

Vladimir Majakovskij

Delle parole
io so la forza



BUR
Rizzoli

Dello stesso autore in BUR
Rizzoli

Se accendono le stelle

Vladimir Majakovskij

Delle parole io so la forza

A cura di Guido Carpi

Pubblicato per



Proprietà letteraria riservata

© 2008 RCS Libri S.p.A., Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-19214-9

Prima edizione BUR: 2008

Prima edizione BUR Poesia: marzo 2025

Seguici su:

www.rizzolilibri.it

 /RizzoliLibri

 @rizzolilibri

 @rizzolilibri

INTRODUZIONE

di Guido Carpi

Delle parole io so la forza... Così Vladimir Majakovskij, poco prima di uscire di scena, apre uno splendido frammento di meditazione poetica sulle compagne di una battaglia durata tutta la vita: le *parole*. Converrà dunque lasciare da parte tanto l'articolato contesto storico in cui si svolse la parabola creativa di Majakovskij quanto la mole di pettegolezzi che sempre lo accompagnò, – che lui per primo dichiarava di non sopportare –, e tentare, solo con le sue parole, di tracciarne il ritratto artistico, con quelle parole che sono «l'anima di un uomo, le labbra, le sue ossa».

«Cosa sarebbe Majakovskij per la poesia russa se nel 1916 fosse morto o si fosse disperso negli spazi?» si chiese Elena Schwarz. «*Bello, ventiduenne*, egli sarebbe stato il nostro Rimbaud.» Non a caso, la grande poetessa cita l'autoritratto che Majakovskij aveva offerto di sé in *Nuvola in calzon*i (1915), suo primo e più visionario poema. Di notevole carisma e presenza fisica, giovanissimo, entusiasta, capace di compensare una scarsa cultura di base con l'apprendistato pittorico e l'attenta lettura dei poeti maledetti francesi, nel 1912 Vladimir Majakovskij si unisce al neonato gruppo dei cubofuturisti (o Gileja) ed esordisce nella loro prima raccolta *Schiaffo al gusto corrente* con *Notte* e *Mattino*, due brevi schizzi urbani di straordinario dinamismo, in cui i versi sincopati fin da subito esercitano una potente azione psicotropa sulle facoltà del lettore. Nelle liriche immediatamente successive, nei primi poemi e nella *pièce* teatrale *Vladimir Majakovskij* (1913), il giovane rea-

lizza il proprio eroe lirico: istrione, bellimbusto, teppista in chiave neoromantica, lacerato «tra violenta affermazione di sé e disperato bisogno di tenerezza» (Stefano Garzonio).

Eppure, questo carnevalesco messia è tutt'altro che un egocentrico ripiegato sulle proprie visioni, e si mostra fin da subito animato da una fortissima urgenza comunicativa, evidente dai titoli delle liriche: *Ma voi potreste?*, *Ecco!*, *Non capiscono niente*, *Ascoltate!*, *A voi!* etc. Immerso volentieri nel “baccano” ambientale come *soggetto* del fare poesia, anche in qualità di *oggetto* poetico egli è calato nell'inesauribile complesso dei rapporti reali, tanto che Boris Pasternak scriverà nel *Salvacondotto*: «la scoperta di geniale semplicità» fatta da Majakovskij è che «il poeta non è l'autore, bensì l'*oggetto* della lirica, e si rivolge in prima persona al mondo».

Ma un *modus* poetico di tale novità deve sostanzialmente di un linguaggio altrettanto nuovo: già nel 1914 Majakovskij ricorda Anton Čechov nel decimo anniversario della morte e lo elogia per aver dinamizzato la sintassi e rinnovato il lessico letterario in omaggio alla «disordinata esistenza delle città in sviluppo, che fa emergere uomini giovani e agili»; e contemporaneamente – sempre nella *Nuvola in calzon*i – scrive versi destinati a diventare il motto per un'intera generazione: «La strada si contorce senza lingua: // non ha con chi discorrere e gridare».

La lingua majakovskiana è costruita secondo canoni propri dell'oratoria, del comizio pubblico, della predica: il verso rinuncia al metro e si affida al solo martellare degli accenti, le immagini sono scandite per flash, di solito al tempo presente, come se gli eventi si svolgessero simultaneamente alla loro descrizione da parte di un oratore che si esprime in stile colloquiale. Majakovskij si fa carico di *restituire* la lingua all'uomo massa, protagonista dell'epoca moderna: un elemento qualificante della sua intera

parabola poetica è infatti la volontà di velocizzare i tempi dell'arte, di democratizzarne il linguaggio. Ma attenzione: colloquiale non significa "primitivo"! Quanto più forte è la tendenza al linguaggio quotidiano, tanto più Majakovskij estremizza una sintassi russa di per sé già assai elastica, con risultati spesso di grande dinamismo e suggestione, purtroppo in traducibili in una lingua più rigida e analitica come l'italiano.

