I primi due cicli di G. Sapgir nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo

Massimo Maurizio

♢ eSamizdat 2005 (III) 1, pp. 71–89 ♢

Per un'idea sul concretismo russo

> Я не вижу способа, серьезно говоря,
> как лечить речь чем-то еще, кроме речи.
> *Вс. Некрасов*

DOPO la fine del periodo staliniano e con il processo di destalinizzazione avviato nel 1956 il sentimento di non appartenere ideologicamente allo stato sovietico incominciò a essere avvertito da una fascia sempre più ampia della popolazione. Esso non era più appannaggio esclusivo di alcuni dissidenti radicali, come nel periodo precedente. I. Kabakov descrive questo nuovo modo di sentire comune a molti rappresentanti dell'*intelligencija* nell'URSS della guerra fredda.

> У меня такое впечатление, что до 60-х годов мы запаяны в огромную жестяную банку, которая гудела, изображая шум мотора, тряслась, голос по радио объявлял, что мы набираем высоту, земля осталась далеко внизу, мы летим к звездам и т.д. И вот в 60-е годы некоторые пассажиры, провертев дырки в стенах этой банки, вдруг увидели, что мы лежим в болоте и вокруг кучи мусора, и не только не приближаемся к звездам, а просто лежим в дерьме[1].

La maggior parte dei passeggeri continuò a tenere le cinture allacciate, attendendo la destinazione promessa. Quei "*nekotorye*" che videro attraverso il buco furono invece coloro per i quali il 1956 non fu soltanto l'anno del XX congresso e della fine dell'era stalinista, ma anche quello dell'invasione di Budapest. Quel fenomeno che proprio allora prese il nome di *inakomyslie* [dissidenza di pensiero, eterodossia], raccoglieva consensi sempre maggiori, acquistando in poesia i tratti di una rivoluzione verbale, confinata allora in pochi ambienti particolari.

Il concretismo voleva creare una forma di poesia, ma anche di arte, che trascendesse dagli schemi preconcetti che imponevano l'utilizzo di rigidi metodi scrittori codificati. La volontà di spingere la parola oltre i limiti angusti del "sovietismo" induce gli scrittori concretisti a recepirla come portatrice non soltanto di significato, ma anche di una forza immanente. Essa viene quindi liberata da quei vincoli che non la fanno essere completamente autonoma: non c'è più spazio per suggestioni e metafore, ma soltanto per l'espressione spontanea e diretta. Per il realismo socialista la letteratura era diventata un mezzo per raggiungere vette fantastiche e utopistiche, sebbene teoricamente il metodo teorizzato da Gor´kij rigettasse ogni tipo di coinvolgimento con la sfera extraterrena.

Per il concretismo, il mondo immanente è qui, sulla terra e l'arte deve farsi reale, la parola deve essere liberata da tutti i vincoli imposti dal regime e dalla letteratura politicizzata e funzionale all'ideologia. Il fine del concretismo è la *konkretnost´ jazyka* [concretezza della lingua][2]. L'arte realista propagandata dal regime come unica forma accettata per descrivere la realtà (nel suo divenire rivoluzionario) proiettava la pratica letteraria in una sfera ideale, in ciò che sarebbe dovuto essere. Il reale dei concretisti presta invece attenzione a ciò che avviene sotto gli occhi di tutti nel momento in cui si scrive.

Il concretismo si presenta come reazione, come difesa della parola, delle possibilità espressive della stessa, e infine come il tentativo di far uscire la cultura dal vicolo cieco in cui era stata chiusa dall'ideologia realsocialista.

> Русский конкретизм – прежде всего разрыв с инерцией стихосложения. В поэтический язык вросло столько обязательного – обязательной лексики, обязательного пафоса и сентиментальности – что, похоже, работать он мог только на холостом ходу. Никакая реальность

[1] I. Kabakov, *60-e-70-e. Zapiski o neoficial´noj žizni v Moskve*, Wien 1999, p. 172.

[2] Il termine è di V. Nekrasov, "Lianozovo-Moskva", A. Žuravleva – V. Nekrasov, *Paket*, Moskva 1996, p. 309.

уже не стояла за его рутинными, почти ритуальными формами[3].

Il recupero della purezza originaria della parola parte dalla desemantizzazione della parola stessa; è questo il tentativo di riportare la sfera semantica della parola al punto zero, da cui partire per ricostruire una poesia che potesse essere espressione concreta della realtà.

La parola concretista doveva dunque essere liberata dalle contaminazioni imposte dall'ideologia e dall'uso extraletterario che della letteratura si fece a partire dagli anni '30. Indubbiamente già negli anni '40 Kropivnickij era giunto a quella poetica personalissima, la rielaborazione della quale portò poeti come Cholin o Sapgir alle innovazioni del periodo del disgelo. Il concretismo fa poesia con tutti gli elementi espressivi di cui qualunque parlante dispone quotidianamente.

Nella critica contemporanea, si indica con concretismo quel movimento, nato nella seconda metà degli anni '50, che si proponeva come scopo il recupero dell'univocità espressiva propria della parola poetica; esso nacque più o meno contemporaneamente (e indipendentemente) nell'area della Svizzera e della Germania da un lato e in Unione sovietica dall'altro.

Non è casuale il fatto che il concretismo abbia trovato terreno fertile nei due paesi che avevano maggiormente sofferto a causa delle manifestazioni più brutali del totalitarismo, il quale aveva trasformato la lingua in uno strumento di propaganda. Proprio nella culla del potere nazista e in Unione sovietica infatti la violenza perpetrata ai danni della letteratura, e della lingua con cui essa si esprimeva, era stata più massiccia che altrove. Questo sentimento era però chiaramente avvertito in molti circoli intellettuali dei paesi che entrarono a far parte del patto di Varsavia dopo la seconda guerra mondiale[4].

La situazione in Unione sovietica era paradossale: si parlava in russo, si scriveva in russo, ma la povertà dei mezzi espressivi nella letteratura ufficiale del periodo staliniano era davanti agli occhi di tutti. Chi voleva rinnovare la lingua letteraria attingendo da ciò che veniva pubblicato si trovava nell'impossibilità di farlo.

A differenza della teorizzazione e delle ricerche nell'ambito del significato perseguite dai concretisti russi, i "colleghi" della RFT perseguivano scopi essenzialmente visuali:

f m
flim
film
flim
film
f lm
f lm
fl m
f lm
f m[5]

Altre volte questa poetica cerca un'espressione che vuole spingere oltre il significato della parola, sempre tramite operazioni visuali, come nella poesia di Franz Mon.

alles alles alles alles
alles alles alles alles
alles alles alles alles
alles alles alles alles
alles alles alles alles
alles alles alles alles
alles alles alles alles
alles alles alles alles[6].

Questi esperimenti tendono a trasformarsi in mere successioni di suoni-simboli, che destrutturano la parola vista come elemento portatore di significato. Essi fanno appello a una ricezione sostanzialmente sensoriale (quindi non razionale) del testo.

uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu
uuuuuuuuuuuuuuuu[7].

I concretisti tedeschi vogliono privare la poesia del senso delle parole di cui si compone, per farne una rappresentazione extraverbale, in cui gli elementi formali

[3] M. Ajzenberg, "Točka soprotivlenija", *Vzgljad na svobodnogo chudožnika*, Moskva 1997, p. 111.

[4] A questo proposito Gombriowicz scrive: "a volte mi piacerebbe mandare all'estero tutti gli scrittori del mondo, lontani dalla propria lingua e da qualsiasi orpello o filigrana verbale, per vedere cosa rimarrebbe di loro. Quando a uno vengono meno i mezzi per realizzare uno studio pulito, ben strutturato dal punto di vista verbale, per esempio, sulla situazione della poesia moderna, egli comincia a meditare sul tema in modo molto più semplice, quasi elementare e, forse, fin troppo elementare", W. Gombrowicz, *Contro i poeti*, Roma-Napoli 1995, p. 7.

[5] *Konkrete poesie. Deutschsprachige Autoren. Anthologie von Eugen Gomringer*, Stuttgart 1976, p. 78.

[6] Ivi, p. 117.

[7] Ivi, p. 119

non sono che il titolo o l'inizio: la poesia vera e propria (la rappresentazione dell'oggetto) è ciò che segue, la non-poesia, la ricezione sensoriale da parte del fruitore dell'opera, che può essere la pagina bianca, ma anche soltanto lo spazio oltre il libro in cui sono stampate le poesie[8].

Gomringer (poeta e l'ideologo del movimento in Europa occidentale), sosteneva che i concretisti dovessero offrire al pubblico "parole nude", senza legami grammaticali, ma contenenti soltanto termini indicanti azioni o oggetti concreti. In questa affermazione il poeta svizzero vede la maniera più diretta per l'annullamento del soggetto della poesia. Egli spoglia la parola, la presenta nelle sue manifestazioni più dirette, rendendola degna di diventare opera letteraria in quanto atto verbale portatore di significato.

schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen
schweigen schweigen schweigen[9].

Il concretismo russo, i cui iniziatori furono i membri del gruppo di Lianozovo[10], si muove da presupposti teorici simili; il senso della dichiarazione programmatica del concretismo tedesco si ritrova infatti anche nei versi di Nekrasov e di Cholin, come anche in quelli di Kropivnickij e Sapgir, sebbene la poetica degli ultimi due poeti citati sia meno ortodossa dal punto di vista del concretismo più rigoroso.

Le prime notizie del concretismo di area germanica giunsero in URSS nel 1964, quando uscì l'articolo già citato di E. Golovin. Questa pubblicazione, fortemente critica, fu molto importante, perché presentava alcune traduzioni degli autori concretisti occidentali più significativi. In quel periodo alcune opere del concretismo russo avevano già fatto in tempo a essere pubblicate, nel 1959, su Sintaksis di A. Ginzburg, ma anche in traduzione (di Brousek) sul giornale ceco Tvař. A queste pubblicazioni seguirono pesanti critiche sulla stampa sovietica[11].

