

Velimir Chlebnikov
LADOMIR (ARMONIMONDO)
 (1920)

Luca Cortesi

“Non col gesso, ma con amore fa’ il ritratto / dei progetti di ciò che sarà / E planando al capezzale, il fato / la sapiente spiga piegherà”.¹ Questi versi chiudono *Ladomir*, poema monumentale del ‘periodo di Char’kov’,² composto nella tarda primavera e pubblicato nell’estate

¹ “Черти не мелом, а любовью / Того, что будет, чертежи. / И рок, слетевший к изголовью, / Наклонит умный колос ржи” [т: 293]. Il testo citato nel saggio è quello della versione integrale (vedi *infra*), riprodotta in *Tvorenija* [т: 281-293]; tra parentesi tonde si indica il riferimento alla pagina. Se non altrimenti specificato, tutte le traduzioni in italiano sono mie. La traduzione del poema è da considerarsi ‘di servizio’.

² L’anno che Chlebnikov passò a Char’kov tra il 1919 e il 1920 è uno dei periodi più lunghi che il poeta trascorse in un unico luogo dopo la Rivoluzione. Qui Chlebnikov compose opere di rilievo sia dal punto di vista letterario, sia nella prospettiva della propria evoluzione artistica. Il periodo ‘di Char’kov’ può essere isolato dal resto della carriera poetica di Chlebnikov e considerato indipendente per alcuni tratti particolari. In questi anni, infatti, l’ordito immaginifico del poeta si complica, forse riflettendo l’influenza dell’immaginisimo, con cui era entrato in contatto per breve tempo; il “primitivismo illogico” [MARKOV 1962: 125] cede il passo a un lirismo più misurato e meditativo e, di conseguenza, anche il meccanismo di associazione (apparentemente) disordinata di elementi eterogenei (*nanizyvanie*, lett. ‘infilatura’), tipico della poetica chlebnikoviana [SP, I: 50], è sostituito da quello della sequenza di passaggi più lunghi, ciascuno tematicamente unitario. Markov [1962: 125-126] sottolinea che i testi di questo periodo si caratterizzano per maggiore profondità, per la tendenza al realismo e chiarezza tematica: tratti, questi, su cui una certa critica sovietica ha posto enfasi eccessiva, specie per la presenza di temi rivoluzionari, insistendo sul valore artistico che

del 1920.³ Opera ambiziosa, densissima e tra le sue più lunghe (si contano più di 450 versi), *Ladomir* è un poema complesso e complessivo insieme, che non solo esprime la ricchezza della poetica di Velimir Chlebnikov, ma tocca tutti i temi centrali della sua produzione letteraria, tanto da essere considerata una vera e propria enciclopedia delle idee e dei sogni chlebnikoviani sul futuro dell'umanità [cfr. MARKOV 1962: 146; MIRSKY 1975: 75-77].

Ritmo irrefrenabile, nessi spezzati, citazionismo:⁴ la complessità dell'opera era nota anche al poeta stesso, che confessò al proprio diario di essere riuscito a rileggerla e a interiorizzarne i contenuti solo molto tempo dopo la stesura [ss, VI.2: 238]. È forse questo il motivo per cui negli anni la ricezione degli studiosi è stata piuttosto discordante: Jurij Tynjanov [cfr. 1929: 560-561] lo ha annoverato tra i componimenti che incarnano la *summa* della poesia di Chlebnikov. Markov, che lo ha descritto come un poema ripetitivo ed eccessivamente lungo, risultato di una successione disordinata di immagini, ne ha però

l'elemento ideologico conferirebbe alle opere composte dopo il 1917. Oltre a *Ladomir*, ricordiamo altre pagine di maggior rilievo che Chlebnikov compose in questo periodo, non solo poesia ma anche prosa e scritti teorici: *I nostri fondamenti* (Naša osnova, 1919); *Il poeta* (Poët, 1919); *Il presidente della čeka* (Predsedatel' čeki, 1921); *La sciabola color lampone* (Malinovaja šaška, 1921); *Notte in trincea* (Noč' v okope, 1921); *Uno sgraffio sul cielo* (Carapina po nebu, 1920-22). Per ulteriori approfondimenti si rimanda a ss [VI.2: 262-267]; Markov [1962: 125-153].

³ Al pari di altre opere del corpus chlebnikoviano, anche *Ladomir* ha subito diversi rimaneggiamenti che ne hanno influenzato la storia editoriale, conclusasi con la pubblicazione di due redazioni: una 'estesa' (o 'di Char'kov', *char'kovskaja redakcija*, 1920), pubblicata in volume a Char'kov, e una 'ridotta' (*sokraščennaja*, 1922) pubblicata postuma sulla rivista "Lef" (1923, II). In quest'ultima variante, che Markov [1962: 146] reputa il risultato di un intervento esterno, e non del poeta, l'opera è stata divisa in tre parti e ridotta di un cospicuo numero di quartine. Nel 1928 Aleksej Kručënych cura la riproduzione del testo integrale nella collana *Neizdannyy Chlebnikov* (IV). Per ulteriori approfondimenti, si rimanda a T: 684 e ss, III: 467-468.

⁴ Markov ha affermato – a ragione – che l'esegeta "would have the time of his life" nel ricostruire l'origine delle innumerevoli immagini usate da Chlebnikov e i sogni irrealizzabili a cui ha dato vita in *Ladomir* [1962: 146]. Considerata la monumentalità del poema, si ritiene opportuno offrirne una lettura essenziale, con l'intenzione di metterne in luce alcuni dei temi fondamentali.

decantato la capacità di riprodurre il movimento incessante della progressione dantesca, che dall'inferno conduce al paradiso [cfr. MARKOV 1962: 146-147]; Ripellino lo ha inquadrato come un "miscuglio di utopie, una successione babelica d'immagini" [RIPELLINO 1949: 681], ponendo l'accento sullo stile "che incastra la sintassi infantile negli schemi austeri di Lomonosov" [Id. 1954: LXI].

Al di là dei giudizi della critica, la centralità del discorso utopico, colonna portante del poema, è evidente già se si considera il titolo: *Ladomir* è infatti un neologismo che Chlebnikov conia a partire dai termini *mir* (nell'accezione di 'mondo') e *lad* ('armonia') secondo un meccanismo di logopoiesi, di creazione delle parole (*slivotvorčestvo*) che sovente si incontra nella sua *zaum*.⁵ Il significato può essere ap-

