

Daniil Charms
ELIZAVETA BAM
 (1927)

Noemi Albanese

1. La breve parabola del gruppo tardo-avanguardistico OBÈRIU (Unione dell'arte reale, *Ob"edinenie real'nogo iskusstva*) vede il suo momento iniziale e, al tempo stesso, l'apice, nella serata *Tre ore di sinistra* (Tri levych časa) tenutasi nella Casa della stampa di Leningrado il 24 gennaio 1928 e che, nelle intenzioni del gruppo¹, avrebbe dovuto rappresentare l'incarnazione più completa dei risultati delle ricerche che, nei tardi anni Venti, miravano a definire le prospettive e le linee di sviluppo dell'arte cosiddetta 'di sinistra'². La messa in scena, durante la seconda ora³, della pièce *Elizaveta Bam* di Daniil

¹ Facevano parte di OBÈRIU i poeti Daniil Charms (1905-1942), Aleksandr Vvedenskij (1904-1941), Nikolaj Zabolockij (1903-1958), Igor' Bachtërev (1908-1996), Jurij Vladimirov (1909-1931), Nikolaj Olejnikov (1898-1937), e alcuni studenti dell'Istituto statale di storia delle arti di Leningrado (ГИИ, *Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv*), Boris [Dojvber] Levin (1904-1941), Aleksandr Razumovskij (1907-1980) e Klimentij Minc (1908-1995). Numerose altre figure orbitavano intorno al gruppo pur senza esserne membri effettivi; tra questi, si possono ricordare il regista Sergej Cimal (1907-1978), che aveva preso parte in precedenza agli esperimenti teatrali di Radiks, il compositore Pavel Vil'fus (1908-1979) e lo scrittore Konstantin Vaginov (1899-1934).

² Per una ricostruzione dettagliata della serata *Tre ore di sinistra* si veda Kiselëv [2014].

³ Stando al programma riportato sull'annuncio, la prima ora era dedicata alla lettura di versi di K. Vaginov, N. Zabolockij, D. Charms, N. Kropačëv, Igor' Bachtërev e A. Vvedenskij, la seconda al debutto della pièce *Elizaveta Bam* e la terza alla proiezione *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Wojtek 2023-ISBN 9788831476386 DOI 10.61004/OpeRus0048

Charms, completata qualche settimana prima, nel dicembre 1927, segna il vertice della serata e la realizzazione pratica di quanto affermato dai membri del gruppo nella sezione dedicata al teatro del breve testo comparso sul n. 2 del 1928 di “Afiši Doma Pečati” e considerato dai critici il manifesto di OBÈRIU. La dichiarazione prende le mosse da una riflessione sulle tendenze presenti nell’arte contemporanea e dalla presa di coscienza che, sebbene “la richiesta di un’arte che sia a tutti comprensibile, formalmente accessibile anche a uno scolaro di campagna” [OBÈRIU 2007: 39] sia in linea con lo spirito dei tempi e, pertanto, da salutare con entusiasmo, ridurre ogni ricerca alla produzione di questo solo tipo di arte è erroneo, riduttivo e conduce in un vicolo cieco. Ciò che si propone, dunque, è la “ricerca organica di una nuova concezione del mondo e di un nuovo modo di vedere le cose” [*ibidem*], ancorata non tanto – come era stato per le avanguardie storiche di poco precedenti – all’idea della necessità di una nuova lingua poetica, quanto a una rinnovata percezione delle cose, degli oggetti. La direzione nella quale i poeti di OBÈRIU si muovono, dunque, non è quella della *zaum*, la lingua transmentale di Kručënych e Chlebnikov che sfalda il significato; puntano, piuttosto, a riappropriarsi del senso profondo della parola muovendosi su un piano paradigmatico, tramite un approfondimento che si fa veicolo di conoscenza e restituisce concretezza al linguaggio stesso. La centralità di tale ricerca di densità semantica appare determinante nella sezione della dichiarazione specificatamente dedicata al teatro, che sottolinea la natura profondamente programmatica di *Elizaveta Bam*. In questa pièce, infatti, per la prima volta i singoli elementi teatrali vengono percepiti nella loro individualità e compiutezza, non più assoggettati alla trama. È nell’autonomia della rappresentazione che i diversi elementi, però, anziché scomparire si rafforzano; come i membri del gruppo dichiarano, infatti

del film *La carneficina* (Mjasorubka) di A. Razumovskij e K. Minc. La serata si protrasse, stando alle testimonianze dei presenti, per tutta la notte.

il nostro compito consiste nel restituire sulla scena il mondo degli oggetti concreti nelle loro correlazioni e collisioni [...] l'intreccio drammaturgico non si offrirà pertanto allo spettatore come precisa figura dell'intreccio, ma come fioco barlume nascosto dietro l'azione. Al suo posto gli viene incontro l'intreccio scenico che emerge spontaneamente dall'insieme degli elementi che compongono il nostro spettacolo. Su questo concentriamo la nostra attenzione. Ma, insieme a questo, singoli elementi dello spettacolo sono per noi preziosi e dotati di valore autonomo. Essi recano in sé il proprio essere, senza assoggettarsi al tempo del metronomo teatrale [ivi: 42].