Il concretismo nasce sulle ceneri della fede nell'arte tradizionalmente intesa, proclamata dall'utopia modernista, ma al tempo stesso si presenta come la sua logica prosecuzione: "авангард – последняя покуда модификация того самого модернизма – авангардизма – формализма, с которым боролись отнюдь не только лишь в 'эпоху застоя'"[12]. La seconda guerra mondiale aveva creato una situazione di tensione continua, di incertezza nel futuro di fronte alla quale mai l'umanità si era trovata prima d'allora. Se T. Adorno afferma che dopo Auschwitz non è più possibile comporre musica, il concretismo tenta di scrivere musica, di fare poesia, di credere ancora nei valori dell'arte, conscio del fatto che questo presuppone un approccio completamente nuovo. In Urss il concretismo sancisce la fine delle utopie politiche e sociali e della fede nel futuro radioso. Proprio una concezione del mondo profondamente pessimista, legata alla coscienza dell'instabilità della posizione dello scrittore non ufficiale (che veniva generalmente pubblicato in *tamizdat* e samizdat) fece sì che la cultura del sottosuolo lavorasse e producesse molto più di quella ufficiale.

Le spinte culturali e le influenze reciproche di molti autori resero possibile il rapido sviluppo di una letteratura fortemente innovativa (la cultura non ufficiale nel suo complesso presenta molti tratti d'avanguardia). In questo senso le spinte presenti nel circuito letterario negli anni '60 erano simili a quelle degli anni '20[13]: nel

[8] Quest'idea traspare anche dall'analisi del concretismo tedesco, a tratti farraginosa e sicuramente faziosa, di Golovin. Si veda soprattutto l'articolo "Lirika 'Modern'", *Inostrannaja literatura*, 1964, 7, pp. 197–201.

[9] *Konkrete poesie,* op. cit., p. 58.

[10] Del gruppo di Lianozovo facevano parte i poeti Evgenij Kropivnickij, il maestro, I. Cholin, G. Sapgir, V. Nekrasov, e J. Satunovskij. Il gruppo, formatosi nel 1957 attorno alla baracca del pittore Oskar Rabin a Lianozovo, appunto, fu il protagonista di una stagione importante anche per la pittura N. Večtomov, L. Masterkova, V. Nemuchin, O. Rabin e i membri della famiglia Kropivnickij: la figlia Valentina, il figlio Lev; la moglie di Kropivnickij Ol´ga Potapova e lo stesso E. Kropivnickij. Proprio dall'influenza reciproca di queste due forme artistiche (poesia e pittura) nacque quell'ibrido che ancor oggi caratterizza parte della scena del passato più recente ma anche contemporanea, come esperimenti nell'ambito della poesia visuale (iniziati con il futurismo, ma che hanno trovato nuova linfa proprio negli anni '60) e le didascalie in pittura (Pivovarov, Kabakov e altri).

[11] I titoli degli articoli sulla letteratura non ufficiale, da parte di critici ufficiali, riflettono chiaramente l'atteggiamento ostile e intransigente che si aveva nei confronti degli autori e degli artisti del circuito non ufficiale in quegli anni ("Žrecy 'pomojki N° 8'", "Bezdel´niki karabkajutsja na Parnas"), ma anche dopo il 1964 l'atteggiamento non fu diverso ("Dorogaja cena čečebičnoj pochlebki", "Ne izvrašat´ sovetskuju dejstvitel´nost´").

[12] V. Nekrasov, *Lianozovo-Moskva*, A. Žuravleva – V. Nekrasov, *Paket*, op. cit., p. 316.

[13] La letteratura post-comunista avrà spinte culturali e si muoverà in direzione analoga. Il rinnovamento, la ricerca di una nuova espressività,

periodo chruščeviano c'era la consapevolezza di trovarsi di fronte a qualcosa di nuovo e della possibilità di ricominciare. La destalinizzazione diede l'illusione che si potesse scrivere la parola fine nel capitolo dello stalinismo e del totalitarismo, almeno fino al 1962, anno della mostra sulla piazza del Maneggio e delle pesanti critiche di Chruščev all'indirizzo degli artisti non ufficiali. Similmente la letteratura del periodo immediatamente successivo alla rivoluzione riflette la coscienza della fine del vecchio mondo e le speranze di un rinnovamento sociale.

"Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты"[14], risuonava il credo del gruppo OBERIU, che a ben guardare rispecchiava le pulsioni del movimento futurista, ma esprimeva anche l'essenza delle *častuški* popolari. Tutte queste influenze (ad eccezione di quella diretta dell'OBERIU, almeno fino agli anni '60)[15] erano ben presenti nella concezione che sta alla base del concretismo russo che portò gli scrittori alla coscienza di dover guardare il mondo con occhi "nudi", senza il travisamento della "letterarietà" (*literaturnost'*, il termine, con valenza negativa, che compare proprio negli anni '50).

Le teorie artistiche legate al concretismo russo condizionarono tutta una serie di movimenti che dai concretisti crebbero e si svilupparono. Lianozovo ha creato la possibilità di fare poesia su un terreno vuoto, con quell'istruzione parziale che era propria dell'Unione sovietica[16]. Un merito indubbio del concretismo, che avrà largo seguito nella produzione degli anni successivi, è stato l'aver introdotto in letteratura il linguaggio della strada, come anche l'atteggiamento ironico verso l'opera letteraria e il proprio essere poeta, ma soprattutto nei confronti della letteratura ufficiale cui si contrapponeva. Il concettualismo manterrà lo stesso approccio nei confronti dell'opera. Le basi da cui si muovono queste due correnti sono strettamente correlate: il concettualismo parte dall'esperienza della letteratura di massa, innalzandola a genere letterario a tutti gli effetti; il concretismo partiva dalla letteratura "bassa", dai generi del folclore e dalla letteratura per l'infanzia. Dal concretismo si sono sviluppati in linea diretta il concettualismo e la *socart*[17] degli anni '70 e '80, ma anche tutta una serie di movimenti che indirettamente hanno recepito le innovazioni linguistiche e stilistiche dei *lianozovcy*.

I primi cicli di G. Sapgir come tentativo di andare oltre la non-espressività

G. Sapgir si evolve ininterrottamente per oltre un quarantennio, durante il quale cerca un'espressione che si confaccia appieno alla sua idea di poesia, facendo uso delle tecniche e dei mezzi poetici più svariati che spaziano dal recupero delle forme tradizionali (elegie, sonetti, stilizzazione dello stile di Ogarev e Polonskij), fino a quelle più avanguardiste, come il "testo assente"[18] o

in fin dei conti il sentimento di dover rinnovare il linguaggio, emerge in quelle fasi in cui il nuovo in letteratura ed in arte sembra essere una soluzione per liberarsi di un passato politico e sociale opprimente, l'espressione di una nuova speranza.

[14] *Literaturnye manifesty ot simvolizma do našich dnej*, Moskva 2000, p. 477.

[15] È infatti opinione diffusa e convincentemente dimostrata che fino all'inizio degli anni '60 gli scrittori sovietici non abbiano avuto la possibilità di leggere i testi dell'OBERIU. Questa tesi confermata anche da Vl. Erl', ottimo conoscitore dell'OBERIU, che intrattenne rapporti con Bachterev. Vl. Erl' fu colui che diffuse le opere di Charms e Vvedenskij negli anni '60 [San Pietroburgo, conversazione privata, maggio 2002]. Anche Pivovarov ricorda come"с конца 60-х годов по Москве начинают ходить перепечатки стихов Хармса", V. Pivovarov, *Vljublennyj agent*, Moskva 2001, p. 67. Non escludo tuttavia che Kropivnickij o Satunovskij avessero potuto sentirne parlare al tempo delle loro frequentazioni dei gruppi d'avanguardia negli anni '20 (Satunovskij fu in contatto con i costruttivisti, mentre Kropivnickij negli anni '10 era stato vicino al Bubnovyj Valet). Sapgir parla della conoscenza con le poesie di Zabolockij fin dal 1958. A questo proposito Sapgir scrive: "[...] ситуация была такова, что, например, я обэриутов долго не знал. Но моим друзьям – Лемпорту, Силису, Сидуру – в 58-м, когда умер Заболоцкий, заказали надгробие, и они его делали. И к нам в мастерскую пришли дети Заболоцкого: Никита и Наташа. Я с ними подружился, а за Наташей я и ухаживал, – она, совсем девочка, училась в фармацевтическом институте, а мне было уже под тридцать, и ее мать, вдова Заболоцкого, смотрела на меня косо, неодобрительно, однако была вежливая дама. И они, их семья, подарили мне "Столбцы", перепечатанные на машинке и переплетенные суровым полотном", T. Bek, "Risovat' nado umet'" [intervista con Sapgir], *Voprosy Literatury*, 1999, 4, p. 143. Questo fatto non implica tuttavia la conoscenza dell'autore di *Elizaveta Bam*.

[16] Il critico V. Kulakov utilizza il termine "полуобразование первого послесталинского поколения", *Neoficial'naja kul'tura XX veka. S gruppy Čertkova do načala 90-ch godov* [tesi di dottorato], Moskva 2000 (gentilmente concessa dall'autore), per indicare quell'istruzione deficitaria che veniva impartita negli istituti superiori, mancante cioè di tutte quelle nozioni che erano sottoposte a censura.

[17] Il primo derivato essenzialmente dall'esperienza poetica dei concretisti, la seconda da quella pittorica.

[18] Intendo indicare con questo termine i cosiddetti *pustotnye stichi* o *pustotnye teksty* (o ancora *pustotnaja poezija*), quelle composizioni cioè in cui manca il testo o, per estensione del significato, in cui esso manca parzialmente (che definisco *polupustotnye teksty*). Per il termine *pustotnyj tekst*, si vedano Ju. Orlickij, "Genrich Sapgir: Grani novatorstva", e Idem,

la scrittura automatica. Ju. Orlickij sottolinea come le poesie di Sapgir siano il giusto mezzo tra il radicalismo delle avanguardie storiche e l'esperienza postmodernista[19]. Proprio la duplicità di prospettive (tradizionalismo/avanguardia) costituisce il segreto di un verso che funge da stimolo per una ricerca continua, frutto tanto della sperimentazione, quanto dei traguardi raggiunti dalla tradizione precedente.

Sapgir unisce il reale e il fantastico, inaugurando quel "realismo magico[20]" che ne fa una voce assolutamente nuova nel panorama della letteratura del XX secolo. Il suo verso presenta un andamento narrativo che caratterizza composizioni solitamente molto lunghe, scritte con un linguaggio semplice, quotidiano. Satunovskij afferma che i versi di Sapgir sono "terribilmente simili ai versi di non-poeti" e che sono "poco poetici"[21].

