

Pionieristica

A la Dumas: trent'anni dopo

Serena Vitale

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 9-14 ◇

Le pagine di Serena Vitale che qui presentiamo sono tratte dal volume L'avanguardia russa, pubblicato nel 1979 per i tipi di Mondadori. I movimenti e i testi cui è complessivamente dedicata l'antologia "sono quelli che nel panorama della letteratura russa degli anni Dieci e Venti presentano i più forti e significativi legami (di analogia, scambi, derivazioni, anticipazioni) con l'insieme delle tendenze ed esperienze della cultura europea che la più diffusa e attendibile convenzione critica indica come 'avanguardie storiche'. Tra gli obiettivi che il loro raggruppamento (inconsueto nella storiografia critica) vuol realizzare vi è appunto, in primo luogo, la dimostrazione di come questi momenti della letteratura russa siano indispensabili a una ricostruzione completa del multiforme panorama dell'avanguardia novecentesca europea" (p. IX). In questo contesto la parte conclusiva del volume, che ha accompagnato nello studio almeno due generazioni di russisti italiani, è dedicata a Oberiu, "ultima avanguardia ormai sovietica", per usare la definizione di Jean-Philippe Jaccard, offrendo ampio spazio ad autori fino a quel momento quasi del tutto sconosciuti al pubblico, non solo italiano, di specialisti e appassionati. Serena Vitale che, proprio per questo suo impegno, abbiamo voluto definire pioniera, ha gentilmente offerto a eSamizdat la possibilità di ristampare i suoi testi – la sezione dell'introduzione dell'Avanguardia russa dedicata a Oberiu e le traduzioni di Elizaveta Bam [Elizaveta Bam] di Daniil Charms e di Elka I Ivanovych [Natale a casa Ivanov] di Aleksandr Vvedenskij – regalandoci parole e ricordi che ci hanno commosso: "Trent'anni fa si lavorava alla cieca, in un sottosuolo non solo metaforico (ci si scambiava dattiloscritti e idee per lo più nelle viscere della terra: nelle stazioni del metrò). Ricordo di aver utilizzato, insieme ai testi di riferimento che dovetti citare nell'Avanguardia per un minimo di decenza bibliografica, alcune stinte copie dattiloscritte che circolavano in samizdat; in altri – pochi – casi seguii invece i suggerimenti di Miša Mejlach. Me li diede a Komarovo, mentre faceva lo yoga a testa in giù... E quante altre storie – comiche, o umilianti, o sordidamente kappagibistiche – mi sono tornate alla mente rileggendo Vvedenskij e Charms. Sì, è decisamente arrivato il tempo di scrivere il 'come eravamo' della mia generazione (pionieri? incoscienti, piuttosto)".

Convinte che per il "come eravamo" sia decisamente troppo presto,

ringraziamo Serena Vitale per la sua collaborazione e disponibilità, augurandole mille di queste scoperte.

Milly Berrone



LO stesso nome Oberiu può introdurre alla zona di silenzio, ipotesi, imprecisione e leggende che avvolge la breve storia dell'ultima formazione d'avanguardia creatasi nella Russia degli anni Venti, a Leningrado. Il nome, apparentemente una delle tante abbreviazioni del nuovo linguaggio socio-culturale sovietico, Ob"edinenie real' nogo iskusstva [Associazione dell'arte reale], è piuttosto, in realtà, un calco parodistico e "assurdo" di quelle sigle: "er" perché così si pronuncia la "r" o per un'inversione, non priva di senso, delle due prime lettere di "reale"? La "u", sostiene qualcuno, venne aggiunta "per divertimento"; e che la sigla confondesse le idee lo dimostrano le distorsioni alle quali andò soggetta nel brevissimo volgere di tempo in cui venne pubblicamente citata: "Oberio", si legge in un programma del Dom pečati, e in alcuni critici si affermò la dizione di *obereuty* per i membri del gruppo. A parte quello di Nikolaj Zablockij, anche i singoli nomi degli oberiuti sono sconosciuti al pubblico sovietico, fatta eccezione per pochi addetti ai lavori e per una piccola cerchia di estimatori e cultori appassionati; negli ultimi anni, tuttavia, quei nomi stanno lentamente affiorando sulle pagine di riviste e giornali letterari, e fuori dell'Unione sovietica si assiste a un sempre più fitto lavoro di riscoperta e pubblicazione di testi rimasti inediti per trentaquarant'anni. È un lavoro, naturalmente, sul quale incombono i rischi di scorrettezza filologica sempre presenti quando si ha a che fare con testi inediti, che si tramandano e circolano attraverso copie e copie di copie. Ma anche quando si arriverà a un'edizione completa e filologicamente attendibile dei testi degli oberiuti non

