

XENIA. STUDI LINGUISTICI, LETTERARI E INTERCULTURALI

Collana del Dipartimento di
LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

5

20/VENTI
RICERCHE SULLA CULTURA
RUSSA E SOVIETICA DEGLI ANNI '20
DEL XX SECOLO

A CURA DI

AGNESE ACCATTOLI
LAURA PICCOLO



Roma TrE-Press
2022

La Collana “*Xenia. Studi Linguistici, Letterari e Interculturali*”, edita dalla Roma TrE-Press, è stata creata nel 2019 per proporre, all’interno di una cornice editoriale comune, pubblicazioni scientifiche scritte o curate dai docenti del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell’Università degli Studi Roma Tre. La varietà delle proposte riflette le diverse linee di ricerca dipartimentali, nonché la pluralità teorica e metodologica che contraddistingue l’attività del corpo docente.

Direttore della Collana:
Giorgio de Marchis

Comitato scientifico:
Richard Ambrosini; Fausta Antonucci; Camilla Cattarulla; João Cezar de Castro Rocha (*Università dello Stato di Rio de Janeiro – UERJ*); Dora Faraci; Natal’ja V. Kovtun (*Università di Krasnojarsk – KGPU*); Giuliano Lancioni; Rosa Lombardi; Edoardo Lombardi Vallauri; Stefania Nuccorini; Luca Pietromarchi; Luca Ratti; Giovanni Sampaolo.

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Elaborazione grafica della copertina: **MOSQUITO**, mosquitoroma.it

Caratteri tipografici utilizzati:
AK11 (copertina e frontespizio)
Times New Roman (testo)

Impaginazione e cura editoriale: Colitti-Roma colitti.it

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, luglio 2022
ISBN: 979-12-5977-093-6

<http://romatypress.uniroma3.it>

Quest’opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International License* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l’attribuzione della paternità dell’opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un’altra opera, e ne esclude l’uso per ricavarne un profitto commerciale.



L’attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell’ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma

Indice

<i>Premessa</i>	7
CINZIA CADAMAGNANI, <i>Il Circolo Linguistico di Mosca e i primi esperimenti di 'analisi morfologica' del fatto letterario</i>	9
DUCCIO COLOMBO, <i>L'intreccio, il dettaglio e le cose: un apologo sulla fortuna sovietica di un termine dei formalisti</i>	23
ILARIA ALETTO, <i>Infrazioni del canone epistolare. Le 'soglie' di Zoo ili Pis'ma ne o ljubvi di Viktor Šklovskij</i>	39
SARA GARGANO, <i>Intanto sopravvivere: gli anni Venti di Irina Knorring</i>	67
VIRGINIA PILI, <i>Dai due lati della barricata: 'Tročkij-personaggio' tra Georgij Ustinov e Arkadij Averčenko</i>	81
CLAUDIA CRIVELLER, <i>La sceneggiatura cinematografica Pietroburgo di Andrej Belyj</i>	101
GIUSEPPINA GIULIANO, <i>Andrej Belyj da Pietroburgo a Mosca: dalla prosa ornamentale alla lingua oscura</i>	113
ANDREA LENA CORRITORE, <i>Pseudonimi, mascheramenti e cross-dressing: pratiche di costruzione identitaria tra cultura simbolista e letteratura sovietica di massa. Il caso di Mess Mend di Jim Dollar-Mariëtta Šaginjan</i>	139
AGNESE ACCATTOLI, <i>Il romanzo satirico secondo Il'ja Ėrenburg, trickster e grande provocatore</i>	161
DMITRY NOVOKHATSKIJ, <i>Le origini del 'viaggio correttivo' nel tempo nel romanzo russo degli anni '20</i>	189
LAURA PICCOLO, <i>Kuski. Note sul teatro di Daniil Charms</i>	207

Laura Piccolo

Kuski. Note sul teatro di Daniil Charms

ABSTRACT:

This article is devoted to the 1920s theatrical productions of Daniil Kharms, the hallmark of which is their fragmented nature on several levels: from incomplete texts with a structure often arranged in incongruent, detached moments, to lost texts. It is organized into six 'pieces' (*kuski*) that deal with both his better-known works, such as the play *Elizaveta Bam*, and lesser-known collaborations and projects.

Dèi insignificanti
dividono il tempo in pezzi.

