

Del mutismo del verso poetico, o il “testo vuoto” e “semivuoto” nell’opera di G. Sapgir

Massimo Maurizio

◇ eSamizdat 2005 (III) 2–3, pp. 263–272 ◇

Я понимал, что пустота – полна. . .

Г. Саггир

I. IL TESTO “VUOTO” COME FORMA ESTREMA

INDICO con il termine testo “vuoto” i cosiddetti *pustotnye stichi* o *pustotnye teksty*¹, in cui mancano completamente sia gli equivalenti del testo², sia la parte verbale. La forma “vuota” è ormai relativamente canonizzata dalla critica³, per cui non ne affronterò l’analisi; ritengo tuttavia necessario mettere in evidenza lo stretto legame di questo tipo di testo con la poesia visuale tradizionalmente intesa, ovvero come un testo che fa dei “disegni” con le componenti di cui è formato.

Il primo “testo vuoto” della letteratura russa compare nella XV parte (*Poema konca* [Il poema della fine])⁴ del poema *Smert’ iskusstva* [La morte dell’arte] di V. Gnedov (San-Pietroburgo 1913), dopo il quale molti autori si cimentarono nella “composizione” di opere simili, trovando di volta in volta nuovi elementi per una “forma di scrittura” ritenuta grandemente evocativa. Nella

letteratura europea questo tipo di testo si sviluppa parallelamente all’esperienza russa nell’opera di Man Ray e, in un periodo leggermente posteriore, in quella del surrealismo.

Il critico Ju. Orlickij afferma che il poeta che adotta questa scrittura “minimalizza la componente verbale del testo, accentuandone però la componente emozionale”⁵, ponendo quindi l’accento sulla ricezione sensibile della parte non scritta. La poesia dell’assenza nasce da subito come espressione visuale della mancanza; quando recitava *Poema konca*, Gnedov “declamava” la parte in questione mimando i tre gesti del direttore d’orchestra che anticipano l’inizio dell’esecuzione di un brano e che indicano la profondità, il timbro e la durata, cioè le tre componenti fondamentali della musica. Della produzione di Sapgir fanno parte soltanto due testi “vuoti”; l’eccezionalità dell’utilizzo di questa forma è dovuta probabilmente al fatto di essere canonizzata e riconosciuta, ma anche relativamente diffusa negli ambienti non ufficiali del periodo, e quindi non troppo interessanti per un instancabile sperimentatore. Sapgir la utilizza soltanto come espressione di un discorso sul verso funzionale al chiarimento di alcuni aspetti del verso stesso tramite gli elementi che lo compongono.

7 *

Комментарий:

Здесь тьма людей, растений и существ,
Здесь дни воспоминаний и торжеств,
Здесь мысли, пойманные на лету,
И вс, что образует Пустоту⁶.

È questa la parte conclusiva di un ciclo (*Risunki* [Disegni], dedicato a I. Kabakov) che fa parte della raccolta

¹ Per il termine *pustotnyj tekst*, si vedano le relazioni di Ju. Orlickij, “Genrich Sapgir: Grani novatorstva”, “Velikij Genrich: Sapgir kak potaennyj poet” e “Cholin i Sapgir – pionery russkogo avangarda konca XX veka”, in corso di stampa e gentilmente concesse per una lettura dall’autore. Nel mio articolo, “I primi due cicli di G. Sapgir” nel contesto del concretismo russo: la ricerca della parola pura tra assenza e assurdo”, *eSamizdat*, 2005 (III) 1, pp. 71–89, accennavo a questo tipo di testo definendolo “assente”. Considerazioni successive mi hanno però portato a preferire una traduzione più vicina all’originale (*pustotnyj*, letteralmente, cavo, aggettivo della parola *pustota*, che, secondo la definizione di Dal’ è: “polost’ vnutri čego-to”, cavità all’interno di qualcosa).

² Termine di Ju. Tynjanov: “chiamo equivalenti del testo poetico tutti gli elementi che in un modo o in un altro sono esterni alla sfera verbale, prima di tutto le parziali omissioni, poi la parziale sostituzione [dell’elemento verbale] con elementi grafici, e così via”, Ju. Tynjanov, “Problema stichotvornogo jazyka, *Literaturnaja evoljucija*, Moskva 2002, p. 45 (qui e oltre traduzioni mie).

³ Si veda anche Ju. Orlickij, “Minimum minimorum, otsutstvie teksta kak tip teksta”, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1997, 23, pp. 270–279.

⁴ Tutte le traduzioni, se non diversamente indicato, sono mie.

⁵ Ju. Orlickij, “Cholin i Sapgir – pionery”, op. cit.

⁶ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, N’ju Jork-Moskva-Pariž 1999, II, p. 121.

Stichi dlja perstnja [Versi per l'anello, 1981]. Il commento spiega la poesia che non c'è, ma anche il senso del Vuoto, che per Sapgir è "sempre celato all'occhio, qualcosa di cifrato, di nascosto. O forse Tutto"⁷. La mancanza, il Vuoto assume quindi i caratteri di un artificio che va oltre l'espressione verbale, ma che conserva la forza creatrice di un'opera che al contempo è tutto e niente; in essa non v'è infatti nulla che guidi la fantasia del lettore. Il commento ha la funzione di rilevare l'intenzione dell'autore, ma non fa parte dell'opera; il fatto che in esso compaiano versi tradizionali è un gioco di Sapgir che scrive una "poesia di assenza" estremamente avanguardista e nel commento alla stessa (elemento esterno all'opera) resta fedele alla definizione più canonica, rigorosa e tradizionale della versificazione. L'autore vuole forse dare a intendere che la poesia come tale è appannaggio del passato e che la nuova poesia non è più costituita dai versi scritti in pentametri giambici. Come spesso avviene nell'opera di Sapgir, questa dichiarazione ha il valore di un gioco, di una provocazione: egli continuerà infatti a scrivere anche in versi tradizionali.