si dovrà dimenticare che non di rado la loro nascita era accompagnata nei loro autori dalla coscienza che si trattava di opere non destinate alla pubblicazione, e che il loro mezzo di diffusione più corrente fu per qualche anno la *performance*, l'incontro diretto con il pubblico da piccoli palcoscenici "volanti". Parlare della letteratura di Oberiu, dunque, significa per molti versi ricostruire da frammenti di memorie, brani di pubblicazione, ricordi dei superstiti, supposizioni degli esperti, affidarsi alle seduzioni di un'ipotetica invariante testuale, scoprire un inatteso e atroce significato extraletterario nell'affermazione di Lotman secondo cui è falso "che la tecnica della stampa, avendo imposto la propria lingua grafica alla nuova cultura, abbia portato alla scomparsa delle varianti del testo letterario"¹. Di fronte alle varianti di questo "folclore" sovietico, comunque, il critico è più fortunato dello studioso del folclore canonico: conosce, nella maggioranza dei casi, i nomi degli autori.

Daniil Ivanovič Charms (pseudonimo di Juvačev), nato nel 1905 (il padre era un intellettuale populista); pubblicò molte poesie per l'infanzia; arrestato nel 1941, morto in prigione il 2 febbraio 1942. È stato riabilitato.

Aleksandr Vvedenskij, nato nel 1904, autore di numerosi libri per l'infanzia; fu arrestato e morì in circostanze ancora oscure nel 1941.

Nikolaj Zabolockij, originario di Kazan', studiò a Leningrado, pubblicò due raccolte di versi: *Stolbcy* [Colonne] nel 1929 e *Vtoraja kniga* [Secondo libro] nel 1937, oltre a poesie per l'infanzia. Arrestato in seguito a una delazione nel 1938, rilasciato nel '46, morto nel '58. È stato in seguito riabilitato.

Sono questi i nomi centrali e più significativi di un gruppo che già nel '26 appare configurato come tale nei taccuini di Charms e Vvedenskij, nei quali sono citati, ancora, i nomi di Igor' Bachtrev (1908-1996), poeta e drammaturgo, e Boris (soprannominato Dojvber) Levin (1904-1942), prosatore. Il "gruppo", ancora anonimo, era agli inizi legato all'Ala di sinistra capeggiata, nell'ambito del Sojuz poetov di Leningrado, da Aleksandr Tufanov, già noto come autore di un curioso libro, *K zaumi* [Per la zaum'], uscito nel 1924: un "trattato" che riprendeva la ricerca chlebnikoviana nella direzione delle più deliranti corrispondenze fonologiche

semantiche e offriva esempi di poesie "fonetiche", per altro più vicine alla melodosità simbolista che all'impervia ruvidità della *zaum'* cubo-futurista. Ma Tufanov era anche uno studioso di folclore, e questo suo interesse per l'arte nazionale (che si riflette in una raccolta di liriche del 1927, *Uškujniki*, il cui titolo allude ai famigerati predatori-pirati della Novgorod trecentesca) dovette certamente influenzare gli oberiuti più dei suoi vuoti esercizi formali.