⁵ Il termine *zaum* ('lingua transmentale'), anch'esso un neologismo, da *za* ('oltre') e *um* ('mente'), è un contenitore piuttosto ampio in cui si collocano varie forme di sperimentazione verbale che hanno trovato espressione più o meno fortunata nella realtà frammentaria del Futurismo russo. Liquidata da Marinetti come travisamento 'metafisico' del futurismo italiano [LIVŠIČ 1989: 484 e ss.], la *zaum* si situa a metà tra mezzo utopico di comunicazione e piena espressione di una 'parola come tale' (*slovo kak takovoe*), e si realizza principalmente nelle ricerche di due poeti, Chlebnikov e Kručënych. Chlebnikov creò e tentò di sistematizzarne diversi tipi. I più rappresentativi sono i cosiddetti linguaggi "non referenziali" [VROON 1983], così definiti per l'impossibilità di attribuire un valore semantico diretto agli elementi linguistici che li costituiscono. Agli antipodi, invece, si trova l'alfabeto della ragione, da cui deriverà la 'lingua delle stelle' (*zvězdnyj jazyk*), la massima espressione della logopoiesi chlebnikoviana. Si tratta di un dono del poeta all'universo, un linguaggio costituito non da parole ma da "nomi semplici della lingua" (vedi qui, *infra*), sulla base del principio per cui unità minime di suono sono legate a unità minime di significato [cfr. IMPOSTI 1981: 134]. Chlebnikov espone le proprie teorie linguistiche in diversi saggi, e le applicò in modo particolare nella *sverchpovest'* ('superracconto') *Zangezi* (1922) [cfr. SOLIVETTI 1986]. Kručënych, poeta e 'teorico per necessità' della compagine cubofuturista, oltre a coniare il neologismo *zaum* (1913), fu autore di sperimentazioni in stile transmentale, tra cui la celeberrima poesia *Dyr bul ščyl* (1913). Le ricerche di Kručënych sfociano nell'alogismo e si distinguono nettamente da quelle di Chlebnikov, sia nel funzionamento che nell'esito. In generale, la *zaum* e le teorie futuriste sulla lingua, "oltre a fornire i modelli alle prime generalizzazioni teoriche formaliste, costituirono pure il discrimine tra un formalismo militante, legato all'esperienza futurista, e un altro togato e accademico che fece della *zaum* il proprio bersaglio polemico" [MARZADURI 1983: 29]. Nei primi anni Venti lo sperimentalismo *zaum* costituirà una terza via dell'avanguardia russa, assurgendo a baluardo estetico

prossimato in ‘armonia del mondo futuro’, o ‘benessere del mondo’: *Ladomir* è il nome di un mondo coniugato al ‘futuro anteriore’, in cui i sogni dell’umanità sono stati realizzati. Questo significato non è però esclusivo, poiché *Ladomir* può essere anche un nome proprio, di persona o di luogo [cfr. GRIGOR’EV 2000: 329 e ss.; VASIL’EV 2015: 150-153]. È sul presupposto che nel poema Chlebnikov presenti un vero e proprio mondo, sintesi delle sue teorie e ricerche, che si fonda la traduzione del titolo in italiano qui proposta, ‘Armonimondo’ (vedi *infra*).

1. Ma qual è il soggetto del poema? Secondo Chardžiev [2006: 298], il *trait d’union* dei poemi monumentali che Chlebnikov compose nel periodo 1920-22 va individuato nella celebrazione della Rivoluzione e delle sue conquiste. *Ladomir* non fa eccezione: infatti, la critica vi ha riconosciuto l’intenzione di fare presa sulle masse [cfr. MARKOV 1962: 148]. A questo proposito, Aleksandr Lejtes, critico letterario sovietico, riporta un aneddoto curioso: nell’estate del 1920 Chlebnikov volle incontrare Anatolij Lunačarskij, che in quel periodo si trovava a Char’kov, per proporgli di realizzare un inno proletario, parallelo all’*Internazionale* di Pottier, a partire da alcune strofe del poema [cfr. 1973: 234-235]. Seguono questa stessa linea interpretativa alcuni goffi tentativi di rilettura critico-ideologica del poema, come quello di Strunin, secondo cui *Ladomir* rappresenterebbe il percorso del poeta “lungo il cammino di una consapevolezza sempre maggiore della realtà rivoluzionaria” [1974: 78]. Questa lettura, in parte motivata dal titolo *Vosstanie* (‘insurrezione’), che Chlebnikov aveva in origine dato al poema, trova riflessione nella quartina d’apertura:

di coloro che non si riconosceranno né nel produttivismo, né nel costruttivismo [cfr. *ivi*: 50]. L’esempio più significativo è costituito dalla sperimentazione condotta in seno all’*INChUK* (*Institut Chudožestvennoj Kul’tury*, ‘Istituto di cultura artistica’) da I. Terent’ev e A. Tufanov. Memorabile l’autoproclamazione di quest’ultimo a “Velimir II”. Il contributo più completo sul funzionamento della *zaum* chlebnikoviana è quello di Imposti [1981], a cui si rimanda il lettore. Si vedano inoltre Lanne [1983]; Marzaduri [1983]; Vroon [1983].

И замки мирового торгога,	E i castelli del commercio mondiale,
Где бедности сияют цепи,	Dove risplendono le catene della povertà,
С лицом злорадства и восторга	Con un volto entusiasta di gioia maligna,
Ты обратишь однажды в пепел.	Un giorno tu renderai cenere.

(281)

La congiunzione ‘e’, che apre il poema, suggerisce un inizio *in medias res* e produce una sensazione di sospensione, come se l’opera fosse preceduta da qualcosa, come se questo incipit non fosse un vero e proprio inizio. *Ladomir* viene composto in piena guerra civile: il poeta potrebbe alludere al fatto che il discorso rivoluzionario è già iniziato ma non è ancora concluso. Le prime quartine sono in effetti incentrate sulla tematica della rivoluzione, approfondita ricorrendo a immagini di rivalsa sociale e di lotta di classe, che Chlebnikov incoraggia a perseguire con ogni mezzo possibile:

Приемы взрыва хороши	I congegni esplosivi vanno bene
И даже козни умных самок, [...]	E pure gli intrighi di femmine intelligenti, [...]

(281)

Chlebnikov recupera anche una delle affermazioni più icastiche del Manifesto del Partito comunista [cfr. ss, III: 471] e la rielabora in modo da sottolinearne la pertinenza storica: “I russi / non hanno più patria”.⁶ Nonostante la cupezza delle tinte e la crudezza delle scene scelte dal poeta,⁷ definire *Ladomir* un poema sulla rivoluzione

⁶ “У великороссов / Нет больше отечества” (290). Il riferimento è al passaggio “Gli operai non hanno patria” [MARX, ENGELS 1980: 84].

