

## Le “fonoscritture” dei futuristi russi in *Futura* (1978), a cura di Arrigo Lora Totino

Con i dodici brani “verbofonici” di cinque tra i maggiori rappresentanti del Futurismo russo, eseguiti su partiture originali, concludiamo qui la riproduzione del primo disco di *Futura*, l’antologia storica di poesia sonora realizzata in tre anni di lavoro dal torinese Arrigo Lora Totino e diffusa dalla Cramps Records del milanese Gianni Sassi nel 1978, già presentata a grandi linee al punto 4 di questa stessa sezione. Di **Vladimir Majakovskij**, **Velimir Chlebnikov**, **Vasilij Kamenskij**, **Aleksei Kručenyč**, **Ilia Zdanevič** e delle loro composizioni create appositamente per la ricerca di effetti sonori, tratta dettagliatamente Cesare De Michelis, già allora esperto di Futurismo russo (cui il curatore aveva affidato la scelta e la traduzione dei brani), nell’elaborato testo tratto dal voluminoso libretto che accompagna i dischi e che si può leggere qui di seguito. Non ho potuto fare la stessa cosa per i futuristi italiani in quanto non disponevo ancora di questo prezioso e raro vademecum, ma mi riservo di riparare a questa mancanza in una prossima occasione. Per ulteriori informazioni su questi cinque autori russi e su altri non compresi nell’antologia, consiglio la consultazione di questi libri pubblicati in Italia, anche se non tutti di facile reperibilità: Benedikt Livsic, *L’Arciere dall’occhio e mezzo*, Laterza, Bari 1968; *Le avanguardie russe e sovietiche* a cura di Antonio Del Guercio, Fratelli Fabbri, Milano 1970; Benjamin Goriely, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Feltrinelli, Milano 1967; Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo di avanguardia*, Einaudi, Torino 1968; Viktor Sklovskij, *Majakovskij*, Il Saggiatore, Milano 1967; Erlich Victor, *Il Formalismo russo*, Bompiani, Milano 1966.

Grazie al documento di cui sopra ho avuto anche l’opportunità di far conoscere agli appassionati visitatori del mio Archivio online le partiture dei poemi sonori in lingua originale russa con a fianco la traduzione. Nel rileggere il saggio sui cinque futuristi russi ho notato nella versione italiana diversi refusi e qualche errore di date o di grafia, ciò che mi ha spinto a sfruttare la certosa pazienza della mia valida collaboratrice Monica Olivieri, per compilare una “errata corrige”, posta al termine del testo e prima delle partiture: ci si perdonerà se non è stato possibile fare lo stesso per la parte inglese, salvo in un caso evidente. In verità sarebbe stato possibile apportare le correzioni trasformando l’immagine scansionata delle pagine in un file di testo, ma ciò avrebbe compromesso la riproduzione identica all’originale, risultato che mi sembra importante ottenere ogni volta che sia possibile. Per notizie, anche recenti, su Valerij Voskobochnikov, il musicista russo trasferitosi in Italia nel 1965, cui venne affidata la recitazione dei poemi futuristi, rimando a questo sito: <http://www.provincia.bz.it/cultura/russia/voskobochnikov.htm>

Presentando la straordinaria iniziativa di Arrigo Lora Totino, finora unica nel suo genere, avevo solo accennato alla complessa totalità dell’opera e al fatto che non sempre era stato possibile disporre di registrazioni d’epoca, rendendo così obbligatorio ricorrere a declamazioni e recitazioni moderne, anche se basate sulle indicazioni degli autori, presenti nelle partiture di allora. Dopo il disco dedicato ai futuristi italiani e russi, l’antologia propone l’ascolto di poemi sonori creati in epoche successive, oltre che con criteri e finalità diversi, di cui, a volte, sono stati reperibili le registrazioni con le voci dei protagonisti. Nei quattro Cd successivi al primo, dedicati a poeti simultaneisti, dadaisti, surrealisti, espressionisti, lettristi e concretisti, spiccano i nomi di Pierre Albert-Birot, Arthur Petronio, Christian Morgenstern (un precursore), Hugo Ball, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, Antonin Artoud, François Dufrêne, Henry Chopin, Bernard Heidsieck, Franz Mon, Gerhard Rühm, Ladislav Novák, Carlfriedrich Claus, Brion Gysin, Paul De Vree, Bob Cobbing, Isidore Isou, Maurice Lemaître, Patrizia Vicinelli, Adriano Spatola, Maurizio Nannucci, Demetrio Stratos e lo stesso Arrigo Lora Totino, con qualche altro. Un po’ alla volta conto di mettere in rete la raccolta completa di *Futura*, sperando di fare cosa gradita ai miei “venticinque” lettori.

Maurizio Spatola

# futura

## POESIA SONORA

Antologia storico critica della poesia sonora  
a cura di Arrigo Lora-Totino

*Critical-historical anthology of sound poetry  
edited by Arrigo Lora-Totino*

CRAMPS RECORDS/Milano

## Lo Zaum', linguaggio trasmentale

La cultura russa nella stagione dell'avanguardia – che andò ben presto sotto il nome complessivo di futurismo – prestò fin dall'inizio particolare attenzione alla fattura fonica della propria creazione verbale, in diretta dipendenza dalla preminenza accordata alla parola in quanto tale, che secondo i suoi profeti stava risorgendo dalla bruma della indistinta cantabilità in cui l'avevano sprofondata i simbolisti. I primi manifesti tecnici del gruppo che raccoglieva essenzialmente i promotori dell'almanacco "Sadok studej" (1910), cioè coloro che avevano dato vita alla congrega di "Gileja", sono estremamente espliciti in questo senso: in "Poščečina obščestvennomu vkusu" (1912) viene affermato tra l'altro: "Nelle nostre righe palpitano per la prima volta i lampi dell'avvento della Nuova Bellezza della Parola Autoattorta"; e in quale direzione balenassero quei lampi, viene specificato meglio pochi mesi più tardi, nell'Introduzione al "Sadok sudej. II" (1913): "Noi

## Zaum', transmental language

*The Russian culture in its avant-garde period – soon to be classified under the general name of futurism – paid particular attention right from the start to the phonic composition of its verbal creation, in direct consequence of the importance attributed to the word as such, which, according to the prophets of the movement, was rising from the haze of indistinct singability to which the symbolists had consigned it.*

*The first manifestos of the group composed essentially of the promoters of the almanac "Sadok sudej" (1910), that is, the "Gileja" group, are extremely explicit in this sense: in "Poščečina obščestvennomu vkusu" (1912), amongst other things, it is affirmed that: "In our lines... for the first time there palpitate the flashes of the arrival of the New Beauty of the Self-spun Word"; and the direction of these flashes is more clearly specified a few months later in the introduction to "Sadok sudej. VII" (1913); "We have begun to attribute*

abbiamo cominciato ad attribuire il contenuto alle parole secondo le loro peculiarità scritte e foniche”, e ancora: “Noi intendiamo le vocali come spazio e tempo..., mentre intendiamo le consonanti come colore, suono, odore”.

Ben presto, anzi quasi subito, la preminenza accordata dai cubofuturisti alla parola, non più strumento, ma soggetto della scrittura poetica, diede spazio alla dottrina d'una nuova lingua, specificamente poetica, in cui la sonorità veniva percepita come segno primario. Venne detta **zaum** (contrazione di **zaumnyj jazyk** = lingua trasmentale), anche se convogliava sotto un'unica etichetta esperienze e tentativi tutt'altro che omogenei. Ne furono portavoci (in senso programmatico) soprattutto Velemir Chlebnikov e Aleksej Kručenyč, i quali firmarono insieme il manifesto dello “*slovo kak takovoe*” (La parola come tale, 1913): “*i budetljane* creatori di parole amano servirsi di parole squartate, di mezze parole, e delle loro bizzarre e astratte combinazioni. In questa maniera si ottiene la massima potenza espressiva, e proprio questo contraddistingue il linguaggio dell'impegnata modernità che distrugge quello fossilizzato del passato”.

Nello stesso anno, Kručenyč rincarò la dose, con la “*Deklaracija slova kak takovogo*” che riprende (in parte), e in parte sviluppa concetti da lui già avanzati in “*Novye puti slova*” (Nuove vie della parola: “la parola è in catene, subordinata

*to words a content which accords with their written and phonetic peculiarities”, and also: “We intend the vowels as space and time... the consonants as colour, sound, smell”. Very soon, in fact almost immediately, the preeminence accorded by the cubofuturists to the word, no longer instrument but subject of poetic writing, cleared the way for the doctrine of a new language, specifically poetic, in which the sound was considered of primary importance.*

*This was called “zaum” (contraction of “zaumnyj jazyk” = transmental language); it was, however, the banner of purposes and experiments of very different nature. Its spokesmen (in a programmatic sense) were above all Velemir Chlebnikov and Aleksej Kručenyč, joint signatories of the manifesto “Slovo kak takovoe” (The word as such, 1913); the “budetljane” creators of words love to make use of quarter words, of half words, and of their bizarre and abstract combinations. It is in this way that one obtains the greatest expressive power, and it is precisely this that distinguishes the language of impetuous modernity which is destroying the fossilized language of the past”. In the same year, Kručenyč went further, in “Deklaracija slova kak takovogo”, in which he reaffirmed (in part) and in part developed concepts that he had already put forward in “Novye puti slova” (Nine ways of the word): “words are in chains, subordinated to meaning.*

al significato. I futuristi hanno escogitato un linguaggio libero, trasmentale e universale...”; e, forse ad un livello d'elaborazione critica più maturo e consapevole, venne seguito da Benedikt Livšič, con “*Osvoboždenie slova*” (la liberazione della parola).

Tutto quanto l'ala estrema del futurismo russo andò elaborando nel decennio circa della sua stagione aurea, va ricondotto allo sforzo elaborativo di quel paio d'anni (1912-13), che trovò il consenso e l'appoggio da parte di quel gruppo di linguisti e teorici dell'arte verbale che in seguito sarebbero stati detti (spregiativamente) “formalisti”.

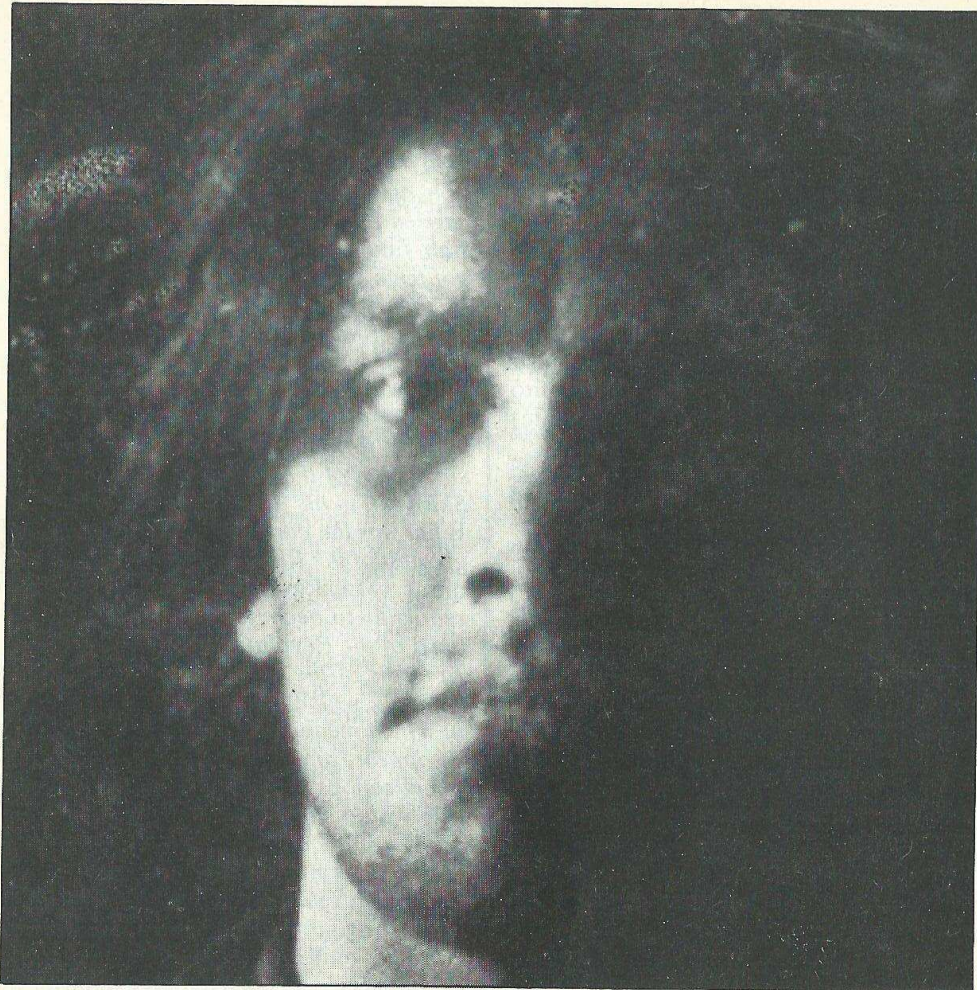
La “resurrezione della parola” è espressione usata da Viktor Sklovskij nel suo primo lavoro a stampa (1914).

