

# Ipocondriaca.

## Oberiu, o della marginalità

Rosanna Giaquinta

◇ eSamizdat 2007 (V) 1-2, pp. 15-17 ◇

**O**GGI la poetica di Oberiu (uso tale denominazione in modo assolutamente convenzionale, non prendendo deliberatamente in considerazione le innumerevoli specificità che differenziano i singoli componenti di questo cosiddetto gruppo) è stata studiata in modo approfondito e multilaterale, e gli studiosi hanno a disposizione un vasto materiale testuale e numerosi ed eccellenti spunti ermeneutici. Di tale processo ha beneficiato soprattutto Charms, assai meno Vvedenskij, quasi per nulla Olejnikov.

Se dunque il destino letterario (e non solo letterario) di questi autori è stato, durante la loro vita, decisamente tragico, gli ultimi decenni del Novecento hanno portato loro una piena riabilitazione, un ritorno con tutti gli onori, compreso quello della giusta collocazione nella cultura europea. Si impone comunque una riflessione: altrettanto tragico fu il destino di personalità come Gumilev, l'Achmatova, la Cvetaeva, Bulgakov, Zoščenko, Platonov, ma questi ultimi ebbero modo, in vita, di essere realmente presenti nella coscienza letteraria del loro tempo, presenti sia per il critico che per il lettore, già prima che il terrore staliniano li riducesse al silenzio o li annientasse anche fisicamente. Esistevano come autori completi, autonomi, portatori di una loro poetica individuale all'interno della letteratura ufficiale, anche se i loro rapporti con quest'ultima erano i più diversi. Per una questione puramente generazionale avevano avuto il tempo e il modo di manifestarsi, di pubblicare, di inserirsi nel dibattito culturale della loro epoca. Gli oberiuti, al contrario, è come se non fossero esistiti affatto. Non ebbero la possibilità di pubblicare, tennero solo pochissime serate e letture pubbliche; scrivevano per sé, per il loro ristretto gruppo di amici, per il cassetto. I contemporanei sembra li ricordassero non tanto per le novità della loro poetica, quanto piuttosto per l'eccentricità del comportamento (ma ricordiamo le pa-

role sarcastiche di Šklovskij, che affermò che non sapevano neppure metter su uno scandalo come si deve...). Data la complessità dei presupposti filosofici, religiosi ed estetici comuni, quello degli oberiuti può essere considerato una sorta di gruppo iniziatico. Custode della memoria fu infatti il filosofo Jakov Druskin, che negli anni Trenta è stato il punto di riferimento dei "pensatori naturali", peraltro del tutto sconosciuto lui stesso fino a pochissimi anni fa. E lo stesso si può dire di Leonid Lipavskij.

Gli oberiuti sono arrivati troppo tardi. La loro poetica di esordio, radicalmente sperimentale, non poteva ormai più inserirsi nel quadro culturale della fine degli anni Venti, per non parlare dell'evoluzione successiva dell'opera di Charms e di Vvedenskij, che procedette in direzione diametralmente opposta rispetto alla lettura sovietica ufficiale (molto più opposta, se così si può dire, rispetto alla via percorsa da altri grandi isolati quali l'Achmatova o Pasternak). Ma è proprio l'intempestività della comparsa di Oberiu in relazione al momento storico-culturale che determina, in larga misura, i caratteri specifici dello sviluppo della poetica e della visione del mondo della maturità di Charms e di Vvedenskij: usando una terminologia spaziale anziché temporale, si può parlare di marginalità – senza voler dare al termine, si badi bene, alcun significato deterioro. Mandel'stam, l'Achmatova, Zoščenko furono scagliati violentemente dal centro della dinamica culturale del loro tempo alla periferia, furono marginalizzati: ma si erano trovati al centro per un periodo sufficientemente lungo per essere percepiti come figure di primo piano. Dalla notorietà e dal successo furono proiettati nel silenzio o nel carcere; gli oberiuti al silenzio e al carcere approdano provenendo dal non-essere letterario, dall'isolamento e dall'incognito. Essi non parlano con il loro tempo – parlano soltanto tra loro, soltanto con chi è simile a

loro.

Questa impressione si rafforza al momento del confronto con i testi. In Vvedenskij non c'è il minimo accenno alla realtà o al quotidiano; il suo mondo, fatto di immagini-simbolo e di concetti astratti, non ha alcun punto di contatto con lo spazio fenomenologico o storico ("mi interessano il tempo, la morte e Dio"). La totale astrazione del suo mondo poetico si riverbera anche sulla sua opera drammatica *Elka u Ivanovyč* [Natale a casa Ivanov, 1938], alla quale neppure le leggi e le convenzioni drammaturgiche riescono a conferire una qualsiasi "logica" compositiva, foss'anche fittizia. Il mondo di Charms nella prosa e in *Elizaveta Bam* (1927) è un mondo claustrofobico nel quale, però, può sempre irrompere violentemente il minaccioso universo esterno. Da tale situazione l'unica possibilità di salvezza sta nel pensiero speculativo, una condizione dello spirito simile alla grazia oppure al momento della creazione artistica (che per Charms sono praticamente la stessa cosa); ma più spesso prevalgono l'ignavia, la paralisi interiore, il silenzio di Dio. Privati della voce, Charms, Vvedenskij e i loro compagni sono rimasti sospesi, isolati; si trovano di conseguenza in una posizione instabile e periferica. Essi non avevano un presente (non erano pubblicati né letti, venivano sottoposti a critiche perfino i loro versi per l'infanzia), non avevano un futuro (basta scorrere velocemente le pagine del diario di Charms per vedere fino a che punto egli ne fosse consapevole), ma non avevano neppure un passato, dal momento che non ci fu mai una fase della loro vita in cui essi fossero letti, apprezzati o semplicemente conosciuti.