⁷ Ad esempio, alludendo alla vendetta e alla rivalsa: “Ragazza, la prossima volta strozza / con la treccia l’assassino della tua giovinezza / Perché tu, bambina scalza / Lo imploravi di fare la carità” (“О девушка, души косою / Убийцу юности в часы свидания / За то, что девою босою / Ты у него молгла подаяния”, 281); oppure: “Malata di tubercolosi bacialo / Sulle sue giulive labbra” (“Большая, поцелуй чахоткой / Его в веселые уста”, 281); e ancora, sulla scia del fatto che il fine va perseguito con ogni mezzo possibile: “E se la tua mano non è usa al ferro / Va’ dal cane incatenato, / Bacìa la sua saliva. / Bacìa poi il tuo nemico finché non sparisce” (“И ежели в руке желез нет – / Иди к цепному псу, / Целуй его слюну. / Целуй врага, пока он не исчезнет”, 281).

significa limitarsi al livello più superficiale della sua lettura. Verso dopo verso, infatti, l'opera dà segno di trascendere la serie di eventi storici su cui poggia, ampliando gradualmente la sua portata: come sostiene Poljakov, si assiste all'unione tra pathos rivoluzionario e il sogno di una società armoniosa del futuro [cfr. T: 33]. Lo sguardo di Chlebnikov è rivolto al mondo e all'umanità di ogni tempo: il senso profondo del poema è quindi quello di uno sconvolgimento naturale, universale, alla luce del quale la rivoluzione sociale è vista come qualcosa di assoluto, incondizionato e senza limiti [cfr. DUGANOV 1990: 67-68]. Ne consegue che in *Ladomir* l'evento storico non è oggetto di celebrazione, ma piuttosto una base retorica per l'innesto dei tropi. Questo risulta evidente nel paragone con la fucilazione dei Romanov,

Где роём звезд расстрел небес,	Dove i cieli, fucilati da uno sciame di stelle,
Как грудь последнего Романова,	Come il petto dell'ultimo Romanov,
Бродяга дум и друг повес	Un vagabondo del pensiero, un amico
Перекует созвездье заново.	bighellone
(283)	Forgerà a nuovo la costellazione.

che in realtà costituisce una similitudine 'di servizio', strumentale all'introduzione dei veri motivi centrali al poema, motivi tipicamente chlebnikoviani, come quello 'siderale' e universalista, così come l'accenno, quasi dovuto e incidentale, alla breve esperienza della Repubblica sovietica d'Ungheria (21 marzo-1° agosto 1919),

В день смерти зим и раннюю весной	Nel giorno in cui muore l'inverno, a
Нам руку подали венгерцы.	inizio primavera
Свой замок цен, рабочий, строй	Gli ungheresi ci hanno teso la mano.
Из камней ударов сердца.	Lavoratore, innalza un castello al tuo valore
(283)	Con le pietre dei battiti del cuore.

si rivela essere un pretesto con cui Chlebnikov recupera una delle *Proposte* (Predloženiija, 1915-18) in cui emerge il senso più utopico e

idealista della visione dell'autore: rendere il battito cardiaco la futura moneta di scambio, poiché ogni essere vivente “ne è ugualmente ricco” [cfr. ss, vi.1: 244].⁸

2. Duganov sostiene che proprio la tensione all'assoluto è l'elemento che caratterizza *Ladomir* in modo così decisivo da renderlo un “poema divino”, nonostante l'opera sia permeata da slanci sacrileghi e sbotti blasfemi [cfr. DUGANOV 1990: 67-68].⁹ Quasi uno *Streben*, insomma, la cui espressione non coincide tanto con l'iconoclastia bolscevica, quanto, paradossalmente, con un trionfo della ragione di ispirazione illuminista:

Из всей небесной готовальни	Di tutto l'armamentario celeste
Ты взял восстания мятеж,	Hai preso il subbuglio della rivolta,
И он падет на наковальню	Ed egli cadrà sopra all'incudine
Под молот – божеский чертеж!	Sotto al martello: è il disegno di dio!
Ты божество сковал в подковы,	Hai messo a dio i ferri di cavallo,
Чтобы верней служил тебе, [...]	Ché ti servisse più alacremenente, [...]

(288)

Chlebnikov rappresenta un'umanità che, ascendendo a una dimen-

⁸ Quasi contemporaneamente alla stesura di *Ladomir*, questo stesso concetto viene sviluppato nel breve saggio *Un giorno l'umanità organizzerà la propria fatica...* (Kogda-nibud' čelovečestvo postroit svoj trud..., 1920) di impronta più razionalista e (pseudo)scientifica, in cui Chlebnikov si abbandona a una interessante teoria 'ondulatoria' del lavoro umano, fortemente influenzata dalle conquiste nel campo della fisica ottica che tanto lo affascinarono, cfr. ss, vi.1: 277.

⁹ Si considerino i versi: “Quando dio stesso sembra una catena, / servo dei ricchi, dov'è il tuo coltello?” (“Когда сам бог на цепь похож, / Холон богатых, где твой нож?”, 281). Come rileva Markov, in questo poema Chlebnikov sembra adottare la linea antireligiosa ufficiale, in contrasto con quanto invece esprime in altre opere dello stesso periodo come *Il poeta* (Poët) o *Tre sorelle* (Tri sestry), dove il tema religioso è trattato con grande serietà e trasporto [1962: 150]. Duganov [1990: 75-76] sostiene che, pur mantenendo un dialogo continuo con la tradizione, in *Ladomir* Chlebnikov attua un ripensamento radicale delle immagini religiose, analogamente a quanto accade nei *Dodici* (Dvenadcat', 1918) di A. Blok. Recentemente questa linea interpretativa è stata continuata e approfondita da Vasil'ev [2015: 133-149].

sione nuova, ‘assoluta’ e scientificamente regolata,¹⁰ si sostituisce alla divinità e celebra sé stessa: riprendiamo la suggestiva interpretazione di Duganov [1990: 68], per cui la più appropriata descrizione di *Ladomir* può essere individuata in un altro testo chlebnikoviano, *I nostri fondamenti* (Naša osnova, 1919): “l’insieme delle proprietà prima attribuite alle divinità si raggiunge con lo studio di sé stessi, e tale studio non è altro che l’umanità che crede nell’umanità”.¹¹ Lo “studio” di cui parla Chlebnikov è un riferimento ben preciso alla sua ricerca delle “leggi del tempo” (*zakony vremeni*), un progetto utopico e pseudoscientifico che il poeta ambiva concretamente a inserire nello stesso filone delle grandi scoperte scientifiche di inizio Novecento. Con queste ricerche, che hanno impegnato il poeta per l’intera durata della sua carriera letteraria, Chlebnikov ambiva a fornire all’umanità uno strumento concreto per un futuro di pace e prosperità universali. La sua dedizione straordinaria a questo progetto ha portato alcuni critici a sostenere che, nella storia della poesia russa, nessun altro autore si è mai preoccupato tanto di lasciare ai posteri “tutt’altro ricordo che quello di un poeta” [LANNE 1989: 667].

Chlebnikov era fermamente convinto che le leggi del tempo avrebbero rappresentato un punto di svolta nello sviluppo della storia umana. Si possono riconoscere riferimenti che il poeta fa a sé stesso nelle frequenti apostrofi in cui il poema si carica di pathos: “Tu hai stravolto il corso del tempo / E hai rinchiuso i re negli zoo”;¹² in alcu-

¹⁰ È importante sottolineare che il concetto di ‘scienza’ non ha un significato sempre univoco nel corpus chlebnikoviano: nelle opere degli anni giovanili, ad esempio, si estende a quello di progresso tecnologico e positivismo, visti con sospetto da Chlebnikov, e quindi descritti in termini sostanzialmente negativi; successivamente ‘scienza’ si sovrappone alla ricerca delle leggi del tempo, diventando così *nauka o vremeni* (‘scienza del tempo’), in conflitto con la *nauka o prostranstve* (‘scienza dello spazio’). La prima, appannaggio dell’umanità a venire, la seconda, antiquato retaggio delle generazioni dei ‘morti viventi’, cfr. Cortesi [2020: 205-276].