In quale misura fu partecipe di tutto questo il massimo tra i poeti futuristi russi, divenuto in seguito acceso e instancabile bardo della rivoluzione, vale a dire **Vladimir Majakovskij** (1893-1930)?

Se si guarda gli esiti estremi dello **zaum**, di cui presto diremo, nei quali il significato, la testura semantica quasi scompare, privilegiando sempre di più la giocoleria fonica, le astratte vocalizzazioni, si direbbe in misura, abbastanza diretta. Ma una più attenta analisi della sua poesia, in specie della prima, in relazione a tutto il complesso d'elaborazione, sulla parola in quanto tale (e non solo agli esiti maggiormente desementizzati), ci fa scorgere una partecipazione estremamente attiva al

*The futurists have invented a language which is free, transmental and universal...”. And he was followed, perhaps at a more mature and aware level of critical elaboration, by Benedikt Livšič, with “Osvoboždenie slova” (The liberation of the word). All the developments carried forward by the extremists of Russian futurism in the decade or so of its golden age can be traced back to the work of theorization carried out in that two-year period (1912-13), which obtained the approval and support of a part of the linguists and theoreticians of the verbal art later to be referred to (disparagingly) as the “formalists”. The expression “resurrection of the word” is used by Viktor Sklovskij in his first printed work (1914). What was the part played in all this by the greatest of the Russian futurist poets, Vladimir Majakovskij (1893-1930), subsequently to become the fiery and tireless bard of the Revolution?*

*In terms of the extreme developments of “zaum”, which we shall shortly consider, in which meaning, semantic tissue almost disappear, and phonic juggling, abstract vocalizations are increasingly favoured, one would say that his participation was fairly limited. But a more careful analysis of his poetry, and especially of his early poetry, in relation to the whole complex of theorization of the “word as such” (and not only to the furthest developments in terms of de-semanticization), reveals a very considerable influence of the*



Una rara fotografia di Majakovskij a 19 anni (1913)

clima di quelle ricerche. In Majakovskij predomina l'interesse per i rapporti interni alla strumentazione fonica del verso, una sorta di scomposizione e ricomposizione volumetrica dal dato verbale, che ha del cubista, e ciò lo induce a seguire le potenzialità fonematiche del lemma, non come ornamento del significato – in lui tuttavia sempre ben saldo – ma come criterio di organizzazione dei significati. Majakovskij “è attento alla corposità, allo spessore tangibile della parole, agli intrecci acustici, ai calembours” (Ripellino); esaltando la dissonanza e la coloritura violenta, seppellisce la melodiosità della vecchia poesia simbolista sotto un tripudio di rumori: se ne ha una viva testimonianza già con la lirica “*Rumori rumoretti rumoracci*” (del 1913; e si presti attenzione al fatto che la sibilante della parola russa *sum* = rumore è la consonante privilegiata di questa come di molte altre sue poesie) la quale, come già ben vide Chardžiev, è in qualche modo debitrice all’“*Arte dei rumori*” di Russolo. La stessa intenzionalità si avverte nella seconda poesia che viene qui eseguita, “*Di strada in strada*” (1913), in cui alla predilazione per la gamma consonantica delle sibilanti e delle liquide, si somma un’altra componenete, la scomposizione cubista della parola: i primi 10 versi sono tutti basati sulla specularità dei significanti, e della medesima natura sono altri giochi verbali che percorrono il testo (per es.: Düşi/Lift./Lif duši = Docce/Ascenso-

*atmosphere of these researches. What predominates in Majakovskij is his interest in the internal relationships of the phonic instrumentation of verse, a sort of volumetrical decomposition and recomposition of the verbal material, a reflection of cubism; and this leads him to pursue the phonematic potential of the lemma, not as an “ornament” of the meaning, which in Majakovskij is always well established, but as a criterion for the organization of significations. Majakovskij “is a sensitive to the corporeity, to the tangible thickness of words, to the acoustical interlacements, to puns” (Ripellino): exalting dissonance and violent tones, he buries the melodiousness of the old symbolist poetry beneath a revel of sounds: early evidence of this is the lyric “Rumori, rumoretti, rumoracci” (“Noises, small noises, nasty noises” (1913, and it should be noted that the sibilant of Sum the Russian word “sum” = noise is the favoured consonant in this as in many other poems), which, as Chardžiev clearly perceived, owes something to Russolo’s “Arte dei rumori” (“Art of noises”). The same intentionality is to be perceived in the second poem recited, “Di strada in strada” (“From street to street”) (1913) in which the predilection for sibilant and liquid consonants is accompanied by another component, the cubistic decomposition of words: the first ten verses are all based on specularity of significations, and the other plays on*

re./Corpetto dell'anima). Ed infine, se è vero che "le astratte tessiture fonetiche persistono (nell'arte di Majakovskij) anche quando affronta temi da sermone e da editoriale" (Ripellino), l'"*Ordinanza all'esercito dell'arte*" (1918) appare davvero e duplicemente emblematica del rilievo che la creazione fonica assume in Majakovskij: perché in questo testo v'è l'esplicito riconoscimento delle sue predilezioni sonore (Ci sono ancora dei buoni suoni:/Er/Ša/Sča), e perché proprio l'orchestrazione di tali suoni viene proposta come modello del rapporto tra il poeta e la Rivoluzione ("Tutti i sovdeputati non smuoveranno gli eserciti/se i musicisti non daranno la marcia"). Il fragore, il rombo, lo schianto – di cui le tre consonanti "aspre" sono cifrario estremamente formalizzato – sono la musica della Rivoluzione (e non melodie, notturni ecc.): qui la fattura fonica appare in tutta la sua evidenza come autosignificante.

**Vladimir Vladimirovič Majakovskij** (1894-1930) è troppo noto per darne in questa sede una esauriente biografia. Nacque in Georgia, nel villaggio di Bagdad nella famiglia d'un ispettore forestale. Dopo la morte del padre nel 1906 si trasferì a Mosca, dove continuò il ginnasio sino al 1908, quando interruppe gli studi per dedicarsi all'attività politica. Entrò nel partito illegale bolscevico e fu arrestato tre volte. Nel 1911 si iscrisse all'Istituto di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca, dove conobbe David Bur-

*words in the text are of the same nature (e.g. Duši/Lift/Lif duši = showers/Lift/Bodice of the soul). And finally, if it is true that "the abstract phonetic weavings persist (in the art of Majakovskij) even when he is concerned with themes befitting sermons or editorials" (Ripellino), the "Ordinanza all'esercito dell'arte" ("Ordinance of the army of art") (1918) seems to be truly and doubly emblematic of the importance that phonic creation has in Majakovskij work: because in this text there is the explicit admission of his sonic predilections ("There are still good sounds: Er/Ša/Sča"), and because it is the orchestration of such sounds that is proposed as the model of the relationship between the poet and the Revolution ("All the Soviet deputies together will not move the armies/if the musicians do not play the march". The din, thunder, crash – of which the three "harsh" consonants are the extremely formalized cipher – are the music of the Revolution (not melodies, nocturnes, etc.): here the phonic composition emerges quite clearly as self-significant.*

**Vladimir Vladimirovic Majakovskij** (1894-1930) is too well known to require a detailed biography. He was born in Georgia in the village of Bagdad, the son of a forestry inspector. After his father's death in 1906 he moved to Moscow. In 1908 he left school to dedicate himself to political activities. He joined the illegal Bolshevik party and was arrested three

liùk, che lo esortò alla poesia. Aderì al cubofuturismo e coi futuristi compì tra la fine del 1913 e l'inizio del 1914 una tournée nella Russia meridionale. Nell'ottobre 1915 fu chiamato alle armi e assegnato come disegnatore alla scuola automobilistica di Pietrogrado. Salutò con entusiasmo la rivoluzione. Nel novembre 1918 andò in scena il suo dramma "*Misterija-Buff*". Dal 1919 al 1922 lavorò alla Rosta (Agenzia Telegrafica Russa). Si recò diverse volte all'estero, soggiornando di preferenza a Berlino e a Parigi, e spingendosi nel 1925 sino in America. Nel 1926 compì lunghi viaggi per l'Unione Sovietica recitando instancabilmente le sue poesie. All'inizio del 1930 organizzò al Club degli scrittori di Mosca una mostra personale, che riassumeva i suoi vent'anni di lavoro letterario. Morì, sembra per suicidio, il 14 aprile dello stesso anno. Opere: "Io" 1913, "Vladimir Majakovskij" 1914, "La nuvola in calzoni" 1915, "Il flauto di vertebre" 1916, "La guerra e l'Universo" 1917, "Mistero Buffo" 1918, "Semplice come un muggito" e "Eroi e vittime della rivoluzione" 1919, "150.000.000" 1921, "Amo" 1923, "13 anni di lavoro" 1922, "Di questo" 1923, "Vladimir Il'ič Lenin" 1925, "Bene!" 1927, più raccolte postume delle opere.

*times. In 1911 he entered the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture where he met David Burliuk, who encouraged him to write poetry. An adherent of cubofuturism, with other futurists he toured southern Russia as the end of 1913 and the beginning of 1914. In October 1915 he was conscripted and posted to the motorization school at Petrograd as a draughtsman. He greeted the Revolution with enthusiasm. In November 1918 his drama "Misterija-Buff" ("Funny Mystery") was performed. From 1919 to 1922 he worked at the Rosta (Russian Telegraphic Agency). He went abroad on a number of occasions, preferring Berlin and Paris; in 1925 he visited America. In 1926 he travelled extensively in the Soviet Union tirelessly reciting his poems. Early in 1930 he organized a exhibition of twenty years of his literary work at the Writers' Club in Moscow. He died, apparently by suicide, on the 14th of April of the same year. Works: "I" 1913, "Vladimir Majakovskij" 1914, "The cloud in trousers" 1915, "The vertebra flute" 1916, "The war and the Universe" 1917, "Fanny Mystery" 1918, "Simple as a howl" and "Heroes and victims of the revolution" 1919. "150.000.000" 1921, "I love" 1922, "Lyrics" 1923, "13 years of work" 1922, "About this" 1923, "Vladimir Il'ič Lenin" 1925, "Well!" 1927; also posthumous collections of his works.*

Un discorso assai più articolato richiederebbe **Velemir Chlebnikiv** (1885-1922), nel panorama della poesia fonica, che da un lato occupa largo spazio nella sua creazione poetica, e dall'altro – oggetto di gran parte della sua elaborazione “teorica” e grammatica.

Limitandoci ad una rapida e sommaria catalogazione dello *zaum'* chlebnikoviano, quale risulta dal suo retaggio creativo, andranno identificati tre diversi principi ai quali esso s'ispira. Innanzitutto, la *verbopoiesi* (Slovotvorčestvo). Chlebnikov è poeta filologo, lavoratore assiduo di materiali verbali, scavatore accanito nel vocabolario: la sonorità d'una radice lo spinge a fantasticare in essa potenzialità significative che la lingua comune non ha elaborato. Lavorando di prefissi e suffissi, sostantivando aggettivi e verbalizzando sostantivi, egli crea un magico sopramondo linguistico nel quale si muove con aria assorta: “la formazione verbale per via del mutamento morfologico delle parole, si traforma in Chlebnikov da esperimento linguistico in fatto estetico” (Stepanov).

Il secondo principio dello *zaum'* chlebnikoviano è la *fonoscrittura* (zvukopis'), che lo induce a ricercare nelle parole una espressività fonicoemotiva, in completa discordanza dai significati, fino a conferire a singole sillabe – spesso intuitivamente estratte da serie di parole omogeneizzabili per un qualche tratto – dei significati autonomi, elencati in meticolose tabelle.

**Vladimir Chlebnikov** (1885-1922) requires more lengthy consideration, for sound poetry on the one hand accounted for a large part of his poetic work and, on the other, was the object of much of his “theoretical” and programmatic elaboration.

Confining oneself to a summary account of the Chlebnikovian *zaum'*, as the result of his creative inheritance, one can identify three underlying principles. First of all verbopoiesis (slovotvorčestvo). Chlebnikov was a poet-philologist, an assiduous worker of verbal materials, a relentless excavator in the vocabulary: the sound of a root induced him to imagine in it a significative potential that the common language had not developed. Working with prefixes and suffixes, substantivizing adjectives and verbalizing nouns, he created a magical linguistic overworld in which he moved with absorbed mien: ‘verbal formation by way of the morphological mutation of words is transformed in Chlebnikov from a linguistic experiment into an aesthetic fact’ (Stepanov).

The second principle of Chlebnikovian *zaum'* is phonowriting (zvukopis'), which induces him to seek in words a phonic-emotive expressiveness in complete discord with the meanings, to the points of conferring on single syllables – often intuitively extracted from series of words – regards some feature – independent mea-

Anche qui, il laboratorio si trasforma in ipotesi estetica e dalla fonoscrittura scaturisce tutta una gamma di fonooimmagini (zvukoobrazy) della sua scrittura poetica.

Infine, il terzo principio consiste nell'*alfabeto mentale* (azbuka uma), che tende a costruire una lingua per geroglifici di concetti astratti, resi per lemmi assolutamente arbitrari, che viene talvolta detta “lingua stellare” o “universale”. Qui lo *zaum'* chlebnikoviano raggiunge le sua estrema rarefazione, e solo convenzionalmente si può parlare d'una sua possibile dicifrazione.

