судачок, лещ); IV, 271 (рыбий); IV, 279 (вобла); V, 35 (сом, щука); V, 49 (скат); V, 61; V, 79; V, 100 (бабура); V, 114; V, 122 (+ белуга); V, 153 (+ сельдь, рыбный); V, 175; V, 187 (+ белуга, осетр, рыбий); V, 202 (осетр, </p>		<p> II, 208 лещ (abramide): III, 121; IV, 256 линь (tinca): III, 87; V, 202 лосось (salmone): III, 299; IV, 25 нерест (fregola): III, 370 окунь (perca): III, 67 осетр (storione): I, 247; II, 47; II, 326; III, 251; III, 370; IV, 128; V, 187; V, 202 осьминог (polpo): III, 196 пескарь (ghiozzo): I, 293 сельдь, селедка (aringa): II, 208; II, 210; V, 153 сиг (corègono): II, 14 скат (razza): V, 49 сом (siluro): II, 188; II, 207; II, 208; II, 279; II, 299; IV, 237; V, 35 судак (lucio-perca): I, 132; II, 199; II, 208; угорь (anguilla): II, 241; III, 338 щука (luccio): I, </p>	
---	--	---	--

	линь, щука); V, 206; V, 242; V, 280 (сом); V, 306 (+ рыбешка)		316; IV, 256; V, 35; V, 202	
рысь	I, 222; III, 390; IV, 12; V, 93	lince		4
сайгак	I, 205	antilope delle steppe		1
сверчок	III, 87	grilli		1
светляк	I, 135; III, 215; IV, 164 (светлячок); V, 7 (светлячок)	lucciola		4
свинья	I, 210 (боров); I, 293 (чушка); II, 161 (свиный); II, 234 (боров); III, 266 (просенок); III, 329; III, 338; IV, 103 (+ боров); IV, 206 (поросенок); V, 206 (+ поросенок); (V, 280); V, 306 (поросенок)	maiale боров: verro чушка: por. porcellino		12
селезнь	III, 31; V, 35	anatra, germano		2
серна	I, 125; III, 277; V, 306	camoscio		3
слон	I, 242; I, 253 (+ слоновый); I, 331 (+ слониха); I, 376; II, 241; II, 340 (слоновый); II, 367; II, 399; III, 87; III, 142; III, 175; III, 277; III, 329; III, 362 (+ слоненок); III, 370; IV, 184; V, 41; (V, 96: слоновый); V, 122 (+ слоненок); V, 187; V, 202; V, 242 (+ слоновый); V, 306	elefante		23
собака, пес	I, 77 (пес); I, 305 (пес); I, 132 (собачка); I, 376 (борзая); II, 12;	cani	борзая (levriero); I, 376; II, 128; II, 300; III, 338;	59

	<p>II, 14 (охотничьи пси); II, 95; II, 122 (+ пес); II, 128 (борзая); II, 207; II, 208; II, 262; II, 263 (собачка); II, 277; II, 289 (собачонка); II, 300 (борзая); II, 301 (собачонка); II, 374; II, 390 (пес); III, 7 (пес); III, 42 (пес); III, 80 (овчарка); III, 87 (овчарка); III, 121 (пес); III, 142 (+ щенята); III, 168; III, 175 (борзая); III, 210 (пес); III, 251 (пес); III, 288; III, 299; III, 324; III, 338 (борзая, гончая, песь, щеночок, песик, собачища, цуцик); III, 362 (пес); IV, 82 (щенок, цуцик); IV, 128 (+ гончая); IV, 164 (гончая); IV, 184; (IV, 206); IV, 237; IV, 276 (волкодав); V, 22 (пес); V, 25 (пес); V, 35 (пес); V, 41 (лайка); V, 58; V, 89; (V, 102); V, 105 (овчарка, борзая); V, 108; V, 122; V, 144 (песик); V, 153 (ищейка); V, 166 (гончая); V, 187; V, 202; V, 206 (собачий); V, 280 (+ борзая, пес); V, 306 (борзая)</p>		<p>V, 105; V, 280; V, 306</p> <p>волкодав (cane lupu): IV, 276</p> <p>гончая (bracco): III, 338; IV, 128; IV, 164; V, 166</p> <p>ищейка (segugio): V, 153</p> <p>лайка (husky): V, 41</p> <p>овчарка (cane pastore): III, 80; III, 87; V, 105</p>	
соболь	<p>II, 372; III, 157; (IV, 12); (IV,</p>	ermellino		9

	103: соболий); IV, 184; IV, 206; IV, 256; V, 227; V, 306			
сова	I, 129 (сплю); II, 11; II, 169; II, 318; II, 338; III, 24; III, 60; III, 87; III, 196; III, 362; IV, 206; V, 153; V, 206	civetta		13
сокол	I, 139; I, 193 (соколий); I, 331; III, 67; III, 121 (соколиный); III, 251; III, 299; III, 390; IV, 49; IV, 128 (+ соколий); IV, 184 (+ соколиный); V, 15; V, 25; V, 41; V, 105; V, 114 (+ соколица); V, 242	falco		17
страус	(I, 291); (I, 293)	struzzo		2
стрекоза	I, 111 (стрекозовый); I, 136 (стрекозий, коромысло); I, 228; I, 276; I, 334 (коромысло); II, 235; II, 254; II, 318; III, 18; III, 80; III, 87 (+ стрекозий); III, 142; III, 175; III, 196 (коромысло); III, 215; III, 234; III, 251 (коромысло); III, 370; III, 412; IV, 12; IV, 259; V, 91; V, 122; V, 280	libellule		24
теленок	II, 16 (телица); II, 138; II, 151; II, 252; II, 296; III, 67; III, 109; III, 229; III, 234; III, 266; III, 318; III, 362 (+ телячий); III, 370; IV, 103;	vitello		16