Se in *Risunki* il "testo vuoto" è una parte di un ciclo più ampio, il *Novogodnij sonet* [Sonetto dell'anno nuovo] è invece un "testo vuoto" in tutto e per tutto. Esso consta di tre elementi: la dedica ("Posvjašaetsja Gerlovinym" [dedicato ai Gerlovin]), il titolo (preceduto da "1.") e il numero di pagina⁸. Al *Novogodnij sonet* segue un *Sonet kommentarij* [Sonetto-commento] (contrassegnato dal numero "2."), che si presenta come "nota al testo", ma che di fatto è un'opera in cui ogni verso corrisponde a un verso zero della poesia che lo precede.

На первой строке пусто и бело
Вторая – чей-то след порошей стертый
На третьей – то, что было и прошло
И зимний чистый ветер на четвертой

На пятой – вздох: "как поздно рассвело"
Шестая – фортепианные аккорды
Седьмая – ваше белое письмо
Восьмая – мысль: "здесь нечто от кроссворда"

Ни две терцины: все, что вам придет
На ум когда наступит Новый Год
И все о чем вы здесь не прочитали

И основное: то что мой концепт

⁷ Ju. Orlickij, "Minimum minimorum", op. cit., p. 273.

⁸ G. Sapgir, *Sonety na rubaškach*, Omsk 1991, p. 23.

Из белых звуков сотканный концерт
Поэзия же – просто комментарий⁹

Anche in questo caso il commento, scritto in versi tradizionali molto lirici (che trae ispirazione dalla tradizione ottocentesca del verso da camera, gli *al'bomnye stichi*, ma probabilmente anche dalle sciarade) ha il valore di un gioco con il lettore di poesia, come avveniva anche per la settima parte di *Risunki*. Il "testo vuoto" ha quindi la funzione di suscitare quelle sensazioni piacevoli che, nell'esperienza personale di ognuno, sono evocate dal ricordo, ma che le parole non sono in grado di restituire. Ogni verso è un pensiero, un'immagine mentale e non la ripresa, il racconto o il tentativo di descrivere tali realtà. In questo modo Sapgir dona alla carta i propri ricordi, le immagini che hanno suscitato in lui delle sensazioni, senza per questo ridurle a racconto o limitarle a meri segni grafici.

Questi versi rappresentano però anche i desideri, le speranze che vengono espresse con l'anno nuovo. Il penultimo verso apre una nuova interpretazione del testo del *Novogodnij sonet*: il testo c'è, ma è bianco e si confonde con la carta. A ben guardare però affiora dal foglio e diventa reale e tangibile, non già come immagine evocata, ma come forma concreta dell'esperienza e del ricordo. Se la poesia dev'essere un commento a ciò che si vede e si sente, essa non è creazione, ma una riproduzione abbozzata e incerta, a tratti goffa, di emozioni e sentimenti.

II. IL TESTO "SEMIVUOTO"

Definisco "semivuoto" (*polupustotnyj*)¹⁰ un testo che conserva una veste grafica verbale, ma in cui alcuni costituenti sono sostituiti da elementi zero. Una parte considerevole della produzione sapgiriana si basa sull'assenza formale di elementi del testo, acquistando una valenza espressiva molto alta nel contesto di quest'opera.

Questo tipo di testo è il segno più evidente della costante tensione di Sapgir verso la categoria del vuoto, che assume un'importanza centrale nell'ambito della sua produzione. Il testo "semivuoto" come forma di

⁹ Ivi, p. 24.

¹⁰ Questo termine è stato introdotto da me alla conferenza su Sapgir, tenutasi all'RGGU di Mosca il 21 Novembre 2003. Ricalca la forma accettata per il testo vuoto (*pustotnyj tekst*).

espressione generalmente intesa può essere considerato una forma di passaggio verso il "testo vuoto", ma le singole poesie sono entità letterarie autonome e concluse in se stesse. L'artificio del vuoto come segno dell'assenza di un testo può essere visto come estremizzazione del tentativo di semplificare la lingua letteraria, tipico della produzione non ufficiale del periodo 1960–1990, quando la letteratura incomincia progressivamente a perdere i connotati che la designavano come alta ed estetizzata, fino a spogiarla anche della parvenza di espressione poetica (e nella poesia di Sapgir di espressione verbale *tout court*).

L'adozione del testo "semivuoto" è spesso segno dell'impossibilità di trovare un'espressione soddisfacente per le proprie esigenze poetiche. Secondo V. Žirmunskij "non può esistere una forma vuota, poiché la forma è un artificio legato al contenuto, qualunque esso sia"¹¹. L'esigenza del vuoto come mezzo espressivo nasce per Sapgir proprio come sostituto di un verso incapace di restituire le pulsioni e i sentimenti riconosciuti dall'autore come fondamentali per la propria poesia.

L'inadeguatezza della lingua si può manifestare con la ripetizione di alcuni elementi tesi a "disturbare" l'esposizione lineare di un pensiero.