Per Sapgir la tematica era qualche cosa di funzionale all'espressione, l'entità costitutiva prima del suo mondo poetico. Il poeta Satunovskij, che condivise l'esperienza di Lianozovo e che fu amico di Sapgir per tutta la vita, sottolinea il carattere realista di quest'opera:

> Если уж вешать на него [на Сапгира – М. М.] ярлык, я сказал бы, что Сапгир – реалист с реально существующей в реальных людях тягой к ирреальному. Что это – Гоголь, или сюрреализм, я не знаю.
> По-моему, Сапгир всегда исходит из жизни [...] Несмотря на всю свою тягу к ирреальному – к деформации действительности, галлюцинациям, снам – Сапгир, в сущности, очень "умственный", рациональный поэт. Он как бы пропускает сквозь мозги, осмысляет ирреальное[22].

Sebbene le prime raccolte si distinguano chiaramente per la matrice concretista, la forma denota già da subito la volontà di andare per la propria strada, senza seguire il cammino tracciato da Kropivnickij, come invece fece Cholin, pur elaborando i modi del maestro, nelle prime raccolte di versi[23]. Sapgir utilizza un linguaggio strano, molto personale, la forma del non detto, l'accenno, che diventano i mezzi ideali per parlare dell'assurdo nella vita quotidiana, ma anche della pochezza dell'uomo e della grettezza della sua vita. In questo senso Sapgir fu un concretista atipico: il suo concretismo si risolve sostanzialmente nel senso della lingua che va cercando nelle sue opere, mentre dal punto di vista del contenuto resta al di fuori di qualsiasi definizione di genere.

Il mondo che emerge dai versi di Sapgir è iperbolico, surreale, ma anche profondamente realistico, sebbene la realtà venga esaminata e presentata attraverso il prisma deformante di una particolarissima ispirazione poetica. Sapgir rivolta la quotidianità, mostrandone gli aspetti fantastici, a volte descritti con piglio sarcastico o cinico, ma sempre da una prospettiva piuttosto inconsueta.

I primi due cicli di Sapgir (*Golosa. Groteski* [Voci. Grotteschi, 1958–1962] e *Molčanie* [Silenzio, 1963]) rappresentano la ricerca della parola in grado di esprimere la realtà tramite un contesto ancora verbale: dalla metà degli anni '60 il poeta orienterà la propria ricerca in un contesto essenzialmente extra-verbale (con modi di espressioni tratti dall'esperienza pittorica o dalla sperimentazione dell'avanguardia d'inizio secolo).

Le conclusioni cui Sapgir giungerà con il ciclo *Molčanie* lo porteranno a comprendere l'inattuabilità della ricerca nella sfera verbale. Queste conclusioni riflettono il sentimento di buona parte dell'intelligencija (soprattutto afferente al circuito non-ufficiale) di tutto il periodo del disgelo e di quello successivo, fino all'inizio degli anni '90 e in parte anche degli scrittori contemporanei.

Il primo ciclo di Sapgir, *Golosa* (*Groteski*) si presenta come il tentativo di descrivere la realtà che il poeta osserva attorno a sé tramite una carrellata di voci in cui non compare quasi per nulla l'intervento dell'autore nella narrazione. La scelta di inserire voci estranee nella propria opera e di farne un elemento costitutivo essenziale può essere considerata una sorta di *citatnost'*, la quale in questa fase non ha ancora i tratti di artificio dominante che informerà alcuni dei cicli posteriori. La *citatnost'*, almeno nella prima parte di quest'opera, va

"Velikij Genrich": Sapgir kak potaennyj poet e Cholin i Sapgir – pionery russkogo avangarda konca XX veka", in stampa. Preferisco tradurre l'aggettivo *pustotnyj* con "assente" e non con "vuoto", per porre l'accento sulla volontà di scrivere un testo che non compare. L'aggettivo vuoto pone l'accento sulla mancanza, ma non sull'intenzionalità dell'autore di creare.

[19] Ju. Orlickij, "Vvedenie v poetiku Sapgira: sistema protivopostavlenij i strategija ich preodolenija", *Velikij Genrich*, Moskva 2003, pp. 159–160.

[20] Il termine è di A. Kudrjavickij, si veda I. Karamazov, *I. Karamazov, Ne zdes' i ne sejčas, beseda s A. Kudrjvickim* [ottobre 2000], <http://www.sapgir.narod.ru/talks/about/kudriavizky.htm>.

[21] "Страшно похожи на стихи непоэтов – они малопоэтичны", in J. Satunovskij, "G. Sapgir i ego poema 'Stariki'", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1993, 5, p. 239.

[22] Ibidem.

[23] Si veda ad esempio il celeberrimo ciclo delle baracche (*Žiteli baraka* [Gli abitanti della baracca, 1957]).

intesa non tanto come espressione di un intertesto o di un contesto culturale preesistenti, quanto come ripresa di parole della strada inserite in un contesto poetico. La citazione del linguaggio della strada in *Golosa* assurge questo tipo di comunicazione a eroe primo e unico dei versi, almeno in teoria. *Golosa* si apre con la celebre poesia che dà il titolo alla raccolta.

Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Вон там убили человека,
Внизу – убили человека.

Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем, посмотрим на него.
Пойдем. Посмотрим на него.

Мертвец – и вид, как есть мертвецкий.
Да он же спит, он пьян мертвецкий!
Да, не мертвец, а вид мертвецкий...
Какой мертвец, он пьян мертвецкий –

В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
В блевотине валяется...
[...]

Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги,
Берись за руки и за ноги

И выноси его на двор.
Вытаскивай его на двор.
Вытряхивай его на двор!
Вышвыривай его на двор! –

И затворяй входные двери.
Плотнее закрывайте двери!
Живее замыкайте двери!
На все замки закройте двери!

Что он – кричит или молчит?
Что он – кричит или молчит?
Что он – кричит или молчит?
Что он? – кричит или молчит?..[24]

Questi versi si basano su un tipo di ripetizione che solo in apparenza è tale: la punteggiatura di cinque quartine su otto rivela un'identità delle varie parti; il poeta utilizza però questo artificio come forza in grado di svelare qualcosa che non è possibile cogliere a livello visivo, in quanto ogni verso nella quartina va letto con un'intonazione particolare, che ritorna in tutti i primi, secondi, terzi e quarti versi di ogni strofa.

Queste particolarità fanno quindi della poesia "Golosa" una conversazione a quattro, una rappresentazione teatrale con una struttura simile a quella del teatro dell'assurdo, in cui le battute dei vari personaggi si ripetono lungo tutto un atto sempre simili a se stesse; è questa la polifonia di Sapgir. Il tema dei versi è futile; il poeta cerca non tanto l'espressività verbale, legata cioè alla singola parola, quanto le potenzialità del tono che è celato nell'identità formale dei diversi elementi della poesia. Ogni parola deve quindi rivelare la propria essenza come elemento portatore di significato ed espressività.

> Так возникает заклинательное "эхо", начинает работать магия продуктивного повтора, воспроизводящая одновременно и структуру традиционных сакральных текстов, и заезженную пластинку настырного детского требования ("мама, купи мне мороженное! мама, купи мне мороженное! мама, купи мне мороженное!...").
> В таких текстах отсутствует "лирический герой" (в традиционном, "совковом" понимании этого термина), собственный голос автора как бы выведен за скобки[25].

Nel momento in cui, grazie alle differenti intonazioni, assumiamo che i versi-repliche "Вон там убили человека$_1$" e "Вон там убили человека$_2$" non sono le stesse, la poesia comincia a mutare, le parole incominciano a urlare e a sussurrare non già il proprio significato, ma il sentimento che l'autore ha voluto rinchiudervi; proprio per questo molti versi rappresentano una replica conclusa in se stessa, sebbene traspaia la differenza di tono grazie, ad esempio, agli elementi grafici. Il quarto verso della quarta quartina invece di ripetersi uguale agli altri, è sostituito dai puntini: il quarto "attore" risulta quindi quanto meno disturbato dalla scena che gli si para davanti agli occhi.

La stessa variazione di voci e l'alternanza di voce-silenzio è presente fin dalla prima strofa, e proprio il quarto verso di ogni quartina segna questo mutamento di tono, non soltanto nella lettura (a livello segnico e quindi espressivo), ma anche dal punto di vista verbale. È interessante a questo riguardo la punteggiatura della seconda strofa, segno della variazione di un verso che mantiene le stesse parole degli altri tre. L'attenzione di Sapgir ai dettagli (un punto al posto di una virgola) cambia il registro e quindi la ricezione dell'intera

[24] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, Moskva-Parižž-N'ju Jork 1999, I, pp. 21–22.

[25] V. Krivulin, "Pauza i golos Genricha Sapgira", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 2000, 4, pp. 237–238.

poesia, sottolineando sentimenti e intonazioni delle voci che vengono presentate. L'attenzione al particolare di cattivo gusto (qui la *blevotina* [vomito]) è un altro elemento distintivo del concretismo e soprattutto dei versi di Cholin (in Sapgir ha un carattere decisamente occasionale) che non fa differenza di registro tra le varie parole, inserendo a volte scene piuttosto squallide o volutamente di cattivo gusto.

L'uso di parole quasi identiche da parte dei quattro attori di questa poesia porta a vedere il mondo descritto da Sapgir come uniformato nei sentimenti e conformato a un solo modo di pensare. Le parole dei quattro protagonisti di questo dialogo implicito sono in realtà le stesse, anche in presenza di vocaboli diversi, il cambiamento dei verbi nella terzultima quartina per esempio esprime lo stesso sentimento infastidito e supponente di tutti i quattro "protagonisti" del dialogo. L'utilizzo di verbi semanticamente sinonimici, ma differenti per intensità genera un climax emotivo, ma non cambia il significato dei versi.

Le voci della poesia sapgiriana non si esauriscono in quelle umane: l'autore vedeva una realtà nascosta dietro a quella sensibile e voleva indagarla con gli stessi metodi che adottava per quella concreta. Probštejn cita una conversazione con Sapgir: "для меня искусство – не развлечение, своими стихами я хочу передать некую реальность, которую вижу за той очевидной реальностью, в которой мы существуем[26]". Questa realtà è *nekaja*, indistinta, ma "visibile", grazie alla lente dell'ispirazione poetica. Da questa prospettiva diventa chiaro come l'assurdismo sapgiriano acquisti un senso molto profondo, caricandosi di suggestioni filosofiche, quasi metafisiche. "Odinočestvo" [Solitudine] si pone come ideale prosecuzione della poesia "Golosa"[27], ma ne muta la prospettiva. La solitudine è quella dell'uomo, ma vista e descritta con gli "occhi" delle cose che lo circondano. I versi diventano quindi la danza degli oggetti, che appaiono gli unici elementi animati della poesia.