La creazione di Chlebnikov è naturalmente assai più complessa di quanto lasci intuire questa schematizzazione, e utilizza spesso, combinandoli, più forme “trasmentali”. Va inoltre detto che la sua inesauribile inventività – pari all'estrema asistematicità delle ricerche – tende a dare per organico ciò che rimane allo stadio di progetto intuitivo: nelle note a “Zangezi” per esempio, si legge che gli avrebbe voluto utilizzare in quel testo teatrale ben sette tipi di linguaggio:

1 Linguaggio degli uccelli, 2 Linguaggio degli dei; 3 Linguaggio stellare; 4 Linguaggio trasmentale; 5 Scomposizione della parola; 6 Fonolinguaggio; 7 Linguaggio della follia.

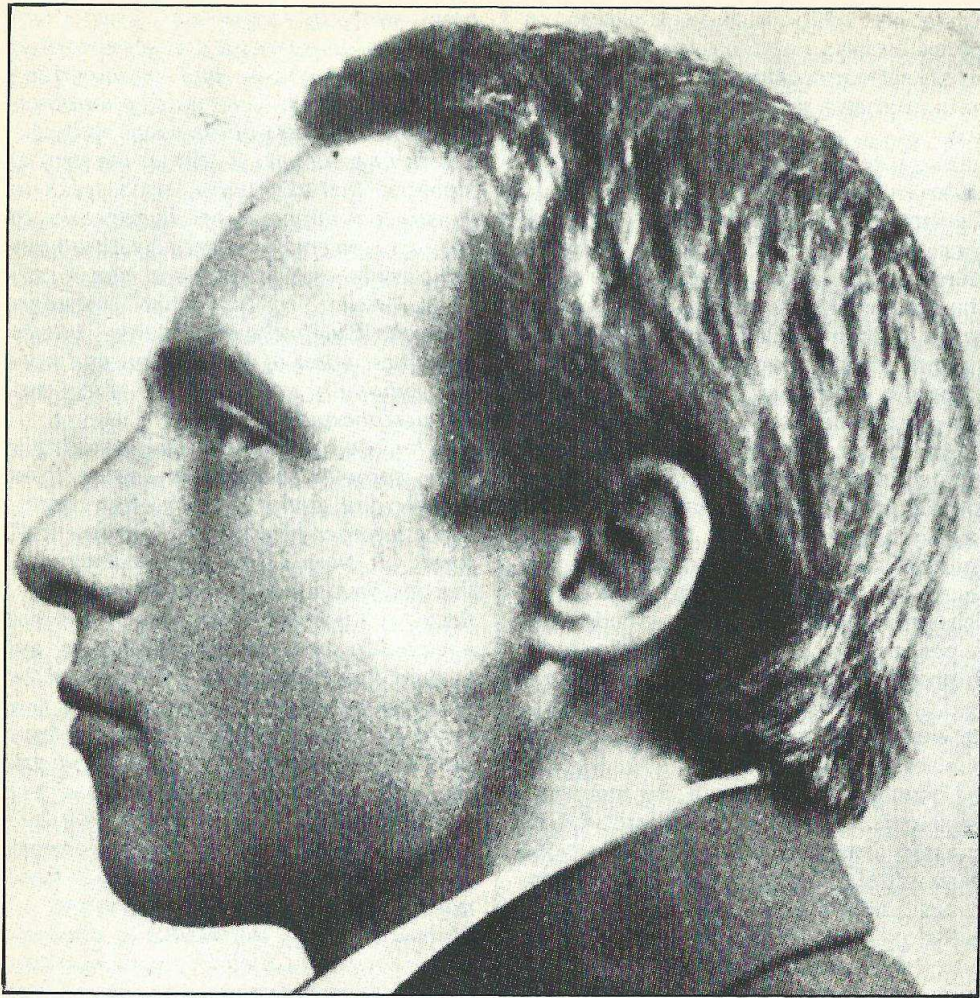
Nella palese impossibilità di illustrare tutte le forme del linguaggio chlebnikoviano, vengono qui eseguiti quattro pezzi, che sono tuttavia sufficientemente

nings, which he meticulously listed. Here again the laboratory is transformed into aesthetic hypothesis, and phonowriting gives rise to a whole series of phonoimages (zvukoobrazy) of his poetic writing.

The third principle, finally, is the mental alphabet (azbuka uma), which seeks to construct a language for hieroglyphs of abstract concepts, rendered by absolutely arbitrary lemmas, and is sometimes called the “stellar” or “universal” language. Here the Chlebnikovian “*zaum'*” attains its highest point of rarefaction, and only conventionally can one speak of its possible decipherment.

Chlebnikov's creativity was naturally far more complex than might appear from this account, and in fact he often combined a number of different “transmental” forms. It should be said, furthermore, that his inexhaustible inventiveness – reflected in his far from systematic research – tended to see systems in what never got beyond being an intuitive project: in the notes on “Zangezi”, for example, one reads that he would have liked to have used no fewer than seven types of language in that theatrical text: 1) Language of the birds, 2) Language of the Gods, 3) Stellar language, 4) Transmental language, 5) Decomposition of words, 6) Phonolanguage, 7) Language of madness.

Since it is clearly impossible to illustrate all the forms of Chlebnikovian language, we have confined ourselves to giving four pieces which are adequately exemplary of



Velemir Chlebnikov

esemplificativi dei tre modelli sopra esposti.

Il primo testo "*Bobeobi*" (1908) è forse una delle composizioni più note di Chlebnikov, una fonopittura (il volto viene esplicitamente proiettato "sulla tela") basata su analogie foniche che si potrebbero anche tradurre, sulla base dei taccuini (b=rosso, m=azzurino, p=nero, e così via); ma che conviene innanzitutto riportare ad una misteriosa parentela tra suoni e colori, già proclamata da Rimbaud nelle sue celebri "*Voyelles*" (1817). Siamo qui per Chlebnikov, agli albori della fonoscrittura.

Con "*Esorcismo col riso*" (1906-8), un altro testo emblematico, ci troviamo di fronte all'architepo della *verbopoiesi*. La ritualità dell'esorcismo (che induce ad attribuire una intonazione da sciamano alla concezione della poesia) contribuisce a trasporre il lavoro sulla radice di *smech*=riso) in una sorta di iniziazione linguistica. Si tratta, ovviamente, solo di una delle molte varianti possibili della *verbopoiesi* chlebnikoviana, e delle più elementari: ma forse, proprio in ragione di questo, anche di una delle più efficaci.

I due brani tratti da "*Zangezi*" (1922; ma il primo d'essi è ripreso dalla pièce "*Gli dei*", del 1919; e il secondo è una rielaborazione della poesia "*Uno sgraffio sul cielo*" del 1920) testimoniano rispettivamente del "linguaggio degli dei" e del "linguaggio stellare". Il primo brano, in cui prendono la parola divinità di mitolo-

*the three models indicated above.*

*The first text, "Bobeobi" (1908) is perhaps one of Chlebnikov's best known compositions, a phonopainting (the face is explicitly projected "on to the canvas") based on phonic analogies which can even be translated, on the basis of his note-books (b = red, m = pale blue, p = black, and so on); but which should above all be referred to a mysterious relationship between sounds and colours, already proclaimed by Rimbaud in his famous "Voyelles" (1871). According to Chlebnikov this was the dawn of phonowriting.*

*In "Exorcism with rice" (1906-8), another emblematic text, we find the archetype of verbopoiesis. The rituality of exorcism (which induces the attribution of a shaman-like intonation to the conception of poetry) contributes to the transformation of the work on the root of *smech* (= rice) into a sort of linguistic initiation ceremony. Clearly, this is only one of the many possible variants of Chlebnikovian verbopoiesis, and one of the more elementary); but, perhaps for that very reason, it is also one of the most efficacious.*

*The two excerpts from "Zangezi" (1922: but the first of them comes from the play "The gods", 1919, and the second is a re-elaboration of the poem "A scratch on the sky", 1920) illustrate respectively the "Language of the Gods" and the "Stellar language". The first piece, the speeches*



gie diverse e incongrue, è un limpido esempio di quello che abbiamo detto l'*alfabeto mentale*: un tentativo di puro suono, estraneo a qualsiasi referente oggettuale. Solo alcuni nessi fonici imitano molto alla lontana realtà linguistiche extratestuali (così l'affastellamento di consonanti nella battuta del dio africano Unkulunkulu), e solo alcune sillabe possono essere ricondotte – come s'evince dalla scena XV del medesimo "Zangezi" alla grammatica della fonoscrittura ("Mam-emaì è il cielo/Puč e čapi un nero gracchio..."). Il secondo brano, che lo stesso protagonista proclama essere "linguaggio stellare", è un modello ormai limitato di *fonoscrittura*, dove con tersa pedanteria le risonanze foniche divengono interpretazioni dell'essere.

**Velemir Chlebnikov** Nato nel 1885 a Toula, morto in un remoto villaggio del Governatorato di Novgorod per setticemia, ha trascorso tutta la sua vita, in un eterno vagabondare. Molte sue opere del periodo 1914-18, sono andate perdute. L'edizione delle opere complete è in cinque volumi: "Sobranie Proizvedenij" a cura di Jurij Tyniànov e Nikolàj Stepànov (Leningrado 1928-33). Fu il poeta più completo del primo futurismo russo. Secondo il poeta Mandel'stam "ha scavato cunicoli sotterranei verso il futuro per un secolo intero".

Viktor Sklovskij afferma che "da Chlebnikov sono derivati Majakovskij, Aseev, Pasternak... egli è scrittore per

*of gods of different and incongruous mythologies, is a limpid example of what we called the mental alphabet: an attempt at pure sound, devoid of any objective referent. Only some phonic connections very distantly imitate linguistic realities outside the text (thus, the piling up of consonants in the speech of the African god Unkulunkulu), and only a few syllables can be traced back – as can be deduced from scene XV of "Zangezi" – to the grammar of phonowriting («Mam-emaì is the. Sky! Puč e čapi a black jackdaw...»). The second piece, proclaimed by the protagonist himself to be in "stellar language", is a by now polished model of phonowriting, where with terse pedantry the phonic resonances become the interpretation of being.*

**Velemir Chlebnikov** was born in 1885 at Toula and died of septicaemia in a remote village in the Governorate of Novgorod. His life was an eternal vagabondage. Many of this works, especially of the 1914-18 period, have been lost. The edition of the complete works is in five volumes: "Sobranie Proizvedenij", edited by Jurij Tyniànov and Nikolàj Stepànov :Leningrad, 1928-33). He was the most complete poet of the first period of Russian futurism. According to the poet Mandel'stam "he dug the underground tunnels towards the future for an entire epoch". Viktor Sklovskij affirms that "Majakovskij, Aseev, Pasternak are derived from Chlebnikov... he is a writers'

scrittori. Una raccolta di poesie di Chlebnikov è stata tradotta e presentata da Angelo Maria Ripellino (Einaudi, Torino 1968).

**Vasilij Kamenskij** (1884-1961) fu uno dei primi poeti futuristi, affascinato dalla modernolatria (si dedicò con passione all'arte futurista dell'aeronautica), ma anche pervaso da istanze antiurbanistiche, che nel panorama del gruppo lo avvicinano piuttosto a Chlebnikov. In Kamenskij l'attrazione per la parola in quanto tale nasce come istanza preliminarmente visiva: così, nei suoi "Zelezobetonnye poemy" (poemi di cemento armato) "gli aspetti visivi eliminano virtualmente tutti gli altri ed è quasi impossibile leggere queste poesie ad alta voce" (Markov). Ma Kamenskij lavorò contemporaneamente anche sulla strumentazione fonica, basandosi essenzialmente sulle possibilità dei procedimenti onomatopeici (i quali nondimeno lo portavano a soluzioni verbopoietiche, ma di natura tutta particolare). Qui, prevale vieppiù una linea melodica che, come nel caso dell'"Usignolo" (1916) da cui vengono qui eseguiti ampi frammenti, porta ad una sorta di recupero sonoro della terra russa: una sorta di eseninismo campagnolo eseguito con strumentazione futurista.

In una conferenza di quello stesso anno, a Perm', Kamenskij sosteneva: "La poesia della Modernità... s'è divisa su due sponde. I poeti dell'una sponda usano la parola solo come mezzo. I poeti dell'altra

writer".

*A collection of Chlebnikov's poems has been translated and prefaced by Angelo Maria Ripellino (Einaudi, Turin, 1968).*

**Vasilij Kamenskij** (1884-1961) was one of the first futurist poets. He was fascinated by modernolatriy (he dedicated himself with passion to the futurist art of flying) but also pervaded with anti-urbanization feelings, which, in the context of the group, brought him closer to Chlebnikov. In Kamenskij the attraction of the word as such started in visual terms: thus, in his "Zelezobetonnye poemy" (poems of reinforced concrete) "the visual aspects eliminate virtually all the others, and it is almost impossible to read these poems aloud" (Markov). But Kamenskij at the same time also concerned himself with phonic instrumentation, in particular with the possibilities offered by onomatopoeic procedures (which nonetheless led to verbopoeitic solutions, but of a very particular nature). Here a melodic line came increasingly to prevail, which, as in the case of "Nightingale" (1916), long excerpts of which are here recited, led to a sort of recovery of the sound of the Russian earth: a form of rustic Eseninism with futurist instrumentation.