	V, 122 (телица); V, 187			
тигр	I, 250; I, 344; I, 376 (бабр); II, 397 (бабр); III, 36 (бабр); III, 42 (бабр); III, 142 (тигрица- столица); III, 175 (бабр); IV, 49 (+ бабр); IV, 264 (+ бабр); V, 41; V, 93	tigre		12
тюлень	I, 216 (+ нерпа); II, 326; II, 327; III, 121; III, 356; IV, 184; IV, 237 (тюлений); V, 41; V, 66; V, 100; V, 187	foca нерпа: foca ispida		11
уж	I, 291; III, 67; III, 87; III, 370; IV, 40; IV, 49; IV, 271; V, 187; V, 206	biscia		9
улитка	I, 312; II, 22 (улитка столетий); II, 188; III, 87; III, 175; IV, 49; V, 242 (+ слизень); V, 306 (+ слизень)	lumaca		8
утанг	V, 122	orangotan		1
утка	I, 129; I, 350 (гага); II, 69 (утиный); III, 87; III, 175 (гага); IV, 128 (утица); IV, 184; V, 35; V, 41; V, 108; V, 187	anatra		11
филин	I, 312; III, 234; V, 187; V, 242	gufo		4
хомяк	I, 335 (суслик); III, 168 (суслик); V, 108 (суслик); V, 176 (суслик); V, 280 (суслик)	criceto суслик: citello		5
хорь	V, 306	puzzola		1
цапля	III, 370; IV, 66; IV, 256; V, 15; V,	airone		10

	35; V, 41; V, 122; V, 166; V, 187; V, 242			
чайка	I, 50; I, 69; I, 72; I, 142; I, 256 (кигитка); I, 319; I, 336; I, 350; II, 260; III, 121; III, 142; III, 196; III, 221 (чайка- рыболов); III, 356 (чайка- рыболов); IV, 82; IV, 206; V, 41; V, 66; V, 96; V, 122 (+ морская хохотунья); V, 144; V, 166 (морская хохотунья); V, 175; V, 202; V, 242	gabbiano кигитка: укр.		23
червь	(I, 17: червивый); I, 178; I, 296; I, 307; I, 336; I, 341; II, 241; II, 265; II, 277; II, 338; III, 18 (червяк); III, 87; III, 99; III, 175; III, 215 (червяк); III, 318; III, 362; III, 370 (+ червяк); IV, 12; IV, 82; IV, 120 (червячок); IV, 227; IV, 261; V, 153 (червячок); V, 280; V, 306	verme		26
черепаха	II, 40; II, 48 (черепашка); II, 184; II, 208; (II, 330: черепаховый); (V, 122); V, 187	tartaruga		7
шакал	II, 206	sciacallo		1
ягненок	III, 7 (агний, bibl.); III, 31; III, 142; IV, 268; V, 122	agnello		5
ягуар	III, 390	giaguaro		1
ястреб	II, 334	sparviero, falco		8

	(ястребиный); III, 15; III, 121; III, 192; IV, 128; [IV, 227]; V, 179; V, 187			
ящер	I, 157; I, 304; III, 15; III, 221; III, 324; IV, 49	rettile		6
ящерица	I, 129; II, 277; V, 187	lucertola		3

ALBERI, PIANTE E FIORI	VOLUME, PAGINA	SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
анчар	I, 322	upas	1
апельсин	II, 188 (pers. портахал, нарынч)	arancio/a	2
барвинок	I, 296 (+ барвиночный)	pervinca	1
белена	II, 111; III, 121; III, 196; III, 251; III, 266; IV, 279	giusquiamo	6
береза	I, 200 (березовый); I, 269; I, 326; I, 356 (березовый); I, 357; II, 12; II, 30; II, 35; II, 69; II, 117 (березовый); II, 234; II, 266; II, 277; II, 300; II, 303; II, 323; III, 36; III, 49; III, 67; III, 87 (+ березовый); III, 109; III, 129; III, 142; III, 196; III, 299; III, 318; III, 362; IV, 75; IV, 164 (+ березовый); IV, 184; IV, 206 (березка); IV, 220; IV, 227 (березовый); V, 25 (березка); V, 93; V, 100 (березка); V 179 (+ березка); V, 187; V, 242; V, 306	betulla	40
бех	I, 295	cicuta	1
бобы	III, 221	fave	1
богинины чеботы	I, 271; I, 357; V, 242 (зегзицыны чоботы)	“scarpetta di Venere” (fam. orchidacee)	3
болотные котелки	IV, 206	> водяные орехи: castagna d’acqua	1
василёк	V, 7	fiordaliso	1
вишня	I, 132; I, 253 (вишенья); I, 359 (вишенка); I, 366	ciliegio/a	26

	(вишневый); II, 16; II, 34; II, 35 (вишневый); II, 40 (вишневый); II, 233 (вишневый); III, 192 (вишневый); III, 210; III, 229; III, 299; III, 362 (+ деревце вишневое); III, 370; IV, 82 (вишневый); IV, 128 (вишневый); IV, 206; IV, 227 (вишневый); IV, 271; V, 25; V, 80 (вишневый); V, 122 (вишневый); V, 153 (<i>густовишневый</i>); V, 206; V, 242		
вьюнок	I, 46	convolvolo	1
вяз	V, 227	olmo	1
гвоздика	IV, 66	garofano	1
голубки	I, 143	> звонки (?)	1
груша	II, 138; III, 210	pero/a	2
дерёза	I, 357	lycium	1
дрёма	I, 357	silene dioica	1
дрема [?]	I, 357	> дрема (?)	1
дуб	I, 132; I, 239; I, 250; I, 314 (дубовый); I, 356; I, 372; II, 165; II, 206; III, 12 (дубовый); III, 24 (дубовый); III, 36 (дубовый); III, 60 (+ дубовый); III, 67; III, 87; III, 129; IV, 25; IV, 82; IV, 120; IV, 128; IV, 264; IV, 276 (дубовый); V, 25; V, 84 (+ дубовый); V, 100; V, 114; V, 122 (+ дубовый); V, 153 (дубовый); V, 166 (+ дубовый); V, 242; V, 280	quercia	30
ежевика	III, 299; V, 122	mora	2
ель	I, 109; I, 123; I, 357; II, 277; III, 15; III, 42 (+ еловый); III, 67; III, 87; III, 99; III, 109 (елка); III, 318 (+ еловый); IV, 7; IV, 66; IV, 220; V, 100; V, 242; V, 280; V, 306	abete	18
жёлудь	II, 277	ghianda	1
жость	I, 357	ligustrum (?)	1
заячья капуста	II, 277; III, 87	acetosella dei boschi > cfr. молодика	2
ива, ракета	I, 199 (ракета); I, 216	salice	31

