

vladislav  
chodasevič  
non è tempo  
di essere

TESTO RUSSO A FRONTE

A CURA DI CATERINA GRAZIADEI

BO  
MPIA  
NICAP  
OVE  
RS  
I

CAPOVERSI



VLADISLAV CHODASEVIČ  
NON È TEMPO DI ESSERE

A cura di Caterina Graziadei

BOMPIANI  
CAPOVERSI



transcript

The publication was effected under the auspices of the Mikhail Prokhorov Foundation TRANSCRIPT Programme to Support Translations of Russian Literature

[www.giunti.it](http://www.giunti.it)  
[www.bompiani.it](http://www.bompiani.it)

Progetto grafico  
Polystudio

© 2019 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani  
Via Bolognese 165 - 50139 Firenze - Italia  
Piazza Virgilio 4 - 20123 Milano - Italia

ISBN 978-88-587-8454-9

Prima edizione digitale: settembre 2019

## UN'INTONAZIONE SENILE

*E là, tra volti lividi,  
celando l'angoscia dell'abitudine  
risolvere sulle pagine stinte  
l'odioso rebus dell'esistere.*

I.F. Annenskij

Un'intonazione senile guida i versi di Vladislav Chodasevič, che inclinano al ricordo, alla meditazione sulla morte, appena scossi da un brivido leggero di compiacimento nel contemplare il disfarsi. Senile è la postura da cui osserva il mondo. Sempre separato, a parte, con un gesto ripetuto dall'infanzia ai modi della maturità. Un sentimento di non-appartenenza, una mancata interezza dell'io che spesso lo fa dubitare di sé, lo scinde dal proprio corpo, lo decolla come un martire o un reperto della *morgue*: “di colpo con disgusto riconosco / mozzata, non viva / la mia testa notturna” (*Berlinese*). Un diaframma è frapposto fra il poeta e il mondo, più spesso il vetro della finestra, da cui osserva la realtà, sempre altra da sé. “Guardo dalla finestra” è il movimento con cui principiano molte poesie alcune recano esplicitamente il titolo *Dalla finestra, Finestre sul cortile*. Egli tiene infatti una distanza dalla vita, riservandosi il tono sentenzioso, a volte stizzito, di chi giudica il mon-

do, del quale intravede miseria, vanità, uggia della ripetizione.

La finestra è centro di uno stralunato universo, lente e *focus* di un occhio testimone, di un poeta che è soprattutto sguardo. Attraverso il suo vetro Chodasevič bambino esercita la conoscenza, di là l'esterno gli appare un prodigio solo da osservare: "Passavo lunghe ore alla finestra della sala da pranzo, a volte con un libro oppure disponendo i soldatini sul largo davanzale [...] più spesso però guardavo semplicemente la strada."<sup>1</sup>

Negli anni pietroburghesi, quando alloggia alla Casa delle arti, è facile scorgerlo dietro i vetri della famosa stanza semicircolare affacciata sulla Mojka,<sup>2</sup> dove scrive molta parte della raccolta *La pesante lira*. E la stanza compare quale spazio di beffarda trasfigurazione poetica, mitico antro della Musa destituito di ogni trascendenza, nei versi di *Ballata* (1921). Discrimine fra interno ed esterno, la finestra diverrà nel tempo soglia creativa, trasparenza da cui si vede e si è visti, duplicità dello sguardo riflesso, che accoglie in sé i molti significati dell'occhio, della rifrazione. Infine, già nell'infanzia, essa prefigura la costante attrazione per la vertigine all'ingiù, per il suicidio. Di un'accidentale e fortunosa caduta dalla finestra scriverà nella prosa autobiografica *Infanzia* (1932), stilizzata sul modello baudelairiano delle *Fusées* o del *Peintre de la vie moderne*, dove il poeta ricorda il primo formarsi del gusto, il viluppo di inclinazioni e sensi che formeranno poi l'ordito di molta sua poesia e di altrettante scelte di vita.

Per eleganza formale e dissonanza tematica la scrittura di Chodasevič rammenta quella di Baudelaire, come aveva notato Gor'kij. Accanto alla predilezione per i temi urbani, a volte triviali, più evidente nella *Notte europea*, a Baudelaire rinvia soprattutto l'immagine di sé che il poeta mira a suscitare nel lettore. Un perfetto *dandy*, altero, di cui si ama ricordare, oltre al sarcasmo leggendario e alla distaccata ironia del giudizio, la ricercatezza dell'abbigliamento, la grazia dei movimenti di un uomo non bello, anzi "decisamente brutto".<sup>3</sup> Portava i capelli lunghi, anche questo un segno di razza, visto che "a quel tempo i capelli lunghi li portava solo Bal'mont".<sup>4</sup> Né il suo dandismo si attenerà nell'indigenza del periodo postrivoluzionario, quando soffriva a dover indossare una giacca di foggia militare ricavata dal frac del fratello; ben capace di spendere una somma ingente per un abito di buon taglio mentre, negli anni dell'emigrazione parigina, viveva fra gli stenti. Da bambino poi, era tipo da montare un vero scandalo per una guarnizione stonata sopra un collo alla marinara; aveva infatti sviluppato un gusto sicuro quanto a vestiti, nel seguire l'appartato itinerario del mondo femminile, ruotante attorno a sarte, interminabili prove, acquisti di stoffe e rifiniture. Cresciuto a suo dire quasi in un gineceo, aveva contratto l'amabile contagio della "*molle atmosphère de la femme*", quale promana da quell'artificio scintillante e profumato che, nelle parole di Baudelaire, "*fait les génies supérieurs*".<sup>5</sup> Né, bambino, si mescola-

va con gli altri nel chiasso; d'intelletto precoce "incredibilmente serio", tanto da guadagnarsi l'appellativo di "piccolo vecchietto", preferiva giocare con le bambine, soprattutto con la sorella Ženja, madre diminutiva, verso la quale era mosso da un'autentica venerazione estetica, perché era "elegante e flessuosa, con belle mani e bei piedi" ed egli si compiaceva che "persino il vestito marrone da ginnasiale con il grembiule nero le donasse tanto".<sup>6</sup> L'amava, come Baudelaire la madre, perché era benvestita, appagando in questo la sua passione per la moda e il dettaglio, sviluppata nel *mundus muliebris* che trasforma, impastandola quasi, la natura virile dell'uomo che vi è stato allevato.