И почти помимо воли! – я не знаю что сказать
Подчиняют-ся слова но что сказать неизвестно
Разве то что в Кракове каждый час на ратуше
Плачет маленький трубач из средневековья
А на площади туристы – что сказать что сказать
Как на святочной открытке – что сказать что сказать
Плачет маленький трубач – но что сказать неизвестно¹²

Le frasi ripetute ("ja ne znaju čto skazat' // čto skazat' neizvestno // čto skazat' čto skazat'") di fatto sostituiscono le parole con cui il parlante dovrebbe raccontare ciò che ha visto a Cracovia. Le formule reiterate sono portatrici di un messaggio informativo pari a zero, poiché le frasi, proprio perché non concluse, cessano di svolgere qualunque funzione comunicativa (funzione prima del linguaggio) e di ricoprire un ruolo denotativo all'interno della frase. Questo tipo di verso comunica il senso della futilità di molte parole che quotidianamente vengono dette; tutto il testo sembra essere scritto in

una "lingua nulla". Riconoscere l'inadeguatezza del linguaggio porta a comprendere la necessità di trovare un nuovo modo di trasmettere il significato a tutti i livelli di profondità e contenuto, anche nel caso in cui il testo sia un semplice resoconto di viaggio.

Nei testi "semivuoti" la parola scritta riveste un ruolo importante per la comprensione del soggetto, ma ciò che risalta maggiormente è la non finitezza, che diventa l'elemento primo del testo; la parte mancante (nulla) si carica inoltre di un significato molto più forte di quello che hanno le parole, poiché non è l'autore che dice al lettore che cosa pensare e cosa leggere, ma è quest'ultimo che deve filtrare il non-testo attraverso i propri sentimenti, attribuendogli quindi una valenza simile a quella della creazione originale, come se fosse lui a scrivere (completare) la poesia che ha davanti¹³.

Nel contesto della produzione di Sapgir, la poesia *Neokončennyj sonet* [Sonetto non concluso] è esemplificativa a riguardo di questo procedimento: ancor prima di leggere i versi risulta chiaro che il sonetto non si conclude, che l'ultima terzina è limitata a una sola parola e allo spazio bianco della pagina che segue.

Четверг. С утра я позвонил в Москву
Сошел с крыльца на снег навстречу солнцу
Увидев близко розовую сойку
Обрадовался я что я живу

Дорогу помню – желтую постройку
Опять сегодня поздно я усну
А в дымчатое нежное высоко
Вливалась синь предвоштитив весну –

И что созвучно всей моей душе
Которую за много лет я снова
Сверкали звезды грозно и лилово –

Почувствовал¹⁴

L'impossibilità di descrivere in maniera fedele i propri sentimenti più profondi porta alla conclusione che il silenzio è di gran lunga più eloquente delle parole con cui si potrebbero esternare le sensazioni. L'ultima parola, *počuvstvoval* [sentii], dischiude una serie di ipotesi

¹¹ Ju. Tynjanov aveva già rilevato questo momento a proposito dell'opera di Puškin: "La parziale oscurità viene compensata in qualche maniera dall'enorme tensione degli elementi mancanti, dati come potenziali, e dinamizza la forma che trova il suo sviluppo massimo", Ju. Tynjanov, "Problema", op. cit., p. 48.

¹² G. Sapgir, *Moskovskie mify*, Moskva 1989, p. 113.

¹⁴ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 36.

¹¹ "Una forma vuota non può esistere laddove per forma si intenda [...] un artificio espressivo in relazione ad un qualche contenuto", V. Žirmunskij, "Zadači poetiki", *Poetika ruskoj poezii*, Sankt-Peterburg 2001, p. 28.

sul possibile seguito. Il fatto che Sapgir scriva il sonetto con uno stile tradizionale fa risaltare ancora di più la mancanza di un seguito.

Ogni lettore può completare la poesia con le emozioni che gli sono più vicine e che fanno parte del suo bagaglio culturale. Questo artificio non è nuovo in letteratura: Ju. Lotman scorge qualcosa di simile nella poesia di Puškin *Kogda za gorodom, zadumčiv, ja brožū* [Quando cogitabondo erro in periferia]¹⁵, dove il verso conclusivo acquisirebbe innumerevoli significati e la sua scrittura sembrerebbe dettata dall'impossibilità di "esprimere a parola la profondità della vita, l'infinità del flusso vitale"¹⁶.

Per Sapgir questo è soltanto un punto di partenza per lo sviluppo della concezione che porterà la sua poesia a essere una delle espressioni più compiute della poetica del vuoto. Già nel ciclo primo ciclo, *Golosa* [Voci] (1958-1962) figurano testi in cui l'autore fa uso di spazi bianchi o di elementi zero come sostituenti delle parole; nella celeberrima *Vojna buduščego*, il titolo, insieme alla prima e all'ultima parola, funziona da "cornice", da referente del significato che aiuta a definire il contesto in cui vengono inseriti gli elementi non verbali.

ВОЙНА БУДУЩЕГО

Взрыв!

...

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ЖИВ!?!¹⁷

Questa poesia non è "vuota" in tutto e per tutto poiché i segni grafici sostituiscono il testo potenziale. I ver-

si sono costituiti da puntini di sospensione di lunghezza diversa che riproducono il verso libero. La parte verbale non compare poiché al momento dello scoppio si sente soltanto la voce della guerra; i puntini fungono quindi da segno dell'impossibilità di parlare della brutalità e di descrivere l'orrore e la morte. Questo discorso sulla mancanza come significante ricorda il concetto del *dégré zero* individuato per la linguistica da Roland Barthes ("le *dégré zero* [...] c'est une absence qui signifie"¹⁸).