	(ракита); I, 228; I, 287; I, 312 (ветла, ивовый); I, 318 (ивовый); I, 331; I, 338; I, 349; I, 369 (вербный); I, 388; II, 61; II, 69; III, 121; III, 142; III, 192; III, 229; III, 251; IV, 7 (плачущая ива); IV, 66; IV, 184 (ивовый); V, 8; V, 93; V, 100; V, 105; V, 122; V, 144; V, 153; V, 187 (+ ивовый); V, 227 (ветла); V, 232 (верба)	ветла: salice bianco	
иван-да-марья	II, 279	melampyrum	1
ипомея	IV, 66 (исг. крученный паныч)	vernacolo di campanelle (?)	1
кактус	II, 392	cactus	1
калуга	II, 303; III, 251	> калужница (?)	2
калужница	I, 357; V, 153	calta (palustre)	2
клён	I, 319	acero	1
клюква	I, 367; I, 385; V, 122; V, 166 (журавика)	ossicocco	4
ковыль	I, 193; III, 221; IV, 12; V, 25; V, 187; V, 242	stipa	6
колокольчик	V, 59; V, 66	campanula	2
копытце	II, 57; IV, 66	(?) pianta con foglie a forma di zoccolo di cavallo	2
крин	I, 224; III, 87	lilla	2
куманка	I, 95	> куманика?	1
купава	I, 69; I, 93 (+ купавушка); II, 30 (кувшинка); III, 7 (одолен); III, 157 (кувшинка); III, 234; III, 251; IV, 7; IV, 40; IV, 66 (одолен); V, 25; V, 79; V, 91; V, 100; V, 280	ninfea	15
купена	II, 234	Sigillo di Salomone (?)	1
ландыш	V, 64	mughetto	1
лебеда	III, 318	atriplex	1
лебяжий пух	IV, 184; V, 25	?	2
лён	I, 319	lino	1
лесные калачики	III, 318	?	1
липа	I, 237; I, 327 (+липовый); I, 373 (липовый); III, 73 (липовый); III, 168 (липовый); III, 175 (липовый); III, 196; III,	tiglio	14

	234; III, 294 (липовый); III, 338 (липовый); IV, 49; IV, 164 (Липяное бивмо, Липовый парень); IV, 237 (липовый); IV, 279		
лоза	I, 93; I, 175; I, 208; I, 216; I, 228; I, 261; II, 234; II, 270; III, 24; III, 87; IV, 12; IV, 120; IV, 164; IV, 206; IV, 237; V, 206; V, 306	vite	17
лопух	II, 84; II, 87; II, 244; III, 87; III, 299; V, 166 (репейник); V, 227	lappola	7
лотос	V, 122	loto	1
лыко	V, 306	tiglio	1
лютик	I, 333; I, 376; III, 175; V, 35; V, 153; V, 166; V, 232	ranuncolo	7
мак	II, 153; III, 80; III, 87; III, 99; III, 142; III, 251; IV, 40; V, 7; V, 39; V, 144; V, 242	papavero	11
малина	(I, 269: малиновый); (II, 72: малиновый); II, 79 (малиново); (II, 269: малиновый); II, 291; II, 318; III, 67 (малинник); III, 251; (III, 299: малиновый); III, 324 (малинник); (III, 356: малиновый); (III, 370: малиновый); (III, 390: малиново); (IV, 66: малиновый); (V, 51: малиновый); (V, 80: малиновитый); (V, 84: малиновый); (V, 153: малиновый); (V, 166: малиновый) (V, 187: малиновый); (V, 206: малиновый); (V, 232: малиновый); (V, 280: малиновый); (V, 306: малиновый)	lampone	24
маслина	I, 129; III, 121; III, 251 (лох); IV, 268 (лох); V, 61 (масляный); V, 120	olivo	6
мать-мачеха	II, 48; V, 224	tossilaggine; farfara	2
маунь	I, 339; I, 363	valeriana	2
медонос	IV, 49 (травы-медоносы)	pianta mellifera	1
медуница	II, 348; III, 87; IV, 227	pulmonaria	3
можжевельник	I, 246; III, 73	ginepro	2
молодика	I, 357	> заячья капуста	1
молочай	III, 87	euforbia	1

незабудка	I, 326; II, 52; II, 123; II, 303; II, 348; III, 18 (Незабудкин); III, 80; III, 99; III, 196; III, 390; III, 412; IV, 40; IV, 184; IV, 220; V, 96; V, 122; V, 232; V, 242; V, 280	nontiscordardime	19
одуванчик	I, 67; I, 107 (одуванчикосый); II, 35; II, 180; III, 67; III, 157; III, 196; III, 229; IV, 66	soffione	9
олений мох	V, 306	muschio delle renne	1
олива	II, 69	olivo	1
ольха	I, 357; III, 370	ontano	2
омела	II, 138	vischio	1
орех	II, 277; III, 215; V, 66; V, 108 (орешник); V, 187 (грецкий орех); V, 306 (орешник)	noce	6
осина	I, 119; I, 123; I, 177 (осиновый); I, 259 (осиновый); I, 304 (осиновый); I, 321; II, 33; II, 277; III, 129 (осинушка); III, 318; IV, 7 (осинка); IV, 12; IV, 66; IV, 164; V, 93 (осиновый); V, 205; V, 242	tremolo	17
осока	I, 87; I, 263; II, 58; II, 187; II, 303; II, 374; III, 87; III, 121; III, 251; III, 299; III, 370; III, 412; IV, 184; IV, 237; V, 22; V, 25; V, 96	carice	17
папоротник	I, 77(папороть); V, 35	felce	2
паслён	V, 122	solano	1
пижма	I, 357	tanaceto	1
плющ	II, 93; II, 363 (повилика); III, 42; IV, 49; V, 242	edera	5
подсолнух	II, 358; III, 80; III, 215; III, 229; III, 266; III, 324; IV, 103; IV, 128 (подсолнечник); V, 242; V, 280; V, 306	girasole	11
полынь	V, 61	assenzio	1
рагоза (рогоз)	III, 362; III, 370; V, 224	Typha	3
ревень	III, 31	rabarbaro	1
роза	V, 176	rosa	1
росянка	III, 87; V, 25	dròsdero	2
рябина	I, 336	sorbo	1