Come Baudelaire "*dandy précocé*", egli partecipa della qualità androgina che da quel mondo deriva e sembra distinguere l'artista, il funambolo, o il ballerino.<sup>7</sup> E Chodasevič nell'infanzia sogna il balletto, con una vocazione poi differita che ne determinò in seguito gusti, passioni, interessi, tanto da eleggere il teatro Bol'soj a patria spirituale, affermando di essere giunto "attraverso il balletto all'arte in generale e alla poesia in particolare".<sup>8</sup> Passava ore davanti allo specchio del salotto, improvvisando dei "monoballetti", dove immancabilmente si figurava come ballerina anziché ballerino, poiché nel balletto classico a lui pareva fosse riservato alla figura femminile maggiore spazio scenico, maggiore presenza coreografica. Una prima minaccia di tubercolosi dissipa sogno e carriera, dà l'avvio al seguito di malanni e infermità che



lo assilleranno tutta la vita, quasi a rammentargli il gravame del corpo, dal quale anela separarsi, fissando così un polo del proprio universo manicheo. Giobbe tormentato nella carne, è affetto da una tubercolosi ossea che lo costringe per sei mesi in un busto di gesso; poi una violenta foruncolosi – arrivò a contare fino a centoventuno ascessi – che nel tempo si riacutizza; la definitiva rovina dei denti, già compromessi dalla cura di creosoto, al suo arrivo in Europa, a Marienbad; un eczema recidivo che lo perseguiterà negli anni dell'emigrazione, cui si aggiungano i cronici problemi di stomaco, fegato, sino alle sofferenze acutissime del cancro che lo porterà alla morte. A un siffatto impietoso elenco si uniscono ancora i tormenti psichici di una persistente insonnia, crisi depressive accompagnate da allucinazioni, deliri persecutorii. E come Giobbe, nel maldire il giorno della propria nascita, brama annoverarsi tra “ i feti che non videro la luce”, “aborto nascosto”, ambisce al “sonno uterino”, invidia “l’embrione dall’erta fronte”, vagheggia un ritorno all’indietro, all’indistinto, un disfarsi non in Dio, bensì “nella molle eternità di nuovo / ravvolgersi come dentro un utero” (*Dal diario*). Egli questiona con Dio, un Dio “non misericordioso”: con Lui ben a ragione potrebbe lagnarsi nei lunghi patimenti, nella *nigredo* della notte europea, dove si va macerando: “Che cos’è l’uomo che tu ne faccia tanto caso, / che tu ponga mente ad esso, / e lo visiti ogni mattina / e lo metta alla prova ad ogni istante? / [...] Intanto questo mio corpo si disfa co-

me legno tarlato, / come un abito ròso dalle tignole” (*Giobbe*, VII, 17; XIII, 28).

Chodasevič conosce il linguaggio della malattia, i percorsi che apre nel corpo, la sente avvicinarsi, l’anticipa, l’attende. Molte liriche delle raccolte *Per la via del grano* e *La pesante lira* furono scritte a letto, dopo un mancamento, durante la malattia, un accesso febbrile. Sembra allora che nell’affrettarsi della corrosione, nella cedevolezza del corpo si allentino i legami che l’anima intreccia alla propria custodia, e al poeta sia dato vedere, oltre il disfaccimento “una riva lontana”, udire i suoni delle sfere empiree, il pulsare di “un’altra esistenza” (*inoe byt’ë*).

*Ciò che appassisce è così caro!*

F.I. Tjutčev

Quando Chodasevič, insieme alla seconda moglie, Anna Čulkova e al figlio di lei, Garik (Edgar), si trasferisce a Pietrogrado nel novembre 1920, lo accoglie una città semideserta, il cui volto solenne sta mutando in *facies hippocratica*. La città di Pietro I cantata da Puškin si sgretola, si denuda, quasi non ha suoni, ma possiede un fascino ambiguo, poiché, dietro l’aspetto esteriore, si coglie la verità dell’essenza, così come la disgregazione del corpo libera l’anima, scegliendo la morte a luogo del disvelamento: “Ci sono persone che nella bara diventano più belle; così sembra sia accaduto per

Puškin. E di certo era accaduto anche per Pietroburgo. [...] È una bellezza effimera, temporanea, cui subito tiene dietro l'orribile deformità del disfaccimento. Eppure nel contemplarla vi è indicibile, angoscioso piacere".<sup>9</sup>

Si acuisce la percezione di un'epoca che sta morendo: insieme alla fastosa Pietroburgo<sup>10</sup> neoclassica si frantuma il mondo interiore, la cultura che essa esprimeva. Sembra ormai prossima "l'eclissi del sole puškiniano", presagita da Chodasevič nel tetro discorso di *Koleblemyj trenožnik* (Il tripode vacillante, 1921) e vissuta da Blok come una nobile, consapevole forma di malattia, il tragico vaticinio di una morte storica. Si direbbe che "un alito di morte" pervada la letteratura russa all'esordio del secolo, la sua presenza si avverte ovunque, nei versi, nella prosa, nel teatro; assume spesso i caratteri di una morte fisiologica, coinvolge l'intero tessuto culturale della società russa, lo contamina come un corpo fisico che vada cedendo, decomponendosi sotto gli occhi di tutti.<sup>11</sup> "Come una ferita aperta", "un vuoto psicologicamente doloroso", Chodasevič avverte lo iato che ha reciso la storia russa, lo "scarto" che essa ha compiuto fra lo ieri e l'oggi, sicché "la Russia di prima, e tanto più la Russia di Puškin si è allontanata da noi in modo brusco e netto [...] ciò che è vecchio non tornerà. Un ritorno è impensabile, sia storicamente che psicologicamente".<sup>12</sup> La perdita della tradizione puškiniana risuona come un annuncio funebre, i cui segnali sono evidenti nella sordità alla lingua delle

nuove generazioni, ottuse dal “rombo degli ultimi sei anni”, e nell’arrogante volgarità piccolo-borghese della NEP, la nuova politica economica.

La morte torna a scandire la storia, tracciando stacchi epocali: tre morti imprimono un tragico sigillo al 1921 – lo spegnersi di Blok, la fucilazione di Gumilëv, il suicidio di Anastasija Čebotarevskaja – come i suicidi di Viktor Gofman, Nadja L’vova e dell’amato Muni, avvenuti tra il 1911 e il 1916, avevano segnato la rottura del periodo simbolista della sua vita. Mosso da motivi personali (il nuovo amore per la giovane poetessa Nina Berberova, la speranza di sanarsi, e non solo nel corpo), quasi sospinto fuori da allarmi e segni premonitori, Chodasevič lascia la Russia sovietica, agli inizi per un periodo indeterminato che pensa breve: ottiene un visto per motivi di salute. In treno, diretto a Berlino via Riga, ha con sé nella sacca da viaggio gli otto volumetti delle *Opere* di Puškin, “tutta la patria” che l’emigrante serba a garanzia di sopravvivenza interiore.<sup>13</sup>

Guardando alla ultima *Raccolta dei versi* del 1927 e alle tre sezioni che la compongono – *Per la via del grano*, *La pesante lira*, *La notte europea* – si vorrebbe leggerla come un trittico tenuto insieme da un disegno omogeneo, ripartito da pause-cerniere fra l’una e l’altra tavola imposte dall’epoca: Mosca, la prima guerra mondiale, la Rivoluzione e la guerra civile nella prima; nella seconda il periodo di Pietrogrado, gli anni fra il 1920 e il 1922; nel-

la terza, infine, l'Europa postbellica dell'emigrazione fra Berlino e Parigi.