Мигает лампочка у входа!

Тут, на полу, на полках склада
Толь, гвозди и – кому что надо –
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Бутылку и стакан – на бочку!
Пьет водку молча, в одиночку.
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Очки на лбу. Подслеповато
Глядит. Жена? Была когда-то.
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Глядит – и тянутся концами,
Кривыми скалятся зубами
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Вдруг инструмента стало вдвое...
Все поскакало вкруговую:
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Довольно! Хватит! Надоело.
Лежите смирно. Ждите дела,
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Поднялся. Вышел из сарая.
Замок навесил. Запирая
Лопаты, пилы, топоры,
Кувалды, кирки и ломы.

Луна. Леса. Громада стройки.
Барак. Старик уснул на койке.
Лопаты... пилы... топоры...
Кувалды... кирки... и ломы...[28]

La ripetizione del distico finale di ogni quartina conferisce forza a quelle poche parole che non sembrano essere altro che un mero elenco di oggetti da lavoro. Anche il significato dei versi risulta secondario rispetto al tessuto sonoro e all'intonazione con cui Sapgir "recita per iscritto" queste poche parole, costituite da un lessico assolutamente essenziale e di per sé niente affatto evocativo. È di nuovo la ripetizione a creare quel sentimento che dona a sei parole comuni voci e intonazioni differenti e un ruolo preminente nella composizione; questa volontà dell'autore è anche sottolineata dal fatto che le sei parole presentano le stesse vocali toniche e quindi hanno una musicalità molto particolare.

La disposizione delle "voci" è costruita con grande attenzione, affidando a ognuna delle due sfere qui presenti (quella umana e quella degli oggetti) uno spazio identico. La forza dei versi che parlano dell'uomo non è

[26] J. Probštejn, "Moskovskie mify", *Velikij Genrich*, op. cit., p. 183.
[27] In tutte le pubblicazioni di Sapgir questa poesia segue sempre "Golosa".
[28] G Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 23–24.

paragonabile da un punto di vista emotivo a quella che elencano gli oggetti, sebbene il primo distico di ogni strofa presenti un linguaggio molto più eterogeneo rispetto al secondo. Proprio questo fatto attrae l'attenzione con la sua strana uniformità, rivelando un sottile gioco di luci e atmosfere.

Per la comprensione delle sei parole formalmente identiche e per la decifrazione del loro significato e del ruolo che ricoprono all'interno dei versi è necessario comprendere il senso dell'elenco degli attrezzi che di volta in volta muta le sue caratteristiche. Nella I quartina i versi "Lopaty, pily, topory, / Kuvaldy, kirki i lomy" sono il semplice elenco di ciò che si trova nel capanno e si fondono con il distico precedente, mentre nella strofa successiva, pur presentando una scansione simile, delineano una sorta di linea di confine dei due mondi. Il III distico introduce l'antropormorfizzazione degli oggetti; sembra infatti che colgano il pensiero del vecchio già eccitato dall'alcool mentre ricorda con nostalgia i tempi in cui ancora aveva una donna. L'immaginazione ubriaca della figura umana dà vita agli attrezzi, che diventano il soggetto delle due quartine. La personificazione degli oggetti inanimati e la loro interazione (nella fantasia del vecchio ubriaco) con la sfera umana viene rafforzata dalla quartina seguente, in cui l'ultimo distico diventa parte nel discorso diretto del vecchio che più non sopporta il rumoreggiare degli attrezzi. Nella strofa successiva le sei parole chiave di questa poesia diventano di nuovo un semplice elenco, ma l'*enjambement* che si viene a creare tra il secondo e il terzo verso mantiene il legame instauratosi tra i due mondi (animato e inanimato), tra i due poli di questo quadro in versi. L'ultima strofa ripete l'enumerazione, ma i puntini di sospensione inseriscono la pausa che esprime l'inquietudine del sonno, forse reso tale dagli incubi, del vecchio addormentato.

Se pensiamo al titolo della raccolta (*Golosa*), tutte queste scene possono essere viste come il prodotto dell'immaginazione ubriaca del vecchio, il quale per ovviare alla propria solitudine, ciarla con un'improvvisata combriccola di compagni, rappresentata dagli oggetti antropomorfizzati (che restano comunque oggetti, anche per lui: "Ležite mirno. Ždite dela"); l'interpretazione è confermata dalla crescente personificazione delle vanghe, delle asce e degli altri attrezzi man mano che l'ubriacatura dell'uomo aumenta.

"Odinočestvo" ben dimostra come Sapgir avverta costantemente la necessità di andare oltre la sfera sensibile, per scoprire e dischiudere mondi nuovi, insospettate profondità celate nella realtà di tutti i giorni, sempre attraverso la lente della ricerca linguistica e di una nuova espressività della parola poetica. Per il poeta è essenziale semplificare e conferire ai versi un senso diretto e banale, come anche scegliere tematiche che non distolgano l'attenzione dalla struttura dei versi. Questi artifici celano però suggestioni molto grandi e un'ampia gamma di possibilità interpretative generate, per esempio, dalla sovrapposizione caotica di voci e registri diversi.

Il ripetersi delle voci della folla è l'unico elemento portante di una delle poesie più esemplari di ciò verso cui tendeva la ricerca dell'espressività della parole per Sapgir nella prima parte della propria opera.

1 Жена моя и теща
Совсем сошли с ума
2 Представь себе
Сама
Своих двоих детей
3 Нет главное – коробка скоростей
4 У нее такие груди
5 На работе мы не люди
Она мне говорит
А я в ответ
Я – нет и нет
6 Оттого что повар и
Перепродает товары
7 Еще увижу с ним – убью
Мать
Твою
8 Уважаю, но отказываюсь понимать
9 Да что тут понимать
Сделала аборт
10 В ресторане накачался
Не явился на концерт
11 У бухгалтера инфаркт
12 Присудили десять лет
13 Смотрят а уж он скончался
14 Я и сам люблю балет[29].

Questa poesia si intitola "Razgovory na ulice" e rispecchia la concezione del concretismo di Sapgir come unione di frammenti di discorso sistemati secondo una scansione metrica e uno schema relativamente libero, che pur mantiene le rime e una certa regolarità. Qualche frammento entra a far parte contemporaneamente

[29] Ivi, p. 42. I numeri sono stati aggiunti per indicare la molteplicità delle voci presenti.

di due repliche ("Ešče uvižu s nim – ub´ju / Mat´ / Tvoju" e "Mat´ / Tvoju / Uvažaju, no otkazyvajus´ ponimat´", per esempio), conferendo a questi versi un'unità compositiva che fa risaltare ancor di più l'insensatezza delle frasi e quindi dei versi stessi.

Per Sapgir il concretismo è la registrazione della parole della strada e la loro trasposizione in versi che devono parlare da sé, limitando al minimo l'intervento dell'autore.

Sapgir non inserisce frasi, ma frammenti di discorsi, l'unione dei quali genera un contesto illogico; la scelta di inserire frammenti "casuali" sembra alludere al fatto che tutte le frasi che possono essere pronunciate sono assurde, in quanto prive di significato. La sparizione del senso e della funzione comunicativa del linguaggio porta alla sparizione del personaggio e dell'autore.

Il sovrapporsi delle voci in *Golosa* e il conseguente emergere di un messaggio caotico porta Sapgir alla coscienza che il potenziale significativo di questo artificio si è esaurito, come anche le possibilità espressive del procedimento adottato. Il ciclo successivo, significativamente intitolato *Molčanie*, si presenta come sua ideale prosecuzione e compimento, segnando un'evoluzione del metodo che non rifiuta la polifonia, ma muta piuttosto il senso della stessa.

Sapgir è poeta di confine: dal 1958 fino agli ultimi testi della fine degli anni '90 "стихи Сапгира существовали на стыке слова и изображения, вещи и звука, предмета и понятия. Или, иначе, – на границе голоса и молчания"[30]. Proprio questa sottile linea di demarcazione tra la parola pronunciata e quella taciuta è l'elemento che fa dei primi due cicli di Sapgir un discorso omogeneo di ricerca dell'espressione poetica. Il passaggio dalle voci del primo ciclo al silenzio del secondo è un momento necessario: il poeta si rende conto che il frastuono di centinaia di voci impedisce di afferrare il senso profondo del verso poetico. Da un lato *Molčanie* sancisce la fine della polifonia come elemento costitutivo primo del verso, d'altra parte *Golosa* risulta essere una tappa fondamentale per il superamento delle posizioni concretiste "ortodosse".

Molčanie si apre con la poesia "Pamjati otca", sofferta rievocazione della figura del padre morente, in cui i motivi biblici si fondono con il dolore e l'incapacità di comprendere che cosa stia avvenendo.

И времени больше не стало...
Это не ново.
Это случается часто –
По заявлению Иоанна Богослова
И примечаниям Екклезиаста.

Под синим небом Вострякова
Белело
Неузнаваемым лицом
То,
Что было
Моим
Отцом.

Для нас
Был час.
А для него?
Ничего?[31]

L'accostamento dei registri stilistici alto ("I vremeni bol´še ne stalo...") e colloquiale ("Eto ne novo / Eto slučaetsja často") sottolinea la presenza di due voci all'interno dell'opera, che costituiscono le due facce del poeta stesso: quella di uomo colto e quella di chi soffre e non riesce a giustificare ciò che sta accadendo. Il registro alto è una sorta di citazione ("Po zajavleniju Ioanna Bogoslova / I primečanijam Ekkleziasta") che non consola nel momento del trapasso del genitore e diviene un ricordo vuoto di letture del passato. La morte del padre non è vista come ascesa al luogo senza tempo, non è il passaggio a una situazione d'infinita pace interiore, ma la trasfigurazione in uno sconosciuto ("Belelo / Neuznavaemym licom / To, / Čto bylo / Moim / Otcom"). Quanto meno per il figlio di Ben´jamin [sic nel testo], quanto meno in quel momento.

Il registro colloquiale nella prima strofa riflette invece la successione dei pensieri del giovane Genrich di fronte al mistero più grande. La lingua semplice si fa espressione di un dolore profondamente personale che riflette l'incapacità di comprendere e che si contrappone a quella alta, letteraria (biblica). Proprio per la sua "letterarietà" essa appare lontana dalle sofferenze concrete del giovane. Le parole del libro sacro e del rabbino non ricoprono alcuna funzione consolatoria.