Del tutto particolare è anche il rapporto degli oberiuti, di Charms in particolare, con le fonti letterarie cui essi attingono. Charms e Vvedenskij esistono, letterariamente, in una sorta di vuoto pneumatico, non rimandano alle loro fonti (molto acute sono le osservazioni in proposito di Dmitrij Tokarev e Michail Zolotonosov)<sup>1</sup>. I testi di Charms sono espressamente a-culturali, possono essere letti (e, quel che è più importante, compresi) da un lettore digiuno di filosofia e non particolarmente dotto. Se il lettore acculturato può cogliere, in più, echi

<sup>1</sup> D. Tokarev, *Kurs na chudsee: absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Samjuelja Bekketa*, Moskva 2002; M. Zolotonosov, "Šizogramma čn, ili teorija psihičeskogo eksperimenta", *Charmsizdat predstavljajet*, Sankt Peterburg 1995, pp. 77-82.

e reminiscenze, il lettore semplice ha le stesse possibilità di quello colto di comprendere il senso di vuoto, di angoscia, di assurdo (tale comprensione "semplice" è del tutto impensabile per poeti come Mandel'stam o Brodskij, ad esempio). Ciò spiega la grande popolarità della prosa charmsiana e la diffusione di gran lunga minore delle opere di Vvedenskij. Peraltro, il concetto spaziale di "marginalità" al quale faccio riferimento non si applica alla produzione degli oberiuti per l'infanzia, che viene letta, citata, ricordata a memoria da generazioni: ed è proprio grazie alla letteratura per l'infanzia che essi sono stati poi ripristinati nel rango di scrittori.

La negatività che sta alla radice dell'opera di Charms fornisce un ulteriore elemento a favore del concetto di marginalità. In breve il poeta perde qualsiasi fiducia nella possibilità di conoscere alcunché al di là del mondo delle apparenze, l'impulso conoscitivo cede il passo alla semplice contemplazione dell'orrore e dell'insensato (la "malinconica contemplazione" di cui parla Michail Jampol'skij)<sup>2</sup>. E poiché lontano dal centro si vede meglio e la vita è meno pericolosa, Charms spinge se stesso ai margini, si estrania, si distanzia il più possibile dalla vita vera, dalla storia (che, ovviamente, lo inghiottirà comunque). Naturalmente si tratta di un processo inconscio, in parte imposto dall'esterno, in parte percepito come possibile via di autodifesa. Tale posizione risulta però sorprendentemente fruttuosa, poichè è quella del filosofo, che guarda le cose da lontano, dall'alto, che non partecipa emozionalmente ma osserva, registra in termini di pensiero astratto e riproduce in termini di creazione artistica; è ciò che Charms chiama *vziranje* [osservazione, contemplazione]. E non si tratta, si badi bene, di un processo che avviene sul piano esclusivamente psicologico o esclusivamente storico: ma piuttosto della compresenza e dell'interazione di fattori diversi e complementari – l'esperienza esistenziale, la visione del mondo, i principi di poetica (sinteticità, frammentarietà, antipsicologismo, deliberata povertà linguistica, distruzione dell'intreccio e così via).

E poi consideriamo il carattere religioso, o, più esattamente, metafisico, dell'opera di Charms e di Vvedenskij: sembrerebbe non esserci niente di più inattuale, niente di più lontano dal clima culturale degli anni Ven-

<sup>2</sup> M. Jampol'skij, *Bespamjatsvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, Moskva 1998.

ti e Trenta, della ricerca del trascendente, di un assoluto extraesistenziale. Georgij Adamovič nel 1931 scrisse che “la letteratura russa dopo Dostoevskij e Tolstoj ha disimparato a parlare con Dio”; emigrato in Francia nel 1923, per quanto seguisse con attenzione la vita culturale e artistica del suo paese non poteva certo conoscere questi poeti più giovani, affacciatisi alla stampa nel 1926 e subito scomparsi, e non poteva certo immaginare che ci sarebbero state personalità originali e profonde che avrebbero compensato la marginalità e l’esclusione con la fuga verso Dio, ovvero con un movimento in verticale (ancora un concetto spaziale), che lascia sotto e dietro di sé le macerie di un mondo disintegrato.

Infine, anche il passaggio senza ritorno di Charms dalla poesia alla prosa (che gli studiosi spiegano nei modi più diversi) può essere inteso in termini spaziali come uno spostamento dal centro alle zone periferiche della creazione. Più precisamente, in lui il centro di gravità si trasferisce dalla poesia alla prosa, ma non per questo la parola perde forza e incisività, al contrario: benché molti abbiano veduto negli oberiuti in generale e in Charms in particolare degli antesignani del post-modernismo, è forse più pertinente la lettura di Jam-pol’skij, che sottolinea il processo di risemantizzazione della parola attuato dagli oberiuti. Questo è un processo

nel quale la parola acquista valore sacrale e la coscienza del poeta recide ogni legame con la realtà empirica per volgersi a una realtà meramente segnica, semiotica. Attraverso la distruzione del testo come tale e la conduzione della parola al limite estremo dell’afasia Charms raggiunge nella prosa lo stesso risultato che Vvedenskij ottiene, nella poesia, attraverso l’accumulazione di simboli e la condensazione semantica: la capacità di porre con chiarezza massima il problema del senso dell’esistente.

[Il presente articolo è una versione ridotta del saggio “O marginal’nosti. ‘Skromnoe predloženie’ prostranstvennogo vzgljada na poetiku Daniila Charmsa”, *Stoletie Daniila Charmsa. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščennoj 100-letiju so dnja roždenija Daniila Charmsa*, a cura di A. Kobrinskij, Sankt-Peterburg 2005, pp. 39-48]