¹¹ “[...] собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество” [ss, VI. 1: 180].

¹² “Ты разорвал времен русло / И королей пленил в зверинцы” (284).

ni passaggi Chlebnikov sembra indulgere nell'autocelebrazione: "E il tuo volo diretto sempre in avanti / sarà seguito da chi ora è zoppo".¹³ Il poeta sottolinea gli onori che sente gli debbano essere tributati:

Те юноши, что клятву дали	Quei giovani, che hanno giurato
Разрушить языки, –	Di distruggere le lingue,
Их имена вы угадали –	I loro nomi li avete indovinati:
Идут увенчаны в венки.	Vanno in trionfo, incoronati.
(291)	

In questo stesso spirito, verso la fine del poema Chlebnikov rivendica il primato della 'rivoluzione' dei futuristi russi:

Так мало мы утратили,	Così poco abbiamo perso,
Идя восстания тропой, –	Sul sentiero della ribellione:
Земного шара председатели	I Presidenti del globo terrestre
Шагают дерзкою толпой.	Avanzano come una folla audace.
Тринадцать лет хранили бюджета́не	Tredici anni noi futuriani abbiamo tenuto accesa
За пазухой, в глазах и взорах,	Nei nostri occhi e nei nostri sguardi,
В Красной уединясь Поляне,	Quando ci riunivamo a Krasnaja Poljana,
Дней Носаря зажженный порох.	La miccia dei giorni di Nosar'.
(290)	

In questi passaggi, che mostrano una serie di corrispondenze sorprendenti con quanto andava verificandosi in Italia, Chlebnikov condensa – e giustifica – l'anelito del futurismo russo post-rivoluzionario, poi massimamente evidente nella produzione del *Lef*, ad assurgere ad arte del nuovo stato [cfr. DE MICHELIS 1973: 50-51]. *Nosar'* è lo pseudonimo con cui era noto Georgij Stepanovič Chrystalëv, personaggio politico particolarmente conosciuto all'inizio del secolo per essere stato presidente del Soviet di Pietroburgo tra l'ottobre e il novembre 1905; *budetljane*, 'futuriani' è il termine che Chlebnikov stesso coniò per rimarcare l'autonomia dei futuristi russi dal movimento italiano; 'Presidenti del globo terrestre' (*predzemšary*) descrive inve-

¹³ "И твой полет вперед всегда / Повторят позже ног скупцы" (293).

ce un'altra sua creazione, una sorta di società utopica internazionale composta teoricamente da illustri personalità del mondo culturale, il cui obiettivo era superare i vetusti concetti spaziali e sostituirli con le leggi del tempo, nonché di perseguire il fine dell'armonia mondiale.¹⁴ Come gli studiosi hanno già rilevato [cfr. DE MICHELIS 1973: 30, n. 49; LAPŠIN 2008: 85], il Futurismo russo non è estraneo a fenomeni di riscrittura strumentale della propria storia:¹⁵ in un certo senso, Chlebnikov qui sembra recuperare questa tradizione, poiché a fungere da elemento scatenante di indagini teorico-poetica non furono tanto le proteste, quanto un altro evento accaduto nel 1905, e cioè la disfatta di Tsushima, l'ultimo, decisivo scontro della guerra russo-giapponese (1904-05). Se si considerano le diverse fasi dell'evoluzione dell'estetica chlebnikoviana, infatti, l'elemento ideologico-politico non è mai univoco, e nel complesso occupa una posizione assolutamente marginale.¹⁶ Chlebnikov visse la sconfitta della flotta russa come un vero e proprio trauma, che cercò di rielaborare in tutta la sua produzione successiva.¹⁷

¹⁴ Questo motivo, spesso interpretato nel suo aspetto più ludico e provocatorio dai sodali di Chlebnikov, fu per lui molto produttivo: l'idea nacque nel febbraio 1916 con il nome di *Unione dei 317* (Sojuz 317) che, successivamente, si trasformerà nella 'duma dei marziani', per poi diventare, nel 1917, il 'Governo del Globo Terrestre' (*Predzemšarstvo*, cfr. T: 707). Dal 1917 in avanti quest'idea entrerà stabilmente nel repertorio chlebnikoviano: il poeta promulgherà un accorato appello (*Vozzvanie*), profondamente antimilitarista, i cui punti fondamentali verranno rielaborati in diverse forme nelle opere successive, cfr. Cortesi [2020: 152-161].

¹⁵ Soprattutto nel merito del primato futurista, conteso tra i movimenti russo e italiano; si pensi al tentativo di Kručënych e Chlebnikov di invertire il corso dell'influenza letteraria tra futurismi, in *La parola come tale* (Slovo kak takovoe, 1913), o alle affermazioni di Majakovskij in *Le conquiste del futurismo* (Dostiženija futurizma, 1913).

¹⁶ Si pensi, per esempio, alle posizioni antitedesche e antiaustriache degli anni 1908-13, più vicine all'ideale panslavista, in cui emerge un Chlebnikov estremamente belligerante, poi mutate in un profondo antimilitarismo maturato durante gli anni di guerra.

¹⁷ Nelle *Tavole del destino* (Doski sud'by, 1920-22) il poeta afferma che "La prima decisione di ricercare le leggi del tempo avvenne all'indomani di Tsushima" ("Первое решение искать законы времени явилось на другой день после Цусимы" [ss, VI.2: 10]). Si veda inoltre Cooke [1987: 114-115].

In *Ladomir* ritornano diverse manifestazioni delle ricerche pseudo-scientifiche del poeta: dalla personalissima metempsychosi chlebnikoviana, cioè la teoria dei *podobniki*, gli ‘uomini simili’, le anime ‘affini’ destinate a comparire sulla terra ciclicamente, secondo un intervallo di 365 anni chiamato ‘anno platonico’ (*platonovskij god*),¹⁸

Смерть смерти будет ведаť сроки,	Sarà la morte a conoscere le date di
Когда вернется он опять,	morte,
Земли повторные пророки	Quando lui tornerà di nuovo,
Из всех писемън изгонят ять.	I sempiterni profeti della terra
(283)	Bandiranno le lettere vecchie dall’alfabeto.

ai parallelismi con le teorie lobačevskiane di spazio non-euclideo (“Che le curve di Lobačevskij / Adornino le città”).¹⁹ Le rivoluzionarie teorie di Lobačevskij ebbero un impatto decisivo sul giovane poeta, tanto da condizionarne la poetica e l’estetica con una profondità tale da perdurare per tutto l’arco della sua attività letteraria. Si può parlare, in effetti, di una vera e propria ossessione per il matematico russo [cfr. IMPOSTI 2018a: 190] che si riflette sull’impostazione stessa della sua attività di teorico: “Come teorico, Chlebnikov è un Lobačevskij della parola: non scopre falle nei vecchi sistemi, ma scopre un nuovo modello basato sui loro spostamenti casuali” [TYNJANOV 1929: 588].²⁰ Il matematico diverrà infatti protagonista, insieme a Sten’ka

¹⁸ Il calcolo si basa su un sistema di corrispondenze del tutto arbitrario che Chlebnikov istituì tra date di nascita e di morte di personaggi della storia o comunque decisivi per lo sviluppo dell’umanità. La teoria viene esposta nei dialoghi *Dialogo. Dal Libro delle fortune* (Razgovor. Iz Knigi udač, 1917) e *La ruota delle nascite* (Koleso roždenij, 1917), cfr. ss vi.1: 137 e Cortesi [2020: 432-447].