In a lecture in that year, at Perm', Kamenskij affirmed that: "The poetry of Modernity... has divided, stands on opposite banks. The poets on one bank use the word only as a means... The poets on the other bank, the left bank, have put



Vasilij Kamenskij, "Costantinopoli", poema di cemento armato, 1914

sponda, quella di sinistra, hanno avanzato lo slogan: abbasso la parola-mezzo, viva la parola autoattorta, autocolorata. Se da una sponda – di destra – si sentono solo le canzoni, dall'altra – di sinistra –, le canzoni assordate dalla musica. Dalla musica dell'autoattortezza, dell'autocolorità, dell'autosignificatività delle parole. Qui ogni parola risponde di se stessa... Il legame tra le parole non è obbligatorio, perché gli accordi della musica parlano per se stessi".

E nella poesia l'"Usignolo" (che del resto riprende temi e motivi elaborati in precedenza, come nelle poesie "Cjurlju-žurl" (1910) e "Ja" (1914) si assiste al miracolo d'un trillo usignolesco che davvero parla in maniera intelligibile: sono i risultati più alti di quel raffinato zonglërstvo (jongleurismo) che fu un po' la divisa di Kamenskij.

Vasilij Vasilevič Kamenskij (1884-1961), poeta futurista, fu uno dei primi piloti d'aereo russi. Autore di vari volumetti di memorie assai importanti per la storia del primo futurismo russo, il più curioso dei quali è forse l'anarchica "Ego-moja biografija velikogo futurista" (Ego-mia biografija del grande futurista, Mosca 1918). Come autore visuale ha creato alcuni poemi di raffinata architettura verbale, intitolandoli "Poemi di Cemento Armato".

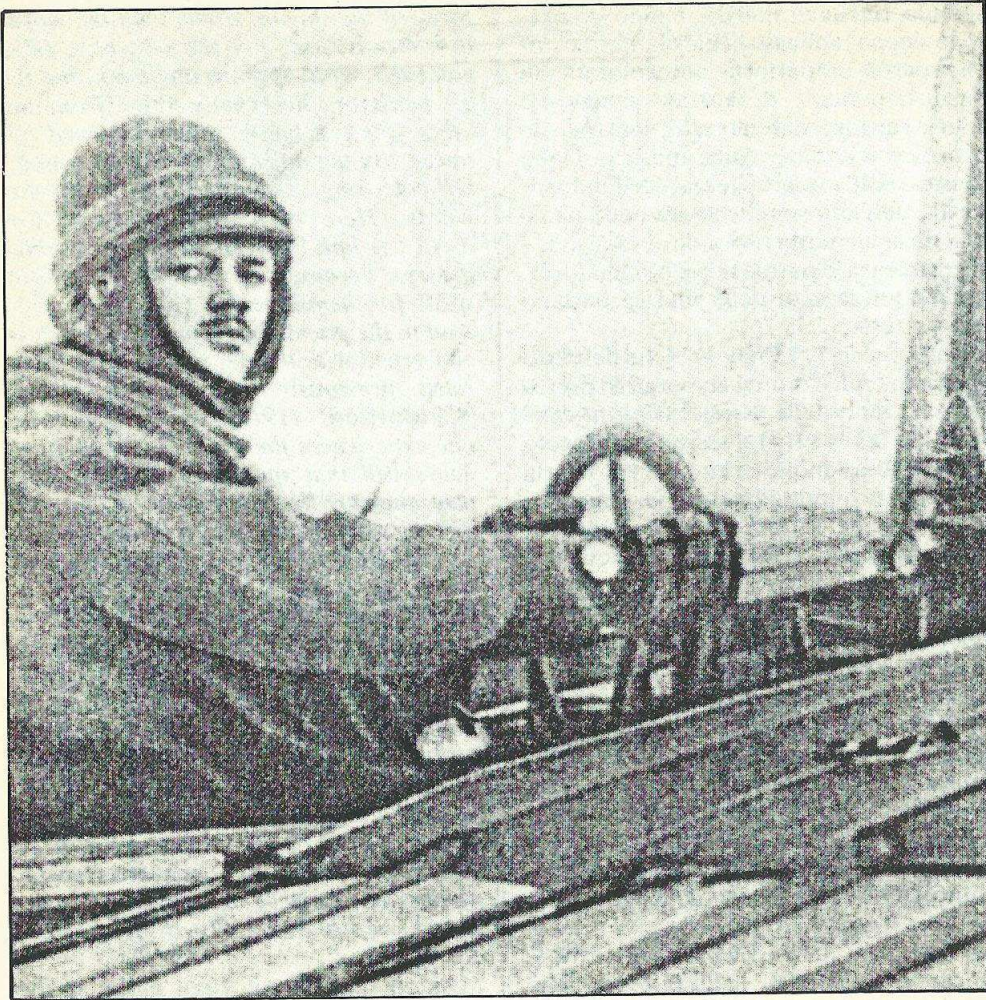
S'è già detto del ruolo preminente ricoperto fin dagli inizi, nella teoria e nella pratica del linguaggio trasmentale, da

forward the slogan: down with the word as a means, long live the self-spun, self-coloured word. If from one bank, the right bank, one hears only songs, from the other, the left bank, songs deafened by music. By the music of the self-spinning, self-colouring, self-significativity of the words. Here each word answers for itself... A link between words is not obligatory, because the chords of music speak for themselves".

And in the poem "Nightingale" (which is concerned with themes and motifs elaborated previously e.g. in the poems "Cjurlju-žurl" (1910) and "Ja" (1914), one experiences the miracle of a nightingale's trill that speaks in an intelligible way: they are the finest fruits of that refined "Zonglërstvo" (jugglerism) which was by way of being Kamenskij's trademark.

Vasilij Vasilevič Kamenskij (1884-1961), futurist poet, was one of the first Russian aviators, Author of a number of small volumes of memories of great interest from the point of view of the history of early Russian futurism, the most curious of which is perhaps the anarchical "Ego-moja biografija velikogo futurista" (Ego-my biography of the great futurist, Moscow, 1918). As a visual poet he created a number of poems of refined verbal architecture, with the title "Poems of reinforced concrete".

Mention has already been made of the preeminent role played right from the be-



V. Kamenskij a Varsavia nel 1911

**Aleksej Kručenyč** (1886-1968). In un libretto del 1922, che raccoglieva il consuntivo dell'esperienza ormai decennale degli *Zaumniki*, Kručenyč indica tre aspetti principali delle loro creazioni verbali: 1 Il più allegro divertimento 2 L'intensa tecnica fonica (strumentazione e fattura della parola) 3 La scoperta e la decifrazione degli indovinelli della parola e dell'universo.

Ma tutti e tre questi aspetti (o principi) dello *zaum'* così come viene inteso da Kručenyč, erano presenti – pur se in forma ancora embrionale – già nelle sue prime elaborazioni, in particolare quelle raccolte nella brochure “*Vzorval*” (Esplosività) del 1913. Vi venivano proposti alcuni modelli essenziali di linguaggio trasmentale; in primo luogo, la glossolalia estatica (“L'emozione non può essere compressa nelle parole rapprese, i concetti: i tormenti della parola sono una solitudine gnoseologica. Di qui la tensione verso una lingua trasmentale, a questo modo d'esprimersi ricorre l'uomo nei momenti più solenni. Ecco un modello, il discorso del *chlyst* (settario). V. Šiškov: NOSOKTOS LESONTOS FUTR LIS NATRUFUNTRU... Qui traspare l'autentica espressione dell'anima in ebollizione, l'estasi religiosa.”

(Ai detti verbali del profeta dei *chlystry*. Varlaam Šiškov, si rifece anche Roman Jakobson, nel suo saggio sulla poesia di Chlebnikov, del 1921).

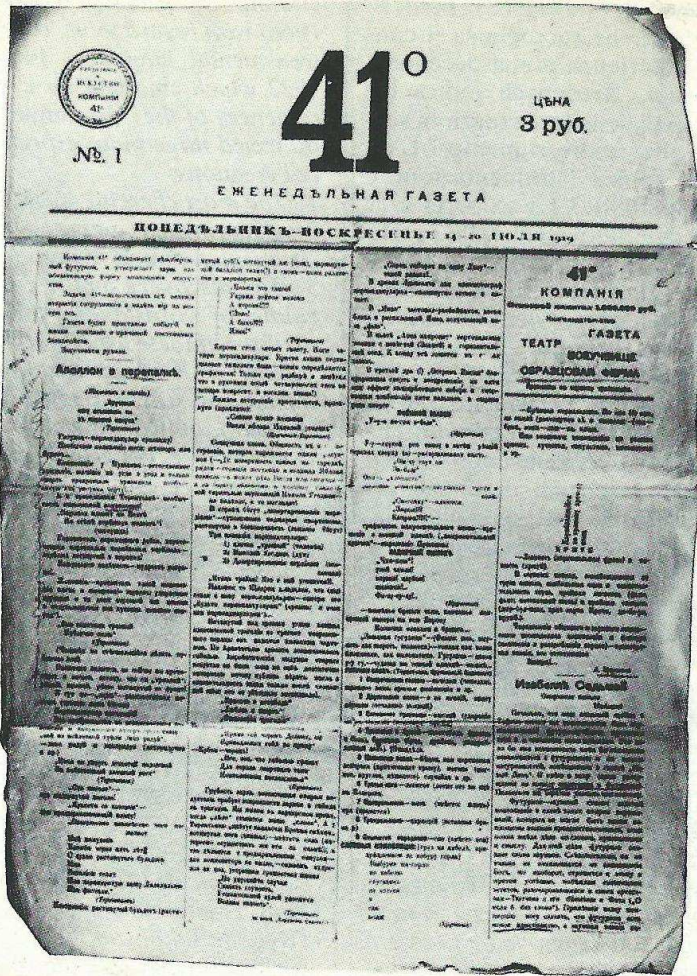
Da qui provengono le poesie di conso-

*ginning by Aleksej Kručenyč (1886-1968) with regard to the theory and use of transmental language. In a booklet of 1922 which summed up a decade of experiences of the “Zaumniki”, Kručenyč indicated three main aspects of their verbal creations:*

1. *The most cheerful entertainment*
2. *The intense phonic technique (instrumentation and making of words)*
3. *The discovery and deciphering of the riddles of words and of the universe. But all three of these aspects (or principles) of “zaum” as Kručenyč understood it were already present, though still in embryonic form, in his first elaborations, in particular those collected in the brochure “Vzorval” (Explosivity), 1913.*

*Here some essential models of transmental language were proposed: in the first place ecstatic glossolalia: “Emotion cannot be compressed into coagulated words, concepts: the torments of the word are a gnosiological solitude. Hence the tension towards a transmental language, it is to this way of expressing himself that man has recourse in the most solemn moments. Here is a model, the discourse of the “chlyst” (sectarian) V. Šiškov: NOSOKTOS LESONTOS FUTR LIS NATRUFUNTRU... Here the authentic expression of the soul in ebullition, religious ecstasy, is manifest”.*

*(Roman Jakobson, too, referred to the verbal sayings of the prophet of the “chlysty”, Varlaam Šiškov, in his essay*



Frontispiece of the first issue of the journal of the "Compagnia 41"

nanti di Kručenyh, come il celebre "Dyr bul ščyl" (qui eseguita), o di sole vocali: "OEU/OUO/AE/EE/II/UJU".

Un altro modello erano, in quel libretto, i versi giapponesi, spagnoli, ed ebraici: i primi, composti da parole senza senso che imitavano i suoni di quelle lingue, gli ultimi, formati da una parolaccia scritta con caratteri che imitavano la grafia ebraica: gli uni e gli altri, certo, nell'ambito del "più allegro divertimento".

L'ultimo aspetto dello *zauk*, la "decifrazione degli indovinelli della parola e dell'universo" generò la più costante e organica elaborazione della poesia kručenyhiana, la *smottologia* (*sdvigologija*). Ivi è il trionfo dello *zauk* di Kručenyh, il "gesuita dela parola" (come ebbe a definirlo Majakovskij), pedante e instancabile giocoliere verbale.

Tra l'attività degli anni cubofuturisti (1912-14, all'incirca) e quelli del futurismo moscovita di sinistra (1922-28), si situa l'esperienza più estrema e bislacca dello *zauk* kručenyhiano, La Compagnia 41°, che lavorò a Tiflis (Tbilisi, Georgia) negli anni 1917-20. In quegli anni, che sono poi i più travagliati e tragici della Rivoluzione si raccolsero intorno a lui poeti come Zdanovič e Tarnt'ev, Tat'jana Večorka (Tolstaja) e Katanjan, con l'illusione di dar vita ad una vera e propria scuola poetica trasmentale. "In mezzo a tanto trambusto, Kručenyh era la figura centrale, l'epitome del futurismo. Per la prima volta in tanti anni aveva un

on Chlebnikov's poetry, in 1921). This was the principle underlying Kručenyh's poems of consonants, such as the famous "Dyr bul ščyl" (here recited), or composed solely of vowels: "OEU/OUO/AE/EE/II/UJU". Another model presented in that brochure were the Japanese, Spanish and Hebrew poems, the first two groups composed of words without sense which imitated the sounds of the languages in question, while the last consisted of a bad word written with characters imitative of Hebrew script: both types of poem came under the heading of the "most cheerful entertainment".

