

RIFRAZIONI DI UN MONDO CALEIDOSCOPICO

Per una lettura dell'opera di V. Majakovskij

Francesca GALFIONE

ABSTRACT • A formal approach has been chosen to investigate Vladimir Mayakovsky's poetic credo: the functional analysis of the literary process constitutes the guiding principle for the description and classification of the analysed issues. A small selection of poems has been investigated focusing on rhythmic elements and stylistic procedures: the texts are divided into their component parts, so that the constructional processes can be analysed according to their artistic function. Mayakovsky's "ripped" verse reminds us of Cubism, being made up of a continuous succession of microtmesis and palindromes; it arouses a sort of "shift" in the literary language and generates a fuzzy semantic system, in which the semasiological weight of each lexeme undergoes a change due to its disposition in the verse line. Once the formal analysis on the selected poems was completed, it appeared clear how specific rhythmic-syntactic devices and formal procedures actually carry with them not just a solid poetic vision, but also a subliminal sense of humanity.

KEYWORDS • Mayakovsky, Ripped verse, Formal analysis, Poetry, Displacement

Un futurismo indefesso

Se si dovesse indicare un motivo che unisce e spiega tutti gli aspetti dell'opera majakovskiana, si dovrebbe forse indicare il "salto del presente" (Buttafava 1977: 28). Majakovskij è ossessionato dal futuro, è un utopista inguaribile, egli vede e annuncia il "grande" a venire e, contemporaneamente, accetta e vede il reale, la concretezza del corpo. Non vede, non accetta, odia il presente, il quotidiano.

Il tormento nell'angustia del limite posto e la volontà di superare i confini statici sono un motivo costantemente variato di Majakovskij. Nessuna tana al mondo può contenere il poeta e l'orda sfrenata dei suoi desideri. [...] L'io del poeta è un ariete che rimbomba contro un futuro proibito, è la volontà [...] di incarnare il Futuro, di attingere l'assoluta pienezza dell'essere¹. (Jakobson 1975: 8-9)

Alla tensione creativa verso il futuro è sempre contrapposta l'insofferenza per la staticità dell'inerte presente, per il consumarsi della vita in asfittici schemi immutabili; così, tutta la poesia di Majakovskij è percorsa dalla smania di gettare lo sguardo oltre il tempo, in una tormentata ricerca che, in forme e con mezzi sempre diversi, tende alla costruzione di una cultura poetica rivoluzionaria.

L'intento che persegue nei suoi versi sembra implicare, sul piano del linguaggio letterario, non una semplice modifica del materiale artistico ricevuto in eredità, ma una vera e propria rottura con il passato; ai suoi occhi, è tempo che la poesia compia un salto rivoluzionario e che sciolga i legami con la tradizione, nel rifiuto di canoni ormai fossilizzati e vincolanti. A tal fine, l'autore vuole trarre dalla parola tutte le possibilità e le potenzialità nascoste e lo fa con bizzarre

¹ Nel presente articolo si è optato per l'inserimento di citazioni in traduzione, anche in virtù del fatto che il testo italiano di riferimento si è rivelato a tratti più completo di quello sovietico.

associazioni linguistiche, con una straniante – eppure ricercatissima – resa grafica del testo, con giochi verbali e minuziosi esperimenti sulle possibilità combinatorie di prefissi, radici e suffissi verbali. Esauriente è l’affermazione di A. M. Ripellino:

Majakovskij ha un senso vivissimo dei giochi verbali, dei neologismi, dei calembours e, con estrema insofferenza per gli stampi consueti, rimescola e intreccia i vocaboli in modo da ravvivarne i colori e la sostanza semantica, affinché il verso acquisti una nuova tangibile concretezza. (Ripellino 1979: 58)

La sua è una passione – una fede – reale, quasi esasperante, quasi un’ossessione.

La figura poetica centrale di Majakovskij è lui stesso, il poeta-tribuno. In tutta la prima parte della sua produzione, l’io del poeta è un’immagine complessa e a tratti farsesca, che riassume in sé l’idea dell’eroe ribelle e del buffone. Egli è comunque, sempre, una figura reale, concreta, non una maschera lirica; al di là delle pose da provocatore, da “bellimbusto”, da istrione si nota una percezione vivissima dei mutamenti sociali prodottisi con lo sviluppo industriale e tecnico, una consapevolezza del cambiamento avvenuto nello status stesso di “uomo”. In questo senso, “il narcisismo spinto all’eccesso diventa azione sociale” (Buttafava 1977: 14). Senza la sua caratteristica carica eversiva e il suo gigantismo, “l’io majakovskiano non sarebbe che l’incarnazione di uno sfogo lirico, personale e asociale” (Buttafava 1977: 14). In questo quadro rientra anche l’unicità della sua produzione poetica, tesa a un lavoro costante sul verso, che deve essere calcolato sulla voce e adeguato quindi alle rotture, agli sbalzi, alla libertà della lingua parlata.