¹⁹ “Пусть Лобачевского кривые / Украсят города” (282).

²⁰ Tynjanov afferma inoltre che Chlebnikov ha mostrato la contiguità tra il metodo scientifico e quello poetico [1929: 592]. In realtà, l’influenza della geometria lobačevskiana ebbe un impatto ben più profondo e decisivo sull’estetica del giovane poeta. Si noti che nelle annotazioni private di Chlebnikov del periodo 1911-13 compare la seguente affermazione: “Minkowski e alcuni altri (io, a partire dal 1903) hanno pensato di unire il tempo allo spazio, intendendolo come spazio di una

Razin, delle più audaci immedesimazioni che Chlebnikov trasporrà in poesia. Il cosacco ribelle Razin è la personificazione dell'urgenza di sovvertimento universale, nonché *alter ego* del poeta:

Это Разина мятеж, Долетев до неба Невского, Увлекает и чертеж И пространство Лобачевского. (281-283)	Questa è la rivolta di Razin che, volata fino al cielo di Pietrogrado, Ammalia sia i progetti Che lo spazio di Lobačevskij.
--	--

L'accostamento di queste due figure storiche del tutto agli antipodi non è incidentale [cfr. COOKE 1987: 93]. Costituiscono, infatti, le due facce della medaglia del filantropismo chlebnikoviano, *pars destruens* e *pars construens*. Così leggiamo nell'incipit del poema palindromico *Razin* (1920):

Я Разин со знаменем Лобачевского логов. [ss III: 251]	Sono Razin con lo stendardo dei declivi di Lobačevskij.
---	--

Nella biografia – non solo letteraria – del poeta, sovente si assiste alla sovrapposizione di queste due figure, sia tra loro, sia con il poeta stesso,²¹ il cui risultato è una creatura ibrida che rimane sempre

quarta dimensione” (“Минковский и некоторые другие (я, начиная с 1903 года) думали объединить время <с пространством>, понимая его как пространство четвертого измерения”) [ss, VI.2: 82]. La ‘scientificità’ è quindi componente profonda e radicata della poetica chlebnikoviana, poiché, come afferma Baran [2000: 566-567] il poeta indaga le possibilità di superare i limiti di una logica che è propria della visione tridimensionale della realtà; queste possibilità costituiscono le basi su cui si erige l'intero l'impianto mitopoietico della sua creazione letteraria. Per ulteriori dettagli si rimanda al contributo esaustivo di Imposti [2018a: 193-198] e a Cortesi [2020: 209, n. 241]. La forte influenza che l'idea di quarta dimensione ebbe sulle ricerche delle avanguardie dell'epoca è stata oggetto di numerosi studi; si rimanda, pertanto, a Böhmig [1989].

²¹ Come attesta il palindromo “Io sono Razin e l'ocaso” (“Я – Разин и зоря” [ss, III: 472]). Per maggiori dettagli sulla sovrapposizione (non solo letteraria) tra il poeta e il cosacco ribelle, si rimanda a Vroon [1980].

legata alla tensione razionalistica. Come si può notare, infatti, al di là della portata universale della visione chlebnikoviana, le metafore in uso in *Ladomir* frequentemente attingono a un immaginario materiale, concreto e preciso, scevro di ogni idealismo spicciolo. Per Chlebnikov l'utopia è futuribile ed è a portata di calcolo: le teorie chlebnikoviane si fondano sulla matematica; le sue raffigurazioni del futuro sono espresse con il lessico del disegno tecnico, della progettazione architettonica, della forgiatura e delle costruzioni.²² Questo tipo di scelta si riscontra in una serie di altre immagini, che Chlebnikov, recupera o, meglio, 'ripete', anche in altre opere: dai fantasiosi edifici in ferro e vetro che compaiono nel saggio-manifesto *Noi e le case* (My i doma, 1914-15),²³ alle nuove proposte per la fruizione del sapere nel saggio utopico *La radio del futuro* (Radio buduščego, 1921).²⁴

²² Si consideri la frequenza con cui ricorre il termine *čertěž*, che è sia 'progetto' che 'cianografia', o il verbo ad esso legato, *čertit'*, 'disegnare' ma anche 'progettare'. Importante è anche il riferimento alla *gotoval'nja*, cioè l'insieme di strumenti da disegno tecnico. Si pensi ai verbi *skovat'* e *perekovat'*, rispettivamente 'forgiare' e 'riforgiare', o a *stroit'* ('costruire') e composti.

²³ "[...] Costruirai un edificio con gli scogli delle stelle – / La campana di vetro delle capitali. / E con una griglia di finestre di specchi / [...]" ("[...] Из звездных глыб построишь кровлю – / Стекланный колокол столиц. / Решеткою зеркальных окон [...]"), 291).

²⁴ "E parole di scibile a guisa di fulmine / Si recitavano a un gioioso uditorio, / E i libri di testo volavano per aria / Nelle scuole di ogni villaggio" ("И речи знания в молнийном теле / Гласилась юношам веселым, / Учебники по воздуху летели / В училлица по селам", 291). Si noti qui un'altra caratteristica tipica della poetica di Chlebnikov, cioè quella di descrivere l'utopia con il tempo verbale al passato.



Copertina dell'edizione del 1920 di *Ladomir*.

3. Il metro di *Ladomir* non si discosta dalla consuetudine del tetrametro giambico. Tuttavia, talvolta il poema presenta alcune discontinuità, prodotte da una sorta di sfalsamento tra ritmo e senso: non di rado si verificano casi in cui non è possibile porre in relazione il significato di due versi, sebbene siano legati dalla rima [cfr. MARKOV 1962: 146, 152-153]. Chlebnikov usa un registro composito, ricco di arcaismi, regionalismi e di espressioni appartenenti allo stile alto. Uno degli artifici più evidenti in azione nel poema è legato all'amplissimo uso di nomi propri, siano essi di persona, luoghi o divinità. A questo proposito, Markov [ivi: 149] sostiene che il risultato ottenuto è di suscitare un'impressio-