La grande ironia che distingue sempre l'opera di Sapgir, arricchisce il "testo vuoto" di nuove valenze: in *Svidanie* [L'appuntamento] egli utilizza un procedimento analogo a quello adottato in *Vojna buduščego*, ma il titolo conferisce alla composizione tratti che, associati all'ironia e al testo "semivuoto" dei primi versi, ne determina una lettura piuttosto singolare.

.....

.....

.....

И вдруг – соседи, муж, ребенок.

Комната полна пеленок.

Они развешаны повсюду.

Сестра сердита, бьет посуду¹⁹.

La parte verbale della poesia comincia di fatto con la cinica descrizione del lato più prosaico e squallido della vita familiare, mentre il titolo fa pensare all'idillio dell'amore e della felicità di due amanti. I puntini hanno la funzione di (non) descrivere il romanticismo del primo appuntamento; parlarne vorrebbe dire snaturare i ricordi legati all'innamoramento. La parte verbale comincia con un deciso cambiamento di scena, sottolineato dalle parole "I vdruz" [E d'improvviso]²⁰; se nelle liriche caratterizzate dall'uso del testo "semivuoto" il poeta parla presumibilmente (questo tipo di testo si basa su congetture) di qualcosa di bello ed elevato per l'uomo, nella parte verbale domina il tema della banalità e della *routine* della vita di coppia, dello squallore che termina con la separazione dei due ex amanti.

¹⁸ R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris 1985, p. 68.

¹⁹ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 123.

²⁰ L'importanza di questa parola nella letteratura russa è stata sottolineata più volte, in particolare da Bachtin nel suo lavoro su Dostoevskij; anche in Sapgir la parola *Vdruz* denota spesso un repentino cambiamento di scena, sottolinea una presa di coscienza tanto improvvisa, inattesa, quanto necessaria alla crescita morale dei personaggi e all'avanzamento del soggetto.

¹⁵ Tradotta da G. Giudici e G. Spindel, A. Puškin, *Opere*, Milano 1990, p. 177.

¹⁶ Ju. Lotman, "Analiz poetičeskogo teksta", *O poetach i poezii*, Sankt-Peterburg 2001, p. 120.

¹⁷ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 39. Riporto anche il titolo perché in questo caso è un elemento costituente della poesia.

Altre volte la parte vuota può ridursi a uno spazio appena percettibile inserito tra i versi:

Мне
Подарили перстень
С геммой –
На бледном камне
Розовая рыба

Молчание
Ибо

Молчание
Либо

Молчание
Глыба²¹

Lo spazio bianco tra i versi non marca soltanto la fine di una strofa e l'inizio di quella successiva, ma funziona anche da indicatore di una pausa. Il silenzio è ciò che al lettore suggeriscono i "versi vuoti" durante la lettura. Dalle parole nascono sensazioni che sono espresse soltanto dalla sospensione della lettura. Il vuoto occupa uno spazio modesto all'interno del testo, ma risulta essere l'espressione compiuta dell'oggetto della poesia e il senso della stessa. L'accostamento di parole semplici e di un argomento tanto chiaro quanto inesprimibile, come il silenzio del verso scritto, accentua il contrasto tra la necessità di scrivere e l'incapacità di esprimersi, diventando il tema principale dei versi e assumendo una connotazione metapoetica.

Come ho già accennato, l'artificio del "vuoto" non si limita all'aspetto formale del verso (la mancanza di testo), ma è indice di fenomeni ben più profondi: l'indagine poetica di Sapgir è spesso orientata in direzione della parola, tende a espandere le sue potenzialità e i suoi limiti, anche tramite un verso che si costruisce sulla mancanza di contenuto nonostante la presenza di un tessuto verbale "completo". La frase perde la sua funzione primaria di elemento comunicativo e il "senso zero" prende il posto del "testo zero". Per evidenziare le pieghe della realtà quotidiana che non hanno significato Sapgir inserisce in alcune sue liriche una serie di suoni arbitrari e impronunciabili, la cui presenza sottolinea la morte della lingua, proprio nel momento in cui viene usata nella forma espressiva che dovrebbe essere la più comunicativa e diretta: la poesia²².

Иду по коридорам
Прислушиваясь к разговорам
ГЛАВКУКЛА
ГИПРОНИЩЕПРОМ
УПРЧЕРВЯЛКА
МРКРСОНЦВЕТМЕТБРЕД
ШУКШУМШМЫГВИГФИГХАТ
Ни одного человеческого
Слова

Да живому делать нечего
В министерстве Ничего²³

La prima parola scritta con caratteri diversi riprende le cariche sovietiche dei capi (come *glavotdel* [caporeparto], *glavredaktor* [caporedattore] e simili) sostituendo al grado la parola *kukla* [fantoccio], allusione all'inconsistenza di coloro che dirigono l'ente descritto che, in questa poesia, è comandato da fantocci. Alla parola *Glavkukla* seguono parole che sembrano acronimi sovietici difficilmente pronunciabili e in parte generati da parole che "entrano" in altre parole²⁴ o da parole intere (*bred* [delirio], significativa in questo contesto). Sapgir inserisce nella stessa poesia un gran numero di sigle e acronimi che comunicano una sensazione di disordine "fonico" e visuale; proprio l'affastellamento di queste componenti fa sì che il lettore le recepisca come fattori di disturbo, e non come possibili portatori di significato. Il poeta tende a mettere in luce l'espressività (non-espressività) di queste formule, la loro funzione non comunicativa, ma anche a creare un "anti-poesia" in cui abbondano gli elementi ironici. Nella lirica precedentemente citata l'assurdo delle parole riflette l'illogicità dell'ente e per estensione del meccanismo burocratico *in toto*. Se la lingua del concretismo²⁵ (di cui Sapgir è uno degli esponenti più illustri) deve rispecchiare fedelmente la realtà e quest'ultima è assurda e insensata,

concisione e dove, di conseguenza, ogni parola acquista una rilevanza particolare.