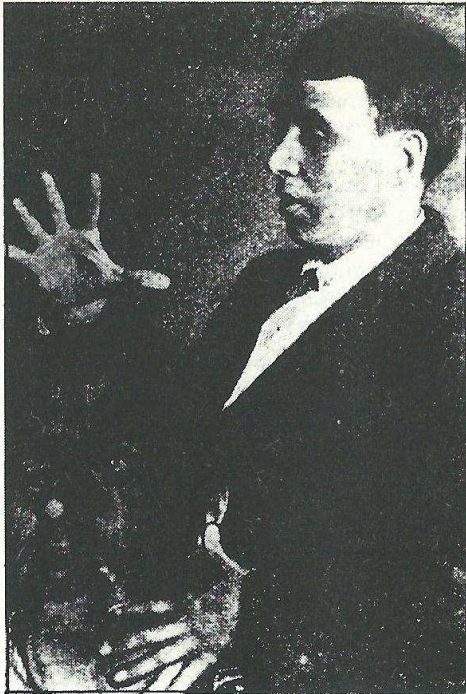
The last aspect of "zauk", the deciphering of the riddles of words and of the universe, gave rise to the most constant and organic elaboration of Kručenyh's poetic work, semantic - transfer (*sdvigologija*). This was the triumph of Kručenyh the "zauk", the "Jesuit of words" (as Majakovskij described him), pedant and tireless verbal juggler.

Between the activity of the cubofuturist years (approximately 1912-14) and that of the leftwing Moscow futurism (1922-28) lay the most extreme and strange period of Kručenyhian "zauk", when he worked at Tiflis (Tbilisi, Georgia) in the years 1917-20. In this period, the most tormented and tragic of the Revolution, Kručenyh gathered round him poets such as Zdanovič and Terent'ev, Tat'jana Večorka (Tolstaja) and Katanjan, un-

ruolo centrale, e ciò gli mise le ali. Fu nel Caucaso che egli maturò sul piano teorico, e le sue successive pubblicazioni di Mosca sono il risultato degli anni trascorsi a Tiflis” (Markov).

Gli altri due testi che vengono qui eseguiti, “Boen-Kr” che abbiamo approssimativamente reso “*Kr (učenych) dei macelli*” e “*Otrava*” (Veleno), sono i risultati più significativi e compendiosi di quelle esperienze. Nel primo di essi, il *nonsense* gioca un ruolo essenziale, imparentando la sua frenetica inventività sonora alle proposte dada (un freno rotto che provoca una cascata di stridori consonantici); e una chiusa degna delle più metafisiche incongruità che saranno proprie degli *oberiuti*; il secondo, è il trionfo della *fattura Z* (che Kručenyč teorizzò in “*Faktura slova*”, Moskva 1923), sulla base d’una predilezione per la sibilante sonora che era già stata (con altra levità e magia, va detto) di Chlebnikov.

**Aleksej Eliseevič Kručenyč**, nato a Tunductovo in Volinia nel 1886, morto a Mosca nel 1968. Poeta futurista, fu il più impegnato teorico del movimento e autore di alcune importantissime dichiarazioni programmatiche del futurismo russo. Esponente estremo dello “*zaum*” (linguaggio trasmentale) e d’una irriverenza protodadaista, pubblicò, con Chlebnikov, numerose raccolte di poemi. Tra il 1917 e il 1920 capeggiò, a Tiflis, il gruppo dei poeti “trasmentalisti” riuniti nella Compagnia “41°” (41 gradi).



A. Kručenyč, fotomontaggio

*der the illusion of bringing into being a school of transmental poetry. “In the midst of so much confusion, Kručenyč was the central figure, the epitome of futurism. For the first time in so many years he played the central role, and this gave him wings... It was in the Caucasus that he matured on the theoretical plane, and his subsequent publications in Moscow are*

Kručenyč ha pubblicato più di 150 volumetti di versi, dichiarazioni programmatiche, polemiche, ricordi suoi e altri. Ritornato a Mosca dopo il 1920 ha dato un contributo non indifferente alla diffusione di testi letterari quasi introvabili degli anni venti. “*kručenyč* fu il primo a spaccare la legna da ardere delle parole in ciocchetti e schegge, e con un piacere indescrivibile, inalava il fresco odore del legno verbale” (Tret’jakov). Assai importante per la storia della poesia sonora il suo manifesto del 1921 “*Dichiarazione della lingua trasmentale*”.

Fra le sue pubblicazioni più significative: “*Igrav adu*” (Mosca 1912-13), “*Mirskonica*” (Mosca 19120), “*Starinnaja ljubov*” (Mosca 1912), “*Pomada*” (Mosca 1913), “*Slavo kak takovoe*” (Mosca 1913), “*Vzorval*” (Pietroburgo 1913), eccetera. Da segnalare, sotto l’aspetto fonico, il testo teorico “*Fonetika teatra*” (Mosca 1923).

Con l’ultimo brano, un trio da “*Asino a nolo*” di Il’ja Zdanevič (1894-1973) siamo alla formulazione estrema, più organica e radicale, a anche più astratta, ai limiti dell’incomprensibilità assoluta, dello *zaum*’, e di quella variante particolare che di esso prosperò a Tbilisi con la compagna 41°.

“*Asel napravkat*” (scritto nel 1918, ma pubblicato nel 1919 in una delle poche edizioni di 41°, la miscellanea in onore dell’attrice Sofija Mel’nikova), è la seconda delle *dra* – voce iniziatica per composi-

*the result of the years spent at Tiflis” (Markov).*

*The other two texts here recited, “Boen-Kr” (which we have translated approximately as “Kručenyč of the slaughterhouses” and “Otrava” (Poison) are the most significant and compendious fruits of these experiments. In the former, nonsense plays an essential role, linking its frenetic sonic inventivity to dadaistic proposals (a broken brake that causes a cascade of consonantal screeches; a lock worthy of the most metaphysical incongruities that will be typical of the “oberiuti”); the latter is the triumph of Z composition (theorized by Kručenyč in “Faktura slova”, Moscow, 1923), founded on a predilection for this sibilant which was shared (with a different lightness and magic, it should be said) by Chlebnikov.*

**Aleksej Eliseevič Kručenyč** was born at Tunductovo in Volinia in 1886 and died at Moscow in 1968. A futurist poet, he was the most deeply committed theoretician of the movement and the author of a number of very important programmatic declarations of Russian futurism. An extreme advocate of “*zaum*” (transmental language), and characterized by a protodadaist irreverence, he published, with Chlebnikov, numerous collections of poems. Between 1917 and 1920 he headed, at Tiflis, the group of transmental poet of the “41° company”. Kručenyč published over 150 volumes of verse, pro-

zione teatrale ma di evidente derivazione da *drama* – che compongono la pentologia di Zdanevič: preceduto da “*Janko krull’ albanski*” (Janko, re albanese, 1916), e seguito poi da “*Ostraf Paschi*” (L’isola di Pasqua, 1919), “*zga Jakaby*” (coMe Se zga, 1920), e infine “*lidantjU fA-Ram*” (LedentU come un FARo), che Zdanevič già “Eli Egambjuri”, e ora definitivamente “*il’jazd*”, pubblicò nell’emigrazione, Parigi 1923.

A un tentativo di decodificazione semantica lo *zaum* qui impiegato da Zdanevič si presenta come un’indistinta catena fonica, in cui sono a malapena riconoscibili, di quando in quando radici o parole russe, spesso storpiate nella pronuncia, e comunque (lo si vede fin dai titoli) nella grafia che tenta d’imitare il parlato. Com’è già stato rilevato, in “*Asino a nolo*” l’impasto verbale, di base russa, è colorito di un sapore di lingue orientali (ripercorrendo così una delle tendenze che abbiamo visto proprie dello *zaum* di Kručenyč, lo “scrivere in lingue”).

Come le altre *dra* di Zdanevič “*Asino a nolo*” è una composizione da *vertep* (il teatrino presepeico ucraino, in cui all’azione sacra si sovrapponevano aneddoti profani, sul tipo del teatro della marionette): e si ha notizia di una sua esecuzione, a Parigi nel 1923, appunto in un teatro di marionette, con la dizione di Zdanevič stesso. Sia il farfugliare dei quattro personaggi (Zochna, i due corteggiatori, l’asino), sia l’esile trama, bislacca e immoti-

*grammatic declarations, polemics, memoirs, his own and of others. Returning to Moscow after 1920, he made a notable contribution to increasing the very limited diffusion of literary texts of the 1920s. “Kručenyč was the first to break up the wood of words into logs and kindling for burning, and with an indescribable pleasure inhaled the fresh smell of the verbal wood” (Tret’jakov). His 1921 manifesto “Declaration of the transmental language” is an important landmark in the history of sound poetry. Some of his more important publications: “Igra v adu” (Moscow, 1912-13), “Mirskonca” (Moscow 1912), “Starinnaja ljubov” (Moscow 1912), “Pomada” (Moscow 1913), “Slovo kak takovoe” (Moscow 1913), “Vzorval” (St. Petersburg, 1913), etc.*

*Also of note, under the phonic aspect, is the theoretical work “Fonetika teatra” (Moscow 1923).*

*The last piece, a trio from “Donkey for hire” by Il’ja Zdanevič (1894-1973) exemplifies the extreme formulation, of “zaum”, more organic and radical, but also more abstract, at the limits of absolute incomprehensibility; and of that particular variant of “zaum” that was developed at Tbilisi by the 41° company.*

*“Asel naprakat” (written in 1918 but published in 1919 in one of the few editions of the 41° company, the miscellany in honour of the actress Sofija Mel’nikova) is the second of the dra – initiatory lemma for theatrical composition, but evidently*

vata come quelle che ancor oggi i burattinai del Gianicolo propongono ai bimbi buoni, sanno di teatralità infantile, di primitivismo marionettistico. L’azione scenica è imperniata sul corteggiamento di Zochna: un corteggiatore si trasforma in asino, per il che Zochro, e Zochna (che entra in scena vestita da sposa) amoreggia con quello; A le rivela l’inganno, e ne riceve i favori; ma qui scoppia la rissa con B, e i due si pugnano a vicenda in un duello rusticano: a Zochna non rimane che lamentarsi della malasorte.

Non è possibile non rilevare come, sull’impianto marionettistico, infantile, s’inseriscono dei motivi di aspra caricatura sessuale: siamo nell’ambito di quella “erotica anale”, di quel “piccolo nido delle parole sconce”, che fu variante kručenyčiana dell’antifemminismo marinettiano. Tuttavia parlando di “*Asino a nolo*”, I. Terentev ne sottolineava piuttosto la tenerezza e morbidezza, la saliva dell’amore, fino a scorgervi una irresolutezza alla Ibsen (“*Rekord nežnosti*” Record di tenerezza, Tiflis 1919). Questa osservazione va ricondotta più che alla trama e ai motivi, alla qualità dello *zaum* impiegato, e alla sua orchestrazione. Si tratta difatti di una composizione che accorda preminenza assoluta agli effetti musicali, tanto che – come nella scena qui eseguita – i personaggi parlano contemporaneamente, con un sottile gioco di accordi e dissonanze, sottolineato dal sovrapporsi all’unisono di alcune vocali, o

*derived from drama – of which Zdanevič’s pentology is composed: preceded by “Janko krull’ albanski” (Janko, Albanian king, 1916) and followed by “Ostraf Paschi” (Easter Island, 1919), “zga Jakaby” (AS IF ZGA, 1920), and finally “lidantjU fARam” (LidsentU like a lighthouse), which Zdanevič, formerly “Eli Egambjuri”, and now finally “Il’jazd”, published as an emigrant in Paris in 1923.*

*From the point of view of semantic decodification, the “zaum” used here by Zdanevič appears as an indistinct phonic chain in which from time to time, Russian roots or words are barely recognizable, often mangled in their pronunciation and, in every case (beginning with the titles) in their graphic form, which is an attempt to imitate speech. As has already been pointed out, in “Donkey for hire” the verbal mixture, fundamentally Russian, is enlivened by a flavour of oriental languages (thus adopting one of the characteristic features of the “zaum” of Kručenyč, the “writing in languages”). Like Zdanevič’s other “dra”, “Donkey for hire” is a composition for “vertep” (the Ukrainian Nativity theatre, in which the sacred action is accompanied by profane anecdotes, similar to the puppet theatre in type): it is known to have been performed in Paris in 1923, in a puppet theatre, the speaking being done by Zdanevič himself.*

*The mumbling of the four characters*

sillabe: ad esempio, il raglio dell'asino (I-A-I-A...) coincide con l'esclamazione (io, io!) (Ja Ja) di B, e con le vocali ie a delle parole pronunciate da A, in particolare la lunga finale di "onà" (lei).

Da questa singolare orchestrazione delle voci, deriva l'ancor più singolare soluzione grafica del testo a stampa (diventato poi canonico per le altre *dra*), in cui come in uno spartito musicale, le tre voci vengono stampate sovrapposte, con grandi lettere che indicano la comunanza fonetica di vocali e consonanti comuni a due o più voci. Ne risulta, visivamente, una impaginazione che rende misteriosa e iniziatica, ma anche affascinante, la pagina di Zdanevič.