Studiata risulta la collocazione di ciascuna poesia in apertura e in chiusura all'interno delle singole sezioni e nell'economia dell'intera raccolta. Come se il poeta guidasse la lettura dell'insieme e delle parti verso un'unica narrazione, che si lascia decifrare come una *psicanodia*, percorso dell'anima che aspira a abbandonare l'involucro del corpo per rientrare alla patria celeste e insieme narrare le sue sofferenze, le difficoltà di questo accidentato cammino. Un itinerario all'insù che volge in uno sciagurato precipizio: se il volo d'Icaro era fallito per arroganza, l'anima invece si perde per lo sconforto. Sembra che lo slancio dei versi della *Pesante lira*, dedicata al verticale levarsi dell'anima, allo spuntare delle ali (*Dal diario*), all'ardere segreto della sua gemma ignea (*Il turacciolo*), già percepito in *Per la via del grano*, conosca nella *Notte europea* lo sgomento della caduta, sperimenti l'orfanezza dell'uomo nella tenebra gnostica.

La materia leggera della fiamma,<sup>14</sup> pari al soffio dell'ispirazione poetica, si appesantisce, gravata dall'umore opaco e vischioso che gocciola sulle città notturne di Europa, le ali si infradiciano anch'esse e l'anima percorre nuovamente la "strada all'ingiù", verso la densità della materia. L'anima allora, lieve crepito della conoscenza, deve farsi strada e varco attraverso (*skvoz'*) il suo spessore, procedere nel corpo bruciandolo e a sua volta venirne macerata, come il chicco di grano entra nella oscu-

rità della terra, mito di rinnovamento e ritmo della natura. Ed è l'avverbio “attraverso” a segnare di sé *Per la via del grano*<sup>15</sup> che leggiamo, soprattutto nelle più lunghe poesie narrative, come una meditazione sull'inesausto processo di maturazione e morte, significato ultimo del destino dell'uomo, del suo varcare la storia. Ma già in questo universo, memore di una primigenia armonia, ancora integro nonostante la sofferenza e la tetraggine degli anni calamitosi, compaiono allarmi, indizi di scissione, preludio a cretti e lacune che disgregano il mondo della *Pesante lira*, minacciato da una modernità violenta (*L'automobile*). Sicché nulla di quanto il poeta osserva rimane intatto o fermo, tutto è coinvolto nel brulichio incessante del disfacimento, ciò che nasce è destinato a perire, l'inizio reca in sé l'iscrizione della fine, la vita si rivela vano affanno “dal fonte battesimale alla *morgue*” (*Dal diario*). “Verità e bellezza” – nella difforme notte d'Europa – non salveranno il mondo, anche dell'arte come del genio umano, di “esaltazioni e crolli è lecito / ormai essere stanchi” e tutto già ha corrotto la noia del vivere: “So bene di conoscere in anticipo / prodigi ancora mai visti” (*Pinacoteca*).

Diviene allora evidente sopra ogni altro un sentimento ignoto al compatto mondo puškiniano: la scissione dell'io, lo sdoppiamento adombrato in *Un episodio*, segnali di un'ascendenza pietroburchese nella poesia di Chodasevič. Nella sua linea oscura e allucinata la cultura pietroburchese esprime infatti una particolare percezione visiva, una sorta di di-

storsione ottica, che richiama “l’occhio capriccioso” di Mandel’stam, la visione altamente selettiva degli acmeisti.<sup>16</sup> La diffrazione dello sguardo scaturisce da una prospettiva metafisica che altera e separa, sdoppia la realtà. È un demone che propaga dissonanza nell’anima e nei versi del poeta. Ed essa risulta artificio strutturale della poetica di Chodasevič, presiede alla dicotomia dei due emisferi in cui è spezzato il mondo, aiuola dove il poeta si torce come “verme reciso da una vanga pesante” (*Guardo dalla finestra, e disprezzo...*). Dissonante è l’infra mondo terreno, popolato di piccoli demòni stolti, opposto all’empireo inattingibile dell’anima, oppure il quotidiano che d’improvviso irrompe nella speculazione metafisica, secondo uno schema a contrasto in cui spesso la stanza o il distico finali contraddicono il senso dei versi precedenti, con effetto sentenzioso o sarcastico, fissato nella brevità dell’aforisma: “... ma stràppati: pietra da una fionda, / stella, spiccata nella notte... // [...] Chissà cosa borbotti fra te e te / in cerca delle chiavi o del *pince-nez*” (*Travalica, trasalta...*). L’inattesa sproporzione delle dimensioni, scompiglio della prospettiva, l’intrusione di un lessico familiare o schegge colloquiali nel registro della lirica alta, il gusto dell’ossimoro, del *calembour*, o ancora le rime difficili e inconsuete cospirano a concretizzare l’epifania dello spirito all’interno di un universo domestico, volutamente dimesso. Da qui muove l’ironia, dominatrice del periodo chimico dell’io, che scopre e riflette la propria inadeguatezza al mondo.<sup>17</sup>

E la dicotomia delle prime due raccolte si manifesta già nella composizione a due piani della maggior parte delle liriche. Esse inscenano lo scontro tra anima e corpo, che si duplica in una serie di opposizioni: alto/basso, etereo/triviale, cielo/terra – riverbero questo della poetica schellinghiana, che ancora ha senso per una fase estrema del simbolismo russo. Rinvia certo alla poesia di Heine la struttura binaria che contraddice e degrada nella quartina o nel distico finali tono e figure della prima parte, con una sorta di anticlausola, che nel tempo diviene sigillo di Chodasevič, soprattutto nella raccolta *La pesante lira*. E spesso, con uno scarto irritato per l'usura dei giorni feriali, il poeta rovescia la meditazione filosofica, la visione ultraterrena nello stretto orizzonte del cortile, comprime e riduce la tensione metafisica nei logori stampi di una trivialità urbana, banale. Manca però ai suoi versi la *jonglerie* di Laforgue, il fasto della sua lingua, quando lo afferra la nausea dell'identico, l'inanità dell'esistere, il tedio. "Tutta la settimana per un modesto guadagno / sgobbare, patire, smagrire, / il sabato poi con la moglie non bella sognare abbracciati davanti a una birra..." Allora si affacciano la sentenziosità senile, la sintassi semplice e una lingua prosciugata, quasi "secchezza protocollare" ha scritto Belyj.<sup>18</sup> Alla teurgia simbolista Chodasevič preferisce l'intonazione prosastica di Puškin, la severa Musa di Boratynskij, il quieto visionarismo di Annesnkij, con l'attenzione alla voce che sale dal "mondo delle cose", e al grandioso sce-



nario naturale di Tjutčev oppone gli interni domestici, la strada. Il suo strumento è la similitudine, il paragone introdotto dal semplice “come” (*kak*) che tiene distinte le due parti di mondo, le cose fra loro, lontano dall’empito metamorfico di Pasternak, dalle sue inattese, smaglianti metafore. Alla riduzione del *décor* corrisponde la parsimonia del lessico, la colloquialità che solo a tratti ripidamente s’innalza alla contemplazione filosofica, lumeggiata allora dal vocabolo dotto, arcaico o dalla similitudine bizzarra. Un sentimento “particolare, domestico, casalingo, concreto dello spirito”<sup>19</sup> dà voce a questa intonazione sommessa, da camera, a volte borbottio familiare, che ci allarma con segnali ambigui, di continuo allusiva a una realtà altra, annidata dietro la ciarla comune, il gesto quotidiano o la visione dalla finestra.