Alla fine del 1920 il poeta e critico letterario russo K. Čukovskij, che si era interessato del futurismo ancor prima della rivoluzione del 1917, tenne nel Palazzo delle Arti di Pietrogrado una conferenza dal titolo *Achmatova e Majakovskij*, in cui riflette sulla peculiarità personale, poetica e stilistica di Majakovskij:

Majakovskij è poeta delle catastrofi e delle convulsioni. [...] Majakovskij è poeta del movimento, del dinamismo, della bufera. [...] Proprio per questi temi è necessario lo stile iperbolico, il gigantismo, la tendenza al colossale che organicamente gli sono propri. [...] Egli è poeta del suono e del fracasso, di ruggiti e stridori di ogni tipo, incapace di silenzio. [...] Strutturalmente i suoi versi sono appelli alla folla. [...] Egli è Isaia vestito da apache. Dalla sua gola di mille voci ruggisce la strada moderna in rivolta, e non è colpa sua se a volte è volgare come una bestemmia, ed elementare come uno sparo. [...] Il bello in Majakovskij sono le metafore pungenti e precise. [...] Da esse davvero sprizza l’allegria provocante della strada, la mordacità del mercato. [...] (Cit in Worosyliski 1990: 305 – 306)

Il suo verso è oratorio e perentorio, orientato verso l’azione concreta immediata, che consiste nella trasformazione della psiche dell’ascoltatore attraverso l’appello alla rivolta contro le forme alienanti del *byt*, il quotidiano stereotipato; ciò porta l’autore a concepire la parola come lo strumento privilegiato di una nuova rivoluzione, la rivoluzione spirituale (o culturale) che doveva, a suo avviso, completare le trasformazioni politiche ed economiche del Paese. La sua poesia rappresenta sempre una lotta determinata contro ciò che minaccia di canonizzare e di istituzionalizzare la vita.

Il poeta che supera e sprona il tempo è un’immagine costante di Majakovskij. [...] Egli brama conoscere la propria vita in anticipo e la riconosce nel suo proprio romanzo. (Jakobson 1977: 26)

Eroe dei propri versi, Majakovskij si muove in un ambiente insolito per la poesia: è un mondo cupo, popolato di uomini disperati, di folle urbane che si contorcono e non trovano pace tra lembi di palazzi, stralci di rotaie, strade-labirinto dalla prospettiva incongrua. L’irrequietezza degli uomini avviliti è resa ancora più tragica dalla contemporanea sommossa delle cose che insorgono ribelli, come dotate di vita propria. La natura appare “storpiata”, sembra seguire leggi dinamiche proprie e sconosciute alla logica umana, tanto che gli oggetti ne emergono frantumati,

scomposti alla maniera cubista e in perenne tumulto, e sta al lettore/osservatore il compito di raccostarne le diverse componenti (Ambrogio 1978: 16). L'immagine risultante è sempre diversa, sempre imprevedibile e sempre spaventevole, in quanto illogica.

Le operazioni dei futuristi nel campo della semantica, della sintassi, della versificazione realizzano in vario modo il programma dell'“odio per la lingua” espresso con veemenza sin dalla pubblicazione di *Poščečina obščestvennomu vkusu* (*Schiaffo al gusto corrente*). In Majakovskij si tratta della scoperta delle possibilità inesplorate del linguaggio poetico piuttosto che di una sua immotivata distruzione. I mezzi preferiti dall'autore sono l'iperbole, lo smottamento dei legami semantici comunemente percepiti, assunti come validi dalla ragione e istituzionalizzati dalle convenzioni linguistiche, la modificazione straniante dei nessi tra oggetti e concetti, l'eliminazione degli “accessori” tradizionali della poesia e della sua “aureola” estetica, la comparazione “indecente”, la privazione della staticità di ogni nome e concetto, la costruzione di neologismi e di versi liberi. Majakovskij vuole rompere l'automatismo della percezione, opponendosi a opinioni e gusti livellati e inerti. Sua intenzione è “rinnovare interamente un materiale poetico, che ha coscienza di non essere interamente nuovo, partendo da una rifondazione radicale della lingua e della struttura” (Woroszyliński 1990: 293). Il poeta esige la trasfigurazione istantanea del mondo tramite la parola: i suoi puzzle verbali decostruiscono il retaggio di ogni visione precedente del mondo e i suoi versi esercitano un'azione d'urto sulle facoltà percettive del lettore.

Nel fare ciò, Majakovskij mostra il desiderio di farsi capire, di spiegare che la nuova poesia non è soltanto una spiritosa trovata, ma possiede un proprio ruolo imprescindibile nella vita di ciascuno. Parte della poesia del futurismo è poesia delle grandi città. La città sostituisce la natura e le forze naturali, diventa elemento attivo e dinamico che porta alla nascita del nuovo uomo urbano, in grado di esperire un nuovo tipo di vita e, pertanto, nuove modalità emozionali. I telefoni, gli aeroplani, gli ascensori, le ciminiere delle fabbriche, i palazzi sono le componenti della bellezza della natura urbana. Cambia il ritmo della vita e la poesia non può esimersi dalla rappresentazione di tali trasformazioni: essa deve restituire la nuova psiche della città moderna, compito per cui la letteratura del passato più prossimo, quella simbolista, sembra essere inadeguata.

La “rivoluzione poetica” auspicata dai futuristi non può però limitarsi all'ampliamento dei propri temi, accettando e inglobando in sé la nuova tematica urbana: obiettivo primario è dare una nuova autonomia alla parola, la quale “non deve descrivere, ma esprimere di per sé” (cit. in Katanjan 1956: 60). Majakovskij si dedica così alla creazione di un nuovo linguaggio poetico, in grado di esprimere la collera, la disperazione o l'esaltazione della folla. Per contrastare il mutismo e l'incapacità della letteratura precedente nel giungere a una veritiera e sintetica espressione del reale, il nuovo linguaggio deve essere sonoro, naturale, democratico (non nel senso dell'accessibilità, ma del contenuto), colorito, esagerato per risultare immediato.