ne per cui sembra che i nomi perdano la loro funzione denotativa e vengano usati ‘astrattamente’, come se si trattasse di involucri fonici. La prima parte del poema ricorda l’ode settecentesca, su cui spesso si impone un tono iperbolico e reboante. Ciò ha portato i critici ad accostarlo a Lomonosov, a Puškin, e anche a Majakovskij [cfr. MARKOV: 1962: 148-149]. L’impianto del poema viene spezzato dalle frequenti apostrofi rivolte a un destinatario non sempre chiaro. Come afferma Duganov [1990: 73], infatti, il soggetto e l’oggetto del poema tendono spesso a sovrapporsi, arrivando in alcuni casi ad essere indistinguibili. Ciò accade perché l’oggetto del poema è multiplo, è ‘in divenire’: rivelandosi in un processo continuo e virtualmente senza fine, l’oggetto dell’opera, variegato e molteplice, si trasforma in un soggetto altrettanto variegato e molteplice. Secondo Duganov [*ibidem*], ne consegue che i diversi pronomi personali che condizionano le forme grammaticali presenti nel poema non sono altro che frammentazioni, estensioni di una realtà contemporaneamente unica e ‘molteplice’.²⁵ In quella che si può definire una tensione costante tra il ‘tutto’ e le parti che lo compongono si racchiude l’essenza di *Ladimir*: il poema tende all’autoidentificazione con il narratario, protagonista ed eroe onnicomprensivo generato dall’io ipertrofico dell’autore, che con quest’ultimo è identificabile in tutti i termini salvo l’esplicita dichiarazione, che Chlebnikov studiatamente rifugge.²⁶ Nell’immaginario scelto per la resa di questo slancio, è comunemente lampante il debito alle esperienze futuriste degli anni Dieci:

²⁵ L’interpretazione di Duganov, che si può riassumere nel rapporto tra l’intero e le parti che lo costituiscono, è un *Leitmotiv* delle ricerche di Chlebnikov. Si registra in alcuni dei saggi giovanili e nelle *Tavole del destino* e consente di riconoscere il forte influsso delle teorie matematiche e del pensiero kantiano (soprattutto nella definizione del *das Mannigfaltige*, il ‘molteplice’), cfr. Cortesi [2020: 210, n. 245].

²⁶ Si pensi ad esempio al già citato “Hai scelto il subbuglio della rivolta, / [...] Hai messo a dio i ferri di cavallo, [...]” (“Ты взял восстания мятеж, / [...] Ты божество сковал в подковы, [...]”, 288). Anche nel riferimento in terza persona “Un vagabondo del pensiero, un amico bighellone / Forgerà a nuovo la costellazione” (“Бродяга дум и друг повес / Перекует созвездье заново”, 283) si riconosce una chiara allusione che il poeta fa a sé stesso. Duganov [1990: 74] afferma che in *Ladimir* il mondo si manifesta nel poeta e celebra un’ode a sé stesso, come accade in *Dio* (Bog, 1784) di Deržavin.

И если в зареве пламен
 Уж потонул клуб дыма сизого,
 С рукой в крови взамен знамен
 Бросай судьбе перчатку вызова.
 (281)

E se nel guizzo del fuoco già è spro-
 fondata
 La nube di fumo azzurra e grigia,
 Al posto delle bandiere, con la mano
 insanguinata,
 Getta al destino il guanto di sfida.²⁷

Anche se circoscritta, in *Ladomir* si può riconoscere la presenza della *zaum*²⁷. Ciò che si incontra più di frequente nel poema è la realizzazione poetica della teoria per cui le lettere hanno una propria, distinta fisicità, sia di significante che di significato. Secondo la visione del poeta, espressione di uno degli stadi più raffinati della sua logopoiesi, ciò influisce sui significati delle parole: la prima consonante di una parola ne condiziona la semantica, e, di conseguenza, parole che cominciano per una stessa consonante esprimono concetti simili [cfr. IMPOSTI 1981: 116-135; SOLIVETTI 1986; MARZADURI 1983: 15]. Prendendo in prestito una locuzione platonica, *schema kai chroma*, figura e colore, sono le proprietà della parola che Chlebnikov indaga e sviluppa dall'inizio degli anni Dieci.²⁸ Ne è un esempio la coppia minima *dvorjane* ('nobili'), *tvorjane*

²⁷ In questo caso la metafora futurista è quella del guanto di sfida, che non solo recupera il registro tipico delle *querelles* dei primi anni Dieci tra le diverse conventicole dei futuristi russi (si pensi al celebre *Perčatka kubofuturistam* di M. Rossijanskij, il 'guanto di sfida ai cubofuturisti' lanciato dai poeti del Mezzanino della poesia nel 1913), ma lo integra con uno dei *topoi* tipici dell'estetica chlebnikoviana, la sfida dell'uomo al destino, che viene articolata nel corso del poema arrivando a combinare un afflato quasi nicciano alla ricerca 'iperrazionale' delle leggi del tempo (*zakony vremeni*). Si può notare, inoltre la paronomasia in *vzamen znamën*, elemento ampiamente diffuso in tutta l'opera chlebnikoviana. La tendenza generale al bisticcio e all'impiego di artifici fonici di questo genere, unita alla presenza di frequenti scarti ritmici nel metro giambico di *Ladomir*, è testimone della grande influenza che il folklore ebbe sul poeta.

²⁸ Si vedano i manifesti del 1913 *La parola come tale* e *La lettera come tale* (Bukva kak takovaja), scritti a quattro mani con Kručënych. Qui si possono riconoscere i primi vagiti delle idee che Chlebnikov successivamente raffinerà nella teoria dei cosiddetti "nomi semplici della lingua", esposta per la prima volta nell'omonimo saggio *Sui nomi semplici della lingua* (O prostych imenach jazyka, 1915) e divenuta poi elemento centrale della sua poetica, cfr. ss, VI.1: 118 ss.

(*creatori),²⁹ quest'ultimo neologismo risultato della sostituzione della consonante iniziale. Come funziona questo meccanismo di creazione delle parole lo spiega lo stesso Chlebnikov: “Prendiamo la coppia di parole *dvor* [‘corte’] e *tvor* [‘creazione’]: conoscendo la parola *dvorjane* [‘nobili’] possiamo costruire la parola *tvorjane*, cioè i creatori della vita”.³⁰ C’è un altro momento nel testo in cui questo artificio logopoietico ha la funzione di presentare il nuovo ordine del mondo utopico chlebnikoviano:

Упало Гэ Германии.
И русских Эр упало.
И вижу Эль в тумане я
Пожара в ночь Купала.
(284-285)

È caduta la G di Germania.
Ed è caduta la R dei russi.
E io vedo L nella nebbia
Del fuoco nella notte di San Giovanni.

Questo passaggio può essere letto proprio alla luce delle teorie sul significato geometrico-spaziale che Chlebnikov assegnava alle consonanti: la caduta delle lettere *G* e *R*, forze cosmiche di morte e distruzione,³¹ segna il passaggio dall’ostilità all’amore, espresso dalla vittoria della *L*.³² Il riferimento alle celebrazioni cristiano-

²⁹ “Questa è la processione dei creatori / Dopo aver mutato la D in T [...]” (“Это шествуют творяне, / Заменявши Д на Т, [...]”, 281). Questa divisione ricorda un’altra categorizzazione chlebnikoviana del genere umano, che contrappone gli *izobretateli* (lett. ‘inventori’) ai *priobretateli* (‘fruitori, consumatori’), avanzata nel manifesto *La tromba dei marziani* (Truba marsian, 1916), cfr. Cortesi [2020: 136-145], Imposti [2016].