A differenza del futurismo, OBÈRIU non guarda al domani con speranza, bensì si nutre della consapevolezza che ogni attesa è stata disillusa [cfr. JACCARD 1990b: 21] e che vanno individuate nuove forme artistiche giacché tutte quelle precedentemente utilizzate sono ormai usurate. In questo diventano per loro maestri il pittore Pavel Filonov, con la sua idea di "pittura analitica", e, per quanto riguarda l'approccio al testo teatrale, i grandi registi e innovatori del primo Novecento russo: Mejerchol'd per le sperimentazioni legate alla messa in scena del dramma spezzettato in singoli episodi, Terent'ev per l'insistenza sull'azione frammentaria e sull'elemento gestuale, Evreinov per la teoria del monodramma in cui i vari stati di coscienza del personaggio si rifrangono, Tairov (insieme a Mejerchol'd) per gli esperimenti ritmici e la centralità dell'elemento fonico e articolatorio [cfr. GIAQUINTA 1982: 86, 1990a: 346; PICCOLO 2022: 208, 214; STELLEMAN 1985: 323]. Dell'esperienza precedente del gruppo di Radiks (del quale avevano fatto parte Charms, Igor' Bachterev, Boris Levin, Sergej Cimbale e Georgij Kacman) OBÈRIU mantiene la centralità dell'azione pura, il montaggio, l'interazione tra gli attori che genera l'improvvisazione [cfr. MEJLACH 1982: 172], la posizione di secondo piano assegnata alla trama a favore della centralità dell'evento teatrale in sé, seppur illogico o alogico [cfr. PICCOLO 2022: 210]. Tutti questi elementi sono presenti già in

Mia mamma è tutta un orologio (Moja mama vsja v časach), pièce scritta a quattro mani da Charms e Vvedenskij nel 1926 e basata sui versi di quest'ultimo; andata poi perduta, ne sappiamo qualcosa solo grazie alle testimonianze di chi era parte del gruppo o vi gravitava intorno in quegli anni.

2. Nella percezione di parte dei contemporanei e dei critici, l'immagine di Charms si è cristallizzata intorno a due ipostasi principali, sintetizzate da Panova [2022: 50]: “da un lato abbiamo il Charms ‘biografico’, un avanguardista poco istruito con un potenziale creativo piuttosto basso per uno scrittore e, secondo l'espressione obèriuta, un *samodejatel'nyj mudrec* (letteralmente ‘saggio dilettantistico’), dall'altro c'è la sua fama attuale: quella di scrittore erudito, di filosofo con la lettera maiuscola, di logico che si diverte con l'antilogica e di matematico”. Questa lettura e il giudizio che ne deriva riducono l'apporto filosofico e innovativo dell'intera ricerca artistica compiuta da Charms, ma rappresentano solo una delle possibili interpretazioni della sua opera. Ad esempio, Murphy [2022: 69], nel definire il ruolo di *Elizaveta Bam* come strumento per comprendere l'avanguardia oggi, fornisce un'interpretazione del tutto diversa, secondo la quale la pièce, apparentemente fuori dal tempo e dallo spazio, è in realtà tra le figlie più autentiche del suo tempo: “a play that was written not only as an independent work of art, but as an introduction to an aesthetic philosophy. *Elizaveta Bam* is much denser than its brevity implies: in this play, Kharms not only introduces his vision of what theater can be, he combines that vision with a commentary on institutions that govern the lives and behavior of ordinary people”. In questa lettura assume un ruolo centrale il tentativo compiuto da Charms a inizio anni Venti, e poi fallito, di elaborare un sistema che potesse permettere una qualche comprensione del mondo. Denominato *Cisfinitum*, tale sistema, che condivideva alcune delle premesse che in quegli stessi anni stavano guidando le ricerche di Malevič, “si basa sull'idea che il solo

mezzo per (rap)presentare il mondo nella sua totalità, nella sua infinità, sia lo zero” [JACCARD 2022: 41]. Sono l’assenza e l’apofatismo, dunque, a costituire la chiave di lettura di un’arte in cui si procede per sottrazione e focalizzazione sui dettagli, sulle ‘sciocchezze’:

Mi interessano solo le “sciocchezze”, solo ciò che non ha alcun senso pratico. Mi interessa la vita solo nel suo assurdo manifestarsi.

L’eroismo, il pathos, l’ardimento, la morale, l’igienicità, l’etica, la tenerezza e l’azzardo sono parole e sentimenti che odio.

Ma comprendo bene e ammiro l’entusiasmo e l’estasi, l’estro e la disperazione, l’ardore e la passione, la sregolatezza e la purezza, la tristezza e il dolore, la gioia e il riso [CHARMS 2002: 195].

3. L’afasia, tradotta anche visivamente in immobilità, rappresenta il cuore di *Elizaveta Bam*, pièce interamente scandita da “sequenze di non-eventi” [GIAQUINTA 1990b: 319] in cui sembrano dominare il caso e il caos. La storia della trasmissione del testo è complessa e viene ricostruita con dovizia di dettagli da Mejlach [1987: 194-197]: a causa della persecuzione pubblica alla quale fu sottoposto il gruppo di OBĚRIU alla fine degli anni Venti e dell’arresto di Charms e Vvedenskij nel 1931, fu impossibile pubblicare la pièce. Il suo autore la incluse comunque nel piano della raccolta manoscritta *La vasca di Archimede* (Vanna Archimeda), che era stata inizialmente immaginata come miscellanea delle opere dei poeti di OBĚRIU, di alcuni critici formalisti, di L. Dobyčín e Ju. Oleša ma che, nella sua stesura finale, si limitò ai testi dei primi. Alcuni passi dalla pièce apparvero per la prima volta a stampa solo nel 1971, nelle memorie di Veniamin Kaverin. Le pubblicazioni subito successive appaiono poco accurate e lacunose perché editate sulla base di bozze incomplete e non dell’unico esemplare autorizzato, donato da Charms a Nikolaj Chardžiev all’inizio degli anni Trenta. Lo stesso Chardžiev aveva in seguito ritrovato un secondo esemplare (a cui mancava l’ultima pagi-