Qui siamo nel pieno di quello che si può chiamare il *dada russo*.

Ilya Zdanevič (Iliazd) nasce a Mosca nel 1894 e giovanissimo partecipa ai primi gruppi dell'avanguardia poetica moscovita. Adottando la tecnica dello zaumismo linguistico di Chlebnikov che conduce a maggiore contrasto fonetico isolandolo dal panmongolismo lessicale tipico di quel poeta, Iliazd pubblica nel 1919 la sua prima raccolta di versi zaumisti: "L'Isola di pasqua" (Mosca edizioni del 41° grado). Subito dopo la rivoluzione d'ottobre emigra a Parigi dove partecipa alle attività del gruppo dadaista francese. Il 6 luglio 1923 è tra gli organizzatori della serata dadaista, al teatro Michel di Parigi, in cui viene rappresentato "il cuore a gas" di Tristan Tzara. In quello stesso anno pub-

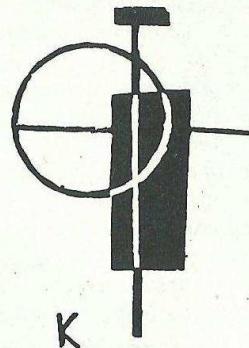
(Zochna, the two suitors, the donkey), the sketchy plot, strange and motiveless as those with which even today the Gianicolo puppet-masters entertain "good children", have the flavour of infantile theatricality, of the primitivism of puppets. The action hinges on the courting of Zochna: one suitor transforms himself into a donkey, for which Zochna falls in love with him: whereupon A and B plan to put a real donkey in his place and Zochna (who appears in bridal dress) flirts with it; A reveals the deception to her, and receives her favours: but this causes trouble with B and the two kill each other in a brawl, leaving Zochna to bewail her misfortune.

It is impossible not to notice that this infantile, puppet-theatre-type of work contains elements of harsh sexual caricature: here we have that "anal eroticism", that "small nest of indecent words" which was the Kručenyčian variant of Marinetti's anti femininism. However, speaking of "Donkey for hire", I. Terentev emphasizes, instead, its tenderness and gentleness, the saliva of love, and even detects an irresolution à la Ibsen ("Rekord nežnosti", Memory of tenderness, Tiflis, 1919). This observation, rather than to the plot and motifs, is to be referred to the quality of the "zaum" employed, and to its orchestration. It is in fact a composition in which the musical effects are absolutely pre-eminent and in which, as in the excerpt here performed, the characters

А. КРУЧЕНЫХ.

# Фактура слова.

Декларация.  
(Книга 120-ая).



Москва.—1923 год.

Frontespizio de "La fattura della parola" di A. Kručenyč (disegno di Kliun)

blica, sempre per i tipi delle edizioni del 41° grado, la sua opera fondamentale: "Ledentu il faro", poema drammatico in lingua zaum'. Questo volume resta un esempio insuperato di giuochi tipografici visivamente affascinanti e determinerà

аркестрам

ХА ХАТУН. ЗАТ ОХ  
ХХТУН. ЦВ ХАХА  
ОХ

ЛУБ ЧУ Ш. АБОЖОЛЫ. ФОДЯТ РАРЕЯ  
УУУ ХА. ХААХАХЬЮ  
СВАХАЧ УШД АРЖО.

НАХОВИ. "ЛЕФЫ. ЛОНЬ  
ШЫВЫГОИ. МЕТ. СВОНЬ

ЛАБ ИТУН  
ПХАБАТУН

НАГ АВОР ЯЛА ТЫНЬ  
ШАБАВОИ БЯХА

ЛАБЪЕШЬ. ЛЕБ ЕДЬЮ. ДОННИ Я. СМОРА  
ПАДАШЬ. ХАХАЮ. ХАХАХА. Ф. ХА

НИОМНЫМИ ЗИНЫ. НАПЛОФЬ. ХАЛУЧИТ.  
ХТОМНЫМИ БИНЫ. ЖБАФЬ. ЛАХАХА

Pagina da "Ostraf Paschi" di I. Zdanevič (1919)

speak simultaneously, giving rise to a subtle interplay of accords and dissonances, underlined by the superimposition in unison of some vowels, or syllables; for example, the braving of the donkey (I-A-I-A...) coincides with B's

una decisiva influenza sulla componente tipografica nella poesia dadaista internazionale. Dopo lunghi anni di silenzio in cui si occupò, soprattutto, della diffusione dell'opera grafica di Picasso, Iliazd seleziona ed edita, a Parigi nel 1949 e sempre per i tipi delle edizioni del 41° grado, la raccolta: "Poésie des mots inconnus" che comprende poemi di Akinsemonyin, Albert-Birot, Arp, Artaud, Audiberti, Ball, Beaudin, Dermée, Huidobro, Iliazd, Jolas, Klébnikov, Krutchonich, Polavsky, Schwitters, Seuphor, Terentiev, Tzara. Il volume è illustrato da Arp, Braque, Bryen, Chagall, Dominguez, Ferat, Giacometti, Gleizes, Hausmann, Laurens, Léger, Magnelli, Matisse, Masson, Metzinger, Mirò, Picasso, Survage, Taueber-Arp, Tytgat, Villon e Wolls. Nel 1968 pubblica "Rogelio Lacourière, pêcheur de cuivre – aux quatre coins de la pièce" poema sceneggiabile zaumista, pure stampato per i tipi delle edizioni del 41° grado, curate e dirette dallo stesso autore.

Ha curato la scelta delle poesie russe, la loro trascrizione e – ove possibile – la traduzione, ed ha steso le note critico-illustrative Cesare De Michelis (Roma, 1944); uscito dalla scuola di Angelo M. Ripellino, ha soggiornato più volte per ragioni di studio a Mosca, Leningrado e Praga; s'è sempre occupato del mondo del futurismo russo, fin dal suo libretto su Pasternak (Firenze, 1968-73), e poi ha studiato i rapporti tra il futurismo russo e

exclamation "JA JA" (I,I!) and with the vowels i and a of the words pronounced by A, in particular the long conclusion of "onà" (her).

From this singular orchestration of the voices derives the even more singular graphic solution of the printed text (which became the model for the other "dra"), in which, as in a musical score, the words for the three voices are printed in a superimposed manner, with large letters to indicate the phonic community of vowels and consonants common to two or more voices.

In this way Zdanevič's page acquires a mysterious and esoteric, but also fascinating, appearance.

We are here at the height of what could be called Russian dadaism.

**Ilya Zdaneviche (Iliazd)** was born at Moscow in 1894 and at a very early age frequented the first avant-garde poetry groups formed in Moscow. Adopting the technique of Chilebnikov's linguistic "zaumism", to which he gave a greater phonetic contrast by isolating it from the lexical panmongolism typical of that poet, in 1919 Iliazd published his first collection of zaumist verses: "Easter Island" (Moscow, 41° editions).

Immediately following the October Revolution he emigrated to Paris where he took part in the activities of the French dada group. On 6th July 1923 he was one of the organizers of the dadaist evening at the Michel Theatre in Paris, when Tri-



I'l'ja Zdanevič nel 1913

quello italiano ("Il futurismo Italiano in Russia", Bari 1973; "Il primo manifesto di Marinetti nelle sue versioni russe", in "ES", Napoli 1977). Insegna Lingua e Letteratura Russa all'Università di Bari. Ha letto e interpretato i testi nell'origina-

stan Tzara's "The gas heart" was performed. In the same year 41° editions published his fundamental work: "Lidentu like a lighthouse", a dramatic poem in "zaum" language. This volume remains an unsurpassed example of visually fasci-



le russo Valerij Voskobochnikov (Ctar'kov, 1939); diplomato al Conservatorio di Mosca, dove ha studiato con Nejgaus, è affermato pianista; trasferitosi in Italia nel 1965, ha lavorato anche come docente di russo (attualmente è professore all'Università di Camerino) e ha una lunga esperienza di speaker presso la RAI-TV. È appassionato cultore della musica russa, in specie quella d'avanguardia. Nella interpretazione dei testi s'è cercato di attenersi il più possibile alle indicazioni esecutive degli autori, e ai principi di dizione della avanguardia sovietica, utilizzando a tal fine soprattutto il manuale di V. K. Sereznikov, "Muzyka slova" (La musica della parole), Moskva-Petrograd 1923.

*nating typographical contrivances and was to exert a decisive influence on the typographical component of international dadaist poetry. After long years of silence in which he was engaged, above all, in the diffusion of the graphic work of Picasso, Iliasz, in Paris in 1949, selected and edited, again for 41° editions, the collection "Poésie des mots inconnus", which included poems by Akinsemonyin, Albert-Birot, Arp, Artaud, Audiberti, Ball, Beaudin, Dermée, Huidobro, Iliasz, Jolas, Klébnikov, Krutchonich, Polavski, Schwitters, Seuphor, Terentiev, Tzara. The volume was illustrated by Arp, Braque, Bryen, Chagall, Dominiguez, Ferat, Giacometti, Gleizes, Hausmann, Laurens, Léger, Magnelli, Matisse, Masson, Metzinger, Mirò, Picasso, Survage, Taueber-Arp, Tytgat, Villon and Wolls. In 1968 he published "Rogelio Lacourière, pêcheur de cuivre – aux quatre coins de la pièce", a "zaumist" poem suitable for theatrical representation, published by 41° editions under the author's supervision.*

## Errata Corrige

- **Pag 79:**
  - riga 13 e riga 24: si legga *Sadok sudej* invece di *Sadok studej* e *Sodok sudej*
  - riga 23/24: nel testo inglese si legga *Sadok sudej II* invece di *Sadok sudej VII*
  
- **Pag 80:**
  - riga 2: si legga alle parole invece di ale parole
  - riga 18: si legga portavoce invece di portavoci
  - riga 24: si legga frammentate invece di squartate
  
- **Pag 81:**
  - riga 22: si legga acceso invece di accesso
  - riga 30: si legga ridotta invece di dirotta
  
- **Pag 83:**
  - riga 28: si legga predilezione invece di predilazione
  - riga 30/31: si legga componente invece di componenete
  
- **Pag 84:**
  - riga 25: si legga 1893 invece di 1894 (anche nel testo inglese)
  
- **Pag 85:**
  - riga 7: si legga Pietroburgo invece di Pietrogrado
  - riga 24: si legga 1916 invece di 1016
  - riga 28: si legga *Amo* (1922) invece di *Amo* (1923)
  
- **Pag 86:**
  - riga 2: si legga Chlebnikov invece di Chlebnikiv
  - riga 20: si legga aggettivi invece di aggettici
  - riga 22: si legga muove invece di nuove
  - riga 25: si legga trasforma invece di traaforma

riga 33: si legga intuitivamente invece di intuitamente

– **Pag 87:**

riga 12: si legga la sua invece di le sua

riga 15: si legga decifrazione invece di dicifrazione

riga 25: si legga egli invece di gli

– **Pag 89:**

riga 13: si legga 1871 invece di 1817

riga 18: si legga archetipo invece di architepo

riga 22/23: si legga smech (=riso) invece di smeck =riso)

riga 23: si legga linguistica invece di linguistca

– **Pag 90:**

riga 12: si legga fonoscrittura invece di fonoscritura

– **Pag 93:**

riga 19/20: si legga jonglerismo invece di jongleurismo

– **Pag 94:**

riga 9: si legga degli invece di dgli

– **Pag 99:**

riga 17: si legga 1912 invece di 19120

riga 27: si legga e anche invece di a anche

– **Pag 101:**

riga 15/16: si legga s'inseriscono invece di s'insericono

– **Pag 102:**

riga 3. Si legga *i e a* invece di *ie a*

# Lo Zaum', linguaggio trasmentale *Zaum', transmental language*

*Vladimir Majakovskij*

## SCIÚMIKI, SCIUMÝ I SCIUMÍSCCI

Po écham góroda promósjat sciúmy  
na sciópote podóscv i na grómach koljós,

a ljúdi i lósciadi – éto tóglko grúmy,  
sledijásccie línií ubegájusccich kos.

Pronósjat dévognki króchetnye  
sciúmiki.

Jàscciki gúla pronóset gruzovós.  
Rysák prosciurscít v sétciatoj túnike.  
Tramvàj raspléscet perekaty gros.

Vsé na plósciad skvóz tunnéli passàzhej  
plyvut kanàlami perekrescciónných  
dum,  
gde mordoj perekóscennyj,  
razmalióvannyj sázhej  
na ztárstvo bazárof korunóvan scium.

## RUMORI, RUMORINI E RUMORACCI

Lungo gli echi, le città portano rumori  
sul sussurro delle suole, sui rimbombi  
delle ruote

e uomini e cavalli sono solo «grooms»  
che seguono le linee delle fuggenti strisce  
di terra.

Portano le ragazzine microscopici  
rumoretti.

Casse di rombo porterà l'autocarro.  
Un trattore fruscerà nella tunica a rete.  
Il tranvai scioglierà rintroni di  
burrasche.

Tutti verso la piazza, attraverso i  
tunnels dei passaggi,  
nuoteranno per canali di pensieri  
incrociati,  
dove col grugno storto, impiasticciato  
di fuliggine,  
il rumore è incoronato al regno dei  
bazar.