E dunque, la poesia di Majakovskij è definita da due elementi fondamentali. In primo luogo, un *Io* poetico ipertrofico, «ariete che cozza contro la soglia di un Futuro proibito» (Roman Jakobson), o veggente che scruta gli abissi dell'essere, «solitario come l'ultimo occhio // di un uomo in cammino verso la terra dei ciechi». Una sorta di superuomo solitario e semifolle che Elena Schwarz ebbe a definire *antropoelefante*, né il lettore avrà difficoltà a rintracciare nella lirica majakovskiana gli indizi di un pervasivo immaginario pachidermico, a cominciare dalla *proboscide della tristezza*; se qualcuno usciva dalla sala durante i suoi recital, il poeta gli gridava dietro: «Ma dove andate? C'è il numero con l'elefante!».

In secondo luogo, la percezione costante dell'ambiente in cui germina la parola poetica, che si fa ora arringa ora provocazione, ora confessione ora profezia, ora dialogo intensamente drammatico, ora solenne affresco polifonico, per cui vengono a mente le parole di Franco Fortini su Bertolt Brecht: «Certo, anche Leopardi, anche Montale spiegano le loro vele allo scopo che, alla fine, siano da qualcuno avvistate. Ma quando, e come, questo si verificherà, non dipende da loro, e, a dire la verità, neanche molto gliene importa». Per Majakovskij, come per Brecht, le regole del gioco sono ben diverse: «nell'invenzione del testo e nella sua stesura, un interlocutore, individuo o massa che sia, è sempre presente».

Nel campo di forza creato da questa tensione fra *Io* e *Tu/Voi*, si svolge un incessante tentativo di trasformare il mondo attraverso la parola poetica: la realtà empirica viene sistematicamente fatta a pezzi e ricostruita *ex novo* tramite procedimenti di deformazione del materiale linguistico, sul modello di quanto i cubisti tentano di fare a livello pittorico. Perciò, la poesia di Majakovskij è l'arena di una continua *concretizzazione dell'astratto*: ogni concetto diviene una "cosa" da manipolare, frantumare e riassemblare attraverso la parola. Per la potenza plasmatrice, il romanziere e drammaturgo Jurij Oleša lo paragonava a Dante e lo chiamava «re delle metafore»: metafore di straordinaria concretezza, che – realizzandosi materialmente tramite un'azione che si sviluppa nel tempo – sono vere e proprie *metamorfosi*.

Se il mondo di Majakovskij è perennemente e attivamente metamorfico, il motore di tale incessante proteismo è l'universale tendenza all'*ossimoro*: fin dalle prime prove, i fantasmi linguistici di Majakovskij si muovono e si trasformano per infiniti saliscendi, su tutti i livelli (spaziale, stilistico, emotivo etc.), come un costume via via indossato, girato e rimesso a rovescio. A livello tematico, si capisce, l'ossimoro centrale è il binomio *eros/thanatos*, declinato ora in chiave intimistica ora solenne e patetica, ora degradato ad atto canagliesco, come nella tragedia *Vladimir Majakovskij*:

*Se aveste amato come me,
avreste ucciso l'amore,
o forse avreste trovato un patibolo
e vi avreste stuprato
il cielo sudato e scabro
e le stelle lattee innocenti.*

Su questo semplice asse il poeta sviluppa la propria visione del mondo, riassumibile nei termini di un universale *dualismo manicheo*: da una parte, l'elemento attivo, dinamico, creativo, che – secondo il principio di concretizzazione – viene rappresentato con attributi di “gioventù” e “immensità”; dall'altra, si colloca tutto ciò che è inerte, statico, conservativo, ovvero “vecchio” e “grasso”. Dopo la rivoluzione, tale manicheismo subirà un'immediata politicizzazione, ma già in precedenza esso struttura la poetica di Majakovskij a tutti i livelli: può manifestarsi come *Io* attivo contrapposto a una massa inerte, oppure nei termini di un rapporto individuale, dove l'*Io* attivo prevale sul *Tu* passivo e/o opprimente (violenza su una donna, uccisione del padre etc.). In una sorta di doppio ossimoro, tale schema si può anche capovolgere nel suo contrario, ossia in una sottomissione masochistica dell'*Io* al principio opposto, spesso con toni autoparodistici e autodenigratori, come in *All'amato se stesso* (1916): «Da quali Golia fui concepito // — così grande // e così inutile?».

L'importante è il conflitto in sé, non il giudizio di valore che si dà all'uno e all'altro polo in conflitto.

La visione del mondo d'impianto manicheo viene concretizzata da Majakovskij in una sorta di *mito fondativo prometeico*, dove entrano in gioco i seguenti principi: in primo luogo, un detentore di autorità oppressivo e castrante (il padre o Dio-Padre, il Fato, il tempo, la banalità delle relazioni quotidiane, la gerarchia sociale, le convenzioni del vivere civile, un potere politico tirannico); in secondo luogo, una vittima sofferente (la donna-madre, la terra, la patria, il popolo oppresso) spesso concretizzata nella già citata immagine della strada come teatro di orrore e violenza; e fra questi, il Figlio (Prometeo e/o Edipo) che si erge in lotta col padre per liberare la vittima e unirsi a essa secondo modalità a tratti fraterne, profetiche, mistiche (in seguito virate alla militanza rivoluziona-