смоковница	III, 299	fico	1
собачки дикой коготки	IV, 206	репейник (?)	1
сон-трава	I, 241 (сон); V, 11; V, 242		3
сосна	I, 93; I, 197 (сосновый); I, 208; I, 326; I, 384; II, 19; II, 45; II, 69; II, 146; II, 162; II, 277; II, 318 (+ сосновый); II, 323; III, 67; III, 87 (сосновый); III, 99 (сосновый); III, 129; III, 142; III, 168 (+ сосновый); III, 221 (+ сосновый); III, 266; III, 318; III, 251; III, 362; III, 370 (+ сосновый); IV, 49; IV, 66; IV, 82; IV, 128; IV, 264; IV, 268; V, 25; V, 51 (сосновый); V, 61 (сосенка); V, 122; V, 143; V, 144; V, 153 (сосновый); V, 166; V, 187 (сосновый); V, 221; V, 227; V, 280 (+ сосновый); V, 306 (+ сосновый)	pino	44
терновник	I, 132; I, 352; II, 19; II, 73; II, 213; III, 299; III, 370; IV, 82 (терн); V, 153; V, 232; V, 237; V, 280; V, 306	prugnolo	13
тополь	I, 100; I, 227; I, 265; I, 269; I, 350; I, 351; I, 357; II, 47; II, 48 (тополевый); II, 57; II, 73; II, 120; II, 127; II, 146; II, 175; III, 129 (+ тополевый); III, 175; III, 192; III, 196; III, 215; III, 251; III, 266; III, 324; IV, 7 (осоколь); IV, 49; IV, 66; IV, 128 (осоколь); V, 11; V, 39; V, 166; V, 280	pioppo осоколь = pioppo negro	31
тростник	I, 50; I, 90; I, 104 (вера); I, 111; I, 141; I, 159; III, 18 (камыш); III, 67; III, 129; III, 157; IV, 49; IV, 66 (камыш); IV, 128 (тростниковый); IV, 279; V, 15; V, 16; V, 25; V, 35 (+ камыш); V, 80; V, 108 (камыш); V, 122; V, 187 (+ черни); V, 306	giunco вера: reg.	25
туя	II, 50	tuia	1
хинное дерево	II, 188	cinchona (china)	1
царские кудри	II, 303	giglio martagone (?)	1

черемуха	I, 97; I, 325; I, 357; II, 100; II, 221; II, 247; III, 221; III, 229; IV, 263; IV, 271 (черешня); V, 14; V, 179; V, 306	ciliegio	13
черника	I, 356; I, 357 (дурника)	mirtillo дурника: mirtillo di palude	2
чертополох	IV, 49	cardo	1
шиповник	I, 291; I, 297; II, 22; III, 175; III, 299; IV, 271; V, 35; V, 306	rosa canina	8
яблоня	I, 325; II, 221; V, 202; V, 206	melo	4
явор	II, 103 (яровчатый); V, 202	acero di monte	2
ягода	II, 34	bacca	1

дерево	I, 77 (древо жизни); I, 87 (древо); I, 101 (древо); I, 135; I, 161; I, 178 (древо); I, 184 (древо); I, 226; I, 244; I, 250; I, 380; II, 7; II, 12; II, 19; II, 30; II, 34; II, 58; II, 61; II, 123; II, 138; II, 169; II, 184; II, 187; II, 188 (плодовые деревья); II, 190; II, 191; II, 200; II, 221; II, 241; II, 244; II, 269; II, 284; II, 290; II, 291; II, 293; II, 342; II, 399; III, 55; III, 60 III, 87 (древеса); III, 129; III, 192; III, 196; III, 210; III, 221; III, 266; III, 277; III, 294; III, 299; III, 324; III, 362; III, 370; III, 390; IV, 12 (древо); IV, 49; IV, 75; IV, 103; IV, 120; IV, 128; IV, 164; IV, 180; IV, 220; IV, 237; IV, 261; IV, 276; V, 9; V, 22; V, 25; V, 35; V, 39 (деревцо); V, 41 (дерево-зверь); V, 66; V, 91; V, 122; V, 144; V, 153; V, 166; V, 179 (+деревцо); V, 187; V, 202; V, 206; V, 242; V, 280; V, 306		
цветок	I, 119; I, 121; I, 129; I, 132; I, 202; I, 205; I, 210; I, 271 (цветочек); I, 276; I, 280; I, 290; I, 320; I, 323; I, 333; I, 357; I, 359 (цветочек); I, 364 (цветочек); I, 384; II, 8; II, 16; II, 32; II, 34; II, 43; II, 79; II, 80; II, 111; II, 138; II, 154; II, 169; II, 180; II, 184; II, 194; II, 205; II, 206; II, 212; II, 219; II, 221; II, 233; II, 241; II, 266; II, 275; II, 295; II, 298; II, 342; II, 348; II, 366; II, 385; III, 15; III, 24; III, 31; III, 36; III, 67; III, 73; III, 80 (+ цветик); III, 87; III, 99; (III, 129: цветочек); III, 142; III, 157 (+ цветик, цветочный); III, 175; III, 196; III, 210 (+ цветочек); III, 215; III, 221; III, 229; III, 234; III, 266; III, 277; III, 288; III, 299; III, 362; III, 390; IV, 25; IV, 40; IV, 49; IV, 75; IV, 82; IV, 103; IV, 128; IV, 157; IV, 164; IV, 184; IV, 206 (+ цветочек); IV, 220; IV, 227; IV, 237; IV, 253; IV, 259; IV, 261; IV, 263; IV, 264; IV, 268; IV, 283; V, 8; V, 11; V, 13; V, 22; V, 25; V, 55; V, 58; V, 66 (+ попов-цвет); V, 84; V, 93; V, 96; V, 100; V, 108; V, 114; V, 119; V, 122; V, 144; V, 153; V, 179; V, 187; V, 202; V, 206; V, 232; V, 280; V, 306		