Il poeta può cantare, ma, se si limita al canto, non è moderno: bisogna fischiare, urlare, tuonare: la stessa poesia contiene l'esigenza di una cacofonia assordante. (Etkind 1990: 329)

Majakovskij esige non tanto la semanticità, quanto la percettività dell'opera, e riesce nel suo intento creando una inaspettata “faccia sonora” della stessa: egli sottomette “poeticamente ciò che dianzi era definito cacofonico”, rendendo possibile “un allargamento della percezione del mondo” (Šklovskij 1940: 117). Nella sua ricerca di una pratica linguistica inedita, il poeta concentra l'attenzione sulla *faktura* del materiale verbale, termine che in pittura indica la scabra rozzezza della superficie dell'opera, la densità grumosa del colore; tale tecnica porta a prediligere consonanti sonore e a favorire, nella produzione testuale, una concentrazione di fonemi fricativi e affricati. Le consonanti si fanno “portatrici del colorismo pittorico in poesia” (Kručenyč, Chlebnikov 1913: 12).

Il rapporto con la città: le “fantasie cubiste”

Il tema costante, ma infinitamente variato della città percorre l’esperienza futurista con frequenza quasi ossessiva, in una descrizione della metropoli come alienante città infernale, turbolenta ragnatela di strade. Immagini di città già popolavano la letteratura del primo Novecento, in diverse declinazioni; nelle opere dei simbolisti, primi fra tutti A. Blok e A. Belyj, l’ambientazione urbana si era fatta man mano dominante. Tuttavia, anche in relazione a questo tema, i futuristi si allontanano dalla tradizione e tendono alla rappresentazione di un “immaginario urbano sintetico e astratto” (Casari 2008: 281), impersonale, pur muovendo da una realtà ben definita.

Soggetto predominante della poesia giovanile di Majakovskij è la città, totalmente trasformata dall’avvento dell’epoca industriale; in questo contesto il dialogo tra pittura e poesia si fa particolarmente serrato. La “città del futuro” proposta dall’autore è costituita di elementi verbali e non, di segni grafici atti a trasmetterne una visione essenziale, ma di grande impatto psicologico. “Un cinetismo frenetico, convulso, debordante squassa la città” (Casari 2008: 283), mentre il punto di vista cambia continuamente e la visione si scompone, fino a risultare in una sorta di prospettiva rovesciata. I celebri versi di *Adišče goroda* (*L’infernaccio della città*, 1913) ben esemplificano tale tendenza:

Адище города окна разбили
 На крохотные, сщущие светами адки.
 Рыжие дьяволыб вздымались автомобили,
 Над самым ухом взрывая гудки.²
 (Majakovskij 1955: 55)

La città si tormenta, si strugge, offrendo ad ogni passo visioni lubriche:

Лысый фонарь
 сладострастно снимает
 с улицы
 черный чулок.³
 (Majakovskij 1955: 38)

Le cose si personificano e si rivoltano, lo spazio è popolato da una folla di reiitti in un clima di cupa disperazione; i veri protagonisti sono i camini delle case, le grondaie, le insegne, le automobili, mentre l’artista si fa apostolo e martire, ma anche pagliaccio blasfemo.

Majakovskij è in fondo ferito e oppresso dalla città; i suoi mezzi espressivi sono diversi e opposti a quelli dei simbolisti, ma i sentimenti sono simili. La città è un’entità sgradevole, ostile, eppure vivissima, con cui il poeta deve necessariamente fare i conti popolando di sé piazze e strade. Egli risponde all’angoscia causata dalla città asfittica e soffocante opponendovi il suo carisma, la sua forza di ribellione sotto forma di gigantismo. A suon di urla sembra voler svegliare gli oggetti torpidi e inerti del tanto odiato presente, tenta di dar loro la vita affinché si dirigano verso il futuro, condividendo l’ansia di ciò che verrà che corrode l’autore stesso dall’interno. Egli è il poeta più urbano del cubofuturismo, ma “sta stretto nella città e nel presente”, in questo “oscuro regno di crocicchi” (Vitale 1979: LV) che lo pervadono di inquietudine. La città è macabra, è il regno della turpitudine, di un sonno – di una morte – paralizzante.

² Trad. it.: “Le finestre frantumarono l’infernaccio della città / in minuscoli infernucci succhianti con le luci. / Rossicci diavoli, si impennavano le automobili, / facendo esplodere le trombe proprie sull’orecchio”. In Carpi 2014: 129.

³ V. Majakovskij, *Iz ulicy v ulicu* [Da una strada all’altra], vv. 40 – 43. Trad. it.: “Un lampione calvo / sfilava lussurioso / una calza nera / alla strada”. [Tutte le traduzioni sono mie, ove non diversamente indicato. – F.G.]

Il suo è un urbanismo saturo di orrore e intriso di senso di disfacimento, ma anche un urbanismo contraddittorio, in cui affreschi cittadini dalle immagini a tinte forti si alternano a visioni lascive e ad “urli di protesta contro la città-prigione” (Vitale 1979: LXXIII), a dimostrazione della nevrosi che pervade le strade, gli elementi cittadini e, inevitabilmente, la vita degli uomini. La città sembra avere la meglio sul singolo, la cui personalità si disgrega: ora a predominare sono l'anomia e l'inquietudine.

Le prime poesie di Majakovskij sono “fantasie cubiste” (Nicholls 2000: 193): la vivida immaginazione urbana dell'autore è legata all'impiego massiccio di metafore “pittoriche” per creare un effetto altamente emotivo. L'autore scompone inoltre la parola in modo da farle assumere una sorprendente concretezza:

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез [...]⁴
(Majakovskij 1955: 38)

Majakovskij è il poeta della città per eccellenza, il cantore del movimento, della velocità, del suono; nella sua produzione gli elementi urbani appaiono in veste antropomorfa e sono dotati di capacità di movimento.