Il tentativo di parlare della morte del padre diventa l'espressione dell'impossibilità di descriverla, trasfor-

[30] V. Krivulin, "Komnata-tekst", op. cit., p. 86.

[31] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 123.

mando una poesia scritta *in memoriam* in una successione di domande senza risposta. La conclusione della poesia è molto chiara a questo proposito:

Но молчало
Тело.
Без имени?
Без рода и племени?
Неужели не стало времени?[32]

La morte trasforma il padre in un oggetto (*telo* [corpo], l'anima non è contemplata), lasciando domande destinate a non avere risposta.

Il silenzio del titolo della raccolta è quello dell'arte, della parola poetica, goffa a descrivere il mistero della vita e della morte. Esso non è soltanto l'incapacità del poeta di raccontare le prove della vita, ma anche il vuoto dell'epoca post-modernista (che non è ancora postmodernista), la sua non idoneità a ispirare e guidare, a svolgere cioè quelle funzioni che sono state per lungo tempo associate all'idea stessa di arte e letteratura; *Molčanie* è anche il silenzio delle testimonianze del passato, il grido muto della solitudine dell'uomo nel mondo moderno. La seconda guerra mondiale, i crimini staliniani, l'efferatezza e il delirio della politica hitleriana, i campi di prigionia e le morti a milioni hanno tracciato un solco profondo tra il presente e le epoche trascorse. È questo il punto da cui prenderanno le mosse molte concezioni artistiche a partire dagli anni '60 (non soltanto del concretismo e non soltanto in Unione sovietica).

Nel 1963 Sapgir scrive un poema (incluso in *Molčanie*), in cui il vuoto, la mancanza, l'assenza sostituiscono le voci del ciclo precedente, senza peraltro cambiare le conclusioni cui giunge il poeta. La sfiducia nell'arte è totale.

Море
Широко набегает на пляж

Волны
Трясут бородами
Древнегреческих мудрецов
Еврейских священников
И старых философов нашего времени[33]

Sapgir fa uso di un'espressione ordinaria per parlare della caduta delle illusioni legate all'arte; utilizzare un linguaggio poetico (alto) avrebbe significato creare un'opera artistica tradizionalmente intesa, contraddicendo quindi la sensazione di vuoto dell'arte che qui è l'argomento principale dei versi. L'uso di mezzi espressivi diretti e narrativi diventa quindi il riflesso necessario del tema dell'opera: l'inconsistenza del discorso artistico fine a se stesso.

Вот они
Сухие старики
Сидят и лежат на белом песке

Девочка подбежала
Бросила песком в Льва Толстого
Песок – сквозь тело –
Упал на песок

Кто-то прошел сквозь раввина
И сел
Видна половина –
Прозрачная – раввина
И стена –
Чужая темная спина[34]

Sapgir accompagna a questa scrittura un'ironia piuttosto amara. I "vecchi" sono secchi, privati di linfa e spessore, addirittura vuoti come i discorsi che fanno (ma forse soltanto per i frequentatori della spiaggia che non sentono il bisogno delle loro parole e della loro saggezza).

La bambina, simbolo dell'innocenza, ma anche espressione spontanea del mondo in cui vive, getta sabbia attraverso Tolstoj, attraverso tutti i Tolstoj che sono stati cacciati dalla brutalità imperante nel mondo moderno, restando la figura più definita e reale di tutta la composizione. L'unione della sabbia con la sabbia richiama alla mente l'inconsistenza (la frase *Stroit´ na peske* [costruire sulla sabbia], per esempio), la vacuità che riempie tanto la figura del rabbino, quanto anche quella del padre di *Guerra e pace*, teorico di una fede alternativa. La brevità del verso e il ritmo incalzante (l'avvicendarsi delle rime diventa frenetico in un verso non regolare) aumentano la sensazione di pochezza di tutti i personaggi: il rappresentante della fede ebraica viene congedato con poche parole che trattano esclusivamente della sua (in)corporeità.

Il filosofeggiare di quest'assemblea di barbuta inconsistenza è scandito da un verso e uno schema di rime

[32] Ivi, p. 124.
[33] Ivi, p. 151.
[34] Ibidem.

che mette alla berlina il gran parlare vuoto dei saggi in riva al mare:

Лысый
Похожий на Сократа
Глядя на море
Произнес
– Мементо мори

– Что есть истина?
Спросила половина раввина

И пустой Лев Толстой
Сказал
– Истина внутри нас

– Что внутри нас?
Только солнце и тень
Возразила другая тень[35]

A ogni personaggio è affidata una replica che evidenzia come il vuoto del corpo non sia che un riflesso, l'espressione simbolica della superficialità delle loro parole. Sembra che discutano di problemi universali, ma in fondo i loro discorsi non hanno significato per il mondo contemporaneo che abbisogna di ben altre verità, rispondenti a un'esigenza di interazione con la realtà concreta e la vita quotidiana. Il quarto interlocutore non è neppure menzionato; il suo anonimato si confà alla compagnia in cui si trova e le rime dei due versi finali della terzina dedicatagli (*Ten´ / ten´*) lo confermano. Questa rima è identica, ma le due ombre di cui si parla sono concettualmente diverse[36]: quella che l'uomo ha al proprio interno è infatti un sentimento ben preciso, con un suo valore filosofico chiaro, sebbene compaia in un contesto di ricerca della verità che nasce dall'io interiore, nella situazione paradossale in cui non c'è un corpo per evitare il disperdersi al vento di questa profonda Verità.

Зашевелились старики
Задвигались
Забормотали
Рассыпая песок и камни

Рассорились
Сердитые бороды
Поднялись
И пошли по пляжу
Разбредаются в разные стороны
Обнимая людей
Деревья
И горы
Говорят о жизни и смерти[37]

Secondo Satunovskij questa parte presenta un andamento fonetico e un tessuto verbale chiaramente popolareggianti[38]. Nel momento in cui terminano i loro discorsi e incominciano a muoversi[39], i vecchi acquistano corporeità e la loro presenza nel mondo un senso. È il messaggio d'amore che nasce dalla parola e dal sentimento di non poter giungere ad alcuna conclusione oggettiva nella semplice discussione. L'amore avvolge tutto ciò che sta loro attorno, il corpo si perde, si annulla, ma l'anima sembra involarsi sulle macerie dell'uomo e portare un po' di sollievo. Le barbe, unico segno tangibile della loro presenza (venivano mosse dalla brezza marina nei primi versi), si fondono con il mondo.

Одна борода –
Пена
И другая –
Пена
Остальные – высокие облачка[40]

La parola in Sapgir (i discorsi filosofici dei vecchi saggi) crea il vuoto e non ricopre alcuna funzione, mentre l'azione ha un fine concreto.

Per un poeta questa conclusione è inquietante: il mondo sembra non avere bisogno di parole, esso acquista spessore e senso soltanto se spiegato attraverso l'assurdo e la sfera del sogno.

La non espressività e l'espressione dell'assurdo e della dissolvenza

La ricerca della parola poetica alternativa a quella "tradizionale" incomincia per Sapgir dall'analisi dell'elemento costitutivo dei versi. L'inserzione di voci altrui porta il poeta alla coscienza dell'impossibilità di descrivere la propria esperienza di vita in maniera originale; il segno di questo sentimento diventa la scomparsa del linguaggio.

[35] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 151–152.
[36] Annotazione di J. Satunovskij, "G. Sapgir", op. cit., p. 242.
[37] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 152.
[38] Il poeta-critico sottolinea che "Пре-позиция сказуемого – характерна для народной дере-венской речи, для фольклора", J. Satunovskij, "G. Sapgir", op. cit., p. 243.
[39] Si noti la presenza molto forte del prefisso *za-* per tre dei quattro versi della quartina "*Zaševelilis´ stariki / Zadvigalis´ / Zabormotali / Rassypaja pesok i kamni*", espressione dell'inizio del movimento e quindi di un cambiamento di stato dei quattro, rispetto all'immobile conversazione in riva al mare delle strofe precedenti.
[40] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 152.

Il tema del dissolvimento, della trasformazione in qualche cosa di invisibile, in una "non-essenza", non riguarda soltanto la lingua, ma anche l'uomo come "portatore" di parola. Nel poema *Stariki* [I vecchi] quest'assenza era espressa con la metaforizzazione dell'incosistenza fisica.

La perdita dell'espressività poetica si accompagna alla descrizione della scomparsa del senso logico nel mondo reale e del mondo reale stesso. Della raccolta *Molčanie* fa parte la poesia "Suščnost´" [Essenza], che cela l'idea filosofica dell'impossibilità della percezione oggettiva del mondo fisico che al contrario esiste soltanto nella coscienza di ognuno nel momento in cui viene visto e recepito. Anna Al´čuk definisce questa poesia il credo poetico di Sapgir[41], individuando quindi il nucleo della ricerca poetica dell'autore nelle molteplici forme con cui si manifesta il vuoto e negli innumerevoli significati di cui si riveste.

Белый свет не существует
Он в сознании торжествует
[...]
Остается
Карта сущности

Я видел карту
Это в сущности
Слепое белое пятно
Слегка вибрирует оно[42]

Anche il tempo è un concetto illusoriamente oggettivo, tutto tende alla non-esistenza e se "каждый мгновение / это пожирание"[43], la scomparsa delle parole avviene in maniera continua e inarrestabile. Con una dinamica identica a quella con cui scompare la parola è destinata a dissolversi anche l'idea della stessa, vista come entità autonoma. La decostruzione della parola, necessaria al concretismo per la rinascita dell'espressività poetica acquista qui valenze visuali basate proprio sulla mancanza. Un semplice fenomeno, come la caduta di qualche lettera da un'insegna genera una serie di riflessioni attorno al testo che portano a concludere che l'essenza di tutto (la *Suščnost´*, come ricorda il titolo della poesia) è la scomparsa del mondo che conosciamo e il suo annegamento in una non-esistenza.

Стол –
ол –
Растворился и ушел

От зеркала
Осталось –
ло

В книге –
Ни
Одной строчки
Только чистые листы

И знакомое лицо –
Ни начала ни конца
А любимое лицо –
Все равно что нет лица[44]

Le prime cose che scompaiono sono le lettere e con loro il senso della parola. Nella stessa maniera svanisce il sentimento d'amore per l'uomo.