Daniil Charms

Kusok n. 1. Frantumi, montaggi e collage

«Venendo da noi, dimenticate tutto ciò che eravate abituati a vedere nei teatri. Probabilmente molte cose vi sembreranno assurde. Noi prendiamo un intreccio drammaturgico. Inizialmente si sviluppa con semplicità, poi d'improvviso si frantuma in momenti, per così dire, incongruenti, chiaramente assurdi»¹. Con queste parole gli obèriuty raccontano il proprio modo di fare teatro in un articolo – considerato in seguito il loro *Manifesto* – pubblicato nel 1928 sulle pagine della rivista «Afiša Doma pečati» (n. 2, pp. 11-13), organo della Casa della stampa (Dom pečati) di Leningrado. Ed è qui, come è noto, che ha avuto luogo la prima e leggendaria *soirée Tri levych časach* (Tre ore di sinistra), in cui le istanze teoriche di Obèriu – bizzarro acronimo del gruppo Ob''edinenie real'nogo iskusstva (Unione dell'arte reale) – trovano applicazione nel campo della poesia, del cinema e del teatro.

Nella macchina d'innovazione culturale della Russia postrivoluzionaria, uno degli «ingranaggi maggiormente funzionanti»,

¹ *Il teatro Oberiu*, in *Oberiu: il manifesto*, a cura di M. Berrone, in «eSamizdat», V, n. 1-2, 2007, p. 42.

come scrive Erica Faccioli, è proprio l'arte teatrale². Charms e gli altri futuri obèriuty si formano nel laboratorio creativo degli anni Venti, luogo di ridefinizione delle arti, nella dialettica tra vecchio e nuovo, con una spinta verso la riconcettualizzazione del 'nuovo'. In questa prospettiva, per la nascita e la sperimentazione del teatro Obèriu sono fondamentali sia l'attività di Igor' Terent'ev ma anche, spesso attraverso la sua mediazione, quella di Vsevolod Mejerchol'd, a cominciare dalle ricerche sulla frammentazione del dramma in episodi che travalicano i confini paratestuali dell'atto. Nell'allestimento dei classici o di pièce più recenti, l'unità di misura scenica viene stravolta, frazionata, suscitando – osserva Rosanna Giaquinta – «un ritmo nuovo, antitradizionale, subordinato non più allo sviluppo classico dell'intreccio teatrale, bensì all'accentuazione della successione dei singoli eventi significativi»³. S'innesci così il collage di un 'testo' attraverso il montaggio di tali segmenti e delle diverse tecniche recitative, nonché dello stesso spazio scenico, «sottoposto ad una rigorosa *frammentazione* seguita da un altrettanto rigoroso *montaggio*»⁴. Una modalità di costruzione del dramma che in questi anni si confronta costantemente con la dimensione filmica; del resto, è lo stesso Mejerchol'd a instaurare un rapporto dialettico con la decima musa, convinto che il teatro possa sopravvivere alla concorrenza del film a condizione che «decida di impiegare i metodi del cinema»⁵.

Tali aspetti, nonché le stesse «correlazioni e collisioni» del mondo degli oggetti che gli obèriuty vogliono trasferire anche al palcoscenico, ricalcano la linea programmatica mejercholdiana per cui la scena diventa «luogo della discontinuità e dell'eterogeneità, dei contrasti esasperati e dei contrari»⁶. A tal proposito prosegue il *Manifesto*:

«Siete sorpresi. Desiderate trovare quella abituale, logica coerenza che credete di scorgere nella vita. Ma qui non ci sarà. Perché? Ma perché l'oggetto e il fenomeno trasportati dalla vita sul-

² E. FACCIOLI, *Nikolaj Michajlovič Foregger (1892-1939). Dal simbolismo al realismo socialista*, Bulzoni, Roma 2007, p. 57.

³ R. GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, in S. DE FANTI (curante), *Munera polonica et slavica: Riccardo C. Lewański oblata*, Università degli Studi di Udine, Udine 1990, pp. 340-341.

⁴ O. IARDINO, *Frammentazione e montaggio sul palcoscenico di Mejerchol'd*, in «Teatro contemporaneo e Cinema», X, n. 31, 2018, p. 55.

⁵ V. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, a cura di D. Gavrilovich, trad. it. di G. Crino, I. Malyšev, L. Piersanti, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 227.

⁶ IARDINO, *Frammentazione e montaggio sul palcoscenico di Mejerchol'd*, cit., p. 56.

la scena, perdono la loro coerenza “quotidiana” e ne acquistano un’altra, teatrale. Noi non la spiegheremo. Per comprendere la coerenza di una qualsiasi rappresentazione teatrale, bisogna vederla. Noi possiamo soltanto dire che il nostro compito consiste nel restituire sulla scena il mondo degli oggetti concreti nelle loro correlazioni e collisioni. Alla soluzione di questo problema stiamo lavorando nella nostra messa in scena di *Elizaveta Bam*»⁷.