La poesia *Iz ulicy v ulicu* (*Da una strada all'altra*, 1913) sembra evocare la visuale che si ha da un tram in movimento; l'unicità della poesia risiede nel fatto che i rapidi slittamenti di prospettiva vengono incorporati nel gioco linguistico della versificazione, con “effetti palindromici che traducono la struttura delle immagini in modo equivalente a un'intersezione di piani” (Nicholls 2000: 194). L'autore effettua una vera e propria dissezione della realtà al fine eliminarne le caratteristiche comunemente percepite e porne in risalto altre, spesso deformate e quasi ripugnanti.

Majakovskij reifica oggetti e parole e ne fa delle armi per distruggere, frammentare e ricostruire la realtà secondo la propria visione dell'arte e del mondo.

Le automobili, su una delle quali sembra muoversi l'autore, sono “*železnych konej*”, le case “fuggono”, le ciminiere, “*žirafij risunok*”, si stagliano nel cielo come dotati di vita propria; il tram è vorace, è dotato di fauci da cui escono i binari. La forza degli elementi urbani, moderni, ha vinto sugli abitanti stessi della città (verso 25, *my zavoevany!*), che assistono a una sfilata di vasche da bagno, docce, ascensori. L'immagine finale è quella di un lampione che, voluttuoso, “*snimaet / s ulicy / černyj čulok*” e così facendo ne mette in evidenza le parti più nascoste, esponendole alla sua luce calda in una simbolica scena di seduzione.

Il titolo della lirica è già di per sé indicativo e costituisce il principio base di costruzione dell'opera: la struttura della lirica ricorda esattamente quella della città, che si sviluppa “da una strada all'altra” in modo contorto e in un movimento incessante. La poesia è un moto continuo, uno spostarsi avanti e indietro, un intersecarsi e tornare su se stessa. E gli eroi della poesia sono infatti quelli della città, i veicoli - i tram, le automobili, persino un ascensore. Ovunque regna il movimento vorticoso; la sensazione di spostamento, di trasporto da un punto all'altro è resa anche a livello lessicale, tramite l'uso di prefissi, preposizioni e verbi indicanti movimento: *attraverso* (*čerez*, v. 9-10), *fuggire* (*begat'*, v. 12), *tirare fuori* (*tjanut'*, v. 23), *strappare via* (*vyryvat'*, v. 38).

⁴ V. Majakovskij, *Iz ulicy v ulicu* [Da una strada all'altra]. Trad. it.: “Stra- / da. / I volti / dei / cani / mostrano gli anni / in modo più nitido. / Verso / ...” [F.G.].

All'intonazione retorica si unisce un approccio più visivo: ciò risulta evidente dalla resa concreta dell'opera, nella sua presentazione grafica (e pittorica) e nella sua sonorità verbale, chiaramente percepibile al momento dell'esecuzione. Mai come allora la poesia era stata così aperta nell'accogliere ogni tipo di intrusione: si dimostrava essere "assetata di concretezza", mentre "in essa avveniva la guerra civile della forma" (Šklovskij 1940: 32-33). Così, in poesia fece irruzione la pittura: già nel 1913, infatti, lo stesso Majakovskij, durante un intervento in una conferenza presso l'Unione della Gioventù, propose la formula "Cubismo nella parola. Futurismo nella parola".

Tutto il mondo civile del nostro tempo si sta trasformando in un'immensa, gigantesca città. [...] La città stessa diventa una forza naturale, nel cui seno nasce il nuovo uomo di città. (cit. in Carpi 2014: 14)

Majakovskij avverte che il cambiamento essenziale consiste nel fatto che tutto è diventato "fulmineo". "La febrilità è il simbolo del nostro ritmo di vita.": i ritmi sognanti e pacati della vecchia letteratura non possono corrispondere all'attuale dinamismo febbrile delle cose e la poesia, secondo i futuristi e per loro tramite, deve adeguarsi al proprio tempo. Tale adeguamento non può esaurirsi in un rinnovamento di contenuti, ossia nella celebrazione della tematica urbana, né in una riforma puramente stilistica; la parola poetica, secondo Majakovskij, deve "esprimere di per sé", tramutandosi nella "parola come tale" (cit. in Carpi 2014: 14-15). Il poeta vuole ridare corporità al tessuto verbale, riconsegnare alla parola la propria autonomia espressiva; su tale linea di ricerca si colloca tutta una serie di procedimenti tecnico-formali inediti: l'arricchimento del bagaglio lessicale mediante l'invenzione di parole nuove, l'inserzione di voci impoetiche, termini colloquiali, la disgregazione dei nessi semantici, la negazione dell'ortografia ordinaria e dei canoni metrico-ritmici, i calembours, la scomposizione grafico-volumetrica dei segni verbali. Di questi ultimi si vuole privilegiare la "caratterizzazione grafica e fonetica" (cit. in Carpi 2014: 16).

Le rime di Majakovskij sono fatte secondo il loro suono: Trenin, nel libro *Nel laboratorio del verso di Majakovskij*, descrive come la peculiarità rimica dell'autore consista nel fatto che egli

[...] rinunzia decisamente alla forma ortografica tradizionale della parola e tenta di fissarla approssimativamente così come viene pronunciata (ossia crea una sorta di trascrizione fonetica scientifica). (cit. in Šklovskij 1940: 126)

Spingendosi oltre nel processo di sperimentazione, Majakovskij scompone la frase e ne rimescola le parti con procedimenti inediti, negando la classica gerarchia tra parole significative e parole ausiliarie: l'accento è posto sui termini linguistici secondari, che acquistano una nuova rilevanza e, soprattutto una nuova semantica.