IZ ULITZY V ULITZU

Ú-  
litza.  
Lítza  
u  
dógof  
godóf  
réz-  
ce.  
Cé-  
rez  
zheléznych konéj  
s ókon begúscich domóv  
prýgnulli pèrvye kúby.  
Lébedi scéj kolokóglynych,  
gnítes v silkách provodóf!  
V gnébe zhiráfij risúnok gotóf  
výpestrit rzhávye ciúby.  
Pjóstr, kak forél,  
syn  
bezurórnoj páseni.  
Fókusnik  
rélsy  
tjànet iz pásti tramvája,  
skryt tziferblátami bàscni.  
My zavojòvany!  
Vánny.  
Dúsci.  
Lift.  
Lif duscí rassstegnúli.  
Télo zhgut rúki.  
Kricí, ne kricí:  
«Ja ne chotéla!»-  
rézok  
zhgut  
múki.

DI STRADA IN STRADA

Stra-  
da.  
Da  
stra-  
ni alani  
gli anni hanno  
i volti più ru-  
di.  
Di-  
rupi  
da finestre di case in fuga;  
attraverso cavalli di ferro,  
sono balzati giù i primi cubi.  
Cigni dei colli campanileschi!  
piegatevi nei cappi dei fili!  
In cielo un disegno a giraffa è pronto  
a screziare ciuffi rugginosi.  
È variopinto come una trota  
il figlio  
dell'aratura senza arabeschi.  
Un prestigiatore  
le rotaie  
tira dalle fauci del tram,  
nascosto dai quadranti della torre.  
Siamo conquistati!  
Vasche.  
Docce.  
Ascensore.  
Hanno slaciato il corsetto dell'anima.  
Mani scottano il corpo.  
Hai un bel gridare.  
«Io non volevo!»-  
É rude  
il viluppo  
del tormento.

Véter koljúcij  
trube  
vryvvaet  
dýmciatoj scérsti klok.  
Lýsyj fonár  
sladostrastno snimáet  
s'úlitzy  
ciórnyj ciulók.

PRIKAS PO ARMII ISKUSSTVA

Kanitéljat starikòf brigàdy  
kanitégl odnú i tu zh.  
Továriscci!  
Na barrikády!-  
barrikády serdétz i dusc.  
Tóglko tot kommunist istyj,  
kto mostý k otstupléniju szhiog.

Dovóglno sciagát, futuristy,  
v búducce pryzhók!  
Paravóz postróit málo-  
nakrutíl koljós i utjók.  
Ésli pésgn ne gromít vokzála,  
to k cemú pereménnyj tok?  
Gromozdíte za zvúkom svúk vy  
i vperiód,  
pojá i sviscía.  
Est escció choroscie búkvy:

Er,  
Scià,  
Sccía.  
Eto málo – postróit pàrami,  
raspuscít po sctaníne kànty  
vse sovdépy ne sdvínut ármij,

Il vento mordace  
al camino  
strappa  
un pezzo di lana fumosa.  
Un calvo fanale  
voluttuosamente sfilà  
alla strada  
la nera calza.

ORDINANZA ALL'ESERCITO  
DELL'ARTE

Litanieggiano dei vecchietti le brigate  
sempre la stessa litanìa.  
Compagni!  
Alle barricate!-  
le barricate dei cuori e delle anime.  
È un comunista-ista  
solo chi ha bruciato i ponti della  
ritirata.

Basta andare al passo, futuristi,  
un balzo nel futuro!  
È poco costruire una locomotiva-  
gira le ruote e via.  
Se la canzone non scassa la stazione,  
a che serve la corrente alternata?  
Accumulare un suono sull'altro, voi,  
e avanti,  
cantando e fischiando.  
Ci sono ancora belle lettere:

Er.  
Scià.  
Sccia.  
È poco costruire a coppie,  
strigliare gli orli dei calzoni.  
Tutti i sovdeputati non muoveranno gli  
eserciti,

ésli mársc ne dadút muzykányt.  
Na úlitzu tascíte pojáli,  
barabán, iz oknà bagròm!

Barabán,  
rojál raskrojá li,  
no sctob gróchet byl,  
sctob grom.  
Eta scto- korpét na zavódach,  
peremázat rózhu v kópót  
i na róskosc ciuzhúju  
v otdych  
osovélymi gláskami chlópat.  
Dovóglno groscióvych ístin.  
Iz sérdtza stároe výtri.  
Úlitzy- násci palítri.  
Knígoj vrémeni  
tysjacelístoj  
revoljútzii dni vospéty.

Na úlitzy, futurísty,  
barabánscciki i poéty!

se la marcia non la daranno i musicisti.  
Tirate i pianoforti sulla strada,  
il tamburo, con un gancio, giù dalla  
finestra!

Il tamburo,  
il pianoforte magari spaccando,  
ma perché fracasso ci sia,  
perché rimbombo.  
E che è, sgobbare in fabbrica,  
insudiciarsi il muso di fuliggine  
e sul lusso altrui  
nel riposo  
sbattere gli occhietti imbambolati.  
Basta con le verità da quattro soldi.  
Ripulisci il cuore dal vecchiume.  
Le strade sono i nostri pennelli.  
Le piazze le nostre tavolozze.  
Dal libro del tempo  
che conta mille fogli  
i giorni della rivoluzione non sono stati  
ancora mai cantati.

sulle strade, futuristi,  
tamburini e poeti!

*Velemir Chlebnikov*

### ZAKLJATIE SMECHOM

O, rassmėjtes, smečací!

O, zasmėjtes, smečací!

Scto smejútsja smečámi, scto  
smejánstvujut smėjálno

O, zasmėjtes usmejálno!

O, rassméciscce nadsmejálnych – sméch  
usméhnnych smečacéj!

O, issméjsja rassmejálno smeč  
nadsmėjnych smejacéj!

Smėjvo, smėjvo,

Usmėj, osmėj, sméciki, sméciki,  
smejúnciki, smejúnciki.

O, rassmėjtes, smečací!

O, zasmėjtes, smečací.

### BOBEÓBI

BOBEÓBI péliš gúby

VEEÓMI péliš vzóry

PIEÉO péliš bróvi

LIEÉJ – pélsja oblik

GZI-GZI GZÉO pélas tzep,

Tak na cholsté kakích-to sootvétsvij  
vne protjzhéni-ja zhiló Litzó.

### ESORCISMO CON RISO

Oh, mettetevi a ridere, ridoni!

Oh, sorridete, ridoni!

Che ridono di risa, che ridacchiano  
ridevoli,

oh, sorridete ridellescamente!

Oh, delle irriditrici surrisorie – il riso di  
riduli ridoni!

Oh, rideggia ridicolo, riso di ridanciani  
surridevoli!

Risibile, risibile,  
ridifica, deridi, riduncoli, riduncoli,  
ridaccoli, ridaccoli,

Oh, mettetevi a ridere, ridoni!

Oh, sorridete, ridoni!

(trad. di A. M. Ripellino)

### BOBEOBI

BOBEOBI si cantavano le labbra

VEEOMI si cantavano gli sguardi

PIEEO si cantavano le sopracciglia

LIEEJ si cantava il sembiante

GZI-GZI GZEO si cantava la catena.

Così sul quadrato di certe

corrispondenze  
fuori dimensione viveva il Volto.

da ZANGEZI  
1) IL LINGUAGGIO DEGLI DÈI

<i>Eros:</i>	<i>Eros:</i>
<i>Mára-róma,</i>	Émci, Ámic, Úmci!
<i>bíba-búl!</i>	Dúmci, dámci, dómci,
<i>Uks, kuks, el!</i>	Makaráko kiocérk!
<i>Rededi dididí!</i>	Tzitzilítzi tzitzitzi!
<i>Piri-pépi, pa-pa-pí!</i>	Kukaríki kikikú.
<i>Cióghi gúna, ghèni-gan!</i>	Ríci, cíci tzi-tzi-tzi.
<i>Al, El, Il!</i>	Ólga, Elga, Alga!
<i>Ali, Éli, Ili!</i>	Pitz, páci, póci, Echamcí!
<i>Ek, ak, uk!</i>	
<i>Gámci, ghémci, ió!</i>	<i>Giunone:</i>
<i>-Rpi! Rpi!</i>	Pirarára-pirurúru!
	Léo lólo buaróó!
<i>Gli dei:</i>	Viceólo sesesé!
<i>(risposta)</i>	Víci Víci! íbi bí!
<i>Na-no-na!</i>	Zizazíza izazó!
<i>Éci, úci, óci!</i>	Eps! Aps! Eps!
<i>Kézi, nézi, dzigagá!</i>	Múri-gúri rikokó!
<i>Nizarizi ozirí.</i>	Mío, máo, mum!
<i>Meamúra zimoró!</i>	Ep!
<i>Pips!</i>	
<i>Mezacíci-cimororó!</i>	<i>Unkulunkulu:</i>
<i>Pljágn!</i>	Rapr, grapr, apr! zhaj
	Kat! Bzuj! Kat!
<i>Veles:</i>	Zhrab, gab, bokv – kuk
<i>Brúvu rú ru ru rú!</i>	rtupt! tupt!
<i>Pítze tzáne se se sé!</i>	(.....)
<i>Brúvu rúru ru-ru-rú!</i>	
<i>Sítzi, lítzi tzi-tzi-tzi!</i>	
<i>Pénci, pánci, pégnici!</i>	

2) IL LINGUAGGIO DELLE STELLE

	<i>Zangezi:</i>	<i>Zangezi:</i>
(...) Púst mglú vremjón razvéjút véscie	zvúki	(...) Che la caligine dei tempi dissipino i
miroóvo jazyká. On tóčno svet.	Slúsciajte	suoni fatidici
	pésni «zvjózdnovo jazyká»:	della lingua universale. Essa è come la
«Ged rój zeljónych CHA dlja dvuch,		luce. Ascoltate
	i EL odezhd vo vrémja béga,	i canti della «lingua stellare»:
	GO oblakóf nad igrami ljudéj,	«Dov'è uno sciame di verdi CHA per
	Ve tolp krugóm nezrimovo ognjá	due,
	i LA trudá, i PE igrý i pénja,	e EL' di vesti nel tempo della corsa,
		Go delle nubi sui giochi degli uomini,
		VE di folle attorno a un fuoco invisibile
		e LA del lavoro, e PE del gioco e del
		canto,
	CE júnosci – rubáscka golubaja,	CE è l'azzurra camicia d'un giovane,
	ZO golubój rubáscki – zárevo i sverk.	Zo è bagliore e brillío d'una camicia
		azzurra,
	VE kúdrej mímo litz,	VE di riccioli attorno ai volti,
	VE vétok vdol stvolá sósen,	VE di rami lungo il tronco dei pini,
	VE zvjózd nocnóyo míra nad ósju,	VE delle stelle sull'asse del mondo
		notturno,
	CE dévuscek – cervónnaya rubácha,	CE è la camicia scarlatta di fanciulle,
	GO dévuscek – venki lesnych tzvetóf	GO sono le ghirlande di fiori boschivi
		delle fanciulle,
	i SO lucéj vesélja,	e SO dell'allegrezza dei raggi,
	VE ljúda po koltzú,	VE di gente in tondo,
	ES rádostej vesénnich,	ES di gioie primaverili,
	MO górja, skórbí i peciáli.	Mo del dolore, della pena e
		dell'afflizione.
	I PI vesjólych golosóf,	E Pi di voci allegre
	i PE raskatof smécha,	e PE di boati di risa,
	VE vétok ot dychánja vétra,	VE dei rami per un soffio di vento,
	nedólghi KA pokója.	sono brevi i KA della quiete.
	Dévy! Párgni, bólsce PE! bólsce PI!	Ragazze! Ragazzi, più PE! Più PI!
	Vsem búdet KA – moghíla!	Per tutti ci sarà un KA, la tomba! (...)

<p>(...) PI smécha! PI podkóf i béga iskry! MO grúst i toski, MO prézhnevo unynja. GO kámnja v vysoté, VE voln recnych, VE vétra i derévjeť, Sozvezdie Go nocnóvo mira, TA téni veceróvoj – déva, i ZA-ZA rádostej, – glazá. VE plámeni nezrimovo tolpá. I pénja PE, i pénja RO skvoz tiscinú i krikof PI» Takóf zvjózdnyj jazýk.</p>	<p>(...) PI del riso! Pi della scintilla dei ferri di cavallo e della corsa! MO della tristezza e nostalgia, MO dell'antico scoramento, GO d'una pietra nell'altezza, VE d'onde di ruscelli, VE del vento e degli alberi TA di un'ombra serotina; una ragazza, e ZA-ZA delle gioie: gli occhi. VE della fiamma della folla invisibile. E del cantare il PE, e il RO del cantare attraverso il silenzio, e il PI delle grida.» Questa, è la lingua stellare.</p>
---	---

*Vasilij Kamenskij*

**SOLOVÉJ**

Solovéj v dolíne dalnej  
raspyliáet dal nebés.  
Trél rasstrélitsja igrálnej,  
ésli strósen gibkij les.

Ciok-j-ciok.  
Tzint-tzivju.  
Trllll-ju.