CRISTIANESIMO	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n / 754
Адам и Ева	I, 156; (II, 191: Адам); (II, 205: Адам); (III, 299: Адамы); V, 120 (Адам, Ева); V, 122 (Ева)	Adamo e Eva	6
Ангелы	II, 61; III, 412	angeli	2
Антихрист	<V, 144>	Anticristo	1
[Апокалипсис]	I, 334 (Зверь + число); II, 171 (666); II, 385 (белый конь); III, 129 ("Косматый конь с брадою мужа"); V, 122 ("...написали на плеске число 6 три раза подряд")	Apocalisse	5
Богоматерь	I, 383 (Божия Мать, Божия Матерь); II, 19 (Божья Матерь); (II, 169); II, 221; II, 293 (Богоматерь осени); III, 196; III, 221 (Божья Мать); III, 299; IV, 82 (Богоматери праздник); IV, 103; V, 280 (Божия Мать)	Madre di Dio	11
Богородица	II, 180; II, 217; III, 24; III, 221; III, 234; V, 306		6
Великий Четверг	II, 33	Giovedì santo, ovvero giovedì precedente la domenica di Pasqua	1
Вербное воскресенье	I, 369	Domenica delle Palme	1
"Верую"	II, 73	Credo	1
"Вечная память"	II, 207; II, 208; II, 237; III, 299	Eterno riposo	4
Воздвижение	IV, 220	festa dell'innalzamento della croce	1
Всевышний	III, 229	Altissimo	1
Галилея	II, 200	Galilea	1
Голгофа	II, 99	Golgota	1

Господь	II, 73; II, 143; III, 55; III, 60; [III, 234: Господи]; (III, 370); IV, 103; (IV, 248: Господа мать!); V, 280; (V, 306: Господа мать)	Signore	10
день Страшного суда	V, 89	Giudizio universale	1
Духов день	II, 30	giorno successivo alla Pentecoste	1
Евангелие	II, 114; III, 277	Vangeli	2
завет	II, 89; [III, 329]	testamento	2
Каин	I, 326 (Каины); III, 31	Caino	2
Магдалина	V, 206	Maddalena	1
Мадонна	III, 129	Madonna	1
Никодим	IV, 184	Nicodemo, discepolo di Gesù	1
обедня	II, 87 (богослужение); II, 219; II, 290; II, 312; III, 18; III, 221; IV, 103; IV, 184; V, 105	messa	9
Пасха	II, 188; V, 84 (Велик-день); V, 114	Pasqua	3
Песнь песней	III, 234	Cantico dei Cantici	1
плащаница	IV, 49	sindone	1
Рахиль	V, 144	Rachele: moglie di Giacobbe	1
Ревека	V, 144	Rebecca: moglie di Isacco, madre di Giacobbe	1
Рождество	V, 153	Natale	1
священник	II, 35; II, 73; II, 87; II, 176; II, 184 (+ первосвященник); II, 190; II, 219; II, 298; III, 73; III, 142; III, 157; III, 215; III, 229; III, 234; III, 299; IV, 75; IV, 103; V, 176; V, 280	prete > чернец, инок...	19
Спас	I, 164; II, 38; II, 394 (московский Спас); III, 221; III, 329; III, 370 (Солнечный Спас); V, 280 (конский Спас)	Salvatore	7

Спаситель	I, 324; II, 164; III, 175; III, 266; III, 288 (мясокрылый Спаситель); (III, 338); IV, 82; V, 280 (белогривый Спаситель)		8
Тайная вечеря	II, 164	Ultima Cena	1
Творец, Создатель	II, 143; III, 196 (Создатель)	Creatore	2
Троица	II, 30; II, 35 (Троицын день); II, 303 (Троицын день); III, 299; V, 227	Pentecoste	5
“Упокой, Господи”	III, 299		1
Христ/ Христос	I, 212; III, 31; III, 277; III, 288 (Иисус); IV, 12; IV, 184; V, 153 (“отрицательный человек”); (V, 153 храм Христа Спасителя); V, 176 (Иисус Христос)	Cristo	9
христианы	III, 266	cristiani	1
четки	II, 190; III, 299; IV, 248	rosario	3
“Мне отмщение и Аз воздам”	V, 242	San Paolo, Lettera ai Romani 12:19	
“око за око”	II, 38	Levitico 24:20	
“Аз есмь Бог,/ Да не будет тебе/ Боги иные,/ Кроме мене.”	V, 280	Esodo 20: 2,3	

ANTICA GRECIA	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
Адонис	I, 132	Adone: bellissimo giovane conteso tra Afrodite e Persefone, nato, secondo una delle varianti del mito, dall'amore incestuoso di Mirra con il padre Cinira	1
Ариадна	II, 255 (“Я моток вольшебницы разматывая...”); V, 153	Arianna: figlia del re di Creta Minosse e sorella del Minotauro, ucciso da Teseo con il suo aiuto	2
[Афродита]: “Возникла из моря свобода...”	II, 270	Afrodite: dea dell'amore e della bellezza, nata dalla spuma del mare ove cadde il fallo di Urano	1
[Атлантида] → Гибель Атлантиды	IV, 40	Atlantide: isola affondata dagli dei nell'oceano per punirne l'empietà degli abitanti	1
Ахилл	II, 305; III, 266; V, 242 (+ мirmидонянин)	Achille: protagonista dell'Iliade; figlio di Peleo e Teti, è a capo dei Mirmidoni nella guerra contro Troia	3
Борей	I, 212	Borea: il vento del nord, figlio di Astreo e Eos, l'Aurora	1
Бризеида	V, 242	Briseide: figlia di Brise, sacerdotessa di Giove, è la prigioniera amata da Achille e sottrattagli da Agamennone	1
Гера	IV, 184	Era: sposa e sorella di Zeus, figlia di Crono e Rea. È la protettrice del matrimonio	1
Геракл	IV, 184 (+ Геркулес) силач: II, 330; III, 73; III, 234; III, 251; III, 362; IV, 184; IV, 227; V, 25; V, 179	Ercole: figlio di Zeus e Alcmena, eroe semi-divino odiato da Era e costretto a compiere le dodici fatiche	1
[Герострат]	III, 18 (геростратический)	Erostrato: incendiò il tempio di Diana a Efeso	1
Гомер	II, 168; II, 183	Omero	2
[Дионис]: “Предо мной варился вар / В котле для жаренья быка...”	III, 24	> riferimento ai culti dionisiaci	1