²³ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 127.

²⁴ Nelle parole *soncvet e červjal* è riconoscibile un gran numero di parole e di combinazioni. Per esempio, (*soncvet* = *solnce* – pronuncia [sontse] – + *cvet* [sole + colore]; *červjal* = *červ'* + *vjal* [verme + forma breve dell'aggettivo indolente]).

²⁵ Per una trattazione esaustiva di questa corrente si vedano V. Kulakov, *Poezija kak fakt*, Moskva 1999; Vs. Nekrasov, *Živu vižu*, Moskva 2002; Idem, *Stichi iz žurnala*, Moskva 1989; Idem, *Spravka*, Moskva 1991; Idem, *Paket*, Moskva 1996; Idem, *Lianozovo*, Moskva 1999; I. Kabakov, *60–e–70–e. Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve*, Wien 1999; L. Zubova, *Sovremennaja russkaja poezija v kontekste istorii jazyka*, Moskva 2000; M. Ajzenberg, "Nekotorye drugie", *Teatr*, 1991 (IV), pp. 99–118; la sezione dedicata a Lianozovo, in *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1993, 5, pp. 186–290; *Lianozovskaja gruppa. Istoki i sud'by*, Moskva 1998.

²¹ G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 167.

²² La poesia è, tra le forme di espressione verbale, quella che ha maggior

allora la lingua stessa deve diventare irrazionale, illogica. Il mondo si trasforma nel regno dei morti, il linguaggio si fossilizza, diventando un mezzo per esprimere idee inconsistenti di uomini altrettanto inconsistenti (*Da živomu delat' nečego / V ministerstve Ničego* [E un vivo non ha niente da fare / Al ministero del Nulla]).

La poesia *Suščnost'* [Essenza] propone l'idea filosofica dell'impossibilità della ricezione oggettiva del mondo fisico, che al contrario esiste soltanto nella coscienza di ognuno nel momento in cui viene visto e recepito. Questa poesia, centrale per la produzione dell'auto-re²⁶, individua il nucleo della sua ricerca poetica 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

Вот
Предмет
Смотришь –
Нет

Каждое мгновение
Это пожирание

Стол –
ол –
Растворился и ушел

От зеркала
Осталось –
ло
В книге –
Ни
Одной строки
Только чистые листы

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

Но
Остается
Карта сущности

Я видел карту
Это в сущности
Слепое белое пятно
Слегка вибрирует оно²⁷

Il tempo è un concetto illusoriamente oggettivo, tutto tende alla non-esistenza e se “každoe mgnovenie / eto požiranie”, alla scomparsa delle parole, che avviene in maniera continua e inarrestabile, segue necessariamente la dissoluzione dell'idea della parola stessa, vista come entità autonoma. La decostruzione della parola, necessaria al concretismo per il recupero dell'espressività poetica, acquista qui attributi visuali che emergono proprio in forza della mancanza.

La scomparsa delle lettere implica anche la perdita di senso della parola e dei sentimenti. Il vuoto ha quindi per Saggir una valenza filosofica. I versi conclusivi della poesia sono chiari nel senso che tutto ciò che possiamo conoscere è una macchia bianca non meglio identificata che rivela la propria presenza (vibra) facendosi simbolo di qualcosa che può essere tanto l'ispirazione poetica o la visione mistica (inesprimibili), quanto il nulla.

Il discorso attorno alla perdita delle funzioni comunicativa e informativa da parte del linguaggio è il nucleo teorico del ciclo *Deti v sadu* [Bambini in giardino, 1988], in cui viene riproposta l'idea su cui si basava la poesia *Suščnost'* venticinque anni dopo la scrittura del ciclo *Molčanie*, di cui quest'ultima fa parte.

была земля – осталась ля
и ту – в трубу. . .
зачем себя же представля
когда меня не бу ?²⁸

In questi versi la perdita di senso delle parole è legata più direttamente alla morte. La duplicità dei piani linguistico-semantico e umano gioca su due livelli temporali sfalsati: la mancanza del significato rimanda al tema della caducità del mondo, scompaiono alcune parti delle parole e al loro posto resta soltanto una macchia bianca, il segno di un'esistenza zero, che a sua volta diventa l'espressione simbolica del forte legame che intercorre tra tutto ciò che esiste, che appartiene cioè a un unico processo universale di trasformazione e sfaldamento.

Il ciclo *Deti v sadu* si apre con un'epigrafe tratta da Fet, in cui il poeta afferma che Turgenev si aspettava da lui una poesia la cui parte finale avrebbe dovuto essere

²⁶ Ivi, II, p. 250. Sebbene la parola *lja* possa essere vista come la quinta nota della scala musicale, mi sembra che lo spazio bianco che la precede indichi l'assenza di una parte scomparsa della parola *zemlja*. Questo “Lja” è insufficiente a far riconoscere la parola *Zemlja*, privando la poesia di senso.

²⁶ Anna Al'čuk definisce questa poesia “il credo filosofico di Saggir”, A. Al'čuk, “Voobražajemoe i real'noe v 'sloistike' Genricha Saggira”, *Velikij Genrich*, a cura di T. Michajlovskaja, Moskva 2003, p. 170.