na) nell'archivio della redazione del "Novyj Lef", alla quale lo aveva inviato Charms nel 1928 non tanto per proporre la pubblicazione, quanto per far conoscere la nuova corrente letteraria. A metà degli anni Sessanta quest'ultimo manoscritto passò da Chardžiev a N. Stepanov, che lo diede alle stampe: da questa versione lacunosa derivano la traduzione polacca del 1966 e quella inglese del 1971. La prima edizione dell'unico testo autorizzato si deve a Mejlach: oltre a essere completo, l'esemplare donato da Charms a Chardžiev è corredato da indicazioni sceniche e da alcune note e correzioni di mano dell'autore stesso che risolvono i fraintendimenti legati a letture errate (perlopiù dovute a una mancata comprensione dell'assurdo charmsiano) o a errori materiali che la versione del "Novyj Lef" lascia insolute. Mejlach, dunque, presenta sia il solo testo letterario [CHARMS 1987: 205-221], sia la variante scenica [ivi: 222-240].

4. L'estetica del frammento domina il testo già a livello strutturale: la pièce è suddivisa in diciannove⁴ diversi pezzi o frammenti (*kuski*, sing. *kusok*), ognuno introdotto da una denominazione⁵ che rimanda talvolta a generi tradizionalmente codificati, dei quali accentua il carattere formale, o più spesso a generi inventati [cfr. GIAQUINTA 1990a: 342], rendendo evidente la volontà dell'autore di costruire a partire da un vuoto, ovvero dall'impossibilità delle forme tradizionali di incarnare un significato. Nella loro brevità e frammentarietà, inoltre, i *kuski* sono sostanzialmente interscambiabili senza che questo incida "né sull'unità della pièce, né sull'andamento dell'azione" [KUSOVAC 2013: 53] e delinano i confini di una percezione artistica per la quale la "degerarchizzazione dei generi e degli stili è

⁴ Nell'edizione curata da Mejlach, la versione letteraria è più lunga di quella scenica, composta da diciotto pezzi.

⁵ Stelleman [1985: 321] ipotizza che i titoli dei *kuski* fossero pensati proprio per il pubblico e non delle semplici indicazioni di regia. Per quanto suggestiva, questa ipotesi non ci sembra condivisibile, considerando sia la storia del testo e le successive modifiche apportate da Charms alla versione scenica, sia il fatto che nessuno dei partecipanti alla serata in cui venne messa in scena *Elizaveta Bam* menziona questo elemento.

insieme un procedimento e un risultato” [GIAQUINTA 1990b: 322]. È in questa mescolanza che si generano tanto il grottesco, particolarmente evidente nella circolarità e nella ripetizione, spesso ossessiva e quasi ipnotica, quanto l’afasia che è “disintegrazione della lingua che accompagna la constatazione della disintegrazione del mondo stesso” [JACCARD 1990b: 35]. Per aumentare ulteriormente lo straniamento, tale constatazione viene iscritta da Charms nei confini di un testo che, nella sua esigua trama, prova a ricostruire una qualche minima catena logica, quel principio di causalità che appare assente fin dalle prime battute [cfr. ivi: 23], quando Elizaveta viene arrestata per un crimine che non sembra poter aver commesso.

5. Il primo *kusok*, definito “melodramma realistico” (*realističeskaja melodrama*), si apre proprio con un breve monologo di Elizaveta, che sente di essere alle strette, intrappolata in uno spazio senza vie di fuga e accusata di una colpa che ignora:

ELIZAVETA BAM. Sta a vedere che ora si aprirà la porta ed entreranno... Entreranno certamente, per prendermi e cancellarmi dalla faccia della terra. Che cosa ho fatto? Che cosa ho fatto? Se solo lo sapessi... Scappare? Ma dove? Questa porta dà sulle scale, e sulle scale li incontrerò. La finestra? (*guarda dalla finestra*) Uuh! – troppo alto... Non posso saltar giù. Che cosa devo fare?... Dei passi! Sono loro. Chiuderò a chiave la porta e non la aprirò. Bussino quanto gli pare⁶ [CHARMS 2007: 189].

⁶ “ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Сейчас, того и гляди, откроется дверь и они войдут... Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. Что я наделала! Что я наделала! Если б я только знала... Бежать? Но куда бежать? Эта дверь ведёт на лестницу, а на лестнице я встречу их. В окно? (*Смотрит в окно*). Ууу, высоко! мне не прыгнуть! Ну что же мне делать?.. Э! чьи-то шаги! Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят” [CHARMS 1987: 205]. La traduzione italiana non prende in considerazione le note e le aggiunte presenti nella variante scenica, ma è condotta prevalentemente a partire dalla variante letteraria (diciamo ‘prevalentemente’ perché la traduttrice, S. Vitale, suddivide comunque il testo in *kuski* come avviene nella sola variante scenica, secondo la lezione in Charms [1987]), che è quella che riportiamo in nota indicando l’originale.