Дэдал	III, 24	Dedalo: personaggio mitico, che costruì a Cnosso il labirinto del Minotauro	1
Илиада	V, 242	Iliade	1
Кера	IV, 12	Chere: personificazioni del destino e più spesso della morte, ad esempio nell' <i>Iliade</i>	1
[Медуза]: “Плывет глава, несет лицо./ В венке темных змей курчаво...”	IV, 40	Medusa: una delle tre Gorgoni, insieme a Steno e Euriale. Atena la punì per il suo rapporto con Poseidone trasformando le sue chiome in serpi	1
Минос	V, 153	Minosse: re di Creta, figlio di Zeus e Europa	1
муза	III, 24	muse: dee delle attività intellettuali, figlie di Zeus e Mnemosine	1
наяды	III, 31	Naiadi: ninfe delle acque, dotate del dono profetico	1
Одиссей	I, 129; II, 50; V, 122	Odisseo, Ulisse	3
[Одиссея]: “Андра мой эннепе, Муза...”	V, 242	Odissea	1
Олимп	V, 242	Olimpo: il monte degli dei	1
Пан	I, 349 (Пен Пан ?); I, 381; II, 52 (панской); II, 81; II, 318 (панской); III, 266	Pan: dio dei boschi, dei pascoli e del bestiame, inventore della siringa	6
Парнас	III, 31	Parnaso: monte più alto della catena del Parnaso, vicino a Delfi; era ritenuto sacro ad Apollo	1
Порос (Богатсвтва)	V, 242	Poros: lett. “l’espedito”. Secondo Platone unito a Penia, “la povertà”, generò Eros	1
Прометей	I, 81 (+ Защитязь человека); III, 121; III, 370 (“Себя небрежно заковал...”)	Prometeo: figlio del titano Giapeto e della ninfa Climene. L’inimicizia con Zeus è legata all’episodio del sacrificio di un toro: Prometeo dette la carne agli uomini e le ossa agli dei. Per permettere agli uomini di continuare i sacrifici, donò loro il fuoco. Zeus mandò per vendetta sulla terra Pandora e incatenò Prometeo alla cima del Caucaso: un’aquila si	3

		cibava del suo fegato, che ricresceva durante la notte. Fu liberato da Eracle	
Сафо	III, 31	Saffo: poetessa greca di Lesbo (fine VII sec. a. C)	1
Тезей	I, 338	Teseo: figlio di Egeo, re di Atene. La sua fama è legata al mito del Minotauro	1
Троя	II, 305; III, 266	Troia o Ilio: città assediata dai Greci per recuperare Elena, moglie di Menelao, rapita da Paride.	2
[Уран]	II, 270 (небес бугай)	Urano: dio del cielo, figlio e sposo di Gea, la terra. Generò una moltitudine di esseri divini, che odiava e seppelliva nelle tenebre. Gea li istigò alla rivolta: Crono evirò il padre, usurpandone il posto	1
эво-э	III, 168	grido ripetuto dagli adoratori di Bacco durante i misteri dionisiaci	1
Эрот	II, 51; III, 277; IV, 237; V, 306	Eros: dio dell'amore, figlio di Afrodite	4
“Вот что: мы не ошибались, когда нам казалось, что...”	V, 179	> mito di Polifemo	

ANTICA ROMA	VOLUME, PAGINA	SPIEGAZIONE	INDICE DI RIPART. n/754
Амур	I, 233; II, 51; III, 36; III, 277; IV, 237	→ Eros	5
Венера	III, 99; IV, 237; V, 122 (Venus); V, 280 (Любязка)	→ Afrodite	4
Диана	I, 125; I, 132; IV, 128 (“...с двумя гончими воительница”); IV, 157; IV, 184; V, 176	Diana: figlia di Giove e Latona, sorella di Apollo; identificata dai Romani con Artemide	6
мань	II, 61	Mani: spiriti dei defunti, venerati collettivamente	1
Юнона	II, 51; III, 277; IV, 7; IV, 237; V, 306	→ Era	5

INDIA: VEDA, INDUISMO	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE /SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
аганкара (аханкара)	V, 120	Ahaṃkāra: ego, coscienza dell'io; principio di individuazione mediante il quale si rapportano le esperienze a se stessi	1
Акбар	V, 122	Akbar (1542-1605), il più grande imperatore moghul dell'India	1
Аум	V, 187	Aum (om): sillaba mantrica, il simbolo più importante della tradizione hindū	1
Асока	V, 122; V, 143	→ Buddhismo Aśoka: sovrano della dinastia Maurya, regnò in India dal 272 al 236 a. C. Nel 260 circa si convertì al Buddhismo	2
Ауренгзипп (Аурангзеб)	V, 187	Aurangzeb: sovrano dell'impero Mogul dal 1658 al 1707, fanatico dell'Islam	1
брамин	V, 187	bramano	1
Брахма	V, 187	Brahmā: divinità principale della trimūrti indiana, il creatore	1
Веда	II, 114 (Веды); III, 251; III, 277	Veda	3
Виджая	V, 122	Vijaya: mitico sovrano indo-ariano dell'isola di Ceylon (Sri Lanka)	1
Вишну	I, 253; V, 187	Viṣṇu: nel Ṛgveda dio solare, che con tre passi misurò l'universo. Più tardi, nella trimūrti, il conservatore	2
Галай-гала- яма	V, 187	(?) Yama: è il primo mortale divenuto dio, signore del regno dei morti	1
Говинд (Хар Гобинд)	V, 187	Hargobind Sahib (?): sesto guru sikh	1
гуру	V, 187	guru	1
Индра	II, 51; III, 277; IV, 237	Indra: nei Veda, dio supremo della folgore, dispensatore di pioggia	3
Кабир	V, 187	Kabīr: 1440ca-1518, poeta e mistico	1
Кала-Гамза	V, 187	?	1

(лебедь времени)		Kāla = tempo Haṃsa = “oca”, mezzo di trasporto degli Aśvin, talvolta di Brahmā	
Кали	IV, 237; V, 187 (богиня-Смерти)	Kālī: la fuoriosa sposa di Śiva (il distruttore)	2
Кали-Юга	III, 266	Kaliyuga: periodo nero, secondo la mitologia indù	1
Калидаса	II, 77	Kālidāsa: il più importante poeta indiano antico, vissuto nel IV-V secolo	1
Кришнамурти	V, 187	(?) Krishnamurti: filosofo e oratore indiano	1
Майя	V, 187	Māyā: concetto filosofico dell’illusione	1
Ману	V, 51	Manu: il progenitore dell’umanità	1
Махавира	II, 113; III, 277	Mahāvīrā: maestro spirituale considerato il fondatore del giainismo	2
Нанак	V, 187	Nānak (1469-1538): fondatore del sikhismo	1
Саваджи (Шиваджи)	II, 113; III, 277; V, 187	Shivaji: capo della lotta di liberazione contro il gran Moghul e la dominazione musulmana. Fondatore dell’impero maratha	3
Савитар	V, 187	Savitṛ: divinità solare	1
сикхи	V, 187	sikh	1
Таторе	II, 76; III, 168; III, 277	Tagore, Rabīndranāth (1861-1941): principale poeta indiano moderno, premio Nobel per la letteratura nel 1913	3
Тег Бахадур	V, 187	Tegh Badur: nono guru sikh, si ribellò ad Aurangzeb	1
Шветамбара	V, 187	śvetāmbara: una delle principali sette del Giainismo; il nome indica la pratica di indossare vestiti bianchi	1
Чангара	V, 306	(?) forse da Śaṅkara (788-820), filosofo indiano che favorì il rinnovamento induista dopo l’introduzione del Buddismo	1
“Тат Савитар варениам бхарго...”	V, 187	cit. RG-VEDA	1