³⁰ “Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор, и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово творяне – творцы жизни” [ss vi.1: 171].

³¹ Si vedano i significati di queste consonanti in *Artisti del mondo!* (Chudožniki mira!, 1919), [ss, vi.1: 155].

³² “[...] *L* può essere definita come la riduzione della forza in un determinato punto, causata dalla crescita del suo campo di applicazione. Un corpo che cade si ferma appoggiandosi su una superficie sufficientemente ampia. In ambito sociale, questo spostamento corrisponde al passaggio dalla Russia della Duma alla Russia sovietica, perché nel nuovo ordine il peso del potere è distribuito su un’area incomparabilmente più ampia dei detentori del potere: il navigatore – lo Stato – poggia sulla barca del più ampio potere del popolo” [ss, vi.1: 175]. Il significato che Chlebnikov sublima

pagane della notte di Ivan Kupala, con cui nel folklore slavo orientale si identifica la notte di San Giovanni, il solstizio d'estate, e i cui rituali includono l'accensione di un falò, ha invece la duplice funzione di ribadire il ruolo di Chlebnikov come profeta dell'utopia a venire e di collegamento con i calcoli delle leggi del tempo. Già nel dialogo *Il maestro e il discepolo* (Učitel' i učenik, 1912) Chlebnikov affermava che "Nel giorno di San Giovanni ho trovato la mia felce – la legge della caduta degli stati".³³ La felce è un riferimento a una credenza popolare legata alle celebrazioni della notte di Ivan Kupala, secondo la quale trovare il fiore di una felce magica garantirebbe il dono della chiaroveggenza: dote, questa, che nel sistema estetico del poeta si sovrappone agli astrusi dati numerici che Chlebnikov aveva ricavato tracciando le corrispondenze tra battaglie, guerre ed eventi nefasti per l'umanità e con cui era convinto di essere in grado di prevedere le guerre future al fine di evitarle.

Le lettere hanno comunque un significato storico-allegorico ben preciso: la *G* di Germania che cade insieme alla casata degli Hohenzollern (*Gogenzollerny* in russo, si noti l'iniziale), a seguito della sconfitta tedesca nella Prima guerra mondiale; la *R* di Russia e Romanov che condivide lo stesso destino. Fa da contraltare la comparsa di *L*, che qui coincide con *Ladomir*, titolo del poema ed esemplificazione dell'utopia chlebnikoviana; con *Ljudostan*, nome geografico inventato da Chlebnikov combinando la parola *ljudi* ('gente') al suffisso *-stan*, che nell'opera identifica lo stato utopico dove tutte le genti del mondo vivranno in pace; con la visione filantropica di Chlebnikov (*ljubov', ljubit'*, 'amore', 'amare'), che è il fine ultimo dell'universalismo del poeta:

in questa lettera – fondamentale nel suo sistema estetico –, diviene elemento portante di un intero componimento poetico, un tripudio allitterativo in quattro diverse versioni, *Elle* (Êl', anche nota come Slovo o Êl', 1920-22) [ss, II: 84].

³³ "В день Ивана Купала я нашел свой папоротник – правило падения государств" [ss, VI.1: 43].

И умный череп Гайаваты
Украсит голову Монблана –
Его земля не виновата,
Войдет в уделы Людостана.
(285)

E il saggio cranio di Hiawatha
Adornerà il capo del Monte Bianco:
La sua terra non ha colpe,
E farà parte di Ljudostan.³⁴

Il risultato di questo sovvertimento universale è, in sostanza, un grande progetto di unificazione trasposto in un crogiolo poetico in cui si trovano in fusione le urgenze rivoluzionarie, la tensione all'utopia e i personalissimi metodi che il poeta propone per la sua realizzazione:

Лети, созвездье человечье,
Все дальше, далее в простор
И перелей земли наречья
В единый смертных разговор.
(283)

Vola, costellazione umana,
Sempre più avanti nello spazio
E riversa tutte le parlate della Terra
In un unico dialogo di mortali.

non solo i più immaginifici progetti urbanistici e sociali, ma anche una rivoluzione linguistica, sulla base dell'assunto per cui "la lingua transmentale è la lingua mondiale del futuro allo stadio embrionale. Solo essa potrà unire le genti. Le lingue naturali le separano".³⁵

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.
(285)

Sempre, per sempre, qui e là,
A tutti, sempre e ovunque!
Il nostro grido volerà per le stelle!
Una lingua d'amore alleggerà sopra il mondo
E il Cantico dei Cantici anelerà al cielo.

³⁴ Si noti che Hiawatha, protagonista del poema *The Song of Hiawatha* (1855) di H.W. Longfellow ritorna anche in altre opere di Chlebnikov [cfr. ss, vi.1: 67]. Il riferimento è frutto di una serie di associazioni concettuali piuttosto complesse. Il protagonista dell'opera di Longfellow è un nativo americano: Chlebnikov lo cita poiché auspica che si compangano opere analoghe in letteratura russa, in un più ampio discorso legato alle teorie letterario-filologiche che sviluppò prima della guerra. Per maggiori informazioni, cfr. Cortesi [2020: 350-351], Imposti [2018b].

³⁵ "[...] заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют" [ss, vi.1: 175].

Volendo definire *Ladomir*, potremmo descriverlo come un caleidoscopio modernista delle visioni chlebnikoviane. Un catalogo poetico di sogni e di utopie, che vengono presentati al lettore in modo organico e asistematico, ma comunque seguendo un filo conduttore ben preciso: lo stravolgimento sociale e l'attuazione del futuro futuribile. La rivoluzione, la lotta di classe, la violenza sono viste come una tappa obbligata nel processo di realizzazione della società nuova. *Ladomir* è forse la sintesi meglio riuscita delle teorie chlebnikoviane, in cui il poeta diviene vero e proprio demiurgo. Creatore e creazione paiono infatti congiungersi in un'unica entità: il poema si snoda in un continuo confondersi dell'io dell'autore con quello del destinatario, e risulta a tratti una proiezione del poeta (*Velimir / Ladomir*), a tratti un mondo nuovo, simulacro alla sua stessa megalomania. Un'utopia realizzata che Chlebnikov vaticinava sin dagli albori delle sue ricerche poetiche e pseudoscientifiche. Nelle *Tavole del destino Ladomir* diventa 'armonimondo' e si fa concetto cardine del sistema chlebnikoviano, in cui identifica la condizione ideale del rapporto tra gli individui e l'umanità, tra l'intero e le sue parti:

La strutturazione dell'umanità in un intero, cioè la ricerca del denominatore comune alle sue frazioni, l'armonimondo dei corpi, che purtroppo è troppo spesso inteso solo come l'armonimondo degli stomaci [...]. Esso è impossibile senza l'armonimondo dello spirito, cioè un pensiero sacro e grandioso in cui si trasformerebbero tutti gli altri pensieri.³⁶

Non un'apoteosi ideologica, quindi, ma l'auspicio del superamento di un trauma – quello della guerra – che nella realtà della storia verrà affrontato con l'oblio, a cui Chlebnikov vuole porre rimedio con un ossimoro, vale a dire la più razionalistica fiducia incondizionata nell'umanità:

³⁶ “Постройка человечества в одно целое, то есть нахождение общего знаменателя для <его> дробей, ладомир тел, который, к сожалению, слишком часто понимается только как ладомир желудков [...] Он невозможен без ладомира духа, то есть одной священной и всанкой мысли, в которую превращались бы все остальные мысли” [ss, VI.2: 53].