La scelta del tono prosastico, il fascino della “sacra banalità” diviene in Chodasevič fatto ontologico, originato dal desiderio e dal disinganno: trovare il “talismano della misura” che un tempo era stato di Puškin e riconoscere inattuale l’emozione romantica. Sorprende, in un periodo di sperimentalismo verbale, nell’esplosione sgargiante di metafore che domina la poesia russa di quegli anni, udire questo verso misurato, volutamente disadorno, accorto nel recidere il sovrappiù delle emozioni, teso a occultare il movimento del sangue nelle vene, per esibire viceversa una maschera fredda, la smorfia del disgusto, la posa studiata del nichilista. Da grigio il colore si addensa in nero di lutto,

quel poco sole che brilla nei suoi versi è affine all'astro scoppiato e decaduto della pittura surrealista, privo di autorità e di gioia, già opaco di calura in *Per la via del grano* o nelle ultime liriche persecutore inclemente. Un umido sentore di cripta emana da certi versi che evocano in pieno giorno l'Ade, i suoi attributi ctonii. Eppure, nelle prime due sezioni dell'ultima raccolta, ci sono poesie prodigiose per grazia, eleganza, sincero abbandono.

*La pesante lira* esprime il passaggio dall'universo più meditativo di *Per la via del grano* alla lugubre disarticolazione della *Notte europea*. Sezione tenuta in bilico, momentaneo equilibrio tra i due bracci di una bilancia, ci parla di oscillazioni continue, di bruschi trapassi da un regno all'altro, tra veglia e sonno, giorno e notte, coscienza e delirio: l'avverbio d'un tratto (*vdrug*) è l'attacco di molte liriche, come l'*attraverso* segnava *Per la via del grano*. Poesia di strappi, di "ascese e cadute" dove si avverte, come nei metafisici inglesi, la materialità dell'immaginazione poetica, quasi il fisico distacco dall'*animula* senza ricetta, esiliata sulla terra, stretta nel "connubio infelice" con il corpo.

Ridotti i confini della speculazione metafisica, il poeta si pone al centro di un personalissimo universo, dove dialoga con l'anima e s'interroga sull'arte. Arte presa a oggetto di se stessa, scrittura che si fa: "Risplendi nel fulvo riverbero, / e strida la pena solerte. / Vive nel suo rapido crepitio / tutto l'anelito del mio essere" (*A un tratto dalle nubi indora...*). Il poeta rivaleggia con Dio. Per due volte,

nella *Pesante Lira* e nella *Notte europea*, il poeta ingaggia un dialogo con Dio, un tu per tu alla pari, un gesto di sfida: “E io creo dal nulla / i Tuoi mari, i deserti, i monti, / tutta la gloria del Tuo sole, / che tanto abbaglia lo sguardo.” Con studiata simmetria nella loro collocazione, poste circa a metà della sezione, due poesie della *Pesante lira* mostrano la lenta, dolorosa trasfigurazione del poeta, la tensione verso un mondo ‘altro’, che liberi l’anima dalla “azzurra prigione” del corpo, dell’essere terreno (*Dal diario, Le rondini*). Ma già la chiusa della prima, una anticlausola che anticipa il modo beffardo della *Notte europea*, abbandona l’artista a terra, rivolto al suo uditorio – “nel mondo vostro” – a giacere “lungo disteso” come un personaggio da *western*, “banchiere trafitto da un apache”. In *Bal-lata* (1921), che conclude *La pesante lira* e prelude all’universo disarmonico delle città europee, Vladislav Chodasevič vede se stesso come uno sciamano, la sua trasfigurazione avviene non nell’antro della Musa, ma in una camera rotonda, coperta da “un cielo di stucco”, focamente illuminato da un sole povero “a sedici candele”. In questo spazio fa la sua comparsa Orfeo, di ritorno dal viaggio infero, sconcertante presenza che disorienta il lettore, lasciato all’universo ambiguo e ironico dove Savinio ha collocato i simboli di una classicità improbabile, nella città moderna o in un *intérieur* borghese. Il poeta autistico, che dondola – “le ginocchia stringo abbracciate” – come il profeta Elia in preghiera sul monte Carmelo, o più tardi il Murphy di

Beckett, si dilata in sovrumana dimensione, evoca Dante, mentre parodia quasi il *Profeta* di Puškin: “I piedi alla infera fiamma, / la fronte alle stelle vaganti.” Come Eliot, anche Chodasevič ambisce puntellare l’edificio della poesia con pietre classiche, ma più tragica in lui la certezza che siano schegge; la sua, ripete, è una “pesante lira”, destinata a cantare perdita, rovina, mutilazione. L’*inoe byt’ë*, l’armonia vagheggiata ha la consistenza di un “miraggio”, inganno di una natura insensata, prolifica. Non rigeneratrice come in *Per la via del grano*, piuttosto *vanitas*, riciclaggio, di cui il poeta fissa l’inutile ripetersi, prigioniero nel cerchio della genitura, sicché con Sweeney potrebbe dire, nell’eco dell’*Ecclesiaste*: “Che noia ne avresti, nascita e copula e morte.”<sup>20</sup>

Collassa il mondo contemporaneo nell’Europa postbellica, l’anima non abita le metropoli europee, abbandona anche i versi di Chodasevič, scacciata dall’Angelo della morte, nera automobile laccata che apre vuoti nel mondo “una volta semplice e intero” (*L’automobile*). La parola anima (*duša*), dominante nelle prime due raccolte, soprattutto nella *Pesante lira*, scompare per sempre dai versi della *Notte europea*. Perduto il suo slancio, l’anelito all’alto, il fruscio emanato dalla consonante š, tutto il respiro dell’anima. Acquista invece una sintomatica frequenza l’aggettivo “estraneo”, che si specchia nelle parti staccate del corpo. Muta anche l’attitudine riflessiva centrata sul soggetto e su una forma di stasi centripeta. In Europa, a Berlino

e a Parigi, Chodasevič si scopre *flâneur* notturno, il suo vagabondare per città, case, stanze d'albergo (quarantadue domicili diversi in tre anni, scrive all'amico Diatroptov) accentuano la dispersione dell'identità, minacciano la coscienza del pellegrino, *Wanderer* in esilio, Caino abbandonato da Dio nell'inferno della città.