La pièce, una delle opere teatrali di Obëriu più note e rappresentate, mostra chiaramente quella deflagrazione dell’intreccio che «d’improvviso si frantuma in momenti, per così dire, incongruenti», tanto da essere articolato da Charms nel testo per la rappresentazione, non in scene, ma in *kuski*, in pezzi⁸. I ‘pezzi’ risultano molto ‘oberiutici’ e restituiscono una delle caratteristiche fondamentali della produzione teatrale charmsiana, vale a dire la frammentarietà, una drammaturgia di esperienze ed esperimenti compositi, di testi spesso incompiuti o di parti di opere – ancora pezzi – andati perduti. Questo saggio sarà a sua volta organizzato in *kuski* (ma anche in ‘assaggi’) che, ‘montati’ uno dietro l’altro, cercheranno di ricomporre il teatro di Charms negli anni Venti, non meno significativo della sua prosa e poesia.

Kusok n. 2. Radiks

Il primo ‘pezzo’ riguarda la partecipazione di Charms a Radiks, un collettivo teatrale fondato nel 1926 da alcuni suoi ex compagni di corso all’Istituto di storia delle arti: Igor’ Bachtërev, Boris Levin, Sergej Cimbäl e Georgij Kacman. L’etimologia del nome rimanda a *rādīx*, ‘radice’, ma anche a una visione del teatro radicale. Ricorda Kacman in un’intervista del 1978:

⁷ *Il teatro Oberiu*, cit., p. 42.

⁸ Sulle integrazioni di Charms per la messinscena cfr. la pubblicazione di *Elizaveta Bam* curata da M. Mejlach in «Stanford Slavic Studies», I, 1987, pp. 205-246. Sulle varianti vedi anche N. CHARDŽIEV, *O kanoničeskom tekste p’esy Charmsa “Elizaveta Bam”*, in D. CHARMS, *Izbrannoe*, red. i vstup. st. Dž. Gibiana, Jar-Verlag, Vjurzburg [Würzburg] 1974, in particolare p. 170 e s. In Italia la prima traduzione di *Elizaveta Bam* risale al 1967 ad opera di Pietro Zveteremich, cfr. D. HARMS, *Elizaveta Bam*, atto unico, in «Il Caffè», XIV, n. 2, 1967, pp. 26-42. La prima pubblicazione in Unione Sovietica è, invece, del 1988 sulla rivista «Rodnik» (n. 5, pp. 30-32), a cura di M. Mejlach e V. Èrl.

«“Radiks” fu pensato come “teatro puro”, teatro dell’esperienza, orientato non tanto sul risultato finale e sullo spettatore, quanto sull’esperienza degli attori stessi dell’azione teatrale pura. La questione – ne uscirà mai qualcosa da questo – all’inizio non venne posta da nessuno, si introducevano continuamente nuovi personaggi [...], un unico testo di una pièce non è stato mai nemmeno scritto, la pièce non portava all’espressione di nessun tema, era un “montaggio delle attrazioni” [...]. Radiks era un conglomerato di arti diverse, azione teatrale, musica, danza, letteratura e pittura»⁹.

Il soggetto drammaturgico passa quindi in secondo piano, sebbene mosso da «parodizzazione» e «straniamento»¹⁰: è l’evento in scena – anche se assurdo e illogico – ad essere *teatrale*.

Pur con visioni diverse, i membri di Radiks non erano soddisfatti dei testi che provano a portare sul palco, convinti che «un nuovo teatro [...] inizia da una nuova drammaturgia»¹¹. Vagliando opere di autori ed epoche differenti non riescono, infatti, a individuare un dramma affine alla propria concezione di teatro: «Ma dove prendere una *pièce* che potesse rispondere ai principi di Radiks? Frugavamo tra le *pièces* dei simbolisti e dei cubofuturisti russi, degli impressionisti tedeschi, del drammaturgo francese Cocteau, senza riuscire a scovare niente. Allora decidemmo di rivolgerci ai due činari di Leningrado: Charms e Vvedenskij»¹².

I due futuri obėriuty, come è noto, si sono conosciuti probabilmente frequentando le serate poetiche dell’Unione dei poeti di Leningrado già dal 1925, quando Charms si esibisce assieme a Evgenij Vigiljanskij e a Aleksandr Tufanov. Il 21 settembre 1926 Charms appunta nel diario: «Abbiamo iniziato a scrivere un dramma»¹³. La scrittura a quattro mani

⁹ Intervista a Kacman in M. MEJLACH, *Priloženie VI*, in A.I. VVEDENSKIJ, *Polnoe sobranie sočinenij v 2 tt.*, Gileja, Moskva 1993, t. 2, p. 128. *Montaggio delle attrazioni* era il titolo di un articolo di S.M. Èjzenštejn apparso su «LEF» (n. 3, 1923, pp. 70-75).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ I. BACHTEREV, *Quando eravamo giovani (Racconto non inventato)*, trad. di S. Guagnelli, in «eSamizdat» V, n. 1-2, 2007, p. 49.