I poeti avevano concentrato tutti i loro sforzi su flebili variazioni delle sfumature semantiche, avevano già lavorato sulle entità ritmico-sintattiche spostandole, e questo fu spazzato via da Majakovskij, il quale sconvolse la salda banchisa di ghiaccio delle parole e [...] costruì sul linguaggio oratorio una nuova poesia tattile. (Šklovskij 1940: 132)

I cubofuturisti lottano contro la melodicità dei simbolisti, esaltando la "testura della parola" (*faktura slova*), fondata sulle iterazioni e sull'accumulo di consonanti dal timbro sonoro. Per questo nel Majakovskij del primo periodo si ritrovano innumerevoli allitterazioni e ripetizioni di fonemi insoliti in poesia, con insistenza su fricative e affricate. L'acustica ha spesso in questo autore ugual risalto della pittura: accanto a metafore pittoriche vi sono immagini acustiche e strumenti (in *Iz ulicy v ulicu* compare e "si sente" il "rullo dei tamburi"). "Majakovskij orchestra la poesia e il suo mondo" con una "orchestrazione di strumenti fragorosi e di rumori" (Ripellino 1988: 117). Nella poesia presa in esame i riferimenti a manifestazioni di carattere sonoro/rumoroso sono molte: *campana* (*kolokol'nyj*, v. 14), *tram* (*tramvaj*, v. 23), *che tu strilli o*

non strilli (*kriči, ne kriči*, v. 31), il vento tagliente / ... / strappa (*veter koljučij / ... / vyryvaet*, vv. 36-38).

Altrettante volte vengono menzionati nel testo cliché tipici del credo e dell'attività avanguardista: ai versi 21 – 23 il tema circense è applicato alla realtà urbana (*Fokusnich / rel'sy / tjanet iz pasti tramvaja*: “Il prestigiatore tira fuori i binari dalle fauci del tram”), mentre al verso 17 notiamo l'uso del verbo *vypestrit'*, “rendere variopinto”, che non solo costituisce un ulteriore richiamo alla pittura e al cubismo, ma è anche un termine utilizzato in senso del tutto inconsueto, da intendersi come “liberare verso l'esterno”, con significato di “spargere / gettare d'intorno colori variopinti”. Al verso 31 (*Kriči, ne kriči*: “Che tu strilli o non strilli”) predomina il tema dell'urlo, del grido, indicativo della violenta volontà iconoclastica dei futuristi, mentre al verso 13 (*prygnuli pervye kuby*: “sono saltati giù i primi cubi”) l'autore menziona indirettamente se stesso e i suoi compagni d'avanguardia. Nella lirica compaiono inoltre l'immagine dell'automobile, simbolo della modernità, e quella del fuoco ardente (verso 30, *Telo žgut ruki*: “Le mani bruciano il corpo”).

L'avvento della nuova epoca industriale e le trasformazioni urbane che ne conseguono portano quasi necessariamente l'uomo a percepire il mondo che lo circonda come spaventoso e straniante: l'artista comprende che una sua fedele rappresentazione può avvenire soltanto mediante contrasti, iperboli, metafore fantasmagoriche. La percezione inconscia della città invade le sue poesie e lo porta a illuminare i dettagli più stranianti, a volte macabri, dello spazio urbano. Secondo l'opinione del critico Efim Etkind, la città di Majakovskij è un incubo, soprattutto perché l'artista ignora i concetti astratti: ciascuno di loro diventa entità materiale, un mostro visibile. La concretizzazione dell'astratto è in effetti uno dei procedimenti fondanti dell'estetica dell'autore, ravvisabile nell'arco della sua intera produzione; d'altro canto, ogni concetto concreto diventa ancora più “fisico”, materiale e mira a raggiungere il massimo grado di percettibilità; la tangibilità espressiva è portata al limite estremo, in una alterazione costante della realtà e degli elementi urbani, soggetti umani compresi. Inoltre, Majakovskij rappresenta il mondo interiore dell'uomo come una proiezione ancor più deforme e angosciante del mondo esteriore, in quanto nell'animo umano tutto avviene come all'esterno, ma in modo molto più spaventoso; perciò, il poeta conferisce ai pensieri l'intensità e la concretezza tipica degli incubi (Etkind 1990: 332-333). Per tutti questi motivi, la città majakovskiana è il regno del terrore e ci si imbatte, in essa, in un susseguirsi di ferite, lacerazioni, vuoti, frammenti e brandelli, in elementi rotti, spezzati, sfilacciati e in piena convulsione: “sono gli effetti di una eccessiva tensione dello spazio, di una morbosa ipertrofia” (Buttafava 1977: 14). È Čukovskij il primo a comprendere lo spasmodico conflitto che si genera nell'animo del poeta:

Majakovskij è un illusionista, un visionario, un impressionista, ci è del tutto alieno, si trova tra noi per puro caso [...]. La città per lui non è delizia, non inebriante gioia, ma crocefissione, Golgota, corona di spine, e ogni visione della città è un chiodo che gli infliggono nel cuore. Egli piange, è preso da isterismo [...]. Non sa neppure, poveretto, confondersi con la sua folla, per cui singhiozza ancor più amaramente. (cit. in Šklovskij 1940: 65 – 66)

Quella del primo Majakovskij è una poesia in cui, soprattutto nei notturni urbani, deformità, cupezza e nausea minano e distruggono canoni e convenzioni: è questo uno dei modi in cui Majakovskij esplicita la tendenza futurista alla de-estetizzazione del reale e alla canonizzazione del Brutto (Vitale 1979: L).