Nella prima parte della sua opera Sapgir attinge l'idea della sparizione soprattutto dalla letteratura fantastica e infantile e non dall'OBERIU (in particolare da Charms), che riservava a questo tema un posto d'onore.

Il dissolvimento del senso della parola è quindi strettamente legato a quello della fine della vita e del mondo, ma non soltanto nella dimensione reale; il sogno si può trasformare nella rappresentazione dell'incolore e spaventosa vita reale di ogni giorno che nel mondo onirico assume le connotazioni surreali dell'incubo. Lo spazio si dilata, le dimensioni si moltiplicano, si fondono con quelle immaginarie e a ogni passo compaiono porte e segnali della presenza di qualche cosa di spaventoso. Tutto incomincia dal sentimento della colpa per un crimine non commesso. Questo motivo di probabile derivazione kafkiana scaturisce da un verso nervoso, rotto dall'angoscia.

Незнакомый, но знакомо
Прикоснулся. И истома –
И испуг – и исступленье –
И сознанье преступления –
И какое-то учрежденье[45]

L'incedere dello sconosciuto ricorda le scene dei film dell'orrore, in cui dietro a ogni porta si può annidare una minaccia. Un qualche ente (forse la sede della polizia segreta) si trasforma in un ospedale, in cui l'eroe principale è il sentimento di paura sempre crescente

[41] A. Al´čuk, "Voobražaemoe i real´noe v 'sloistike' Genricha Sapgira", *Velikij Genrich*, op. cit., p. 170.
[42] G. Sapgir, *Sobranie Sočinenij*, op. cit., I, pp. 135–136.
[43] Ivi, I, p. 135.
[44] Ibidem.
[45] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 25.

(non viene spiegata la causa di tale paura, forse del manicomio dopo il colloquio al Kgb[46]); le trasformazioni dell'ambiente sono repentine e sembra che avvengano attorno ai passi dell'eroe che non smette di camminare. Le pause e i versi monosillabici scandiscono le sensazioni e le immagini in rapida successione (forse solo nella mente del protagonista), come sordi colpi sulla coscienza del lettore.

Тишина.
Мрак.
Сердца стук.
Вдруг
Уловила слухом жадным:
Глубоко внизу, в парадном
Гул.
На лестнице крутой
Шаги.
Приближенные темнотой
Шаги
Вырастают, как враги,
Шаги.
Вот сбились, стали неуверенны –
Во тьме отыскивают дверь они.
Дверь отворилась: никого –
Мгла и волокна облаков –
ПУСТОТА-А![47]

Le rime e le pause creano un testo nervoso, febbrile. Il senso di trovarsi in un non-mondo viene espresso con grido disperato (interiore, forse un pensiero angosciante), evidenziato nel testo con il carattere maiuscolo. Il vuoto viene riempito da un grido che lo nomina.

Dopo questa visione da incubo lo sconosciuto perde il proprio aspetto, il viso diventa una palla bendata. La visione soggettiva dell'eroe diventa caleidoscopica, fondendosi con lo sguardo dall'alto dello stesso che sta scomparendo. La voce narrante propone molteplici visioni da altrettanti punti di vista, parla del nulla mostrandone le molteplici manifestazioni.

Сто дверей в учреждении
И сознанье преступления,
И лицо в бинтах, как в раме,
И полет над облаками. . . [48].

La sensazione vorticosa delle cento porte e il senso di colpa non chiaro e volutamente non spiegato generano associazioni con la tradizione dei film muti[49], in cui il volto bendato era un'ingenua, ma efficace metaforizzazione della scomparsa che descriveva l'assenza con la presenza di "qualcosa". Il volto, la parte più espressiva del corpo, è ridotto a zero; non a caso mancano completamente le figure umane. La poesia si conclude con la ripetizione per quattro volte del verso "*Provalyvaetsja krovat'*" che comunica la sensazione di perdita di punti fermi.

Oltre al tema del dissolvimento, la poesia di Sapgir è anche un illuminante esempio della concezione dell'opera letteraria come di una forza in grado di coinvolgere tutti i sensi; in questi versi la meschinità dell'uomo, visto come elemento del meccanismo sociale, viene trasmessa non soltanto tramite la parola, ma anche con la vista, l'udito e la sensazione della perdita di equilibrio. Le grida, gli elementi visuali che accompagnano la narrazione mirano infatti non tanto alla lettura, quanto a creare sensazioni fisiche.

Ma anche la realtà "vera" assume caratteri irreali, nella presentazione "fotografica" tipica del concretismo. Nell'opera di Sapgir, come in quella degli altri *lianozovcy*, sono ben presenti i riferimenti alla situazione artistica dell'epoca, in cui una scultura astratta poteva suscitare le ire di tutti coloro che vi si imbattevano (così come la mostra degli astrattisti suscitò le ire di Chruščev). Fanno eccezione le donne, la cui fantasia è eccitata da qualcosa di istintivo, primordiale, estremamente originale.

Скульптор
Вылепил Икара.
Ушел натурщик,
Бормоча: "Халтурщик!
У меня мускулатура,
А не части от мотора."
Пришли приятели,
Говорят: "Банально."
Лишь женщины увидели,
Что это – гениально.
– Какая мощь!
– Вот это вещь!
– Традиции
Древней Греции. . .
– Сексуальные эмоции. . .

[46] In epoca chruščeviana e brežneviana gli ospedali psichiatrici venivano utilizzati per rinchiudervi i dissidenti più intransigenti al posto delle prigioni; questo tipo di pena era più "comodo", in quanto non necessitava di alcun processo per essere inflitto.
[47] Ivi, p. 26.
[48] Ibidem.
[49] Come ad esempio il film *The Invisibile Man* di James Whale (1933) e molti altri dello stesso genere.

– Я хочу иметь детей
От коробки скоростей![50]

Le voci dei visitatori della mostra si fondono in un fragoroso alternarsi di lodi e insulti, che generano, in maniera quasi involontaria, una lingua poetica estremamente elaborata: l'accostamento delle parole *banal'no* / *genial'no* in posizione forte esprime alla perfezione i punti di vista dei visitatori della mostra, condensandoli in una rima tanto dozzinale, quanto eloquente a proposito della tecnica del poeta, che si basa su trovate piuttosto semplici dal punto di vista strutturale, ma dense di contenuti e suggestioni. L'opinione del pubblico emerge per mezzo di poche frasi costruite su opposizioni semantiche e rime che si rincorrono e si ripetono ("– Kakaja mošč'! / – Bot eto vešč'! / – Tradicii / Drevnej Grecii... / – Seksual'nye emocii..."). L'assurdo nasce invece dall'eccitazione prodotta dall'arte nelle visitatrici, che riescono a vedere oltre ciò che viene rappresentato. Qui incomincia la realtà "altra", quella della fantasia e del sogno:

Зачала. И в скорости
На предельной скорости,
Закусив удила,
Родила
Вертолет.
Он летит и кричит –
Свою маму зовет[51].

Il desiderio, descritto con un tono febbrile e volutamente grottesco (*Groteski* è il sottotitolo della raccolta *Golosa*) prende forma, si realizza nella vita quotidiana: l'elicottero-neonato vive e gioca proprio come un bambino normale. L'assurdo deriva dalla rivisitazione in chiave ironica e irriverente dei motivi della letteratura del passato: "Человек-машина опознавался футуристами как представитель новой грядущей расы [...] [Икар – М. М.] – антифутурологический текст, основанный на использовании излюбленных футуристами 20-х гг. приемов визуализации слова"[52]. La rilettura di artifici espressivi visuali porta quindi alla creazione di una dimensione parallela, che, come si è visto, nasce dall'osservazione critica e beffarda della realtà "vera", intrinsecamente assurda: la letteratura della sparizione riguarda non soltanto l'essere umano, ma anche e soprattutto la parola come elemento di trasmissione del senso. L'assurdo compare nell'opera di Sapgir già a livello della struttura, simile a quella del teatro beckettiano, con la poesia *Golosa*. Vengono introdotte una nuova espressività e una nuova lingua, adatta a descrivere la stravagante realtà del mondo.

Двор
Не двор
Из земли торчит
трубор[53]

Trubor è la parola per designare un camino (*truba*) che spunta da un cortile (*dvor*) e che si forma naturalmente dalla fusione dei due significanti in uno nuovo; la parola che designa l'oggetto si fonde quindi con l'ambiente in cui è posto l'oggetto stesso che diventa oggetto$_2$, contenente un significato ulteriore rispetto a quello originario. La trasformazione dello spazio e di ciò che vi è immerso, incomincia con la comparsa di un termine nuovo, che crea una dimensione alternativa, parallela. Questo modo è l'unico per comprendere il verso di Sapgir, in cui la descrizione fantastica non è che una prospettiva leggermente alterata della realtà "reale", una deviazione da essa assolutamente ammissibile. Ciò che viene osservato cela un mondo affascinante ed estremamente complesso. Tutto il resto semplicemente non esiste.

Дальше – пусто
Полтора
Квадратных километра
Электрольного листа
(Не подходите близко
Ослепнете от блеска)[54]

Le parole che il poeta scrive in corsivo sono quelle che inventa, fondendo due sfere differenti in un'unica espressione (come per la precedente *trubor*; qui *elektrol'nyj list* come unione di *kontrol'nyj list* + *elektronnyj*, simbolo di una alienante tecnologizzazione del mondo). L'*elektrol'nyj list* crea la sensazione di un mondo futuristico e assurdo nella sua essenza tecnologica in una realtà tecnocratica, lontanissima da quella dell'essere umano. Questo procedimento genera associazioni verbali originali in un contesto di vuoto che fagocita tutto ciò che gli si oppone.

[50] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 52.
[51] Ibidem.
[52] V. Krivulin, "Komnata-tekst", op. cit., p. 85.
[53] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 131.
[54] Ibidem.

La sparizione del mondo reale dischiude una visione non chiara, ma sicuramente più autentica di quella che erroneamente viene assunta come vera. Anche qui una parola nuova aiuta a descrivere quello che sfugge alla razionalità dell'individuo.