*Una dimora nel regno delle tenebre*  
A. Belyj

Il 30 giugno 1922 Chodasevič e Nina Berberova giungono in una Berlino che rivela presto un'allarmante affinità, già presagita da Dostoevskij, con la Pietroburgo tragica, fantomatica delle Prospettive, dei canali, città d'ombre, nella tradizione russa dell'Ottocento. Oltre al disegno urbano, l'opprimente regolarità degli edifici, dei viali, i canali che la segmentano, un'architettura massiccia, dominata dalla pietra e dal ferro, molti elementi concorrono a demonizzare la Berlino di Weimar e l'eleganza neoclassica del costruito di Schinkel non fa che accentuarne l'affinità con i colonnati e i protiri di Quarenghi o Rastrelli.<sup>21</sup>

L'instabilità politica, lo slittamento del marco che costringe a mutare i cartellini dei prezzi, la frenesia borghese che s'industria a ignorare lo sfacelo, stordendosi in frenetiche danze nei caffè notturni, ai nuovi ritmi sincopati da *jazz-band*, nella "barbarie" dei balli moderni: fox-trot, *shimmy*, giava. In-

tanto nei negozi si vendono le pettorine che sostituiscono il lusso della camicia, si “beve limone con un po’ d’alcool come champagne [...] e le paste sono fatte con patate congelate”.<sup>22</sup>

Lugubre è Berlino e surreale, anche di giorno, “di un grigio brunastro” che rammenta la livida periferia di Pietroburgo, caliginosa e tetra. “E Berlino è un incubo, che penetra nella vita reale con ordine e metodo e assume l’aspetto innocuo del comune buon senso borghese: un buon senso senza senso.”<sup>23</sup> Più d’ogni altro fu Belyj a interpretare quel sentore di catastrofe, l’ebbrezza folle della città notturna, la sua acidula atmosfera, esasperando la cupezza d’Erebo delle tinte, la frenesia dei suoni, la fosforescenza della notte berlinese, che a lui pareva esalare della decomposizione cadaverica.

L’Ade, sempre così prossimo ai versi di Chodasevič, appare adesso come una realtà quasi tangibile, Berlino diviene anche per lui antiporta del Tartaro, prefigurazione dell’Apocalisse che travolgerà l’Europa fatiscente sotto la spinta della nuova barbarie, attesa e preconizzata da alcuni intellettuali europei prima del nazismo. Nella Berlino “meccanica”, come a Saarow, vicino luogo di villeggiatura dove Chodasevič è ospite di Gor’kij, anche la natura non offre consolazione: è matrigna, infuoca e arroventa una “erba sbiancata, mezzo tramortita”, oppure bagna, fradicia, imputridisce (*Al mare, Tra le ville, Marzo*). Quando il poeta nel 1925 si trasferirà a Parigi – è la rottura definitiva con la Russia sovietica – l’Europa traligna ormai in una so-

la notte stridente che “schiaccia Chodasevič come un pesante incubo”.<sup>24</sup>

La terza tavola del trittico, *La notte europea*, si apre su una poesia dedicata a Pietroburgo degli anni postrivoluzionari, città immersa in un “buio tombale”, dove il poeta inizia a vacillare, impazzito “per le visioni”. E come Pietroburgo anche Berlino genera dalla propria notte grottesche figurazioni, mostri, sosia: le cangianti forme empiriche mutano in una congrega di storpi, stolti, vecchi lascivi, assassini. La deformazione della prospettiva (“giaccio, pigra ameba, / strizzando l’occhio sinistro”), il ribaltamento dei piani semantici e lessicali, incursioni nel laido avvertono che la dissonanza si strumentala sullo “stridore” di “mondi cacofonici”, dominio di demenza e deformità, dove regna l’inerzia malevola delle cose.<sup>25</sup> Presto l’inframondo terreno popolato di demòni meschini rovescherà sull’irraggiungibile iperurano, sciamando in una “viscida notte” oftalmica con lezzi medicinali.<sup>26</sup> *La notte europea*, materia al nero posta sotto il segno di Saturno, si rivela astenica terra, plaga di melancolia gravata da un cielo basso, dove anche l’aria è sospesa pesante come pietra sullo sfondo della “matrigna delle città russe”. I parchi colori di Chodasevič, un quaresimale violaceo, il giallo o il verde richiamano, più che Annenskij o Blok, la tavolozza acida dell’Espressionismo, la sua deformazione delle proporzioni. Temi e figure delle precedenti raccolte ora divengono oggetto di profanazione e degrado. Sprofonda in questa fosca catabasi anche

il tema centrale dell'arte e della creazione, quando un sapere gnostico sembra riconoscere nella Caduta l'insufficienza di Dio. Allora la fantasia del poeta, suscitata da Apollo, si corrompe nella "selvaggia fantasticheria" di un vecchio lascivo addossato alla parete di una latrina. Il gesto creatore è offeso a solitario onanismo.<sup>27</sup> In un tale anti-paradiso, pozzo infero privo di firmamento, il cielo viene umiliato anche nella luce diurna, ridotto al "fondo di un catino".

Alla perdita dell'apollineo mondo puškiniano corrisponde una dimensione interiore di assenza. Muse inquietanti incombono sugli spazi minacciosi della città, il poeta si ritrae, i sensi tormentati oltre l'umano. Della tortura sensoriale di Chodasevič, dell'allarme continuo, in un dilagare di orrore che migra dalla poesia alla vita privata e viceversa, parla la sua biografia degli anni parigini: "Ha paura del mondo, [...] della miseria, come Baudelaire nelle lettere alla madre [...] della folla, dell'incendio, del terremoto..."<sup>28</sup> Anche il tema musicale, nucleo generativo della poesia di Chodasevič, percorre la stessa traiettoria declinante dei temi elevati di *Per la via del grano* e della *Pesante lira*. Nella *Notte europea* il tessuto fonetico si fa più rilevato, conosce compressioni e improvvisi vuoti, prevalgono i suoni aspri di consonanti stridule, assonanze cacofoniche che vorrebbero riprodurre il "bruitismo" della metropoli.<sup>29</sup> Si intersecano così nei versi, un tempo scanditi su cadenze ottocentesche, il brusio delle voci notturne, il sibilo della sega elettrici-



ca o il crepitio della radio. Il sonno non concede requie alla sofferenza uditiva del poeta, incapace di trarre più suoni armonici, di ascoltare la musica delle sfere empiree, che potrà raggiungere solo sparpagliandosi, “come fango schizzato da una ruota”. È la puntina del grammofono che tormenta la membrana, graffia, rumori perversi trafiggono l’orecchio, si piantano nel cervello divorato. La notte prosegue l’incubo del giorno, allucinazioni persecutorie sdoppiano la coscienza, quando il poeta riconosce con disgusto la propria “testa mozzata”, quasi profezia dell’imminente disastro, “simile al cumulo di teste mozze che il veggente Cagliostro aveva intravisto nel fossato di un giardino reale”.<sup>30</sup>