Una poesia dipinta

Nel 1912 Majakovskij debutta nel volume collettaneo *Poščečina obščestvennomu vkusu* (*Schiaffo al gusto corrente*), con liriche che dimostrano fin da subito la peculiarità della sua produzione; già la sua prima poesia stampata, *Noč* (*Notte*, 1912), è una sorta di quadro futurista, in cui assistiamo allo spostamento dinamico degli oggetti, alla compenetrazione dei piani che fa

entrare una cosa dentro l'altra (la città si insidia dentro ai personaggi e agli oggetti), alla vera e propria commistione *fisica* tra esseri umani e immagini della città.

L'autore unisce un'immaginazione vivida e impressionistica all'impiego reiterato della metafora, che presto diventerà la colonna portante del verso nella generalità della sua produzione lirica.

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях синие тоги.
И раньше бегущим, как желтые раньб
огни обручали браслетами ногу.⁵
(Majakovskij 1955: 33)

L'opera majakovskiana associa un immaginario urbano all'uso di ampie immagini pittoriche, il cui carattere iperbolico, oltre ad anticipare in qualche modo le forme della città surrealista, le rende particolarmente concrete, totalizzanti, portatrici di un effetto altamente emotivo.

Le immagini di Majakovskij [...] sono goffe, non perfettamente calzanti, fanno rumore, invertono. Sono contraddittorie, nei suoi versi scorrono polle di temperatura variabile. (Šklovskij 1940: 93)

L'orientamento verso l'immagine inattesa, in un susseguirsi di visioni urbane vivificate, popolate da insegne di negozi, auto sfreccianti, uomini "disumanizzati" e oggetti personificati, è chiaro sintomo non solo dell'influenza della pittura coeva, ma anche dell'interesse dell'autore per il cinema, arte del movimento e commistione di procedimenti artistici per eccellenza. La poesia è infatti per Majakovskij un'arte viva, pulsante ed essenzialmente teatrale, da proporre in procedimenti grafici originali, tesi a offrire al lettore/ascoltatore la possibilità di un'irripetibile simultaneità di percezione. L'aspirazione del lettore è creare una nuova "forma d'arte totalizzante, arte della parola, del gesto" (Carpi 2014: 18), del segno grafico, del colore, del sentimento.

Il rapporto con la pittura non è soltanto esteriore, ma intrinseco; la rivoluzione tipografica viene propugnata sin dalle prime raccolte futuriste, nelle quali la disposizione di emistichi è "dislocata", in analogia a quanto avviene nei piani della pittura cubista. Come i pittori avanguardisti si servono di sezioni di oggetti e di prospettive accavallate, i poeti futuristi usano parole spezzate, dimezzate e intersezioni simultanee di diversi punti di vista. Il primo Majakovskij traduce nella lingua della poesia il metodo pittorico con immagini generalmente urbane.

Un esempio classico di trasferimento dei principi del cubismo nella fattura del verso è la già citata *Iz ulicy v ulicu*, che secondo Malevič si può considerare come il migliore "esperimento di cubismo in versi"⁶ (cit. in Ripellino 1988: 147). La scomposizione delle parole, l'inversione del loro ordine interno corrisponde alle scomposizioni volumetriche dei cubisti. L'effetto visivo è ottenuto dalla segmentazione delle parole sulla pagina, e da una successione di frasi e vocaboli che quasi si leggono allo stesso modo da destra a sinistra e viceversa. La frammentazione e la distorsione di immagini e parole nel verso di Majakovskij richiama qui chiaramente la pittura cubista, dove le immagini vengono frazionate e disposte sulla tela in frammenti e su molteplici piani.

⁵ "Per i viali e la piazza non era strano / vedere edifici togati d'azzurro. / E a chi correva avanti, come gialle ferite, / le luci adornavano le gambe di braccialetti". [F.G.]

⁶ Citazione originale: "Dice Chardžiev che Malevič riteneva la poesia *Iz ulicy v ulicu* il più riuscito esperimento di cubismo poetico". Ripellino intende qui rinviare all'articolo di N. Chardžiev, "Majakovskij i živopis", in N. Chardžiev, V. Trenin, *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1970, p. 48.

Iz ulicy v ulicu presenta in realtà una costruzione molto classica, contrariamente a ciò che può sembrare, e lo si nota dalle rime. La poesia mette a nudo i procedimenti iconico-pittorici della poesia majakovskiana: nell'ambito di versi ancora in parte legati al metro sillabo-tonico e in toni e immagini che rimandano alla poesia simbolista (la concezione metaforica del linguaggio, la visione esoterica della parola poetica intesa come chiave d'accesso a una realtà superiore), improvvisamente si assiste alla scomposizione della parola in analogia alla scomposizione della figura nello spazio di ispirazione cubista. La lirica tende all'immagine straniante in un quadro cupo e mobile di ambientazione urbana, popolato da oggetti che paiono vivere di vita propria (*železnye koni* – cavalli di ferro [presumibilmente, tram], le ciminiere - *žirafij risunok*, un disegno di giraffe, *Beguščie doma* – case in corsa, *lysyj fonar'* - un lampione caldo, ecc).

Il brano segue la norma del verso accentuativo, ma il verso è smembrato e disposto in modo peculiare. Violano la regolarità metrica solo i versi 30 - 35, che costituiscono in realtà un unico verso:

Тело жгут руки. Кричи, не кричи: «Я не хотела!» - резок жгут муки.	Тело жгут руки. / Кричи, не кричи: // «Я не хотела!» - // резок / жгут / муки. 2 piedi + 2 piedi // 2 piedi // 2 piedi <hr style="width: 80%; margin: 0 auto;"/> <div style="text-align: center;">= Dattilo 8 piedi</div>
---	---

Troviamo versi molto brevi in apertura (versi 1-10), mentre i versi successivi sono tutti dattili da 3 piedi (l'eccezione è costituita dal verso 16, un dattilo da 4 piedi).