Chi siano questi ‘loro’ (*oni*) non è affatto chiaro, tanto che, nelle indicazioni di regia, le voci che si alternano subito dopo vengono indicate semplicemente come ‘voci’ (*golosa*): una proviene da lontano (*izdaleka*), l’altra è dietro la porta (*za dver’ju*), ed è proprio qui che, nella battuta subito successiva, si ritrovano entrambe. Al loro intimare di aprire la porta Elizaveta oppone un netto rifiuto e la richiesta di dirle cosa ne sarà di lei, originando il primo vicolo cieco al tempo stesso logico e linguistico, assurdo e, per questo, straniante [cfr. GRÜNEWALD 2001: 90]:

ELIZAVETA BAM. Non vi aprirò finché non mi direte che cosa volete farmi.

I. Sapete bene che cosa vi aspetta.

ELIZAVETA BAM. No, non lo so. Mi volete uccidere?

I. Vi aspetta un grosso castigo. / *Insieme!*.

II. Non ci sfuggirete comunque. / *Insieme!*.

ELIZAVETA BAM. Forse mi direte di che colpa mi sono macchiata?

I. Lo sapete benissimo.

ELIZAVETA BAM. No, non lo so⁷ [CHARMS 2007: 189].

Elizaveta accusa, dunque, le due voci di non possedere una coscienza (e siamo qui all’inizio del secondo *kusok*, “genere realistico, da commedia”, *žanr realističeskij, komedijnyj*), mentre acquistano improvvisamente un nome: la voce indicata come II si rivolge alla I chiamandola Pëtr Nikolaevič e, nella battuta successiva, Elizaveta si rivolge alla voce II (nonostante avesse poco prima affermato di non conoscerli) col nome di Ivan Ivanovič. La porta si apre e scopriamo che Ivan Ivanovič cammina aiutandosi con delle stam-

⁷ “ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Я Вам дверь не открою, пока Вы не скажете, что Вы хотите со мной сделать. / ПЕРВЫЙ. Вы сами знаете, что Вам предстоит. / ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Нет, не знаю. Вы меня хотите убить? / ПЕРВЫЙ. Вы подложите крупному наказанию! / ВТОРОЙ. Вы всё равно от нас не уйдёте! / ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Вы, может быть, скажете мне, в чём я провинилась? / ПЕРВЫЙ. Вы сами знаете. / ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Нет, не знаю” [ivi: 206].

pelle: questo dettaglio non sarà più menzionato in alcuna indicazione scenica, bensì ricorrerà solo in maniera allusiva nel discorso del personaggio stesso, ad esempio quando dirà “Non c’è niente a cui reggersi”⁸ [ivi: 190] o “Ahi, le mie braccia sono stanche” [cfr. STELLEMAN 1985: 331]. In questo secondo pezzo viene dichiarato uno dei grandi temi della pièce, a cui già più volte si è fatto riferimento, ovvero quello dell’afasia: Elizaveta viene descritta dai due come priva di ogni voce a causa della sua stessa e ancora ignota colpa e che, in un circolo vizioso senza risoluzione, è proprio ciò che ne ha causato la perdita di voce:

PËTR NIKOLAEVIČ. Elizaveta Bam, come osate parlare in questo modo!

ELIZAVETA BAM. Perché?

PËTR NIKOLAEVIČ. Perché siete stata privata di voce in capitolo¹⁰. Avete commesso un delitto ripugnante. Non potete permettervi di dirmi porcherie. Siete una criminale.

ELIZAVETA BAM. Perché?

PËTR NIKOLAEVIČ. Perché cosa?

ELIZAVETA BAM. Perché sono una criminale?

PËTR NIKOLAEVIČ. Perché siete stata privata di voce in capitolo.

IVAN IVANOVIČ. Di voce in capitolo¹¹ [CHARMS 2007: 190].

⁸ “Тут негде опереться” [ivi: 208].

⁹ “Ой, руки устали!” [ivi: 213]. Qui la traduzione italiana riporta, erroneamente “Ohi, le mie forbici sono stanche” [CHARMS 2007: 194], quindi ipotizziamo sia stata condotta a partire da un originale in cui la battuta appariva come “Oj, nožnicy ustali!” (appunto “Ohi, le mie forbici sono stanche!”), eco e ripresa della battuta precedente della mamma di Elizaveta, “Oj, nogi ustali!” (“Ohi, le mie gambe sono stanche!”).

¹⁰ Il russo è più forte, letteralmente “siete stata privata di ogni voce” [cfr. CHARMS 1987: 207].

¹¹ “Пётр Николаевич. Елизавета Бам, Вы не смеете так говорить! / Елизавета Бам. Почему? / Пётр Николаевич. Потому, что Вы лишены всякого голоса. Вы совершили гнусное преступление. Не Вам говорить мне дерзости. Вы – преступница! / Елизавета Бам. Почему? / Пётр Николаевич. Что почему? / Елизавета Бам. Почему я преступница? / Пётр Николаевич. Потому, что Вы лишены всякого голоса. / Иван Иванович. Лишены всякого голоса [ibidem].