Già nell'autunno del '26 al Ginchuk (l'Istituto per la cultura artistica diretto da Malevič), Charms e Vvedenskij iniziano le prove della rappresentazione scenica *Moja mama vsja v časach* [Mia mamma è tutta un orologio], un montaggio di poesie che per "ragioni tecniche" non poté essere realizzato; altre serate vennero però tenute, con letture teatralizzate di versi, al Giii, al Sojuz poetov, in case dello studente, perfino in unità militari. Durante l'allestimento della pièce di Charms *Elizaveta Bam*, rappresentata il 24 gennaio 1928 al Dom pečati di Leningrado (un'istituzione di tipo divulgativo-culturale in cui agivano numerosi gruppi e circoli di diversa origine: nel programma del gennaio 1928 sono annunciate, per esempio, conferenze sulle basi del marxismo per il ciclo di lezioni dell'Università popolare, relazioni della Associacija proletarskich pisatelej di Leningrado, conferenze di scrittori non legati a gruppi, serate cinematografiche, *matinée* domenicali per bambini e così via), venne preparato il manifesto-dichiarazione di Oberiu. Esso cita come ulteriore membro letterario del gruppo (che ha anche una sezione cinematografica) Konstantin Vaginov (1899-1934); maturato come poeta in ambito postsimbolista e poi acmeista, nei suoi romanzi *Kozlinaja pesn'* [II canto del capro, 1928], *Trudy i dni Svistonova* [Le opere e i giorni di Svistonov, 1929], *Bambočada* [Bamboccia, 1931] questi recupera il tema centrale della propria lirica – l'inarrestabile degradazione della capitale intellettuale del paese – inserendolo in una fantasmagoria grottesca e visionaria molto vicina alle pratiche fondamentali della letteratura oberiutica.

Altri nomi citati dalla dichiarazione possono illuminare su simpatie e alleanze di Oberiu: Filonov, per esempio (per qualche tempo alle pareti di alcuni locali del Dom pečati diretto da Nikolaj Baskakov, che aveva un debole per l'arte "di sinistra", si erano potuti vedere gli affreschi di quella "scuola di Filonov" di cui la di-

¹ Ju. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972, p. 69.

chiarazione lamenta l'espulsione dall'Accademia); Mavlevič, che fino al '28 diresse il Ginchuk (la dichiarazione lamenta che l'artista non possa svolgere la sua attività di architetto in Urss); Igor' Terent'ev, ex membro del gruppo 41°, che aveva fatto molto rumore con la sua messa in scena – al Dom pečati, il 9 aprile del 1927 – del *Revizor* [L'ispettore generale] di Gogol' ("un'assurda parata escrementizia. Gli attori non facevano altro che correre, agitando brandelli di carta, nella latrina costruita sul palcoscenico"²). Proprio nel secondo numero del periodico *Afiši doma pečati*, in cui uscì la dichiarazione di Oberiu, Terent'ev prendeva le difese della sua regia con argomenti vicini alla teatralità di Oberiu: "Il pubblico è rimasto meravigliato e in parte offeso dall'*Ispettore generale* del Dom pečati perché la commedia di Gogol' veniva ribaltata e presentata nel 'suo lato rivoluzionario' [...]. Al teatro del Dom pečati è venuto fuori che il 'vero' ispettore sono gli stessi ispezionati e che l'ispettore fittizio è sempre Chlestakov, cioè una 'persona' creata dalla fantasia filistea: dio, genio, despota... [...]. Non è forse per questo che molti hanno fatto finta di 'non aver capito nulla' nel nostro *Ispettore*, a parte le scene 'di toilette' (che, a proposito, nella nostra messa in scena sostituiscono al quadro del 'Giudizio universale' la 'diarrea' – cosa meno solenne, ma in compenso più vera)"³.