Где Волга скажет “лю”,
Яндекиянг промолвит “блю”,
И Миссисипи скажет “весь”,
Старик Дунай промолвит “мир”,
И воды Ганга скажут “я”,
(285)

Dove il Volga dice “a”,
Il Fiume Azzurro dice “mo”,
E il Mississippi afferma “tutto”,
Il vecchio Danubio aggiunge “il mon-
do”,
E le acque del Gange diranno “io”.

SIGLE E ABBREVIAZIONI

- SP V. Chlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, I-V, Ju. Tynjanov, N. Stepanov (red.), Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, Leningrad 1928-33.
- NP V. Chlebnikov, *Neizdannye proizvedenija*, N. Chardžiev, T. Gric (red.), Chudožestvennaja literatura, Moskva 1940.
- T V. Chlebnikov, *Tvorenija*, M. Poljakov, A.E. Parnis, V.P. Grigor'ev (red.), Sovetskij pisatel', Moskva 1986.
- SS V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij*, I-VI. R.V. Duganov, E.R. Arenzon (red.), IMLI RAN, Moskva 2000-06.

EDIZIONI

- CHLEBNIKOV 1920 V. Chlebnikov, *Ladomir*, Char'kov 1920.
- CHLEBNIKOV 1923 V. Chlebnikov, *Ladomir*, "Lef", II, 1923.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BARAN 2000 H. Baran, *Poetičeskaja logika i poetičeskij alogizm Velimira Chlebnikova*, in *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Vjač. Vs. Ivanov *et al.* (sost.), Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, pp. 550-567.
- BÖHMIG 1989 M. Böhmig, *Tempo, spazio e quarta dimensione nell'avanguardia russa*, "Europa Orientalis", 1989, 8, pp. 341-380.
- CHARDŽIEV 2006 N.I. Chardžiev, *Ot Majakovskogo do Kručenych. Izbrannye raboty o russkom futurizme*, S. Ku-

- drjavcev (sost.), Gileja, Moskva 2006.
- COOKE 1987 R. Cooke, *Velimir Khlebnikov. A Critical Study*, Cambridge University Press, New York 1987.
- CORTESI 2020 L. Cortesi, *La nechudožestvennaja proza di Velimir Chlebnikov. Forme dichiarative, saggi e dialoghi*, Tesi di dottorato di ricerca. Università Ca' Foscari Venezia, 2020. <<http://dspace.unive.it/handle/10579/17810>> (ultimo accesso 26.02.2024).
- DE MICHELIS 1973 C.G. De Michelis, *Il futurismo italiano in Russia 1909-1929*, De Donato, Bari 1973.
- DUGANOV 1990 R.V. Duganov, *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, Sovetskij pisatel', Moskva 1990.
- GRIGOR'EV 2000 V.P. Grigor'ev, *Budetljanin*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000.
- IMPOSTI 1981 G.E. Imposti, *Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: samovitoe slovo e zaum'*, "Studi italiani di linguistica teorica ed applicata", 1981, 1-2-3, pp. 105-140.
- IMPOSTI 2016 G.E. Imposti, *Izobretateli vs. priobretateli. Tvorjane vs. dvorjane: chlebnikovskij koncept kreativnosti*, in *Trudy Instituta russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova*, Moskva 2016, t. VII, pp. 227-240.
- IMPOSTI 2018a G.E. Imposti, *Khlebnikov and Science: Time, Space, and the Fourth Dimension*, "International Yearbook of Futurism Studies", 2018, 8, pp. 189-213.
- IMPOSTI 2018b G.E. Imposti, *Velimir Chlebnikov: dall'utopia neoslava a quella eurasiatica*, in *Contributi italiani al XVI Congresso Internazionale degli Slavisti (Belgrado*

20-27 agosto 2018), Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 259-277.

- LANNE 1983 J.C. Lanne, *Il linguaggio transmentale in Chlebnikov Kručenych e Zdanevič*, “il verri”, 29-30, 1983, pp. 76-95.
- LANNE 1989 J.C. Lanne, *Velimir Chlebnikov (1885-1922)*, in *Storia della letteratura russa: III. Il Novecento: 1. Dal decadentismo all'avanguardia*, È. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), Einaudi, Torino 1989.
- LAPŠIN 2008 V.P. Lapšin, *Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni Dieci del XX secolo*, Mart-Skira, Milano 2008.
- LEJTES 1973 A. Lejtes, *Chlebnikov – kakim on byl...*, “Novyj mir”, 1973, 1, pp. 224-237.
- LIVŠIČ 1989 B. Livšič, *Polutoraglazyj strelec. Stichtvorenija, perevody, vospominanija*, Sovetskij pisatel', Leningrad 1989.
- MARKOV 1962 V. Markov, *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1962.
- MARKOV 1968 V. Markov, *Russian Futurism: a History*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1968.
- MARX, ENGELS 1980 K. Marx, F. Engels, *Manifesto del Partito comunista*, F. Ferri (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1980.
- MARZADURI 1983 M. Marzaduri, *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio transmentale*, “il verri”, 31-32, 1983, pp. 5-55.

- MIRSKY 1975 S. Mirsky, *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, Otto Sagner, München 1975.
- RIPELLINO 1949 A.M. Ripellino, *Chlebnikov e il futurismo russo*, "Convivium", 1949, 5, pp. 665-683.
- RIPELLINO 1954 A.M. Ripellino, *Poesia russa del Novecento*, Guanda, Parma 1954.
- SOLIVETTI 1986 C. Solivetti, *L'utopia linguistica di Velimir Chlebnikov*, in G. Saccaro del Buffa, A.O. Lewis (a cura di), *Utopie per gli anni Ottanta*, Gangemi Editore, Roma 1986, pp. 51-70.
- STEPANOV 1975 N. Stepanov, *Velimir Chlebnikov. Žizn i tvorčestvo*, Sovetskij pisatel', Moskva 1975.
- STRUNIN 1974 V.I. Strunin, *Osmyslenie sobytij revoljucii v poëmach V. Chlebnikova*, "Problemy sovetskoj poëzii", 2, 1974, pp. 72-82.
- TYNJANOV 1929 Ju.N. Tynjanov, *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929.
- VASIL'EV 2015 S.A. Vasil'ev, "Voin ne nastupivšego carstva...". *Poëtičeskij stil' Velimira Chlebnikova*, MGPU, Moskva 2015.
- VROON 1980 R. Vroon, *Velimir Chlebnikov's "Razin: Two Trinities": A Reconstruction*, "Slavic Review", xxxix, 1980, 1, pp. 70-84.
- VROON 1983 R. Vroon, *Velimir Chlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages*, Michigan Slavic Materials, Ann Arbor, Michigan 1983.