Il terzo frammento, “genere assurdo-comico, naïf” (*nelepokomičeskij-naivnyj*), vede i due uomini improvvisarsi giocolieri e l’entrata in scena di Mamaša e Papaša, la madre e il padre di Elizaveta almeno in questa parte della pièce, vista l’instabilità ontologica dominante e il fondersi e mescolarsi dei personaggi. Ivan Ivanovič, rivolgendosi a Elizaveta prima come a Elizaveta Tarakanova (e quindi derivando il patronimico da *tarakan*, scarafaggio), poi come a Elizaveta Èduardovna e Elizaveta Michajlovna, cambia il tono e sposta la narrazione su un livello intimo e personale, che ritornerà in seguito, variato ma sempre in correlazione col tema della perdita della memoria che è distruzione di ogni possibilità comunicativa [cfr. GUSEV 2014: 398]:

Se permettete, Elizaveta Tarakanova, preferisco andare a casa. A casa mi aspetta mia moglie. Ha molti bambini, Elizaveta Tarakanova. Scusatemi se vi ho importunato. Non dimenticatevi di me. Io ormai sono uno che tutti lo cacciano. Perché, domando io, ho forse rubato? No! Elizaveta Èduardovna, io sono un uomo onesto. A casa ho una moglie. Mia moglie ha molti bambini. Bravi bambini. Ognuno tiene tra i denti una scatola di fiammiferi. Perdonatemi. Io, Elizaveta Michajlovna, adesso me ne andrò a casa¹² [CHARMS 2007: 190-191].

L’azione scenica diventa ora centrale: Elizaveta lega un capo della corda al piede della madre e l’altro a una sedia, così che la donna, spostandosi, trascini l’oggetto con sé. Questa difficoltà di movimento costituisce lo sfondo del brevissimo quarto pezzo (“realistico. Gene-

¹² “Если позволите, Elizaveta Tarakanovna, я пойду лучше домой. Меня ждёт жена дома. У ней много ребят, Elizaveta Tarakanovna. Простите, что я так надоел Вам. Не забывайте меня. Такой уж я человек, что все меня гоняют. За что, спрашивается? Украд я, что ли? Ведь нет! Elizaveta Эдуардовна, я честный человек. У меня дома жена. У жены ребят много. Ребята хорошие. Каждый в зубах по спичечной коробке держит. Вы уж простите меня. Я, Elizaveta Михайловна, домой пойду” [ivi: 208].

re da commedia di costumi”, *realističeskij. Žanr bytovoj-komedijnyj*), in cui Elizaveta convince la madre a fare una passeggiata, lasciando così la scena vuota. Il *kusok* che segue introduce, nella sua denominazione, per la prima volta un’indicazione di genere non tradizionale: “ritmico. (Radiks). Ritmo dell’autore” (*ritmičeskij. (Radiks). Ritm Avtora.*). Il rimando alla precedente esperienza di Charms all’interno di Radiks eleva il nome del gruppo stesso a genere e dà vita a un frammento caratterizzato da un elevatissimo coefficiente ritmico, ricco di allitterazioni e parole graficamente accentate; nella variante scenica l’autore aggiunge a margine di quattro battute l’indicazione *taktovyj stich*¹³ e delle successive sei *napevno*, “in maniera melodiosa”. Non tradizionale è anche la definizione del sesto pezzo, “Radiks di costume” (*bytovoj Radiks*), dove compare anche il termine *farluška*, inventato da Bachterev (uno dei membri di Radiks), e indicante un oggetto tondo e massiccio. Sul palco i personaggi si avvicendano e corrono vorticosamente, mentre la scena si chiude con una battuta, tra il tautologico e l’insensato, del padre: “Quando compri un uccello fa’ attenzione che non abbia i denti. Se ha i denti non è un uccello”¹⁴ [ivi: 192]. La parola, incapace di esprimere la verità di alcunché, nella sua absurdità è messa ulteriormente sotto torchio da Charms, che la fa competere in diverse scene con sistemi non semiotici, come la musica (frammenti 7 e 12), le luci di scena (frammento 13) e i movimenti stessi degli attori (frammento 8) [cfr. ROBERTS 1994: 96]. Il settimo *kusok*, infatti, è un “melodramma solenne, sottolineato da Radiks” (*toržestvennaja melodrama, podčerknutaja Radiksom*), in cui la musica sembra originarsi dallo scricchiolio della porta rammentato da Pëtr Ivanovič nel raccontare della propria casa, piena solo di topi e scarafaggi, nella quale non c’è nulla da rubare. Senza alcuna interruzione il suo discorso confluisce in quello di Ivan Ivanovič (secondo le note nella variante scenica, i due si “coprono l’un l’altro”, *zakryvajut drug*

¹³ Il *taktovyj stich* o *taktovik* è una misura tonica del verso russo che prevede un intervallo tra gli accenti compreso tra una e tre sillabe.

¹⁴ “Покупаю птицу, смотри, нет ли у неё зубов. Если есть зубы, то это не птица” [ivi: 210].

druga [CHARMS 1987: 229]), che lo prosegue e assume addirittura le sembianze del primo uomo, al quale si sovrappone. Finalmente scopriamo che la colpa di Elizaveta consiste nell'essersi macchiata dell'omicidio di Pëtr Nikolaevič (che non apparirà più in scena fino al *kusok* 13). Viene inoltre enunciato un altro dei punti focali della pièce [cfr. ŽAKKAR 1995]: la parola è l'essenza e l'esistenza, il *cogito ergo sum* diventa *loquor ergo sum* nonostante l'essere sia instabile, tanto che 'tutti' affermano di essere Elizaveta.

PËTR NIKOLAEVIČ. Vero? Ma una notte mi sveglio...