¹² *Ibid.* Sui činari vedi ad esempio A. DMITRIENKO, V. SAŽIN, *Kratkaja istorija “činarej”*, in «... Sborišče družej, ostavlennyh sud’boju». L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov. «Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach v dvuch tt.ach, Lodomir, Moskva 2000, t. I, pp. 5-45; vedi anche Ž.-F. ŽAKKAR, *Daniil Charms i konec russkogo avangarda*, perv. s franc. F.A. Perovskoj, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 1995, pp. 115 e ss.

¹³ D. CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2002, kn. 1, p. 77.

si rivela, tuttavia, complessa; il tempo è poco (come si apprende dalle memorie dei sodali di Charms), così la pièce prende il nome di una lirica di Vvedenskij, *Moja mama vsja v časach* (Mia mamma è tutta un orologio) andata poi perduta. Si tratta di «un'insolita pièce di montaggio»¹⁴ di testi – o ‘pezzi’ – di natura differente, orchestrati sulla scena dalla regia di Kacman. La scenografia viene affidata a Bachtërev e le musiche a Jakov Druskin che «sceglieva [...] fra le note dei compositori francesi contemporanei, Milhaud, Poulenc, Satie»¹⁵. Come interpreti sono scritturati alcuni attori del Leninfil'm, del Mastfor, lo studio creato da Nikolaj Foregger, e dello Stumazid di Klimentij Minc, ma anche dilettanti¹⁶.

Il nucleo dell'opera è composto da versi di Charms e Vvedenskij¹⁷, ma l'incipit appare nel tempo poco convincente, tanto che alcuni provano a suggerire propri versi da innestare nell'opera. Racconta ancora Kacman che Nikolaj Zabolockij «propose come pezzo iniziale il suo “Ofort” [...] ma si ritenne che in esso si sentiva troppo il volto di Zabolockij»¹⁸. Si

¹⁴ BACHTĚREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 49. Bachtërev ha anche ricostruito uno schizzo della scena, vedi *Daniil Charms glazami sovremennikov. Vospominanija, dnevniki, pis'ma*, pod red. A. Dmitrenko, V. Sažina, Vita Nova, Sankt-Peterburg, 2021, p. 109. Sulla pièce perduta vedi anche D.Ė. MIL'KOV, *Nekotoroe količestvo razgovorov ob odnom nesostojavšemsja pokuse (k 70-letiju teatra “Radiks”)*, in «Russian Studies», II, n. 4, 1998, in particolare p. 72.

¹⁵ BACHTĚREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 49.

¹⁶ Sul teatro di Nikolaj Foregger (1892-1939) e sul suo ‘Mastfor’ vedi FACCIOLI, *Nikolaj Michajlovič Foregger*, cit. Klimentij Minc (1908-1995) farà parte della sezione cinematografica di Obëriu assieme ad Aleksandr Razumovskij. Della troupe rammenta Kacman nell'intervista rilasciata a Mejlach nel 1978: «Adesso, guardando indietro, si può dire che il talento dei giovani attori e la professionalità degli interpreti erano tali che se lo spettacolo avesse avuto luogo, sarebbe stato indubbiamente interessante», Intervista a Kacman in MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 130. Sugli attori cfr. anche p. 131. Per ulteriori approfondimenti sulla tecnica attoriale e il teatro di Obëriu vedi, ad esempio, JU. GIRBA, «Dviženie – neizvestnogo putešestvennika». *Telo, žest i plastika v poëtike teatra Obëriu (Na materiale rekonstrukcii spektaklja «Elizaveta Bam» 1928 goda)*, in *Poëzija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva*, sost. i obš. red. M.B. Mejlacha i D.V. Sarab'janova, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000, pp. 606 e ss.

¹⁷ Bachtërev ne ricorda alcuni: «Борода моя, борода, ты цветешь у подбородка, алой позой-кумачой, так, что носу горячо! [...] Гарфинкель входит поперек. Трубит Гарфункель с тайный рог», I. BACHTĚREV, *Vospominanija o N. Zabolockom*, Sovetskij pisatel', Moskva 1984, pp. 37-38 («Barba mia, barbetta, che cresci sopra al mento, sembri stoffa scarlatta, e il naso mi ribolle [...] Garfinkel' entra tutto inclinato. Garfunktel' suona un corno fatato»), BACHTĚREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 43).