Amico personale degli oberiuti fu, ancora, Nikolaj Olejnikov (1898-1937), che introdusse alcuni di loro nell'ambiente delle case editrici e delle riviste per l'infanzia. Lo stesso Olejnikov ha lasciato un certo numero di liriche inedite, per lo più "private": tenere e scherzose epistole in cui l'alternanza di *naïveté*, ironia e spessore filosofico rivela precise analogie con i modi della poesia oberiutica. E infine, tra i letterati che costeggiarono la breve esperienza di Oberiu, bisognerà ricordare il critico Leonid Savel'ev (pseudonimo di Leonid Lipavskij, 1904-1941), che partecipò ad alcune serate, e il giovane poeta Jurij Vladimirov (1908/9-1930/1), che si unì per breve tempo al gruppo quando questo, ormai, si stava disgregando.

Le "tre ore di sinistra" andate in scena negli ultimi giorni del gennaio 1928 al Dom pečati avevano attira-

to l'attenzione non benevola della critica, che cominciò a parlare di "orribile *zaum*", "sciocchezze", "confusione d'idee spinta fino al cinismo". Le esibizioni pubbliche continuarono, ma in luoghi sempre più marginali (perfino club dei comitati inquilini) e senza, ormai, la partecipazione di Zabolockij e Vaginov. Il programma di una di queste serate riportato dai taccuini di Charms prevede, insieme a letture di prosa "eucalica" (?) di Levin e alla tragedia di Charms e Bachterev *Zimnjaja progulka* [Passeggiata invernale], con musica di P. A. Vul'fus, esibizioni di un prestigiatore e di acrobati, una "disputa e vari bottoni" e un "armadio centrale". Questo armadio ricorre nella pur scarsa letteratura memorialistica su Oberiu: Charms soleva recitare le sue poesie presentandosi seduto su un armadio, e secondo Bachterev la poesia stessa, per gli oberiuti, "era un armadio". Si tratta, forse, di un riferimento a quella "oggettualità" più volte invocata nella dichiarazione: un'oggettualità strettamente non realistica, che richiama per certi aspetti sia l'esperienza dadaista sia quella surrealista; è chiaro, comunque, che non era solo una questione di poetica, ma anche una di quelle provocatorie trovate tipiche del rapporto avanguardistico col pubblico. Del resto, una vena di disperato, anacronistico eccentricismo affiora anche nella vita privata di molti oberiuti, soprattutto in quella di Daniil Charms, ultimo dandy pietroburghese, immortalato da rare fotografie in incredibili completi "anglosassoni" di tweed, con l'immancabile pipa. Charms amava scrivere con gli pseudonimi più strani: Karl Ivanovič Šusterling (il suo sosia tedesco), Šardam (Chardames, il suo sosia francese) e ancora Toporyškin, Dandan. Qualcuno ricorda la sua piccola stanza nel cui ascetico vuoto risaltava una macchina del nulla, fatta di pezzi di bicicletta e altri *objets trouvés*; si racconta che Charms non abbandonò il suo atteggiamento aristocratico e dandistico – reazione ironica all'ambiente circostante più che recupero di tradizioni lontane – neanche al momento dell'arresto. La serata teatrale di Oberiu, tenutasi al Dom pečati nei primi giorni dell'aprile del '30, a cui parteciparono Charms, Levin e Vladimirov, fu l'ultima apparizione del gruppo. Anche in seguito a un minaccioso articolo-monito: *Reakcionnoe žonglerstvo. Ob odnoj vylazke literaturnych chuliganov* [Ciarlataneria reazionaria. Una sortita di *chuligan* letterari] apparso in *Smena* del 9 aprile 1930,

² S. Danilov, *Revizor na scene*, Char'kov 1933, citato in A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima*, Torino 1965, p. 221.

³ A. Turkov, *Nikolaj Zabolockij*, Leningrad 1968, p. 40.

che li accusava di “protesta contro la dittatura del proletariato”, il gruppo non ricomparve più in pubblico e formalmente si sciolse, anche se non si interruppe la lunga consuetudine di amicizie, incontri e progetti.