IVAN IVANOVIČ. ... e vedo: la porta è aperta e sulla soglia c'è una donna. La guardo fisso. Lei resta sulla porta. C'era abbastanza luce. Doveva essere quasi l'alba. Ad ogni modo la vidi bene in faccia. Ecco chi era (*indica Elizaveta Bam*). A quel tempo somigliava...

TUTTI. A me!

IVAN IVANOVIČ. ... parlo per essere.

ELIZAVETA BAM. Cosa dite?

IVAN IVANOVIČ. Parlo per essere. Poi, penso, è ormai tardi. /Tutti escono, eccetto Elizaveta Bam e Ivan Ivanovič/. Lei mi ascolta. Io le ho chiesto con che cosa l'aveva fatto. Lei dice che si era battuta con lui a fioretto. Era stato uno scontro leale, non era stata colpa sua se l'aveva ucciso. Ascolta, perché hai ucciso Petr Nikolaevič?

ELIZAVETA BAM. Urrah! Non ho ucciso nessuno!¹⁵ [CHARMS 2007: 192]

¹⁵ "ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ. Правда? Но однажды я просыпаюсь... / ИВАН ИВАНОВИЧ. ... и вижу, дверь открыта, а в дверях стоит какая-то женщина. Я смотрю на неё прямо в упор. Она стоит. Было достаточно светло. Должно быть, дело близилось к утру. Во всяком случае, я видел хорошо её лицо. Это была вот кто. (*Показывает на Елизавету Бам*.) Тогда она была похожа... / ВСЕ. На меня! / ИВАН ИВАНОВИЧ. ... говорю, чтобы быть. / ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Что Вы говорите? / ИВАН ИВАНОВИЧ. Говорю, чтобы быть. Потом, думаю, уже поздно. Она слушает меня. Я спросил её, чем она это сделала. Она говорит, что подралась с ним на эспандронах. Дрались честно, но она не виновата, что убила его. Слушай, зачем ты убила Петра Николаевича? / ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Ура, я никого не убивала!" [ivi: 211].

L'ottavo pezzo, “spostamento di altezze” (*peremeščenie vysot*), è tutto incentrato su un gioco linguistico che diventa fisico, e i due attori in scena alternano il botta e risposta, spesso composto di soli suoni (“uuuuuuuuuu-uu-u-u-u-u” [*ibidem*]), al loro posizionarsi ad altezze diverse nello spazio, accovacciandosi, sdraiandosi a terra o salendo sulla sedia posta sulla scena. Questo gioco fisico e visuale traggente lo spettatore nel nono *kusok* (“paesaggistico”, *pejzažnyj*), dove il nonsense linguistico e i suoni urlati e ripetuti coinvolgono anche i personaggi della madre e del padre. A questi è affidato integralmente il pezzo seguente, “monologo a parte, pezzo a due piani” (*monolog v storonu, kusok dvuchplannyj*), in apparenza logico e coerente ma, in realtà, del tutto slegato da ogni contesto e consequenzialità rispetto a quanto lo precede e lo segue, tanto da sembrare l'estratto di un discorso (o, meglio, di un libro) sentito o letto altrove, quasi per caso, colto *in medias res*:

Con questo saluto non del tutto cortese la sorella la accompagnò in un luogo più aperto dov'erano ammucciate tavoli e poltrone d'oro e una quindicina di belle ragazze chiacchieravano allegramente tra loro sedute su ciò che capitava. Tutte queste ragazze avevano un gran bisogno di un ferro da stiro ben caldo e si distinguevano tutte per una strana maniera di ruotare gli occhi senza smettere di chiacchierare un solo attimo¹⁶ [ivi: 193].

Segue l'undicesimo frammento, *spič*, decifrabile tanto come “speech”, quanto come un rimando a *spički*, i fiammiferi che erano già apparsi in bocca ai bambini di cui narra Ivan Ivanovič nel terzo *kusok*, e che ora l'uomo tiene in mano. La storia già narrata torna qui

¹⁶ “С этим не совсем любезным приветствием сестра провела её к более открытому месту, где были составлены в кучу золотые столы и кресла, и штук пятнадцать молодых девиц весело болтали между собой, сидя на чём Бог послал. Все эти девицы сильно нуждались в горячем утюге и все отличались странной манерой вертеть глазами, ни на минуту не переставая болтать” [ivi: 213].

in forma ridotta e modificata, caratterizzata da un tono prettamente oratorio (da discorso, appunto) e da ulteriori dettagli, tra loro in contraddizione:

IVAN IVANOVIČ. (*tremando e accendendo un fiammifero*) Voglio dirvi che dal giorno della mia nascita sono passati trentotto anni.

МАММА Е РАРÀ. Urrah!

IVAN IVANOVIČ. Compagni! Io ho una casa. A casa c'è mia moglie. Ha molti figli. Ne ho contati una decina.

МАММА. (*battendo il passo*) Dar'ja, Mar'ja, Fedor, Pelageja, Nina, Aleksandr e altri quattro.