²⁷ G. Saggir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 135–136.

letta con un *bezmlolnym ševelen' em gub* [movimento silenzioso delle labbra]²⁹; l'epigrafe funge da introduzione concettuale al ciclo di testi "semivuoti", in cui quasi tutte le poesie presentano un tessuto verbale, che risulta però molto frammentato e di difficile interpretazione: la mancanza di certi elementi o di una parte della parola necessaria alla comprensione univoca della stessa, conferisce a questa raccolta un'aura di meravigliosa incompiutezza. In questo senso l'indefinitezza, la polivalenza e la molteplicità delle possibili letture diventano i principi costitutivi di uno dei cicli concettualmente più interessanti dell'intera produzione sapgiriana³⁰.

Il critico D. Suchovej sostiene che questo metodo di scrittura sia vicino alla tecnica della *zaum'*, la lingua transmentale del futurismo, in forza delle possibili e molteplici interpretazioni che offre³¹, senza però aderirvi completamente³². La tecnica adottata da Sapgir in questo ciclo può essere effettivamente riconducibile alla *zaum'*, ma si sviluppa in maniera autonoma dalle conquiste della scuola futurista, proseguendo nella direzione della "purificazione" della parola e della sua risemantizzazione. Inoltre è possibile scorgere in questo tipo di scrittura un rimando alla poesia infantile³³: il titolo può essere tradotto anche come "bambini all'a-

silo"³⁴, e quindi le parole troncate possono essere viste come la trascrizione della pronuncia imperfetta di alcune parole da parte dei bambini. La percezione istintiva (non razionalizzata) e immediata della parola poetica è centrale per l'opera di Sapgir nel suo complesso.

Suchovej afferma inoltre che è sempre possibile ricostruire con una certa sicurezza il significato della parola "amputata" ("poluslova" [semiparola] nella sua terminologia). Se quest'affermazione è vera nella maggior parte dei casi, a volte però la decifrazione e comprensione della parola "tagliata" offre molteplici interpretazioni parallele, tutte ugualmente valide:

рень крупн куп оккуп сер двор
главн куст весь в звезд сир! монсеньор³⁵

in questo caso, per esempio, affermare con certezza che parola sia *kup* è arduo, si possono soltanto avanzare delle ipotesi. La nuova espressività nata dal troncamento porta a vedere il verso come un'opera aperta il cui significato primo (non metaforico o simbolico) non è univocamente interpretabile.

L'indefinitezza che fa da contorno a questo ciclo diventa specchio della visione del mondo dell'autore. La parola viene recisa, amputata. La mancanza dona al lettore un ruolo attivo nell'economia della poesia, in quanto vi partecipa come coautore che deve completare i versi. Il senso della poesia deve affiorare tramite "bezmlolnoe ševelen'e gub", ma il movimento delle labbra non può essere inserito nel testo come parte scritta. L'autore fa leva sulla fantasia e la capacità del lettore-coautore di penetrare il senso dell'opera letteraria, sottolineando il carattere astratto, non verbale, dei versi di questa raccolta³⁶. Sapgir mostra soltanto la parte delle parole necessaria alla trasmissione del messaggio in un dato momento e in un dato contesto. La molteplicità delle

²⁹ "Si aspetta da me una poesia in cui la strofa finale si possa trasmettere con un movimento silenzioso delle labbra" ["Ждет от меня стихотворения, в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ"], Ivi, II, p. 201).

³⁰ D. Suchovej ripercorre la storia di quello che lei chiama "Poluslova" [semiparola], individuando l'uso di parole e termini "spezzati", frammentati, nell'opera di molti esponenti dell'avanguardia storica e della post-avanguardia (V. Prussak, A. Kručnych, V. Chlebnikov, I. Terent'ev, S. Kirsanov, I. Sel'vinskij, A. Vvedenskij), ma anche di M. Cvetaeva e di poeti proletari, come D. Bednyj o M. Svetlov (limitatamente al periodo degli anni '20). Oltre a Sapgir, nel periodo 1960-1990, questa viene adottata anche da I. Cholin, N. Iskrenko e, tra i più giovani, D. Černyj. Si veda D. Suchovej, "Kniga 'Deti v sadu' Genricha Sapgira kak povorotnyj moment v istorii poetiki poluslova", relazione inedita alla conferenza dedicata a G. Sapgir, 21.11.2004, gentilmente concessa dall'autore, pp. 6-12). D. Suchovej prende in considerazione soltanto i *poluslova*, parole che io definisco "troncate, amputate". Il discorso del testo "vuoto" e "semivuoto" è molto più ampio ed esula dall'analisi del critico piomburghese, che ne rappresenta soltanto un aspetto.

³¹ Il critico cita la definizione di G. Janeček, secondo il quale "se si trova la soluzione o si indovina [il senso delle parole], allora non è *zaum'*. Nella *zaum'* possono esistere diverse possibilità di sciogliere l'enigma, diverse interpretazioni, ma esse si escludono a vicenda e coesistono", Dž. Janeček, "Sovremennaja zaum'", *Kredo*, 1993, 3-4, p. 22.

³² D. Suchovej, "Kniga", op. cit., p. 6.

³³ Si veda, L. Anninskij, "Teni angelov", G. Sapgir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., I, p. 11, ma anche D. Suchovej, "Kniga", op. cit., p. 5.

³⁴ La parola *sad*, giardino, vale infatti anche come forma colloquiale troncata di *detskij sad*, asilo (accanto al diminutivo *sadik*, più diffuso in quest'accezione). Sapgir gioco proprio su questa duplicità interpretativa.

³⁵ Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 205.