BUDDHISMO	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
Асока	V, 122; V, 143	← v. India	2
Бодисатва	I, 253	Bodhisattva: colui che è avviato sul cammino dell'illuminazione, rinuncia al nirvana per aiutare gli altri	1
Будда	I, 341; II, 327; III, 175; IV, 75; V, 41 (буддизм); V, 176; V, 237	Buddha	7
Дзонкава (Цзонхава)	III, 234	Tsong kha pa (1357-1419): fondatore del Buddismo tibetano	1
Сюмер-Улу	V, 187	Meru: secondo la cosmologia indiana e buddhista, la montagna al centro dell'universo	1
хурул	III, 121; V, 202	tempio dei calmucchi buddisti	2

PERSIA: MAZDEISMO	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/754
Аша Вагиста (Аша Вахишта)	II, 132	Aša Vahišta: uno degli spiriti Ameša Spenta, l'ottimo ordine	1
Вогу Мано (Воху Мана)	II, 132	Vohu Manah: buon pensiero	1
Гафиз (Хафиз)	III, 142	Hafēz: mistico e poeta persiano	1
Гурриэт эль Айн (Куррат- уль-айн)	II, 132; III, 234; III, 277; III, 299; V, 179	Qurratu 'l-Ajn: poetessa persiana, seguace del riformatore dell'islam Mirza Baba	5
Гушедар-мах (Ошедар-маг)	II, 132	(?) uno dei figli spirituali si Zarathustra	1
дервиш	II, 207 (дервиш; урус дервиш); II, 208 (урус; русский дервиш); III, 294; III, 299	derviscio	4
Заратустра	I, 326 (<i>заратустрь</i>); II, 113; II, 132; II, 191; III, 277; III, 299 (Зардешт); V, 221 (Зардушт)	Zarathustra; profeta persiano, fondatore dello zoroastrismo (VII-VI secolo a. C.)	7
Кавэ-кузнец (Кава)	II, 197	Kāvè: nello <i>Sciāhnamè</i> insorge contro l'usurpatore Dahāk	1
Кшатра Вайрия (Хшатра Вайрья)	II, 132	Xšathra Vairya: dominio desiderabile	1
Матия и Матиян (Машйа и Машйана)	II, 132	Mashya e Mashyai: nella mitologia iranica i gemelli primordiali.	1
Мирза Баб	II, 145; II, 178 ("Так головой казненные...")	Bāb: Sayyid 'Alī Muhammad di Šīrāz (1819-1850), fondatore del babismo, movimento religioso che fiorì in Persia intorno alla metà del XIX secolo	2
огнепоклон- ники	V, 242	> seguaci dello Zoroastrismo	1
Синват (Чинват)	II, 132	Sinvat: il ponte che unisce il regno dei vivi e dei morti, sul quale devono transitare le anime dei defunti, che verranno giudicati.	1
Фатьма	V, 122	secondo la leggenda, la	1

Меннеда		principessa annegata da Razin	
Фрашокерети	II, 132	Frashokereti: escatologia dello Zoroastrismo	1

ISLAM	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
Алла	I, 315; II, 144; III, 60	(?) Per Duganov, personificazione dell'Oriente musulmano, da Аллах	3
Алла бисмулла	I, 325	(?) bismillāh: "In nome di Dio"	1
Аллах	I, 341; III, 175; V, 187	Allah	3
Байрам	II, 191	Bayrām: festa islamica	1
Гурия	III, 60; V, 122	Huri: Vergini del paradiso nella religione musulmana	2
ислам	III, 121; III, 196; V, 41; V, 237 (полумесяц Ислама); V, 280	Islam	5
Коран	I, 352; II, 47, II, 114; III, 121; III, 277; V, 280	Corano	6
Магомет	I, 352; II, 327; III, 60; III, 121; V, 122 (M.); V, 176; V, 187	Maometto	7
Масих-аль-Деджал	V, 122	Dajjāl: negli apocrifi musulmani, il tentatore degli uomini	1
Мехди (Махди)	II, 214	Mahdī: futuro Messia	1
мечеть	III, 36; III, 121; III, 299	moschea	3
минарет	II, 35; III, 121	minareto	2
мулла	II, 35; II, 138; II, 144; II, 207 (гуль-мулла); II, 208 (гуль-мулла); III, 294 (гуль-мулла); III, 299 (гуль-мулла)	Mullah	7
мусульмане	III, 121; IV, 164 (басурман); V, 41; V, 47 (мусульманский); V, 120 (мусульманка); V, 176 (мусульманский)	Musulmani	7
муэдзин	III, 121	muedzin	1
Новруз (Навруз)	II, 191	Nawrūz: festa islamica che celebra tra l'altro l'inizio del nuovo anno solare	1
Рук	III, 362; V, 122	Ruk: nella mitologia musulmana, enorme uccello	2
хажди	III, 121	Ḥājī: giusto che compie il pellegrinaggio alla Mecca	1
халиф	III, 36	califfo	1

Шахсейн-
вахсейн

II, 135

presso gli Sciiti 1
commemorazione
dell'imam al-Ḥusain; 40
giorni di lutto nel 10 mese
di Muharram (Ashura)