¹⁸ Intervista a Kacman in MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 129. La lirica *Ofort* (Acquaforte, 1927) fa parte della raccolta *Stolbcy* (Colonne di piombo). Non sappiamo se esista un nucleo della lirica precedente al 1927, giacché come notano Valerij Sažin e Aleksej Dmitrenko le prove si concludono alla fine del 1926, vedi *Daniil Charms*

conviene così che al principio del dramma ci siano le danze di Zina Borodina, uccisa nel secondo atto dal suo innamorato, seguite dalla scena degli incubi dell'innamorato, ideata da Vvedenskij. Tuttavia, in seguito, per ragioni di tempo, la chiusura venne rimodellata da Charms che plasma il personaggio di Elizaveta.

Il collettivo lavora febbrilmente, il testo continua ad essere montato nel corso delle numerose prove che dalla fine di settembre si susseguono a casa di Vvedenskij e di Bachterev. Tuttavia, ben presto appare evidente la necessità di trovare un luogo per le prove. Vvedenskij e Charms si rivolgono così a Kazimir Malevič, allora direttore dell'Istituto statale di cultura artistica (Ginchuk), dove in quegli anni avevano avuto luogo diverse rappresentazioni, tra cui (nel 1923) una «insolita» *Zangezi* chlebnikoviana realizzata da Vladimir Tatlin¹⁹. Malevič sembrava ben disposto nei confronti dei giovani, soprattutto nell'aiutarli a risolvere una serie di lungaggini burocratiche. Così, il 12 ottobre, Radiks presenta una singolare dichiarazione con disegni e collage scritta, anzi montata, da Charms stesso: «“Radiks” che si sperimenta nel campo dell'arte al di là delle emozioni e del soggetto si pone come fine la creazione di opere di puro teatro, senza subordinarlo alla letteratura. Ogni momento che entra a far parte della composizione delle rappresentazioni ha PARI VALORE»²⁰.

A Malevič il progetto piace: «sono un vecchio scapestrato, voi siete giovani, vediamo cosa esce fuori»²¹. A Radiks fu assegnata la sala Bianca dell'Istituto²². Ma le difficoltà del collettivo non si esauriscono: manca la legna e scarseggiano i materiali per la realizzazione della messinscena. Per ricevere finanziamenti, ricorda Kacman, era necessario «avere il testo completo della pièce, e proprio questo si rivelò irrealizzabile»²³. Le parti di ricordo tra le diverse parti montate, scritte da Charms e Vvedenskij, non piacciono a Kacman che pensa di coinvolgere Konstantin Vaginov. La collaborazione, tuttavia, non ha luogo e presto questa avventura teatrale naufraga definitivamente. Scrive Charms il 4 novembre: «i

glazami sovremennikov, cit., p. 173, n. 9.

¹⁹ «Nel 1923 il pittore Tatlin proprio qui con uno spettacolo insolito disorientò gli spettatori di Pietrogrado, mise in scena *Zangezi*, complicata opera a più livelli di Velimir Chlebnikov», BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 54.

²⁰ Richiesta di Radiks, cit. in ŽAKKAR, *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*, cit., p. 66.

²¹ Intervista a Kacman in MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 130.

²² Cfr. la richiesta al Ginchuk del 12 ottobre 1926, *ivi*, p. 131.

²³ Intervista a Kacman, in *ivi*, p. 130.

registi non sono venuti e gli attori se ne sono andati via presto»²⁴. Il 10 novembre Charms e Kacman prendono atto che «Radiks è crollato e di *Mia mamma è tutta un orologio* non se n'è fatto nulla»²⁵.

Della pièce resta, come ricorda Bachterev, «un annuncio miseramente stampato su una pagina ingiallita della Krasnaja gazeta e i ricordi dei testimoni»²⁶. Eppure, l'esperienza del collettivo segna una tappa cruciale per il teatro di Charms. Come osserva Mejlach, «per i recenti partecipanti del teatro "Radiks", che nel corso di un anno aveva cambiato nome in "Fronte di sinistra", "Accademia dei Classici di Sinistra" e "Obèriu", il significato di questo termine era ancora carico di un contenuto concreto e vivo»²⁷. Radiks, inoltre, non scompare ma è a sua volta 'innestato' – o montato – in alcuni 'pezzi' nelle indicazioni di regia di *Elizaveta Bam*.

Kusok n. 3. Amore

Meno nota dell'esperienza di Radiks, è una piccola ma significativa parentesi che vede Charms collaborare nel 1927 con Terent'ev alla scrittura e messinscena di *Ljubov'* (Amore), pièce andata perduta. Conosciuto soprattutto per la sua messinscena di *Džon Rid* (John Reed, 1924, alla stessa cronaca del giornalista statunitense, *Ten Days that Shook the World*, si ispirerà anche Sergej Èizenštejn nel 1927 con *Ottobre*) – «tentativo cosciente di applicare allo spettacolo teatrale le esperienze dei circoli dei lavoratori»²⁸ – Terent'ev è una delle voci

²⁴ CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, cit., kn. 1, p. 90.