³⁶ "Nell'estate del 1998, ai piedi del vulcano Karadag e in autunno, nella pineta di Picunda, ho scritto il libro di poesie *Deti v sadu* attenendomi a questo modello: la terminazione delle parole veniva semplicemente portata via dalla marea. Tra le parole venivano fuori parti vuote di diversa grandezza che venivano riempite da una qualche forma invisibile e da un senso. E le parole potevano essere indovinate praticamente subito, poiché io tentavo di strappare e non pronunciare completamente le parole che si trovavano più vicine al centro della lingua", G. Sapgir, "Tri iz mnogich", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 1998, 33, p. 310.

interpretazioni dipende quindi dagli elementi con cui il fruitore dell'opera completa la parola recisa.

Nonostante l'incompletezza che le caratterizza, molte poesie di questa raccolta sono autosufficienti, presentando una struttura metrica definita e rime regolari.

сам отец семе
пье ее в кусте –
в полосатой те –
стественной тюрьме
а над ними – не
выкрасе небре
громозд обла
не суля добра³⁷

Il rispetto delle strutture di rima e di metro si fonda proprio sulla forma frammentata delle parole; la versione “normale”, completa violerebbe la regolarità metrica, accuratamente costruita sul principio della rima creata dalla mancanza della terminazione (del tipo *nož / vsevozmož[-nyj]*)³⁸ o di altri elementi.

Il discorso sul testo “semivuoto” si sviluppa ulteriormente nel ciclo successivo (*Dychanie angela*³⁹, [Il respiro dell'angelo, 1989]), in cui le parole non sono che una sorta di indicazione per una corretta ricezione dell'opera. I testi di *Dychanie angela* possono essere definiti “vuoti” da un punto di vista contenutistico, in quanto le parole non compaiono come elementi costitutivi della poesia, ma semplicemente come commento a ciò che soggiace al testo scritto. Al tempo stesso, però, la struttura verbale è presente, ed è completa; questa duplicità pone i testi della raccolta all'avanguardia anche nel contesto dell'opera saggiriana, di per sé caratterizzata dalla ricerca e dalla volontà di spingersi oltre la consuetudine poetica.

Una composizione, dal titolo programmatico *Poezija*, testimonia come questo ciclo sia stato concepito come un libro di esercizi molto particolari.

ловлю воображаемую муху

Поймал в кулак
подношу к уху

так тонко звенит –
не слышно даже⁴⁰

Altrove una mosca nata dalla fantasia dell'autore può diventare un insetto vero e proprio, non astratto, come in *Poezija*, ma in grado di volare e interagire con il proprio creatore:

(выдох) – а
(выдох) – ха
(выдох) – уха
(выдох) – муха

рождение мухи⁴¹

Questa poesia prosegue con la descrizione fantasmagorica del processo vitale della mosca nata dal respiro dell'autore, nel quale si riflette e si esaurisce la storia del mondo fino al presente; l'insetto funge da punto di contatto tra diverse realtà, tra passato e presente, tra l'immaginazione e la fisicità. Inoltre alla mosca vengono conferite valenze simboliche che, senza privarla della sua “essenza” concreta di mosca, ne fanno una metafora della poesia e dell'ispirazione poetica, grazie anche alla grande liricità di questi versi.

села на оконное стекло потирает лапку о лапку
чистит-ся муха и призрак мухи

села на засиженное мухами зеркало –
ползет муха с обеих сторон реальности

настали холода – упала муха с потолка –
лежитверху лапками мумия

мушиный Египет⁴²

Dychanie angela si costruisce dunque sull'alternanza di ispirazioni ed espirazioni, proprio come avviene nelle filosofie orientali per concentrarsi e sprigionare la forza che nel mondo di Saggir serve non solo e non tanto per scrivere, quanto per creare una dimensione fantastica, che diventa reale e concreta nel momento stesso in cui viene pensata. Un precedente di questo tipo di intenzione scrittoria è presente in una poesia contenuta nel

³⁷ G. Saggir, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 220.

³⁸ Esempio tratto da Ivi, II, p. 201 [l'aggiunta fra parentesi quadre è mia].

³⁹ La raccolta *Leto s angelami* (Moskva 1999) raccoglie le poesie di *Dychanie angela* sotto il titolo di *Taktil'nye instrumenty* [Strumenti tattili], forse più preciso riguardo al metodo di costruzione del ciclo stesso, ma meno suggestivo e rappresentativo a proposito della tecnica con cui vengono scritti questi versi. Saggir nelle sue interviste utilizza il titolo *Dychanie angela*, come anche nella raccolta completa delle opere compilata da egli stesso e rimasta inedita. Questi fattori mi hanno spinto a prediligere questa variante.

⁴⁰ Ivi, II, p. 255.

⁴¹ Ivi, II, p. 289.

⁴² Ivi, II, p. 290.

ciclo *Molčanie* [Silenzio, 1963], in cui la struttura dia-logica dà vita a un'opera fatta di sussurri e piccoli gesti, che concentrano l'attenzione sul silenzio fino a fornire una rappresentazione spaziale (concreta) del testo.

Т-сс
Слышите

И еще

И это

И там

И далеко-далеко⁴³

Questo tipo di poesia rappresenta un'eccezione all'inter-no del ciclo *Molčanie*, che si basa non sull'intenzione di creare dal nulla con le parole, come nel caso di *Dychanie angela*, ma piuttosto di fornire un'immagine non verba-le di ciò che può essere il silenzio. Da questo assunto si sviluppa la lirica successiva, in cui è invece eviden-te la volontà di sfruttare il potenziale immanente della parola, visto come gesto in grado di creare una realtà concreta.