EGITTO	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/754
Азири (Азиру)	V, 122	Aziru: contemporaneo di Amenofi, re di Amurru, pur essendo vassallo dell'Egitto tentò di espandere il proprio regno	1
Аи	V, 122	Aj (?): visir che regnò dopo la morte Tutankhamon	1
Аменофис	V, 122 (+ Нефер-Хепру-Ра); V, 166 (Сын солнца)	Amenofi IV: figlio di Amenofi III e Tiy	2
Анх-сенпа-атэн	V, 122	Ankhesenpaaton: figlia di Akhenaton	1
Атен	V, 122 (+ Ра-Атэн)	Aton: dio del sole	1
Ба	V, 122	Ba: manifestazione animata del defunto	1
Бенну (Бану)	V, 122	Benu: uccello della fenice	1
Гатор	V, 122	Hator: dea del cielo e dell'amore.	1
Гатчепуст	V, 122	Hatshepsut: regina egiziana	1
Гор (Хор)	V, 122	Horo: dio della luce, ha la sua ipostasi nel falco	1
Ка	IV, 184; V, 122; V, 153 (КА-2); V, 166	Ka: forza vitale	4
Мневис	V, 122	Mnevis: dio Ra incarnato in un toro	1
Нефертити	V, 122	Nefertiti: moglie di Akhenaton	1
Озирис (Осирис)	II, 149; III, 121; IV, 237; V, 122	Osiride: dio dell'oltretomba	4
Ра	II, 187; III, 121 (fiume)	Ra: dio del sole, venerato in particolare a Eliopoli	2
сфинкс	IV, 184; V, 166 (+ каменный лев)	sfinge	2
Сух (?)/ Себек	V, 122	Sebek: divinità delle acque	1
Туту	V, 122	(?)	1
Тэи	V, 122	Tiy: madre di Akhenaton	1
ушепти	V, 122	statuette funerarie	1
Хапи	V, 122	Hapi: dio del Nilo	1
Ху (?)	V, 122	Akh (?): ipostasi luminosa dell'energia creatrice	1
Шеш (?)	V, 122	(?) sorella o moglie di Menes	1
Шурура (?)	V, 122	(?)	1

CINA	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
Конфуций	III, 210	Confucio: (551-479 a.C) è il fondatore del Confucianesimo.	1
Лаотзы	III, 266	Lao-tse: è considerato il fondatore del taoismo.	1
Сун-Ят-сен	III, 168	Sun Yat-sen: rivoluzionario cinese	1
Тиен (Тянь)	II, 51; III, 277; IV, 237; V, 306 (Тиэн)	T'ien: il cielo nella cosmologia cinese	4
Фу-си	V, 51	Fu Hsi: il primo antenato, sposo di Nugua, creatrice degli uomini.	1
Чанг-гиент-шонг (Чжан Сяньчжун)	V, 187	Chang Hsien-chung: capo della rivolta alla fine della dinastia Min	1
Шанг-ти (Шанг-ди)	II, 51; III, 277; IV, 237; V, 306 (Шангти)	Shang-ti: dio supremo.	4
Эн-Ин	III, 157	(?) forse Yin e Yang, principi opposti e complementari nella filosofia cinese	1

GIAPPONE	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
Изанаги	III, 277; IV, 237; V, 122 (Изанага)	Izanagi	3
Изанами	II, 51	Izanami: dea creatrice del Giappone, sorella e moglie di Izanagi	1
моногатари	II, 51; III, 277; IV, 237	<i>monogatari</i> : forma narrativa quasi epica giapponese (periodo medievale)	3
самурай	V, 51	samurai	1
танка	V, 51; V, 122	<i>tanka</i> : componimento poetico giapponese	2

VARIO	VOLUME, PAGINA	DESCRIZIONE/ SIGNIFICATO	INDICE DI RIPART. n/ 754
Андури	III, 99; IV, 237 (Ундури)	(?) nella mitologi degli <u>Oroči</u> , incarnazione della forza superiore	2
Астарта	II, 51; III, 277; IV, 237; IV, 268	Astarte: dea dell'amore e della fertilità dell'area <u>semitica</u>	4
Бальдур (Бальдр)	IV, 237	Baldr: divinità <u>scandinava</u> , figlio prediletto di Odino e Frigg	1
Вейдавут	IV, 12	(?) figura legata alla mitologia <u>baltica</u>	1
девушка- лосовь	I, 326	Secondo Arenzon, personaggio tratto dall'epos <u>finnico</u> , in particolare dal <i>Kalevala</i>	1
каменная баба	I, 344 (“... <i>камня баб</i> ”); III, 192; III, 221 (+ каменные пустынноци); III, 370; V, 153	befana di pietra	5
курган	I, 26; I, 37; I, 132; I, 335; II, 89 II, 120; II, 123; II, 161; II, 162; II, 266; II, 330; III, 121; III, 210; III, 215; III, 221; III, 229; III, 251; III, 277; III, 324; V, 119; V, 224; V, 242	tumulo	22
Локи	IV, 237	Loki: nella mitologia <u>scandinava</u> è nemico degli dei, responsabile della morte di Baldr	1
Маа-эма	II, 51; III, 277; IV, 237	Maa-ema: nella religione <u>finnica</u> , la madre terra, dea della fertilità	3
Окын-Тенгри (Охин- Тенгри)	V, 187	(?) nella mitologia <u>mongola</u> , divinità femminile celeste	1
[Око. Орочонская повесть]	V, 93		1
праздник медведя	V, 242	> mitologia degli <u>Oroči</u>	1
Син	II, 59	Sin: divinità della luna nella mitologia <u>accadica</u>	1
Суэ	I, 320	Sue: dio sole nella mitologia delle tribù dell'attuale <u>Colombia</u> (per Chlebnikov Sua)	1

Табити	IV, 12	Tabiti: divinità <u>scita</u> associata alla Estia greca, personificazione del focolare domestico	1
Тор	II, 51; III, 277; IV, 237	Thor: nella mitologia <u>germanica e scandinava</u> , dio del tuono e della folgore	3
Ункулункулу	II, 51; III, 277; IV, 237; V, 306	Unkulunkulu: divinità suprema degli <u>Zulù</u> , creatore degli uomini	4
Цинтекуатль	II, 51; III, 277; IV, 237	(?) contaminazione dei nomi di due divinità <u>azteche</u> o errata citazione di Chicomecoatl, dea del mais	3
Эль	II, 84	El o Il, Al: divinità suprema dell'area <u>semitica</u> siro-palestinese e mesopotamica	1
3 солнца	I, 250; V, 93; V, 242	> mitologia degli <u>Oroči</u>	3
“Так молодой когда-то орочен / Любил коварную сестру...”	III, 36	> mitologia degli <u>Oroči</u> : motivo dell'amore tra fratelli	