РАРÀ. Tutti maschi!¹⁷ [*ibidem*]

I pezzi successivi (Činar', *činarskij*, e Radiks), non riassumibili perché completamente alogici, sono ritmici e musicali, vedono la presenza di un coro, un violino, un tamburo e una sirena; inoltre, nel tredicesimo frammento, secondo le indicazioni contenute nella versione scenica, la luce assume un ruolo dominante, prima fissa su Pëtr (che ricompare in scena), e poi sempre più chiara, fino a diventare piena. Segue il 'pathos classico' (*klassičeskij pafos*), in cui predominano toni declamatori e fiabeschi (per quanto strano possa sembrare l'accostamento) e si alternano Ivan Ivanovič e Pëtr Nikolaevič; secondo Roberts [1995: 57] questo pezzo, il quattordicesimo, segnerebbe l'inizio del momento conclusivo della pièce e avrebbe il suo punto centrale nella rielaborazione e nella nuova narrazione, stavolta per bocca di Pëtr, della storia della casa sulla collina [CHARMS 2007: 195; CHARMS 1987: 215-216] e nel suo annunciare la morte di Elizaveta Bam per l'indomani. Ciò spinge il padre a sfidare l'uomo a un duello verbale, contenuto nel quindicesimo pezzo ("pathos da ballata", *balladnyj pafos*), un unicum introdotto da un tito-

¹⁷ ИВАН ИВАНОВИЧ (*дрожжа и зажигая спичку*). Я хочу сказать вам, что с тех пор, как я родился, прошло 38 лет. / ПАПАЗА И МАМАША. Ура! / ИВАН ИВАНОВИЧ. Товарищи. У меня дом есть. Дома жена сидит. У ней много ребят. Я их сосчитал – 10 штук. / МАМАША (*топчаь на месте*). Дарья, Марья, Фёдор, Пелагея, Нина, Александр и четверо других. / ПАПАЗА. Это все мальчики?" [*ibidem*].

lo, “La battaglia dei due *bogatyř*” (*sraženie dvuch bogatyřej*). Lo stile di questo frammento è solenne, elevato; la prima parte è caratterizzata dal predominio di simboli legati al sole e dalla ripetizione di -p- e -l-, vede la presenza di un coro di voci, di una campana e un monologo *zauım*’ di Pëtr Nikolaevič, dalle funzioni simili a quelle di un incantesimo. Nella seconda parte, tipologicamente più vicina all’ode e indirizzata a Elizaveta, ricorrono in maniera martellante i suoni espressi dai grafemi -č-, -r-, -ž- e -š- [cfr. KUSOVAC 2013: 69]. Lo straniamento, realizzato nella “collisione dei significati verbali” [VITALE 2007: 12], viene amplificato dal confronto col *kusok* seguente, il sedicesimo (“orologio a carillon”, *kuranty*), caratterizzato da dialoghi dal tono del tutto ordinario, che smorzano il pathos per trasformarsi subito dopo in “sentences grammatically correct but semantically ‘nonsensical’” [ROBERTS 1994: 43], decostruendo la comunicazione e riconfermandone l’impossibilità:

ELIZAVETA BAM. Ivan Ivanovič, fate un salto in mezzabirreria, portate una bottiglia di birra e dei piselli.

IVAN IVANOVIČ. Va bene: piselli e mezza birra, dunque vado in birreria e poi torno.

ELIZAVETA BAM. Non mezza birra, una birra intera, non in birreria, ma nei piselli!

IVAN IVANOVIČ. Vado. Nascondo la pelliccia nella mezzabirreria e in testa metto il mezzopisello¹⁸ [CHARMS 2007: 197].

Segue il pezzo denominato “pathos fisiologico” (*fziologičeskij pafos*), il diciassettesimo, dove la madre accusa Elizaveta di aver ucciso suo figlio (ovvero Pëtr Nikolaevič, nella crescente confusione dei piani e dei personaggi) e impazzisce: “Sono una seppia”¹⁹ [*ibidem*]. Gli ultimi due *kuski* chiudono la narrazione in maniera circolare, riprendendo,

¹⁸ “ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Иван Иванович, сходите в пол пивную и принесите нам бутылку пива и горох. / Иван Иванович. Ага, горох и полбутылки пива, сходить в пивную, а оттуда сюда. / ЕЛИЗАВЕТА БАМ. Не полбутылки, а бутылку пива, и не в пивную, а в горох идти! / Иван Иванович. Сейчас, я шубу в пол пивную спрячу, а сам на голову надену пол горох” [ivi: 220].

¹⁹ “Я каракатица” [*ibidem*].

con piccole variazioni, la scena di apertura. La versione scenica è priva delle ultime battute, e contiene solo il pezzo diciottesimo, che è dunque l'ultimo ad avere una denominazione di genere: "realistico, secamente ufficiale" (*realističeskij suchoofficial'nyj*). Si ripetono le battute che avevano aperto la pièce, con l'alternanza tra la prima e la seconda voce, entrambe di nuovo prive di nome proprio. La vera differenza è che qui viene subito dichiarata la colpa di Elizaveta, l'omicidio di Pëtr Nikolaevič, del quale viene menzionato ora per la prima volta anche il cognome, Krupernak. Elizaveta prova senza successo a opporre resistenza: viene portata via da quelli che sono tornati a essere Ivan Ivanovič (il quale, nell'arrestarla, accende un fiammifero) e l'apparentemente defunto Pëtr Ivanovič.