Le uniche formulazioni teoriche di Oberiu vanno dunque cercate nella più volte citata dichiarazione. Dopo la coraggiosa presa di posizione contro la linea della potente Rapp (l'Associazione russa degli scrittori proletari che avrebbe esercitato una vera e propria gestione dittatoriale della cultura dal '28 al '32) e contro la pretesa di una letteratura proletaria che per “accessibilità” intenda ripetizione di modelli stantii, viene affermata la rivoluzionarietà di Oberiu, che non offre nuovi metodi e “ricette” formali, ma una nuova *Weltanschauung*. La pratica dello straniamento attraverso la collisione dei significati verbali, strumento per restituire all'oggetto concreto il ruolo di protagonista del testo, il rifiuto della logica apparente nel quotidiano e l'affermazione della logica immanente dell'opera artistica apparentano strettamente la piattaforma di Oberiu ad alcuni aspetti del cubofuturismo russo, ma gli oberiuti rifiutano fermamente l'esperienza della *zaum'*. In effetti, la poesia degli oberiuti propone una nuova “sintassi” poetica cui presiedono alogismo e infantilismo, mentre lascia apparentemente intatte le parole e i loro significati. Singoli reperti semantici, estratti con microscopica attenzione da “schizzo fisiologico”, vengono costretti a una generale e vorticosa rotazione a seguito della quale il particolare riconquista evidenza e attendibilità in un nuovo assetto che sfugge a ogni simbologia e gerarchizzazione. Alla base di questa visione è sicuramente la scomposizione analitica (e qui bisognerebbe parlare del sicuro influsso che ebbe sulla poetica degli oberiuti la teoria dell'arte “analitica” di Filonov), scomposizione che tuttavia non dà luogo alla formazione di un ordine superiore di tipo astratto, ma crea una nuova coerenza nella concretezza del disordine. Questo modo sconnesso, squinternato, ma pieno e a suo modo rigoroso, è caratteristico della poesia di Zabolockij, dove un sistema di costanti e ossessivi *décalages*, di “smottamenti” di circostanze verbali e metaforiche da un oggetto a un altro, porta in primissimo piano dettagli concreti, tangibili, e li inserisce – grazie anche alla forza coesiva della struttura metrica – in un insieme che ha la meticolosità stravolta e la ferrea gerarchia “altra” del sogno o della follia. La poesia

oberiutica, per altro, si pone raramente come sondaggio diretto dell'inconscio individuale; parte sempre da dati esterni, e la sua illusione di ordine nella follia non può non essere letta anche in base ad elementi extratestuali. La chiave è fornita, ancora una volta, da Zabolockij, dove la “ricostruzione” dell'assurdità del reale diventa satira impietosa di una realtà precisa, quella burocratica, alienata, volgare del nuovo filisteismo contemporaneo.

La stessa oggettualità *sui generis* si ritrova nelle poesie che Charms e Vvedenskij scrissero dopo lo scioglimento di Oberiu. In esse si nota la presenza di uno spessore filosofico-meditativo analogo a quello che caratterizza la poesia zabolockiana dopo *Colonne* (unico periodo, nell'opera di questo autore, che possa essere definito a tutti gli effetti oberiutico). Ma per Charms e Vvedenskij è importante e decisiva la conservazione – in questa lirica apparentemente più distesa e solenne, che si inserisce di diritto nella storia della poesia filosofica russa – dei giochi di parole, della non-prospettiva, dell'antropomorfismo, della sintassi distorta o assente, della “concretezza” del pensiero infantile. L'insensatezza del mondo, riflessa dalla struttura formale del *nonsense*, innesca una catena di inquietanti “perché?” espressi con la petulante ossessività del bambino e al tempo stesso dà luogo a uno stupore estatico, a un desiderio di comprensione solo di rado esaudito da risposte di carattere metafisico. È totalmente assente la terminologia filosofica; tutto, anzi, si regge su una scala semantica quanto mai ristretta e concreta, e la stessa ricerca di trascendenza nasce da una ridistribuzione ciclica di pochi elementi oggettuali-figurativi. Si pensi, ancora una volta, al disegno infantile, ma anche alle cifre allegoriche (la testa, il cavallo, il pesce) della pittura di Filonov. Così, in una poesia, Charms vorrebbe “infiltrarsi come una capra nella testa / per esaminare la struttura del cervello, / sapere quali bottiglie compongono la nostra coscienza”, e per Vvedenskij “le donne piangono su un pino / e si erge il dio universale / sta sul cimitero dei cieli / un cavallo ideale incede / alla fine arriva il bosco...”.