²⁵ *Ibid.* Nel periodo di collaborazione di Radiks con il Ginčuk i membri del collettivo sperimentano diversi testi teatrali, rimasti successivamente irrealizzati: così, stando a Bachterev, Cimbal scrive una pièce dal titolo *Zolotyje rossypi* (Giacimenti d'oro), Levin «rifletteva sul piano di una commedia dedicata a Teocrito, lo strambo» e anche Zabolockij «aveva promesso di scrivere una pièce [...] parlava di un teatro delle maschere senza precedenti. Sui fondali piatti e colorati vengono pronunciati monologhi e dialoghi da attori che rappresentano animali, piante, oggetti. Tra loro ci sono anche persone, per loro le maschere non servono», BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 55.

²⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁷ MEJLACH, *Priloženie VI*, cit., p. 134.

²⁸ A. PIOTROVSKIJ, *Naši katakomby*, in *Id.*, *Za sovetskij teatr! Sbornik stat'ej*, Academia, Leningrad 1925, p. 36. Il soggetto viene anche qui organizzato in episodi (quindici e nell'esecuzione ventuno) che violano la suddivisione in quattro atti. Per ulteriori dettagli vedi lo stesso Terent'ev, *K postanovke Džona Rida v Krasnom teatre (Beseda s tov. Terent'evym)*, in *Id.*, *Sobranie sočinenij*, sost., podg. teksta, biogr. spravka, vstup. st. i komm. M. Marcaduri i Tat'jany Nikol'skoj, Università degli Studi di Trento-

più significative del teatro degli anni Venti, come ricostruisce Marzio Marzaduri, «colui che cercò di unire lo spirito di ribellione futurista e le utopie proletarie di un teatro antidrammatico con le ricerche del LEF di nuovi generi e le esigenze di uno spettacolo di agitazione e educativo, anticipando persino alcune idee di Bertold Brecht»²⁹. Il dibattito di questi anni appare vivace e intricato, non solo nella lotta per un teatro sovietico ‘tradizionale’, ma anche all’interno dello stesso fronte delle avanguardie di sinistra le voci risultano alquanto dissonanti. È in questa ‘faglia’ creativa che opera Terent’ev, fondatore del teatro sperimentale della Casa della stampa, laboratorio artistico e teatrale permanente che nutre e stimola Obèriu: nell’aprile del 1927, i futuri membri del gruppo assistono alla messinscena del discusso *Revisore*³⁰ di Terent’ev, menzionato successivamente nell’articolo-manifesto del 1928, quando il neonato gruppo si interroga sul perché alcune novità artistiche non siano appoggiate dalle istituzioni, «quando invece dovrebbero godere di tutto il sostegno dell’intera società sovietica», e si domanda perché il *Revisore* «sia stato fischiato in modo così assurdo»³¹.

Diversi elementi del teatro terent’eviano sono rintracciabili in *Elizaveta Bam*; a cominciare dalla frammentazione dell’azione, ma anche, come osserva Jaccard, «i rapidi cambi di scena, l’importanza della gestualità, del suono, della musica, del trucco, l’utilizzo del montaggio, dei procedimenti cinematografici»³². Aggiungiamo la predilezione per le esperienze teatrali dilettantistiche, nonché l’uso degli arredi, in particolare degli armadi che già Mejerchol’d aveva portato sul palco. Nella messinscena del *Revisore* di Terent’ev comparivano armadi mobili, in cui i personaggi scomparivano (e simulavano atti sessuali).

Università degli Studi di Venezia, Bologna 1988, pp. 295-296 (= *Eurasiatica. Quaderni del Dipartimento di Studi Euroasiatici, Università degli studi di Venezia*, n. 7).

²⁹ M. MARCADURI, *Igor’ Terent’ev – teatral’nyj režisser*, in I. TERENT’EV, *Sobranie sočinenij*, cit., pp. 37-38.

³⁰ Apprezzata da Viktor Šklovskij – la definì «messinscena meravigliosa» – molto più di quella mejercholdiana che gli era parsa meno innovativa, una duplicazione di Gogol’ seppur diversa, V. ŠKLOVSKIJ, *Veter napolnjaet naši parusa*, in «Literaturnaja gazeta», n. 7, 1984, p. 8. Per una ricostruzione della «più strampalata messinscena» dell’opera gogoliana vedi A.M. RPELLINO, *Majakovskij e il teatro russo d’avanguardia*, Einaudi, Torino 1976⁴, p. 147 e s. Per una ricostruzione delle reazioni del pubblico e della critica vedi S. SIGEJ, *Igor’ Terent’ev v leningradskom teatre Doma Pečati*, in *Terent’evskij sbornik*, Gileja, Moskva 1996, pp. 19-59, in particolare pp. 32-33; J.-PH. JACCARD, *Un “février théâtral” pour les dix ans d’octobre. La réponse “de gauche” de Terent’ev à Mejerchol’d*, in «Revue des études slaves», XC, nn. 1-2, 2019, pp. 241-255.