Una suggestione alla lettura di questi versi viene certo dal privilegio accordato alla vista, che fa mostra di una particolare percezione del mondo, ottenuta come per rifrazione, quasi un paradigma di diottrica. La malevolenza dello sguardo induce lo straniamento, distorce la visione; la vista veggente ora straluna in anamorfosi. Le cose attraversano il corpo fisico del poeta e ne invadono, aggrediscono lo spazio interiore, psichico: la centralità dell’io è frantumata, dislocata ai margini con violenza, l’occhio diviso si sgrana nella pupilla dilatata del *voyeur*, segno della sua perversione. L’attrazione per il riflesso, generata da quell’infantile sguardo dalla finestra, dal monologare allo specchio, trae adesso occasione da ogni superficie, moltiplicandola in un allucinato gioco di rifrazione, dove tutto è pretesto: le pozze di Parigi, le vetrine dei caffè, l’a-

sfalto, il piano dei tavolini. La malia tragica e corruttrice dello specchio, dal primo sguardo di Dioniso allo sfiorire di Narciso, rifratto nelle varianti del vetro, delle lenti focali, del cannocchiale, sino al diaframma fotografico, possiede Chodasevič come un maleficio. Negativo e positivo si mescolano e si sovrappongono nel rebus ottico dell'*Automobile* o nelle *Fotografie di Sorrento*. La remissione al “dispotismo dell’occhio” temuta dai romantici inglesi, diverrà negli espressionisti tirannia della visione, centralità di uno sguardo sadico, che sloga e separa la parte dal tutto, sarcasmo di una vista crudele che deforma e denuda la realtà come nelle incisioni del berlinese George Grosz.<sup>31</sup> La poesia di Chodasevič si arresta però a queste soglie: ha percorso un cammino inverso a quello di Gottfried Benn né può aderire al terrorismo radicale di quella generazione. Dopo lo smembramento di John Bottom – atto d’accusa alla disumanità della guerra<sup>32</sup> – o la deflorazione di Mariechen, non è in grado di trarre ulteriore parola poetica della materia repellente della *Morgue* di Benn o dalla *Dissezione* di Heym.

Deponendo la “corona di stelle” – *Perte d’auréole* – il poeta scende nel più volgare dei *cabarets* per diffamare la Creazione di Dio e negare possibilità di trasfigurazione all’arte. L’ironia, il sarcasmo che hanno generato la violenza del grottesco appaiono segni di una vocazione etica, di un interrogativo metafisico che sembra concludersi con la blasfema lirica *Stelle* (1925), dove si mima, vitupe-

randolo, il mistero del *Genesis*. Di nuovo il poeta contende con Dio, si atteggia a Sisifo affaticato, cita il firmamento di Tjutčev “ardente di gloria stellare” per affermare invece un vuoto, un nulla dove ammutolire.

Dopo il 1927 Chodasevič non scriverà quasi più versi: “È inaridito Chodasevič,” ripete isterica l’emigrazione russa di Parigi. In pochi comprendono l’orrore che si è parato davanti al suo sguardo. Aveva scritto nel saggio dedicato a Innokentij Anenskij: “Il vuoto riflesso da due specchi posti l’uno di fronte all’altro.”<sup>33</sup>

Caterina Graziadei

## NOTE ALL'INTRODUZIONE

1. V. Chodasevič, “*Mladenčestvo*” [Infanzia], in *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach* [Opere in quattro volumi], Moskva, Soglasie, t. 4, p. 202. D’ora in avanti citato solo come *Infanzia*, seguito dal numero di pagina.

2. Cfr. V. Chodasevič, “*Okno na Nevskij*” [La finestra sul Nevskij], *Severnye dni*, 1(1922), p. 79: “Non amo allontanarmi dalla finestra, e anche quando devo scrivere poggio il foglio sul davanzale.”

3. V. Lednicki, “*Literaturnye zametki i vospominija*” [Note e ricordi letterari], *Opyty*, 11(1953), p. 173.

4. Ju. Terapiano, “V. Chodasevič”, in *Vstreči* [Incontri], New York, 1953, p. 83.

5. Ch. Baudelaire, “*Les paradis artificiels*”, in *Oeuvres completes*, 11, Paris, Gallimard 1954, pp. 533-534.

6. V. Chodasevič, *Infanzia*, p. 199.

7. Cfr. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris, Flammarion, 1970, p. 41; trad. it. di C. Bologna, *Ritratto dell'artista come saltimbanco*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 69.

8. V. Chodasevič, *Infanzia*, p. 197.

9. V. Chodasevič, “*DISK*”, in *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, cit., t. 4, pp. 273-274. D’ora in avanti citato solo come *Sobranie*, con numero di tomo e pagina.

10. Chodasevič chiamerà sempre così la città che dal 1914 era stata rinominata Pietrogrado.

11. D.S. Mirskij, “Vežanie smerti v predrevoljucionnoj literature” [L’alito della morte nella letteratura russa prima della Rivoluzione], *Versty*, 11(1927), p. 247.
12. V. Chodasevič, “Koleblemyj trenožnik” [Il tripode vacillante], in *Sobranie*, t. 4, p. 80.
13. Cfr. N. Berberova, *Il corsivo è mio*, trad. it. di P. Deotto, Milano, Adelphi, 1989, p.157.
14. Risale al 1910 la traduzione di Vladimir Nilender dei *Frammenti* di Eraclito, che ebbero forte influenza sui poeti della cerchia simbolista e su Marina Cvetaeva.
15. Già i primi studi di V. Vejdle sulla poetica di Chodasevič avevano messo in risalto questo particolare movimento dei suoi versi. Cfr. V. Vejdle, *Poèzija Chodaseviča*, Paris, 1928.
16. Cfr. H.W. Tjalsma, “The Petersburg Acmeists and the Tradition”, in *Antologija peterburgskoj poèzii èpochi akmeizma*, a cura di G. Ivask e H.W. Tjalsma, München, Fink, 1973, pp. 17-18.
17. Cfr. P. Szondi, *Poetica dell’idealismo tedesco*, trad. it. di A. Marietti, Torino, Einaudi, 1974, pp. 92-95.
18. Cfr. A. Belyj, “Rembrandtova pravda v poèzii našich dnej” [La verità di Rembrandt nella poesia dei nostri giorni], *Zapiski mečtatelej*, 5(1922), p. 137.
19. V. Vejdle, *op. cit.*, p. 27.
20. T.S. Eliot, “Frammento di un agone”, in *La terra desolata, Frammento di un agone, Marcia trionfale*, trad. it. di M. Praz, Torino, Einaudi, 1977, p. 57.
21. Cfr. C. Graziadei, “Berlino, matrigna delle città russe”, in *Le capitali nei paesi dell’Europa centrale e orientale: centri politici e laboratori culturali*, a cura di M. Böhmig e A. D’Amelia, Napoli, M. D’Auria Editore, 2007.
22. Cfr. I.G. Erenburg, *Uomini, anni, vita*, 6 voll., Roma, Editori Riuniti, vol. 3, 1962, p. 9.
23. A. Belyj, *Odna iz obitelej carstva tenej* [Una dimora nel regno delle tenebre], Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel’stvo, 1924, p. 36.