Nella non ricca letteratura critica sulle poesie di Charms e Vvedenskij sono state giustamente rilevate le analogie con la tradizione anglosassone della letteratura del *nonsense* (Edward Lear era uno degli autori preferiti di Charms, e lo stesso, forse a maggior ragione, si dovrebbe supporre di Lewis Carroll); il richiamo sem-

bra farsi ancor più evidente nei “casi”, nelle brevissime storie-scenette che Charms venne scrivendo per lo più negli anni Trenta e che costituiscono sicuramente un piccolo, straordinario capitolo della letteratura nonsensica europea. Sennonché, ancora una volta, l’assurdo della prosa di Charms prende una luce affatto particolare dal riferimento a una realtà come quella della Leningrado tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta. La progressiva disumanizzazione della vita quotidiana si riflette nella prosa di Charms attraverso la totale abolizione dei nessi di causa-effetto (un tale si ingozza di piselli e muore, e di seguito, nel giro di una decina di righe, muoiono o vanno incontro alla rovina almeno una decina di altre persone), che supera e scavalca anche il “caso-sovrano” dei dadaisti. Questo, di caso (mai “a lieto fine”, ma sempre più o meno esplicitamente velato di minaccia), si manifesta in un totale sovvertimento di convenzioni e gerarchie narrative: avvengono tantissime “cose” in un così breve spazio narrativo che ogni effetto di sorpresa viene annullato, oppure non succede assolutamente nulla e questo nulla viene dilatato, per lo spazio di una scena o addirittura di un intero racconto (è il caso di *Starucha* [La vecchia, 1939]). Tra le “cose che succedono”, tra gli “incidenti”, gran parte hanno episodi di efferata violenza (scene macabre – mai però sanguinose – di lotte, risse, ferimenti, suicidi, omicidi) che, mutuati formalmente dalla ferocia incongrua e *naïve* del teatro di marionette, alludono forse a un’esistenza in cui sopraffazione e crudeltà non sono più eccezioni e quindi sembrano aver perso ogni dimensione tragica. La serialità è l’artificio cui più spesso Charms ricorre per esprimere questa perdita di significato della violenza stessa: se una vecchina precipita “per troppa curiosità” dalla finestra è un avvenimento, se sei vecchine precipitano una dopo l’altra nel giro di una “scenetta” e l’autore, “stufo” di stare a guardare, “va al mercato dove, dicono, qualcuno ha regalato a un cieco uno scialle lavorato a maglia”, si tratta di un “incidente” che non merita interesse. La perdita di attenzione, l’incomunicabilità, il vuoto di senso e la disumanizzazione sono dunque i veri temi della prosa di Charms, che ricorre, per dar loro corpo, allo stesso linguaggio del mondo assurdo che descrive; annullando completamente la propria parola d’autore, Charms assume frammenti del medio linguaggio spersonalizzato della vita quotidiana fili-

stea, sempre alle prese con problemi di cibo e di ventre, e di quel linguaggio, comprimendolo e addensandolo, riproduce l’ipoteca di non-comunicazione fino all’afasia totale (è tipica, per i racconti di Charms, la clausola: “allora è meglio non parlarne più”). Afasia, automatismo dei rapporti interpersonali, perdita di identità individuale: pur rilevando alcune precise analogie con Dada e con l’*humour noir* surrealista (per altro, almeno finora, non spiegabili in termini di conoscenza o scambio diretti), è forse più opportuno rifarsi alle fonti russe, al Gogol’ della Pietroburgo onirico-impiegatizia, al Dostoevskij di *Dvojniki* [Il sosia] e, soprattutto, all’antieroe di *Zapiski iz podpol’ja* [Memorie del sottosuolo], la cui privata logorrea maniacale è il rovescio paradossale di una balbuzie, di un’afasia pubblica straziante.