Propongo di seguito una divisione della lirica in dattili graficamente regolare:

У- / лица. / Лица / у / догов / годов /	- уу / - уу / - уу / - уу /	4р.
рез- / че.	- у (у) Verso a sé; dattilo irregolare di 1 piede	
Че- / рез / железных коней /	- уу / - уу / - уу /	3р.
с окон бегущих домов /	- уу / - уу / - уу /	3р.
прыгнули первые кубы. /	- уу / - уу / - уу /	3р.
Лебеди шей колокольных, /	- уу / - уу / - уу /	3р.
гнитесь в силках проводов! /	- уу / - уу / - уу /	3р.
В небе жирафий рисунок готов /	- уу / - уу / - уу / - уу /	4р.
выпестрить ржавые чубы. /	- уу / - уу / - уу /	3р.
Лифт. / Лиф души расстегнули,	- уу / - уу / - уу	3р. } 5р.
Тело жгут руки.	- уу / - уу	2р. }
Кричи, не кричи: «Я не хотела!» -	- уу / - уу	2р. } 4р.
резок / жгут / муки.	- уу / - уу	2р. }
Ветер колючий / трубе / вырывает	- уу / - уу	2р.
дымчатой шерсти клоч.	- уу / - уу / - уу / - уу /	4р.
Лысый фонарь / сладострастно снимает	Dattilo imperfetto	
с улицы /черный чулок.	- уу / - уу / - уу / - уу /	4р.
	- уу / - уу / - уу	3р.

L'andamento della lirica è tendenzialmente tripodico e tetrapodico con variazioni. Tutti i versi composti da dattili da due piedi possono essere associati al verso da due dattili immediatamente successivo o precedente, con la conseguente formazione di dattili da quattro piedi con rime interne. Con “*vanny.*”, al verso 26, si interrompe la regolarità del dattilo, che riprende poi alla fine del verso 29, con “*rasstegnuli*”. La lettura regolare del verso subisce una variazione ed è come se in questa sezione (versi 26-29) venissero inserite parole in modo casuale, parole interessanti solo come “portatrici di suoni”, riprendendo in tal modo l'artificio iniziale: nei primi 10 versi troviamo infatti rime relativamente semplici e/o classiche (versi 1-3, *U- / lica. / Lica*, il cui primo membro *U- / lica* si presenta in tmesi, a formare una rima perfetta e identica con *Lica*), e rime il cui effetto è incentrato su una specifica resa fonetica. Si vedano come esempio i versi 5 - 6, rimanti con i termini in anagramma *dogov – godov*, o i versi 7 - 10, anch'essi

realizzati con termini in anagramma posti in tmesi, secondo una costruzione a chiasmo (*rez- / če. / Če- rez*), a creare un palindromo perfetto, grafico e sonoro.

L'inserzione di termini "a sé stanti" o di dattili da un piede soltanto, che non sembrano riconducibili a una precisa struttura metrico-compositiva, ha probabilmente la funzione di variare la cadenza intontiva della lirica, mettendone in rilievo determinati elementi e fungendo al tempo stesso da "pausa musicale". Il parallelismo tra la parte iniziale e quella finale della poesia, con il conseguente ripetersi di artifici sonori specifici, dimostra come la struttura sia studiata e appositamente creata.

Nel corpo centrale troviamo rime paronomastiche: si vedano a titolo di esempio i versi 12, 15 e 16, con le forme *domov, provodov* e *gotov* (il cui senso è rafforzato anche a livello lessicale), o la rima *pašni-vašni* ai versi 20 e 24, il cui suono è ulteriormente ripreso, in assonanza, dal termine *vanny* al verso 26.

Nelle sue ricerche sulla rima russa (Samojlov 1982), il poeta David Samojlov nota come nella poesia di Majakovskij la rima rappresenti la colonna portante del verso. Per questo essa è percepita da Majakovskij come un fattore di importanza fondamentale, costitutivo del verso, come una possente fonte di associazioni. A prevalere sono le rime improprie, ma al tempo stesso ricche: non soltanto rimano i suoni o le parole finali, ma versi interi, nei quali vi è coincidenza di gruppi consonantici. Un ruolo notevole è giocato dalle rime composte, un tempo usate nella poesia russa per suscitare un effetto comico. Esse, deformando la parola, conferiscono ai singoli termini un'espressività maggiorata: una tale messa in rilievo di parti di vocaboli rende le parole stesse straniate e "fantastiche".

A una analoga deformazione dei termini linguistici porta anche la rima imparisillaba, basata sulla riduzione delle vocali atone propria della lingua russa, ma anche sull'adattamento delle parole che rimano tra loro.

Majakovskij fa a brandelli le parole e le schiaccia, ne ridistribuisce i confini; una parte, un fonema non ha ormai meno valore della parola stessa. I morfemi entrano in un nuovo rapporto con il "tutto" della parola e tra loro, e al tempo stesso agiscono in modo indipendente. Le unità sonore cominciano a organizzarsi autonomamente, senza dar conto dei significati lessicali tradizionali: le parole vengono ora lette in qualsiasi direzione e in qualsiasi ordine, da sinistra a destra, dalla fine all'inizio, dal centro, in una continua permutazione delle parti. Proprio in questo senso la parola majakovskiana è legata al cubismo: il poeta permette, tramite gli artifici artistici impiegati, di osservarla simultaneamente da ogni lato.