24. G. Struve, *Russkaja literatura v izgnanii* [Letteratura russa dell'emigrazione], New York, 1956, p. 144.
25. Cfr. Ph. Radley, "Chodasevič – poèt groteska" [Chodasevič – poeta del grottesco], *Vozdušnye puti*, v(1965), pp. 25-262.
26. Cfr. V. Nabokov, "V. Chodasevič: sobranie stichov", *Rul'*, 14 dicembre 1927: "la patina chimico-ottico-anatomico-farmaceutica di molti suoi versi."
27. Cfr. D. Bethea, *Khodasevich. His Life and Art*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, Cap. 6, pp. 251-316.
28. N. Berberova, *Il corsivo è mio*, cit., pp. 34-35.
29. Cfr. Th. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, trad. it. A. Serravezza, pp. 118, 189.
30. V. Nabokov, *Parla, ricordo*, trad. it. di B. Oddera, Milano, Mondadori, 1962, p. 26.
31. Ju. Tynjanov, *Poëtika, istorija literatury, kino* [Poetica, storia della letteratura, cinema], Moskva, Nauka, 1977, p. 130.
32. Cfr. Ju. I. Ajchenval'd, la recensione alla poesia su *Rul'*, 28 luglio 1926.
33. V. Chodasevič, "Ob Annenskom" [Di Annenskij], in *Sobranie*, t. 2, p. 110.

Nel congedare questo volume, con un'ampia scelta dell'opera poetica di Vladislav Chodasevič, riconsidero le parole che a questo poeta – schivo e quasi “fuori tempo” – ha dedicato lo studioso Jurij Tynjanov: “È possibile che tra vent'anni i critici diranno che noi abbiamo sottovalutato Chodasevič. La *sottovalutazione* dei contemporanei è sempre un fatto dubbio.”\* Poeta “in ritardo” sull'epoca, come ha scritto nello schizzo autobiografico *Infanzia*, egli ha affinato il proprio gusto letterario più sui poeti della pleiade puškiniana e su Puškin stesso, di cui è stato tra i più sottili interpreti, che non sulla misura della propria contemporaneità. Una produzione esigua, per scelta, quella cui affida la propria eredità poetica, poco più di un centinaio di versi, cui ne andrebbero aggiunti altrettanti, con i primi due libri e non meno fra poesie sparse (in

\* Ju. Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, trad. it. di S. Leone, Bari, Dedalo, 1968, p. 246.

riviste e quotidiani) o “giocosi”, e questo del tutto nello stile del poeta, segnato da sobrietà, elisione del superfluo, senso critico e autoironia. Aveva ragione Tynjanov, ma sbagliava sui tempi: già nell’emigrazione di Parigi, verso la fine degli anni venti, Chodasevič viene riconosciuto caposcuola dai poeti più giovani, che sentono invece del tutto contemporaneo il timbro cupo che risuona nei suoi versi, il metro disadorno e a tratti quasi prosastico, con l’assenza di metafore e l’irruzione di una quotidianità banale, elementi di quella che viene altrimenti detta “nota parigina”. Al bando nella Russia sovietica, inizia anche per Chodasevič, negli anni del “disgelo”, la riscoperta, un ideale ritorno in patria di questo russo d’elezione, figlio di un padre polacco e di una madre ebrea, che nel “tripode” della lingua russa, ereditata da Puškin, ha bruciato tutta l’essenza del proprio mestiere, il senso del proprio esistere, come un “igùmeno poco indulgente”. E anche in Russia sarà presto riconosciuto maestro dai poeti moscoviti degli anni settanta, soprattutto quelli riuniti attorno alla rivista e al gruppo del Moskovskoe vremja, poeti, come Gandlevskij, ora tradotti anche in Italia.

Di quanto avevo scritto sulla sua opera alla fine ormai del secolo scorso, poco o nulla ho mutato, aggiungendo all’analisi la citazione di versi che rendessero più sue che mie certe immagini, certe ripidezze, convinta della giusta eco che la sua poesia aveva suscitato in me e che ancora fa risuonare. La più recente critica ha scandagliato ancora alcune



considerazioni e intrapreso qualche sentiero meno battuto, ma la via tracciata rimane quella di allora. Piuttosto la traduzione, che aveva trovato una prima misura adeguata, ha richiesto alcune varianti, scelte lessicali e sintattiche diverse, nell'intento di accostare ancora di più questo poeta alla nostra percezione, presago dei tempi calamitosi che attendevano l'Europa, giudicato inattuale da Tynjanov, oggi, nella sua "verità rembrandtiana", così prossimo al nostro tempo, ai "vuoti" che vanno aprendosi anche nel nostro tessuto civile.

Dalla *Raccolta dei versi* del 1927 la sezione della *Notte europea* è stata tradotta per intero, mentre dalle due precedenti, *Per la via del grano* e *La pesante lira*, la scelta si aggira oltre i tre quarti. Ho ancora aggiunto alcune poesie tratte dai primi due libri giovanili, e una minima parte dalle non raccolte e non finite, che mi sembrano confermare il ritratto a punta secca che di sé ha voluto lasciare Chodasevič.

Caterina Graziadei

Ultimo di sei figli, “in ritardo” nella famiglia e nell’epoca, Vladislav Felicianovič Chodasevič nasce a Mosca il 28 maggio 1886, da padre di nobile origine polacca e da madre ebrea, Sof’ja Jakovlevna Brafman, poi convertita al cattolicesimo. Dal padre che in giovinezza sognava di diventare pittore (aprirà invece il primo negozio di accessori fotografici a Mosca) sembra ereditare l’inclinazione per le arti e dalla madre, che da bambino gli leggeva i poeti polacchi, il gusto per la poesia. Di salute assai cagionevole sin dalla nascita, fatto che attribuiva all’esser nato da genitori già anziani, sperimenta ancora bambino la minaccia della morte e l’assedio della malattia, che vanifica la speranza di diventare ballerino classico, carriera a cui già era avviato con lezioni private di danza. L’amore per la letteratura si manifesta in lui come gusto precoce, a sei anni scrive versi e ancora ginnasiale frequenta il Circolo di letteratura e arte di Mosca, dove in seguito stringerà rapporti con i maggiori esponenti

del Simbolismo, di cui amava dichiararsi “l’ultimo rappresentante”.

Nel 1905 comincia a pubblicare i primi versi sugli almanacchi simbolisti e nello stesso anno sposa Marina Èrastovna Rýndina, donna di grande bellezza e carattere bizzarro, anticonformista sino all’esibizionismo. Frequenta la facoltà di filologia. Nei due anni che seguono vive un periodo disordinato di scapigliatura nella Mosca notturna; si mantiene con il gioco delle carte – è un eccellente giocatore, secondo una tradizione diffusa nelle lettere russe – e intanto collabora in modo regolare alle maggiori riviste del Simbolismo, *Vesy*, *Zolotoe runo*, *Pereval* e a quotidiani moscoviti, come *Russkie vedomosti*, *Utro Rossii*. Alla fine del 1907 divorzia dalla moglie. L’anno successivo esce il primo libro di versi, *Molodost’* [Giovinezza], accolto con favore dalla critica. Dal 1909 inizia la collaborazione alla collana “Universal’naja biblioteka” della casa editrice Pol’za come traduttore e redattore, incarico che manterrà sino al 1916.