Dychanie angela rappresenta anche una tappa fonda-mentale in direzione della presa di coscienza delle pos-sibilità effettive di un'espressione in grado di racchiudere tutti i sentimenti di Sapgir uomo; la mancanza del testo "vero" della poesia acquisisce valenze positive: se nei testi precedenti la sola presenza del "testo vuoto" (o "semivuoto") era indice dell'inadeguatezza della lingua letteraria a descrivere la realtà, ora l'assenza genera qual-che cosa che va oltre il testo in quanto tale e incomincia a vivere di vita propria.

III. LA VISUALITÀ DELL'ASSENZA

Della produzione di Sapgir fanno parte anche testi eloquenti rispetto alla ricerca della parola "pura" con-dotta nella sfera extraverbale, attraverso esperimenti di contaminazione di "testo vuoto" e poesia visiva. Que-sto è il punto di partenza della ricerca dell'espressività che vuole andare oltre la coscienza dell'inadeguatezza espressiva della parola come tale. In questo tipo di te-sto la divisione strofica ha una funzione segnica molto forte, diventando essa stessa verso.

Спокойно
Еще спокойней
Так

Еще спокойней
Совершенное спокойствие
Вот так

И еще
Спокойнее

Покой
Покой
Снег⁴⁴

La quiete evocata dalle parole viene espressa dal bian-co del foglio, che diventa quindi segno in assenza, una sorta di "elemento visuale vuoto". La poesia citata è un esempio di "testo vuoto" e visivo al tempo stesso, nel senso che lo spazio bianco tra due strofe è l'espressione del silenzio evocato nei versi precedenti; la pausa che emerge dopo i primi due *tak* [così] e la parola *spokojnee* [più tranquillamente] è il silenzio, scritto sulla carta ma che non si vede proprio in quanto assenza (di parole, rumore, pensieri). La parola *sneг* [neve], che segue la ripetizione della parola *pokoj* [quiete], accresce la sen-sazione che si abbia a che fare con un segno bianco, metafora visuale della neve citata nei versi, in cui i ru-mori risultano ovattati e affievoliti. La poesia *Spokojno / Ešče spokojnej* è costituita dalla compresenza dei due testi "vuoti", successivo a ogni strofa e quello "verbale", che commenta il primo⁴⁵.

In questo tipo di testo, come anche in quello "se-mivuoto", la parola è un elemento che accompagna e prepara la percezione poetica nei confronti di ciò che rende questi versi assolutamente originali. Ben rara è in poesia la contaminazione di diverse esperienze scrittorie "estreme", come il "testo vuoto" e la poesia visiva.

Un esempio dell'ulteriore evoluzione e della fortuna della poesia visiva nella produzione sapgiriana è il poe-ma *Možet byt'* [Può essere, 1981]⁴⁶, che unisce in sé elementi di *zaum'*, elementi visuali e il tema dell'in-compiutezza dell'opera letteraria; il poeta, con una tec-

⁴⁴ Ivi, I, p. 156.

⁴⁵ Questo punto marca la differenza con le poesie precedentemente citate (*Mne / podarili persten'*, p. 267 e *T-ss / Sлышите*, p. 271), in cui lo spazio bianco evocava sensazioni d'altro genere, non visive, come invece avviene per questi versi.

⁴⁶ Pubblicato in *Velikij Genrich*, op. cit., tra le pp. 9-63, ristampa anastatica con le pagine contrassegnate da numeri dall'1 al 23.

⁴³ Ivi, I, p. 157.

nica chiaramente postmodernista, propone al lettore-coautore di completare ciò che lui abbozza soltanto. Delle venti parti che compongono il poema, cinque sono “esercizi” di poesia chiamate *Sdelaj sam, Sebjaj izobrazi, Domašnee zadanie čelovečestvu* [Compito a casa all’umanità], e due testi, entrambi intitolati *Narisuj na risovoj bumage* [Disegna su una pagina di riso]; il lettore ha un ruolo attivo in queste opere, in quanto deve completare con disegni o scritte gli spazi bianchi lasciati dall’autore, come negli album da colorare per l’infanzia. Questo tipo di messaggio ha un valore visuale, ma anche ludico (la poesia VI, per esempio, è scritta in negativo e va quindi letta allo specchio). Sapgir “abbassa” quindi la sua poesia, ma anche gli artifici formali e le conquiste teoriche raggiunte in trent’anni di lavoro sull’espressività della parola, riducendoli a meri “esercizi”, a elementi di un album da colorare, che però assume un carattere universale come forza in grado di redimere, di salvare (il compito a casa è assegnato all’umanità intera, *čelovečestvu*). Queste dichiarazioni vanno lette e recepite

con l’ironia che sempre accompagna questo tipo di esperienza poetica.

In *Možet byt’* la trasformazione del linguaggio apparentemente non ha la funzione di stupire o divertire con arditi esperimenti di combinazione verbale, ma soltanto di fare della poesia una forma d’intrattenimento. In realtà però viene trattato il tema degli aspetti irrazionali che governano la vita dell’uomo e che per l’autore furono sempre centrali per la comprensione della poesia in quanto tale. Essi rappresentano anche un superamento della ricerca del linguaggio poetico puro, tipica del concretismo, in favore di un codice dozzinale, reso tale dalla semplificazione della struttura e agli artifici impiegati. Esso si accompagna a una scrittura priva di qualunque elaborazione ed espressività, costituita da frasi simili mutate dalle regole dei giochi o dalle istruzioni d’uso di apparecchi elettronici o giocattoli, segno dell’assoluta democraticità della poesia che può essere vista come tale a prescindere dagli stili e dai metodi.