Вдруг
У самых ног
Открылся люк
Выглянуло голубое *шало*
Вытянуло шею
Подышало
Выдохнуло пламя –
Фук!
Спряталось
Закрылся люк[55]

L'improvvisa comparsa di qualche cosa di esterno al mondo reale e il suo dileguarsi, altrettanto repentino, stabilisce un ponte tra due mondi, quello dell'autore e quello della sua fantasia. La parola *šalo*, sineddoche per indicare il mostro, ben descrive il collo e le protuberanze appuntite (la parola potrebbe essere l'unione di *šeja* [collo] e *žalo* [pungiglione]). L'improvvisa comparsa del *šalo* è simile all'inatteso rivelarsi dell'ispirazione che deforma la realtà, mostrandone quei caratteri che in poesia possono essere specchio della realtà stessa. Poi tutto scompare. Non resta che un segno effimero della visione appena avuta:

В воздухе рассеялся дымок

Т-сс
Работа совершается
Что-то
Там перемещается

В небе пролетело
Тело Это *КЛИТЦ*[56]

La *zaum'* [lingua transmentale] sapgiriana è l'ennesimo gioco linguistico (il tono e la forma di questi versi sono molto vicini a quelli della poesia per l'infanzia[57]) che acquista senso soltanto nel contesto della sua ricerca linguistica personale; quando il mondo scompare rimane soltanto la fantasia dell'autore che piega il linguaggio ai suoi bisogni e crea una concezione nuova dello spazio, in cui diventa improbabile ciò che non rientra nel fluire dell'irreale dell'irreale quotidianità. Questi procedimenti creativi di nuove parole affondano le proprie radici nei versi per bambini, basati spesso sull'alogismo o sulla creazione di parole senza significato apparente, eredità dello *slovotvorčestvo* [traducibile liberamente come "produzione verbale"] dei futuristi[58] e della letteratura per l'infanzia di Charms e Vvedenskij, ma anche di altri scrittori. Lewis Carroll, ad esempio, fece un grande uso dell'alogismo in *Alice nel paese delle meraviglie*, ma anche della creazione di neologismi, nel poema *The hunting of the snark*, in cui la stessa parola *snark* è l'unione di *snake* e *shark*. Lo stesso Carroll spiega l'importanza della creazione di questo procedimento nell'introduzione al poema stesso:

> For instance, take the two words "fuming" and "furious". Make up your mind that you will say both words, but leave it unsettled which you will say first. Now open your mouth and speak. If your thoughts incline ever so little towards "fuming", you will say "fuming-furious"; if they turn, by even a hair's breadth, towards "furious", you will say "furious-fuming"; but if you have the rarest of gifts, a perfectly balanced mind, you will say "frumious"[59].

Per Sapgir la realtà e l'assurdo sono due facce di un tutto unico, concreto e tangibile che non vuole rappresentare soltanto la vita sovietica, ma anche una realtà "altra", compresente alla nostra, segno (e speranza) che la vita non termina nella materialità del quotidiano. La linea di confine tra il reale e l'irreale è molto labile, spesso talmente sottile da permettere il passaggio dal reale all'assurdo con una facilità sconcertante. Sulla quarta di copertina del libro di racconti *Letjaščij i spjaščij* [Nel volo e nel sonno] (di Sapgir) sono riportati dei versi di Omar Khayyam, tradotti (e molto amati[60]) da Sapgir: "Поскольку все, что в мире существует, / Уйдет, исчезнет, а куда Бог весть, / все сущее считай не существует, / а все несуществующее есть". Cukanov parla dell'assurdo nell'opera di Cholin e Sapgir:

> Они [Холин и Сапгир – М. М.] жили в окружении этого абсурда, исследовали этот абсурд и описывали его в своих стихах. А когда этот ставший уже

[55] Ivi, pp. 131–132
[56] Ivi, p. 132.
[57] Sapgir fu conosciuto ed apprezzato scrittore per l'infanzia.

[58] Non a caso il futurismo fece grande uso della scrittura infantile e del *naivnoe iskusstvo* per propagandare teorie letterarie "adulte".
[59] L. Carroll, *Alice in wonderland. A Norton critical edition*, New York-London 1992, p. 220.
[60] Ancora Kudrjavickij, in I. Karamazov, "Ne zdes' i ne sejčas" [tavola rotonda], op. cit., ricorda come Sapgir acquistò un'agenda elettronica per scrivere appuntare le proprie poesie e che la prima cosa che scrisse fu questa quartina.

привычным совковый абсурд вроде бы закончился, то начался новый, и они стали исследовать его. Потому что суть поэзии Сапгира и Холина – в исследовании феномена абсурда, в который заключено человеческое существование[61].

La descrizione del mondo come di un luogo a tratti assurdo differenzia Sapgir dal Cholin dei primi cicli, per il quale la realtà non è irreale, in quanto il quartiere delle baracche (a cui si riferiscono le parole di Cukanov) è un mondo a parte, autosufficiente, lontano da quello del *sovok* [traducibile liberamente e con accezione negativa come "sovietismo"] (punto di partenza dell'indagine dell'assurdo del critico). Il mondo delle baracche non può essere visto come assurdo, poiché non esistono termini di paragone, non v'è un qualche cosa di "sano" o reale da contrapporgli, in quanto per Cholin la riflessione attorno al tema del primo ciclo incomincia e si esaurisce nel mondo che descrive. Una descrizione oggettiva, documentale, come quella cui tende l'autore, non può essere assurda. Qui invece l'analisi del mondo interiore dell'autore genera una contrapposizione tra l'uomo-Sapgir con la sua tagliente ironia da un lato e l'assurdo dell'Unione sovietica dall'altro. Questa poesia si trova sempre sul punto di dichiarare il paradosso della vita reale, senza che per questo l'autore ne diventi partecipe. Sapgir descrive, osserva dall'esterno, avvertendo l'assurdità della vita nel suo complesso. Queste poesie sono *Groteski*, quindi implicitamente contrapposte al reale, che però non è quello della Mosca degli anni '60, descritta a sua volta con piglio ironicamente documentario.

Лежа стонет.
Никого нет.
Лишь на стенке черный рупор.
В нем гремит народный хор.
Дотянулся, дернул шнур!
Вилка тут, розетка там.
Не верит своим
Ушам:
Шум,
Треск,
Лязг металла.
Радио забормотало:

"Последние известия.
Экстренное сообщение!
. . . На месте
Преступления.
. . . Большинством голосов.
. . . Градусов
Мороза.
. . . Угроза
Атомного нападения
Эпидемия. . .
Война. . .
Норма переполнена!"

Снова хор. На фоне хора
Соло авиамотора
Рев
Реактивной авиации.
Взрыв
Оваций!

Больной глядит остекленело.
Рука
Судорожно сжала одеяло.
Из дверей – издалека
Показался некто.
Доктор!
Надо
У меня проверить гайки.
Диктор:
"Лунная соната.
Исполняется на балалайке"[62].

L'onnipresenza del messaggio imperante del regime, ottimista a tutti i costi e la situazione del malato che vuole riposare assumono qui un andamento caleidoscopico e caratteri intrinsecamente contrapposti. Tutto si fonde in un'unica visione di orrore dalla quale non c'è via d'uscita. O. Filatova afferma che "'калейдоскоп' – не дефиниция жанра, зато очень точная характеристика композиционного принципа"[63]. Nei versi citati ("Radiobred") troviamo molti dei principi formali caratteristici della poesia di Sapgir, come le rime con accento spostato (*raznoudarnye*)[64] dei primi versi (*rùpor* e *chòr*), che venivano apertamente contrastate dall'estetica ufficiale[65], insieme alla caduta di accenti che andrebbero letti (*stònet* e *nikogo net*), tipica della poesia futurista, ma non solo. Questa poesia è caratterizzata da una lettura inusuale, che scopre nuove possibilità di combinazione per gli elementi della composizione poetica, caratterizzata da un linguaggio colloquiale e prosastico.

[61] A. Cukanov, "Dva poeta i absurd", *Velikij Genrich*, op. cit., p. 194.

[62] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 37–38.

[63] O. Filatova, "G. Sapgir: 'Samokritika' teksta" [intervento inedito alla conferenza dedicata a G. Sapgir (Mosca, 21 novembre 2003), cortesemente concesso dall'autore], p. 1.

[64] Nella retorica italiana chiamate "rime per l'occhio", del tipo *amò* e *amo*. Preferisco impiegare il termine con accento spostato, in quanto per Sapgir è importante proprio lo spostamento della sillaba tonica.

[65] Si veda M. Gasparov, *Očerk istorii russkogo sticha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*, Moskva 2002, p. 296.

> Сапгировские диссонансные и разноударные рифмы, холинские слова-гири-утюги. Резче, еще резче! Увесистей. Можно даже так: подчеркнутость черт, да еще и неоднократная[66].

La lettura deve però essere astratta dal contenuto puro e semplice, per far risaltare quell'"altro" di cui i versi sono espressione.

In "Radiobred" i puntini di sospensione fungono da "rilevatore di imprecisione" e quindi da avvertenza metrica: con essi il poeta costruisce una pausa, che sottolinea come dal senso delle parole concrete e univocamente interpretabili della radio nasca una "citazione" un agglomerato di parole prive di senso compiuto, un'unica delirante frase che parla di tutto e quindi di niente ("... Na meste / Prestuplenija. /... Bol´šinstvom golosov / ... Gradusov / Morosa"). Il frenetico avvicendarsi delle scene nella terza strofa, ma anche le rime molto precise e sonore, uniscono le immagini in un tutt'uno caotico, come, ad esempio l'ovazione e il rombo degli aerei, che si confondono in un boato unico.

Il paziente rivela la sua natura di essere non umano ("Nado / U menja proverit´ gajki"). La coscienza della pazzia incombente viene conclusa da un annuncio assolutamente fuori luogo, con la voce di quel *diktor*, che diventa *doktor* per assonanza, chiamato in aiuto dal paziente e che non lascia alcuna speranza di ricevere assistenza o conforto.

Oltre alla descrizione dell'assurdo della vita reale, nella produzione di Sapgir figurano versi di stampo più marcatamente assurdista, che rivelano la forza del messaggio di questa poesia, ma anche la grande novità di una scrittura, fondata su un substrato attinto dal linguaggio popolare e folclorico, inserito in una struttura piuttosto ardita e insolita, anche nel contesto della poesia del sottosuolo, di per sé più variegata e coraggiosamente sperimentale di quella ufficiale. La poesia "Obez´jan" [sic] si apre con una lunga epigrafe "folclorica" (tratta proprio, come scrive l'autore, "iz narodnogo fol´klora" [dal folclore popolare]) che impone una lettura molto particolare. L'epigrafe ha la funzione di dare un tono di veridicità alla storia che sta per essere raccontata. L'autore ancora una volta accetta di vestire i panni di compilatore di documenti. Il linguaggio di questa poesia è assolutamente quotidiano e si presenta come "trascrizione" di una serie di dialoghi e pensieri, in cui l'intervento dell'autore su un avvenimento che vuole essere presentato come "strano, ma vero" è minimo.