Nel 1910 intreccia una tormentata storia amorosa con Evgenija Muratova (Ženja) moglie dello storico dell’arte Pavel Muratov, che si concluderà durante il suo primo viaggio in Italia nel 1911. Nello stesso anno muoiono i genitori, una dolorosa frattura che pone fine al periodo di *bohème* della sua vita. Data ad allora la relazione con Anna Čulkova (Njura) sorella del noto scrittore Georgij Čulkov, a sua volta scrittrice e traduttrice, che poi sposerà nel 1917. Fu questo un rapporto più

quieto e rasserenante, dopo le vicende tumultuose che l'avevano preceduto. Uno spirito "domestico" sembra aleggiare sulla seconda parte della raccolta *Ščastlivyj domik* [La casetta felice], una citazione da Puškin, ispirata nei toni e nel lessico alla poesia minore del primo Ottocento, con la misura breve dell'epigramma o del madrigale. In quei versi viene già riconosciuto maestro di tecnica poetica, "corifeo di sacre danze" nelle parole di Gumilëv, uno dei fondatori dell'Acmeismo.

Lavora con assiduità alla traduzione di poeti polacchi, armeni, lettoni e pubblica il saggio *Peterburgskie povesti Puškina* [I racconti pietroburchesi di Puškin], che segna l'inizio di un lungo, appassionato studio dell'opera del poeta. Nel 1915 stringe amicizia con lo storico della letteratura e noto puškinista Michail Geršenzon che lo introduce alla nuova poesia ebraica, di cui curerà un'antologia insieme all'editore Jaffe.

Con il 1916 si apre un anno funesto: muore suicida l'amico Samuil Kissin (Muni) e una tubercolosi alla spina dorsale lo immobilizza per sei mesi in un busto di gesso. Come molti intellettuali aderisce in un primo tempo alla Rivoluzione d'Ottobre, collaborando al settore teatrale del Commissariato del popolo per l'istruzione (ТРО) e al Proletkul't di Mosca. Risale a questo periodo il tentativo, rapidamente fallito, di assimilarsi alla nuova realtà sovietica.

Nel 1918 organizza con Pavel Muratov la Bottega del libro per gli scrittori, improvvisata rivendita di libri "su commissione" ed esigua fonte di sus-

sistenza. Supera con difficoltà l'inverno fra il 1919 e il 1920, trascorso in un gelido scantinato, afflitto dalla foruncolosi, assistito dalla moglie che gli cambia le fasciature sugli ascessi anche venti volte al giorno.

Nel 1920 esce la raccolta *Putëm zerna* [Per la via del grano] che lo pone fra le grandi voci poetiche del suo tempo. Nello stesso anno si trasferisce a Pietrogrado, su invito di Maksim Gor'kij, dove alloggia al ДИСК, la Casa delle arti, luogo in cui convergono, in quel periodo di carestia e incertezza, gli scrittori dispersi dopo la Rivoluzione. Insieme al vasto progetto editoriale della *Vsemirnaja Literatura* [Letteratura mondiale], organizzata da Gor'kij fra il 1918 e il 1924, cui partecipa anche Chodasevič, il ДИСК rappresenta un rifugio insperato per l'*intelligencija* russa. Qui nascono le liriche di *Tjažëljaja lira* [La pesante lira] (1922), quando il freddo e gli stenti riacutizzano la tisi, l'anemia, gli eczemi.

Nel 1922, insieme alla giovane scrittrice Nina Berberova, Chodasevič lascia la Russia per Berlino, prima stazione della via di emigrato che lo condurrà definitivamente a Parigi nel 1925, dopo soggiorni a Saarow, Praga, Marienbad e Sorrento, ospite di Gor'kij. E con lui progetta e redige la rivista *Beseda* (1923-1925), vano tentativo di collaborazione degli intellettuali emigrati con la cultura sovietica.

Nel 1924 era intanto uscito a Leningrado, senza il suo consenso e con molti gravi refusi, *Poe-tičeskoe chozjajstvo Puškina* [L'economia poetica

di Puškin]. Risale al 1925 un proposito di “farla finita”, da cui lo distoglierà l’amico Mark Višnjak, procurandogli un lavoro fisso come redattore della sezione letteraria del quotidiano *Dni*.

Nel 1926 Miljukov, direttore delle *Poslednie novosti*, dichiara che Chodasevič “non è assolutamente necessario” al giornale; inizia un nuovo periodo di indigenza, con una recidiva della foruncolosi. L’anno successivo il poeta inizia una collaborazione stabile alla rivista *Vozroždenie*, che accoglierà la maggior parte dei suoi scritti e recensioni di quegli anni nella rubrica fissa “Knigi i ljudi” [Uomini e libri]. Sempre nel 1927 esce *Sobranie stichov* [Raccolta dei versi] che include, oltre a *Per la via del grano* e alla *Pesante lira*, le poesie scritte nell’emigrazione, con il titolo *La notte europea*, mentre ne sono esclusi i primi due libri pubblicati a Mosca.

A Parigi Chodasevič diviene figura di rilievo della letteratura dell’emigrazione: ai suoi temi urbani, al nichilismo, al grottesco si ispira la giovane generazione di poeti come Boris Poplavskij e il gruppo del *Perekrëstok* [Il crocevia] che modellano la propria poesia sul suo metro classico. Nella polemica con il poeta Georgij Adamovič sulla possibilità di sopravvivenza per una letteratura russa fuori della Russia, il poeta risponde affermando il diritto alla vita della nuova poesia che sta appena nascendo.

Con il 1927 tace la voce la voce poetica di Chodasevič. Gli anni che seguono sono dedicati

a un fitto lavoro di prosa: saggi – prosegue lo studio dell'amato Puškin, scrive una biografia del poeta settecentesco Gavriil Deržavin, straordinario esempio di prosa stilizzata sui moduli del XVIII secolo –, traduzioni da Baudelaire (*Le spleen de Paris*), recensioni, articoli su quotidiani.

Nel 1930 *Sovremennye zapiski* e *Vozroždenie* festeggiano il venticinquennale della sua attività letteraria.

Nel 1932 Nina Berberova si separa da lui, pur continuando a mantenere un legame affettivo assai forte. L'anno seguente Chodasevič sposa Ol'ga Borisovna Margolina, che morrà in un lager dopo l'occupazione nazista di Parigi. Con un destino affine a quello di Marina Cvetaeva, Chodasevič negli anni trenta inclina alla memoria, indaga il destino della propria generazione e il passato più remoto: lo sguardo a ritroso coglie solo tracce funebri, rovine di una *Necropoli* (il titolo del libro dedicato ai rappresentanti di una generazione ormai decimata, pubblicato a Bruxelles nel 1939).

Gli ultimi mesi di vita sono un calvario senza redenzione. Macerato da un cancro non diagnosticato per tempo, il poeta muore dopo lunghi tormenti, quando viene tentata una tardiva operazione, il 14 giugno 1939. Viene sepolto nel cimitero di Billancourt. Della sua poesia Nabokov ha scritto che si tratta “di una complicata meraviglia come quella di Tjutčev o di Blok”.

C.G.