Perezvuciálju zovjót: Jú...  
Otveciáet vencialju: Jú..  
Slýscen poljót: Jú.  
I ja pojú Jú:  
Ljubljú  
Jú

Na milánnom slovécke,  
na zhelánnom krylécke

**L'USIGNOLO**

L'usignolo nella valle lontana  
polverizza la lontananza dei cieli.  
Il trillo si consuma più giocoso  
se il bosco agile è ben fatto.

Ciok i ciok  
Tzit-tzivju.  
Trlll-ju.

Risonantemente chiama: Ju...  
Risponde a corona: Ju.  
Si sente il volo Ju.  
E io canto Ju:  
Amo  
Ju.

Su una parolina coccolata,  
su un'aluccia desiderata

<p>posvistyvaju Jú:  Júnocka Júnaja Júno Júnitsja Júnami Júnost v ijúne júnja. Jú-krylovéjnaja, pésenka léjnaja Júna- nevésta mojá. Jú-dljá menjá  Pesnévėj solovéj, na kacêljach vetvéj, léj struístuju pésnju poetu. Zvonce léj, solovéj, v nakovalne svoej rassypáj iskry istomu létu.  Ciók-j-ciók. Tziátz-a-atziátz. Citrrrr. Jú-jjú.  (...) V scelestínných grustínach Zóvy péсни svoncéj. V perpévnyh trostinach ciurljugiúrlit giurciéj.  Ciurlju-zhurl. Ciurlju-zhurl. V sontzeskate kostjor ne gorit- ne potuch. Dlja nevest i sestjor – Ciul'- svirélit pastúh</p>	<p>fischierello Ju:  Giovinetta giovane giovanilmente viene ringiovanita dai giovani la giovinezza nel giugno ringiovanendo. Ju- alitorta, canzoncina da un leu, Giovane è la mia fidanzata. Ju per me.  Canzonattorci usignolo, sull'altalena dei rami. versa un canto scorrevole al poeta. Più sonoramente versa, usignolo, sulla tua incudine spargi faville alla fervida estate.  Ciok i ciok. Tziatz a atziatz. Citrrr-Ju jju.  (...) Tra le tristezze fruscianti gli appelli del canto sono più sonori. Tra i giunghi a ritornello ciurgliurlo il gorgogliante.  Ciurgligiurlo. Ciurgliugirlo. Nel soleddeclino un falò non brucia-non s'è spento. Per le sorelle e le fidanzate- ciù-fistola un pastore.</p>
---	---



Ljublju... Ju-ui-ju-uju.	Amo... Ju-ui-ju-uju.
Vot escejó odín drug pronitzátelvyj zvučno sozertzátnyj krug berezhjót nerazlúčno.	Ecco ancora un altro amico sonoramente penetrante il giro contemplativo cauteleggia inseparabilmente.
Kázhdyj svojú. Ju-ui-ju-uju.	Ognuno la sua. Ju-ui-ju-uju.
I rasstrélnaja trel.	E un trillo consunto.
Ciok-j-ciok. Citrrrrr. Ju.	Ciok i ciok. Citrrr. Ju.
I mojâ zarevâja sv svirél.	E la mia pistola abbagliante.
Lucístaja, cístaja, ístaja. Stája. Tája. Aja. Já. (...)	Brillante, pura, vera. Stormo. Nascondendo. Ahia. Io. (...)

*Aleksej Kručenyh*  
Dyr bul sceryl | Vy se bu  
ubescscuur | R L Ez  
skum!

BOEN-KR Dred. Obrjadýk dradadák!!! ach! zjù-zjù! zum dbr zhr!.. zhr!.. banc! banc!! fazuzuzù- zumb!.. boj!. bojmà!! vr! drach!... dybach! d! vz-z-z-! tz-tz-tz!... Ams! Mas! Ksa!!!	KR-DEI MACELLI- Belirio. Ritualuccio Zuff-zuff-uffa!!! Ah! ziu-ziu-ziu! b (uo) n (a) b (o) cc (a)!... v (i) tt (i) m (a)!... banc! banc!! Fasesese- zumb!.. battaglia!.. guerralotta!! vr! drach!... Cavallettaccio (da tortura)! d! vz-z-z!.. te-tz-tz!.. Ams! Mas! Ksa!!! AVENDO ROTTO IL FRENO -COSTRUITO IN MANIERA MECCANICA- V R Z N B ... K ... TZ ... R TZ P ... R ZH G ... R ...
LÓPNUVSCIJ TORMÁZ -POSTRÓENO PO MECHANÍCESKOMU SPÓSOBU-	
NADGRÓBNOE SLÓVO PROSCLJAKÚ Be-tjà! Be-ljà! Nezvé mená e-éjla! Ié eju náe Ejla la-la ejla li u-u lija-ja Líe náe uska! Mínna li-le vélli	ORAZIONE FUNEBRE PER UN POVERACCIO. Be-tja! Be-lja! Non mi zvare elja! Eli-ale-lu-uu-lja Ie iju nae Lei nae stretto! Minna li-le velli

Lévin víla  
MÒKA! RÒKA! FÒKO! FLAKÒN!

Máfo! lózha! féra!  
Rzée Virze Vinte  
Ama né-li lácha-

doc poterjàvsciaja bascmakì  
popala v raj!!..

(Zudijtza A. Kruc.)

ZUDÌ  
ZUDÍLO!

OTRÀVA

Zljùstra zijàet nad gràfom zaindevèlym  
Moròz evò zadymil,

VZ-Z-ZNUZDAL!!

KROV STÁLA, BÉLOJ

A v spiné zamerzáet zastarélyj parafin

Otrávnij po zhilam rastjòksja  
sliznják...

Za zazórnyj naslédstvom  
Skvóz zabóry i sccéli  
V dver nadvigàlas z-z-zudjàscchich  
RODstvenni-

kof

Zve-ra-a-và

A!

SA-SA-SA-SA...

Levin vila  
MOKA! FATO TRUCCO!  
FLACONE!

Mafo! Letto! Fera!  
Rzee Virze Vinte  
Ama ne-li lacha-

la figlia che ha perso le scarpe  
è capitata in paradiso!..

ZANZERA ZANEERONE  
ZANZERANTE! ZANZEREGGIA!  
VELENO

La perzidia si spalanca sopra un conte  
imbrinatozi  
il freddo l'ha affumigato,  
IMB-B-BRIGLIATO!!

IL SANGUE È DIVENTATO  
BIANCO  
e sulla schiena si congela la paraffina  
invecchiata  
Velenoso per le arterie si sparse un  
lumacone...

Oltre il retaggio vergognoso  
attraverso steccati e fenditure  
nella porta s'appressava di z-zanzeranti  
Parenti

la bez-z-ztialità

A!

SA-SA-SA...

(NOTA: gli ultimi quattro versi letti sul motivo d'una marcia)

Míziz... Miziz...

Zýgn... Zygn...

Itzif- Itzif-

Zimà! Inverno!..

Zamoròzhennye Congelati

Stegn Stegn

Stygn Stygn...

Snegotà... Snegotà!...

Stúzha... Vjúzha..

stu-u-u-ga...

stugotà... stugotà!...

Ubijstvo bez kròvi... Omicidio senza sangue...

Tifòznoe nebo – odna sploscnàja vosè!... Il cielo tifico è la sola totale afide!...

No vot

S okosévscich nebés

Výpalo koleso

Vsèch rastrjaslò

Lichoràdkoj i gròmom

i k zhízgni yozzvàlo

CHÁRKNUV V TÚNDRY

TUNDRE

PRONZÍTELNOJ

KRÓVJÚ

TZVETÒF...

-U-a! rodilsja TZAP v dàche

Snezhki-pach-pach!

V zubàch zzùdki...

Róet jàmu v parnòm snegù-

U-gu-gu-gù!..Karakùrt!.. Ghy-ghy-ghy!..

Bura-à-an.. Gorà polzjòt

Zu-zu-zu-zu...

Gorím... gorím go-go-go!..

V nédrach díkij gudrón gudít-

GU-GU-GUR...

Míziz... Miziz...

Zygn... Zygn...

Itzif-

Inverno!..

Congelati

Stegn

Stygn...

Nevità... Nevità!..

Gelo... Tormenta...

To-o-ormenta ge-e-elo

Gelità... Gelità!..

Omicidio senza sangue...

Il cielo tifico è la sola totale afide!...

Ma ecco

Dai cieli stortignaccoli

cadde giù una ruota

Sbatté tutti

col brivido e col tuono

e richiamò alla vita

SCARACCHIANDO NELLE

TUNDRE

COL SANGUE

PENETRANTE

DEI COLORI...

U-ah! è nato uno ZAFFETE nella

dacha

Palline di neve-pach-pach!

Tra i denti le zirene...

Scava una fossa nella neve fresca-

U-gu-gu-gu! Karakurt! Ghy-ghy-ghy!..

Te-e-empesta... Il monte striscia-

zu-zu-zu-zu...

Ardiamo... ardiamo-go-go-go!..

Nelle viscere il feroce catrame

rombasmanio...

GU-GU-GUR...

Gudít zemljà, zudít zemljà  
 Zudozjòm... zudozjòm...  
 Redjacij i scenjàcij pupòk diskàntno

vopít:

U-a-a! U-a-a-a-!.. a!..  
 Sobàki v sànjach sutúljatsja  
 I týsjacia besprovolocnych zertéj  
 I odnà vétzma pod zabòrom plàcut  
 ZA-CHÀ-CHÀ – CHÀ! a-à!  
 Za-ché-ché-ché! -e!  
 PA-PÀ-A- LSJA!!!  
 Pa-pà-a-lsja!...

Buràn zudít...  
 Na kózhannyj kostjàk  
 Vskocil Sciamàj  
 Sciamàj

Vsech zaporoscíl:  
 Zyz-z-z-  
 Glyz-z-z-  
 Miziz-z-z  
 Z-Z-Z-Z-!  
 Scygà...  
 Tzuàf...  
 Itzíf-

VSE SOBÁKI  
 SDÓCHLI...

Gudít zemljà, zudit, zemljà...  
 Zudozjòm... zudozjòm...

Un infantile e cucciolesco ombelico

strilla con

voce bianca:

U-ah-ah! U-ah-ah!.. Ah..  
 I cani alle slitte s'incurvano  
 e mille linee senza fili  
 e una ztrega piangono sotto lo steccato:  
 ZA-CHA-CHA-CHA! a!  
 'Za-che-che-che! -e!  
 È CADUTO!!!  
 È ca-du-uto...

La tormenta zanzera.  
 sull'ossatura di cuoio

È saltato uno Sciamai

Lo Sciamai

ha coperto tutti di neve:

Zyz-z-z-

Glyz-z-z-

Miziz-z-z

Z-Z-Z-Z-!

Scyga..

Tzuaf...

Itzíf-

TUTTI I CANI

SONO CREPATI...

Zanzeraccio A. Kruc.

Il'ja Zdanevic  
 ASJOL NAPRAKAT  
 (Asino a noleggio)

A	Fidanzato a	Osczymk	zhughejbyi	chopry	b-zn-g	ojut bugaj	chalery	gopy	gopy	
B	Fidanzato b	Osccap	cejla	sopli	b ana	oju zdaju	very	goly	ka	
C	Asino (in orchestra)									
A		zhudu	jam	bybubiri	nazhuzha	tza	pazjiapy	pui	iska	rirarurara
B		kadu	bam	by jiri	ruzha	tza	pakiak	ui	iska	fartygl
C							IA			
A		zhmazhem	zhma	zhem ok	zhly	pavypit	tzapajnjaja	lujku	ravscyci	
B		zhem	zhi	zhemhy	kazaki	vypil	sciascni	lujku	ravscyc	
C										
A		chrupit	a iciaic	ludu	gabryuciny	lychavjat	duraka	ynyi	lobi	
B		chru ic	a iciaia	aidu	brjuici	jaty	duraka	yny	tobi	
C		I	A I AIA							
A		lalej	diil	anaa	lly	markovitzja	Zochna.	Vvejny	zachfasli	
B		loby	i	a	la gaka	ko	zatzo	ivejut	asusli	
C			I	I A						
A		mjau	mjau	tza	bukut	bukut	zhyvaty	gagavitza	bezhnaja	mercit
B								gaji	bezhna	me dut
C										
A		ascioiviv	uosny	prok	duk	duk	puciuruk	tataja	vovzh	dovzh
B		vroly	ospy	toks	dukk	dukk	ruku	jok	svovzh	dovzh
C										
A		ugagotny	riremy	svitel	jatyj	bogn	ty	zhabury	ciuulljaja	bazh
B		kot y	ely	tely	mjatyj	iobn	ty	bury	uil	a
C										
A		bazhba	bs-t-b	bzhoksc	ana	anaa		i	j	a
B		ra ba		zhoksc	ina	inaa	oksc	i		a
C					I A	I A		I		A

(Nota: questa poesia è imperniata sulla Fattura Z, come viene teorizzata da Krucen'ch nel libretto Fattura della parola, Mag. 1923, Noviparole (neologismi) in Z. Essa si basa sulla radice del verbo 'zuder' = prudere, smaniare, ma anche: sillabare, zanzerare, seccare, irritare; a ciò si connette la parola zima (inverno) e derivati (N. d. R.)