L'autore scompone i segni verbali come fossero cose, oggetti in sé, "volumi", e ne evidenzia la trama fonica, il profilo grafico, quasi per saggiare la loro struttura e resistenza, il dinamismo interno, e condurre al limite estremo la loro espressività. (Ambrogio 1976: 15)

L'intera lirica è cosparsa di gags verbali⁷ (Ripellino 1988: 108-109), in cui Majakovskij gioca con significati e accostamenti inaspettati, rimescolamenti di uguali fonemi a formare parole diverse, anagrammi, ripetizioni sonore e palindromi. Oltre ai già citati anagrammi, si vedano i versi 1 – 4, che propongono una ripetizione sonora in chiasmo (*U- / lica. / Lica / u*) e i versi 18 – 19 e 22 (*forel', / syn / ... / ...rel'sy*), che realizzano una rima perfetta paronomastica franta, all'occhio non subito percepibile proprio perché in tmesi. Sono presenti svariate ripetizioni lessicali in rima equivoca, mentre la rima imperfetta ai versi 25 – 26 (*My zavoevany! / Vanny*) risulta particolarmente sofisticata, poiché suona come identica grazie alla difficile distinzione, in lingua russa, tra consonanti semplici e geminate (le consonanti doppie hanno infatti durata minore rispetto a quella caratteristica della lingua italiana).

⁷ "Spesso il funambolismo delle immagini-gags di Majakovskij ha una corrispondenza nel burlesco e nella strutturazione visuale delle comiche mute. [...] Il pianista che si impiglia nella tastiera in *Vladimir Majakovskij* [...] è una gag verbale [...]."

Tale orchestrazione fonica è ulteriormente rafforzata lungo l'intera lirica da allitterazioni, anafore (di cui una in costruzione palindroma: *kriči, ne kriči*, verso 31) e assonanze interne ai versi che rendono evidenti i ripetuti richiami sonori.

Majakovskij imprime una svolta pressoché unica alla visione cubista del linguaggio futurista, dimostrando grande abilità nell'inserire il tessuto verbale in un tessuto pittorico in liriche estremamente innovative; anche quando la frammentazione è solo apparente e il poeta compone versi seguendo norme tradizionali, la disposizione del materiale verbale sulla pagina è straniante e presenta un'impostazione grafica non comune, indice di una ricercata volontà di sperimentazione. L'autore esige la dissezione della realtà per esaminarne le caratteristiche in maniera individuale, ma al tempo stesso nel complesso; ogni parte della raffigurazione poetica (o, per meglio dire, pittorico-poetica) è così a se stante, ma contemporaneamente diventa parte del tutto. Dal suddetto procedimento emergono l'acuta coscienza del materiale posseduta da Majakovskij e la sensazione potente della parola e dell'architettura dell'opera verbale.

BIBLIOGRAFIA

- Majakovskij V. (1955), *Polnoe sobranie sočinenij v trinadcati tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Ambrogio I. (a cura di) (1978²), *Majakovskij – antologia lirica*, Milano, Edizioni Accademia.
- Ambrogio I. (1976), *Majakovskij*, Roma, Editori Riuniti.
- Buttafava G. (a cura di) (1977), *Per conoscere Majakovskij*, Milano, Arnoldo Mondadori Editori.
- Carpi G. (a cura di) (2014), *Poesie – Vladimir Majakovskij*, Milano, BUR.
- Carpi G. (2010), *Storia della letterature russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci editore.
- Casari R. (2008), *La città-macchina e il laboratorio futurista russo*, in Leone M. (a cura di), *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*, Santa Rufina di Cittaducale (Ri), Aracne.
- Etkind E. (1989-1991), *La poetica di Majakovskij*, in Etkind E., Nivat G., Serman I., Strada V. (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. 2: *La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, pp. 327-339.
- Jakobson R. (1975), *Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij*, a cura di Vittorio Strada, Torino, Einaudi.
- Katanjan V. (1956³), *Majakovskij. Literaturnaja chronica*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Hudožestvennoj Literatury.
- Kručnych A., Chlebnikov V. (1913), *Slovo kak takovoe*, Moskva, Tipolit. “Ja. Dankin i Ja. Chomutov” (Digitalizzazione dell'originale).
- Nicholls P. (2000), *La forma e le scritture. Una lettura critica del Modernismo*, trad. di S. Mambrini, Roma, Armando.
- Ripellino A.M. (1988²), *L'arte della fuga*, Napoli, Edizioni Guida.
- Ripellino A.M. (1979⁴), *Poesia russa del Novecento*, Milano, Feltrinelli.
- Samojlov D. (1982²), *Kniga o russoj rifme*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.
- Šklovskij V. (1940), *Majakovskij*, trad. di Maria Olsoufieva, Milano, Il Saggiatore.
- Vitale S. (1979), *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, Mondadori.
- Woroszyliński W. (1989-1991), *Vladimir Majakovskij*, in Etkind E., Nivat G., Serman I., Strada V. (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. 2: *La rivoluzione e gli anni Venti*, Torino, Einaudi, p. 289-326.

FRANCESCA GALFIONE • ha studiato presso l'Università degli Studi di Torino, dove ha discusso una tesi di letteratura russa dal titolo “Rifrazioni di un mondo caleidoscopico: per una lettura stilistica ‘altra’ di V. Majakovskij nel contesto del futurismo russo”. Sta proseguendo il suo percorso di studi presso lo stesso Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne nel Corso di Laurea Magistrale in Traduzione.

E-MAIL • francesca.galfione@gmail.com