Il terrore di essere accusati senza fondamento ma di doverne comunque rispondere, qui solo adombrato e nascosto nell'assurdo, è comunque leggibile come l'accento a un tema cogente in quegli anni e che qualche anno più tardi costerà caro a Charms, quando la pubblicazione della sua poesia *Un uomo uscì di casa...* (*Iz doma vyšel čelovek...*, 1937) sarà letta come una denuncia delle sparizioni frequenti negli anni dello stalinismo maturo e gli varrà l'arresto. In *Elizaveta Bam* tale paura mai nominata assurge a condanna di un mondo ammutolito, in cui la lingua ha perso ogni funzione comunicativa profonda e il contatto reale tra gli uomini è divenuto impossibile. Come sostiene suggestivamente Stelleman [1985: 333-334], evidenziando un possibile collegamento tra il nome della protagonista, Elizaveta, e il dramma elisabettiano ("Elizabethan drama was the origin from which various new forms of drama developed"), la pièce di Charms si configura dunque come tentativo di rivoluzionare il teatro, i generi e la lingua, proponendo un modello in cui la scomposizione, il vuoto e l'afasia diventano l'unica possibilità per rappresentare un mondo e un futuro ai quali non si può più guardare con ottimismo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- CHARMS 1987 D. Charms, *Elizaveta Bam*, pod red. i s komm. M. Mejlach, "Stanford Slavic Studies", 1987, 1, pp. 205-246.
- CHARMS 2002 D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij v 5 tt. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002, kn 2.
- CHARMS 2007 D. Charms, *Elizaveta Bam*, trad. di S. Vitale, "eSamizdat", v, 2007, 1-2, pp. 189-198.
- GIAQUINTA 1982 R. Giaquinta, *Su alcuni aspetti del teatro Oberiu*, "Annali della Facoltà di lingue e letterature straniere di Ca' Foscari", xxi, 1982, 1-2, pp. 85-98.
- GIAQUINTA 1990a R. Giaquinta, *Alcune note su Elizaveta Bam di Daniil Charms*, in S. De Fanti (curante), *Munera polonica et slavica Riccardo C. Lewanski oblata*, Collana dell'Istituto di Lingue e Letterature dell'Europa Orientale dell'Università di Udine, Udine 1990, pp. 339-347.
- GIAQUINTA 1990b R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in D. Charms, *Casi*, Adelphi, Milano 1990, pp. 309-330.
- GIAQUINTA 2007 R. Giaquinta, *Ipocondriaca. Oberiu, o della marginalità*, "eSamizdat", v, 2007, 1-2, pp. 15-17.
- GRÜNEWALD 2001 H. Grünewald, *Generic Ambiguity in Daniil Kharm's Elizaveta Bam*, "New Zealand Slavonic Journal", 2001, pp. 87-99.
- GUSEV 2014 A. Gusev, *Poëtika absurda v p'ese D. Charmsa Elizaveta Bam*, "Izvestija Samarskogo naučnogo centra Rossijskoj Akademii nauk", xvi, 2014, 2, pp.

397-400.

- JACCARD 1990a J.-Ph. Jaccard, *Daniil Charms (1905-42)*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento, 2. La rivoluzione e gli anni Venti*, Einaudi, Torino 1990, pp. 847-856.
- JACCARD 1990b J.-Ph. Jaccard, *Daniil Charms: teatr absurda – real’nyj teatr. Pročtenie p’esy Elizaveta Bam*, “Russian Literature”, 1990, 27, pp. 21-40.
- JACCARD 2022 J.-Ph. Jaccard, *Dovremmo aver paura del Quadrato nero?*, trad. di L. Piccolo, “eSamizdat”, 2022, vol. xv, pp. 39-47.
- KISELĚV 2014 A. Kiselëv, “*Tri levych časa*” v Leningradskom Dome pečati – poslednee publichnoe javlenie russkogo avangarda. Rekonstrukcija, “Teatr. Živopis’. Kino. Muzyka”, 2014, 4, pp. 57-77.
- KUSOVAC 2013 Je. Kusovac, *O jazyke i ne tol’ko... (na materiale p’esy Elizaveta Bam Daniila Charmsa)*, “Slavic almanach”, xix, 2013, 1, pp. 51-73.
- MEJLACH 1987 M. Mejlach, *O Elizavete Bam Daniila Charmsa (predystorija, istorija postanovki, p’esa, tekst)*, “Stanford Slavic Studies”, 1987, 1, pp. 163-205.
- MURPHY 2022 L. Murphy, *Performativity and Interpellation in Elizaveta Bam*, “eSamizdat”, 2022, vol. xv, pp. 67-80.
- OBERIU 2007 *Oberiu: il manifesto*, traduzione e cura di M. Ber-rone, “eSamizdat”, v, 2007, 1-2, pp. 39-42.
- PANOVA 2022 L. Panova, *Sui giochi di potere dell’avanguardia: Velimir Chlebnikov, Daniil Charms e altri*, “eSa-

mizdat”, 2022, vol. xv, pp. 49-65.

- PICCOLO 2022 L. Piccolo, Kuski. *Note sul teatro di Daniil Charms*, in A. Accattoli, L. Piccolo (a cura di), *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, RomaTre-Press, Roma 2022, pp. 207-223.
- ROBERTS 1994 G.H.J. Roberts, *Of Words and Worlds: Language Games in Elizaveta Bam by Daniil Kharms*, “The Slavonic and East European Review”, LXXII, 1994, 1, pp. 38-59.
- STELLEMAN 1985 J. Stelleman, *An analysis of Elizaveta Bam*, “Russian Literature”, 1985, 27, pp. 319-352.
- VITALE 2007 S. Vitale, *Pionieristica. A la Dumas: trent'anni dopo*, “eSamizdat”, v, 2007, 1-2, pp. 9-14.
- ŽAKKAR 1995 Ž.-F. Žakkar [J.-Ph. Jaccard], *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*, Akademičeskij proëkt, Sankt-Peterburg 1995.