³¹ *Oberiu: il manifesto*, cit., p. 39.

³² ŽAKKAR, *Daniil Charms i konec ruskogo avangarda*, cit., p. 201.

E gli armadi fanno spesso da sfondo alle esibizioni di Charms: durante la serata Obëriu, alla Casa della stampa del 1928, il poeta legge i propri versi sopra un armadio; un armadio è al centro della scena della tragedia *Zimnjaja progulka* (Passeggiata d'inverno) scritta da Charms e Bachtërev. Gli stessi slogan degli obëriuty menzionano spesso gli armadi come «Klassicism, kak škaf» (Il Classicismo come armadio) per l'esibizione del 1° aprile 1930 alla casa dello studente dell'Università di Leningrado³³ e il più noto «Iskusstvo kak škaf» (L'arte come armadio)³⁴.

Tornando a *Ljubov'*, il 14 aprile 1927 Charms scrive nelle sue note: «grande intesa con Terent'ev» e, qualche giorno dopo, troviamo alcuni appunti dedicati al tema dell'amore che, probabilmente, avrebbero guidato la stesura dell'opera:

«L'amore è fenomeno sociale, ossia, laddove si attenuano le casse di risonanza sociali, l'amore si spegnerà, laddove si creano queste casse di risonanza (della cultura di classe), l'amore raggiungerà misure levitolstoiane di scala "mondiale". Il nostro tempo è di transizione, l'amore non esiste e scompare. L'asessualità è il segno dell'oggi! L'Erotismo è ormai démodée! Il futuro è l'amore per il compagno, per i propri cari»³⁵.

Come osserva Geoff Cebula, l'«eclettica terminologia» di questo brano rimanda chiaramente a Terent'ev che è inoltre autore di un adattamento di *Guerra e pace* per il teatro e di un articolo ad esso correlato, *Semejno-istoričeskij roman na scene. Proekt postanovki Vojny i mira*, tocca i temi dell'amore e della felicità coniugale in Tolstoj e di come nel suo spettacolo Terent'ev voglia superarli³⁶.

Purtroppo, non vi sono al momento altri elementi che aiutino a ricostruire *Ljubov'*, ma la collaborazione con Terent'ev resta una tappa

³³ P. FISUNOV, *Obereuty*, in «Studenčeskaja Pravda», n. 10, 1930. Sull'importanza degli 'armadi' vedi anche *Daniil Charms glazami sovremennikov*, cit., p. 45, n. 12.

³⁴ Cfr. ad esempio la lettera a A.V. Makedonov (1971), in cui A.V. Razumovskij esplicita: «“L'arte come armadio” era lo slogan degli obëriuty e rimarcava non “il gioco all'assurdo”, ma l'oggettualità e la concretezza dell'arte oberiuta», in *Daniil Charms glazami sovremennikov*, cit., p. 66.

³⁵ CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, cit., kn. 1, p. 151.

³⁶ I. TEREŦ'EV, *Semejno-istoričeskij roman na scene. Proekt postanovki Vojny i mira*, in «Novyj Lev», n. 10, 1928, ora in ID., *Sobranie sočinenij*, cit., pp. 315-316. Sulla messinscena di *Guerra e pace* vedi N.S. SKOROCHOD, *Teatral'naja biografija romana "Vojna i mir", Čast IV. P.S.*, in «Voprosy teatra. Proascaenium», n. 1-2, 2018, in particolare pp. 414 e ss. Vedi anche G. CEBULA, *Oberiu Theater in the Context of Early Soviet Amateurism*, in «The Russian Review», 79, January 2019, p. 11, n. 1.

fondamentale nell'opera di Charms. Dai suoi diari, non solo si evince che in quello stesso periodo il poeta stava lavorando a *Komedija goroda Peterburga* – il nostro prossimo ‘pezzo’ – ma che, alla lettura della pièce, aveva invitato l'ammirato regista³⁷.