Il discorso inceppato, le parole bloccate dal silenzio e dall’incomprensione, gli “insensati” sproloqui lirici e le “inopportune” meditazioni filosofiche inseriti bruscamente in un linguaggio lacerato e avvilito sono artificio precipuo anche del teatro di Charms, che, insieme a quello di Vvedenskij, costituisce un antefatto tanto rilevante quanto sconosciuto di alcuni fra i più recenti esiti del teatro europeo. Alla forma teatrale tende quasi naturalmente, col passare del tempo, la lirica dei due autori, che sempre più spesso si dispone secondo schemi dialogici (tendenza rintracciabile anche in una poesia come *Disciplina clericalis* di Zabolockij, del 1926, nella quale – come in altri aspetti decisivi della visione oberiutica – vive sicuramente il modello di Chlebnikov). Mimando la discussione sulle verità ultime e creando un’illusione di comunicazione, il dialogo in realtà ribadisce non solo l’impossibilità di ogni risposta, ma anche la scivolosità degli interrogativi destinati a sopravvivere all’infinito su linee parallele. Alla drammatizzazione dialogica tendono inoltre gli oberiuti come a una forma letteraria “totale”, dove, come nell’“ipernovella” chlebnikoviana, la convivenza e la contaminazione di stili, temi, generi diversi, facciano giustizia delle residue illusioni sull’equilibrio armonico delle categorie spazio-temporali. Nella loro pratica specificamente teatrale gli oberiuti sostituiscono al soggetto drammaturgico il “soggetto scenico”, che nasce da “tutti” gli elementi dello spettacolo (“la scenografia, il movimento dell’attore, una bottiglia lanciata, la coda di un abito: sono anch’essi attori, quanto quelli che scrollano la testa e pronunciano parole e

frasi”); e non a caso questo soggetto scenico appare dominato, di nuovo, da una violenza anonima, o ignota, o gratuita (il motivo del processo e della persecuzione poliziesca immotivata è presente in *Natale a casa Ivanov* di Vvedenskij come in *Elizaveta Bam* di Charms), e da una visione “rovesciata” (i bimbi sapienti, o maniaci sessuali, opposti al rimbambimento e all’automatismo sessuale degli adulti). In questo senso sembra difficile negare che il teatro degli oberiuti si ponga come un vero e proprio, anche se sotterraneo, anello di congiunzione tra il teatro cechoviano e quello del cosiddetto “teatro dell’assurdo” (Ionesco, in particolare). L’antigerarchicità degli elementi scenici, il ruolo significante del silenzio, il discorso inceppato e sospeso con il suo

doppio speculare del *bavardage*, del puro “rumore” verbale, il mancato incontro tra i monologanti, le domande senza risposte – tutto era iniziato con Čechov. Nel teatro di Oberiu, questi aspetti della drammaturgia cechoviana vengono spinti a conseguenze estreme attraverso l’introduzione, nel vuoto metaforico dello spazio scenico, di alcune presenze oggettuali (gli “assurdi” ciocchi e comodini di *Elizaveta Bam*) atte a riempire quel vuoto di una gestualità incongrua e ossessiva (sempre in *Elizaveta Bam* il duello, la segatura del ciocco e così via) che sembra essere, ormai, l’unica ipotesi di comunicazione.

[Serena Vitale, *L'avanguardia russa*, Milano 1979, pp.

LXXVIII-LXXXVI]