> Вышла замуж.
> Муж, как муж.
> Ночью баба
> Разглядела его, по совести сказать, слабо.
> Утром смотрит: весь в шерсти.
> Муж-то, господи прости,
> Настоящий обезьян.
> А прикинулся брюнетом, чтобы значит,
> Скрыть изъян.
> Обезьян кричит и скачет,
> Кривоног и волосат.
> Молодая чуть не плачет.
> Обратилась в суд.
> Говорят: нет повода...
> Случай атавизма...
> Лучше примиритесь...
> Не дают развода![67]

Sapgir narra (in chiave ironica) questa vicenda con quella distanza dal narrato che era caratteristica del concretismo. La forma dialogica e spassionata del reportage viene adottata per una storia che l'autore vuole spacciare come cronachistica, sebbene inusuale. L. Annenskij sottolinea come questo tipo di lirica abbia precorso molte tappe del concettualismo maturo, che al tempo di *Golosa* non esisteva ancora; la poesia di Sapgir è caratterizzata per il critico da "сплошное 'обыгрывание' мотивов"[68]. Il critico aggiunge, sempre a proposito della poesia "Obez´jan":

> Вот простонародное косноязычие, которое так и просится в анекдотический милицейский протокол: "Обезьян кричит и скачет кривоног и волосат, молодая чуть не плачет обратилась в суд". Написано задолго до того, как такие протоколы стал подшивать Дмитрий Александрович Пригов, вот тасующийся переброс стандартных реплик: "У бухгалтера инфаркт – присудили десять лет – Смотрят, а уж он скончался – я и сам люблю балет". Написано задолго до Льва Рубинштейна, который стал собирать из таких реплик целые картотеки[69].

L'elemento giocoso che sta alla base di questo verso è quello che apre la strada al concettualismo maturo. Sapgir giunge a questo tipo di valutazione della letteratura in maniera assolutamente autonoma e indipendente da

[66] V. Nekrasov, *Lianozovo*, Moskva 1999, p. 67.

[67] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 40.

[68] L. Annenskij, "Teni angelov", Ivi, p. 5.

[69] Ivi, I, pp. 5–6.

qualunque considerazione teorica attorno alla propria opera.

Дивные дела! –
Двух мартышек родила.
Отец монтажник – верхолаз
На колокольню Ивана Великого от радости
залез
И там на высоте,
На золотом кресте
Трое суток продержался, вися на своем хвосте.
Дали ему премию –
Приз:
Чайный сервиз.
Жена чего не пожелает, выполняется любой ее
каприз!

Что ж, был бы муж, как муж хорош,
И с обезьяной проживешь[70].

La voce di Sapgir non riesce ad astrarsi completamente dal narrato, da qualche parola gettata qua e là (*divnye dela*) traspare il divertimento dell'autore nel "descrivere" la realtà. La tensione verbale viene creata con l'abile utilizzo delle pause e di un verso che tende a diventare accentuativo (e che quindi si allontana dalla metrica tradizionale tipica del folclore popolare). Il *narodnyj fol´klor* dell'epigrafe è quindi la voce travestita di Sapgir.

La morale che emerge dal testo è che bisogna accontentarsi di ciò che si ha, in fin dei conti un marito-scimmia non è il peggio che possa capitare, specialmente se riceve premi di cui beneficia tutta la famiglia. Questa è l'ironica e cinica conclusione delle meditazioni attorno alla mentalità piccolo borghese dell'*homo sovieticus* degli anni '60 e la sua voglia di possedere e mostrare ciò che possiede.

Ben più complessa è un'altra poesia di *Golosa* (cui appartiene anche la precedente "Obez´jan"), in cui la tradizione assurdista emerge in maniera chiara, grazie all'uso di elementi caratteristici per questo tipo di letteratura, come lo scambio e l'interazione tra le sfere dell'uomo e del regno degli insetti. Sebbene la scrittura sia molto vicina a quella di Charms o Vvedenskij, credo che essendo i versi in questione scritti nei primi anni '60, si possa trovare un'eredità più indiretta, che risale alla letteratura per l'infanzia, ai racconti ucraini di Gogol´, ma anche ad autori come il Dostoevskij del *Sosia* o a Kafka, fermo restando il possibile accenno all'arte reale da parte di Kropivnickij o Satunovskij.

[70] Ivi, I, pp. 40–41.

Паук
Яков Петрович
Висел в углу уборной.
Человек
Яков Петрович,
Покакав,
Разразился речью бурной:
– Я человек!
Я представитель человечества!
А ты – паук.
Как ты смел присвоить имя-отчество?
– Я человек. –
Сказал паук. –
– Ах так!
Так значит, я – паук![71]

Sapgir utilizza parole volgari, cui fa seguire espressioni poetiche; la doppiezza del registro è caratteristica dell'intera produzione di Sapgir.

L'attribuzione di nome e patronimico al ragno (caratteristiche umane) priva le vicende di ogni legame logico. Qui non avviene alcuna trasformazione, ma semplicemente l'uomo e il ragno si scambiano di posto. I ruoli e le gerarchie perdono senso in un mondo irrazionale: "Нередко у Сапгира поэтические высказывания обезличены, их произносят некие неопределенные участники странного, почти бессвязного диалога [...] Текст упорядочен, выстроен ритмом и рифмой, но лишен всякого смысла, абсурден[72]". Le diverse dimensioni dei due protagonisti non hanno alcuna rilevanza. I legami logici sono aboliti e i due mondi si confondono, l'omonimia del ragno e dell'uomo complicano ancora di più la comprensione di ciò che sta accadendo:

Яков Петрович
Полез в паутину.
Яков Петрович
Вернулся в квартиру,
Представьте женщины испуг.
Жена глядит:
Сидит
Паук.
Молчит.
Надут,
Как Высший суд.
Звонок
Жужжит,
Паук

[71] Ivi, p. 88.
[72] A. Rančin, "'... moj udel – slovo'. Poetičeskij mir Genricha Sapgira", *Lianozovo: lianozovskaja gruppa: istoki i sud´by*, Moskva 1998, p. 163.

Бежит[73].

Tutto il mondo di Jakov Petrovič-uomo diventa complice dello scambio, la stranezza della situazione scompare con il "ragionamento" del ragno nei versi conclusivi e la sua paradossale affermazione del fatto che non esistano ragni e che tutti siano uguali (sebbene Jakov Petrovič-uomo sia stato lasciato sulla ragnatela del bagno). I ruoli si invertono, la moglie e i colleghi del protagonista "umano" accettano il cambiamento senza alcun problema; scompare la figura dell'uomo come individuo, che risulta essere soltanto quello che fa, i ruoli che ricopre e che gli vengono riconosciuti. Poco importa che un ragno vada al lavoro al posto di un essere umano:

Взгляните,
Он в учреждении.
Висит в отдельном кабинете.
Натянулись нити.
Все пришло в движение.
Забегали секретари.
На прием
Пришли цари.
Дверь –
На крючок.
Царь
Садится на толчок.
А в углу – паучок
Яков Петрович.

Он говорит царю,
Заплакав:
– Я вам клянусь, как рыцарю!
Я – не паук.
Я – человек.
Я вам серьезно говорю!
Вот я,
Вот вы,
Вот кабинет.
А пауков
На свете нет[74].

L'analisi delle poesie che trattano della realtà celata dietro quella visibile e concreta di tutti i giorni, porta a comprendere la necessità del poeta di trasformare la lingua poetica in espressione prosastica. La prima scompare, come anche l'intervento dell'autore e gli eroi dei versi. L'inserimento continuo e insistente del dialogo e di una voce narrante che predilige un tono colloquiale, a prima vista addirittura dozzinale, privano questi versi dell'aspetto "poetico" della poesia, complice anche un'esposizione molto narrativa. Il linguaggio riflette indirettamente anche la mentalità dell'epoca, offrendone uno spaccato impietoso e decisamente grigio.

Tutti questi tratti sono il segno del raggiungimento da parte di Sapgir di una notevole maturità artistica, ma anche la dimostrazione dell'avvenuta emancipazione del verso dalle maglie della non-espressività ufficiale. La poesia di Sapgir contiene una forza intrinseca che scaturisce non tanto dalle parole, quanto dai rapporti che si instaurano tra le diverse componenti del verso e tra i versi stessi (*Sidit / Pauk. / Molčit. / Nadut, / Kak Vysšij sud. / Zvonok / Žužžit, / Pauk / Bežit*).

Da questi versi traspare un'attenzione al ritmo che diverrà, proprio dopo Sapgir e l'esperienza di Lianozovo, una delle componenti fondamentali della poesia della seconda metà del XX secolo e che in alcuni casi attribuirà a questo elemento un'importanza addirittura superiore al contenuto. L'armonia sapgiriana conferisce alla composizione un andamento molto particolare che nasce dall'accostamento del giambo con la frammentarietà del verso di derivazione futurista (majakovskiana in primo luogo), ma anche della poesia della Cvetaeva o di Chodasevič, che avevano fatto della forza dell'elemento verbale uno dei cardini della propria poetica. Un'altra eredità presente in queste liriche è quella della tradizione della *basnja* [favola] di ascendenza sumarokoviana e del periodo successivo. La complessità delle influenze mostra come dietro a una scrittura apparentemente semplice si celi un grande lavoro di ricerca e un sottile gioco con tutta la tradizione letteraria precedente.

Gli anni '60 attualizzano questo tipo di verso formalmente semplice, in cui le sensazioni suscitate dalla lettura sono prevalenti sul contenuto, che non diventa però un elemento completamente secondario. Questa sarà la forza di poeti come L. Gubanov (1946–1983), uno dei più rappresentativi dell'intero periodo poststaliniano. La grande attenzione nei confronti della parola sarà anche alla base delle sperimentazioni degli anni '70 e '80, in cui l'ossatura del verso verrà ridotta al minimo per concentrare l'attenzione della lettura sulla singola parola, non più vista come elemento del verso, ma come componente a sé di un discorso spesso metapoetico.

[73] G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, pp. 88–89.
[74] Ivi, p. 89.