Kusok n. 4. Commedia della città di Pietroburgo

«Un anno e mezzo dopo, nell'appartamento di via Nekrasov, dove vivevo all'epoca», ricorda Bachterev, «si tennero lettura e commento di due poemi: La commedia della città di Pietroburgo di Charms e la mia Antiche parole sanpietroburghesi. C'erano una trentina di persone», tra queste anche Zabolockij che ne rimane colpito, definisce il dramma come «l'apice di ciò che era stato creato da Charms», e dedica all'amico la lirica *Vosstanie* (Insurrezione): «Frammenti a Daniil Charms, autore della “Commedia della città di Pietroburgo”»³⁸.

Charms, che teneva molto alla *Commedia*, il 9 novembre 1926 appunta: «Due persone, Vvedenskij e Zabolockij, le cui opinioni mi stanno a cuore, ma non saprei a chi dare ragione. Può darsi che una poesia approvata dall'uno e dall'altro sia la più vera. Questo per ora è il nucleo della “Commedia della Città di Pietroburgo”»³⁹. L'opera è datata febbraio-settembre 1927, ma Charms continua a lavorarvi almeno sino ai primi anni Trenta.

Si tratta di un dramma incompiuto del quale sono pervenute solo la seconda e la terza parte. I due frammenti esistenti mostrano alcuni elementi tipici non solo della poesia e della prosa charmsiana, ma dell'attività degli obëriuty in generale. Scivolamenti, spostamenti, ripensamenti dello spazio e del tempo che sembrano scorrere via fluidamente, una concezione che stride notevolmente con l'interpretazione e anche con la definizione di queste categorie nella società sovietica, a cominciare dalla manipolazione del tempo – come la settimana di cinque giorni alla quale Charms dedica la poesia *I Razrušenie* (I Distruzione, 1929)⁴⁰ – allo

³⁷ Sulla sua esperienza nel teatro vedi MARCADURI, *Igor' Terent'ev – teatral'nyj režisser*, cit., pp. 37-80.

³⁸ N. ZABOLOCKIJ, *Sobranie sočinenija v trech tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1983, t. 1, p. 378.

³⁹ CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, cit., kn.1, p. 94.

⁴⁰ Sulla poesia cfr. ad esempio L. FLEJŠMAN, *Ob odnom zagadočnym stichotvorenii Daniila Charmsa*, in «Stanford Slavic Studies», n. 1, 1987, pp. 247-258.

stravolgimento topografico dello spazio (ridenominazione di città, vie ecc.) o alla riduzione della superficie abitativa pro capite, sulla quale il poeta torna più volte nella sua produzione letteraria. Nel ‘Caso’ *Pobeda Myškina* (La Vittoria di Myškin), un uomo vive sdraiato nel corridoio di un appartamento poiché non gli è stato assegnato nessun metro quadrato.

A fronte di questa condensazione forzata dello spazio e del tempo, nella *Commedia della città di Pietroburgo* alberga invece la loro dilatazione, e anche la dimensione mitologica, nella commistione di più piani spaziali e temporali, in cui personaggi di epoche diverse dialogano fra loro. Nonostante la dimensione prettamente extrasovietica, nella *Commedia* sembrano dipanarsi i fili di alcune dinamiche fondamentali proprie degli anni Venti, a partire dalla dicotomia tra vecchio e nuovo mondo, declinata anzitutto nella contrapposizione tra presente e passato. In questa dialettica si inserisce il tema della memoria che si impone già dall’incipit del *II Frammento*, nelle parole pronunciate da Pietro: «Я помню день. Нева шумела в море»⁴¹. La rimembranza si configura immediatamente non solo quale ricordo personale del personaggio, ma anche come sua reminiscenza letteraria attraverso un fitto reticolo citazionale. Il riuso del già detto poetico riguarda in primo luogo *Il cavaliere di bronzo* puškiniano. Continua infatti Pietro:

«когда пришёл и взглядом опрокинув тучу
великий царь, подумал в полдень тусклый
и мысль нежная стянув на лбу морщину
порхая над Невой над берегом порхая
летела в небо реяла над скучным лесом
тревожила далекий парус в чудном море.
Тогда я город выстроил на Финском побережье
Сказал: столица будет тут, и вмиг
дремучий лес был до корня <был> острижен
и шумные кареты часто били в окна хижин»⁴².

Salta subito agli occhi il rimescolamento dei ‘pezzi’-citazioni riassettrati anche in chiave parodica: l’«он» puškiniano fissa l’orizzonte, prende la parola e parla in prima persona, esplicitando i grandi pensieri di cui è pieno («дум великих полн») che, nella *Commedia*, si trasformano in un tenero pensiero che scava una ruga sulla fronte dello zar («и мысль нежная стянув на лбу морщину»); l’aggettivo «пустой» delle onde puškiniane («на берегу пустынных волн») passa alla Neva («пустая

⁴¹ D. CHARMS, *Komedija goroda Peterburga*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, cit., p. 191.

⁴² *Ivi*, pp. 191-192.

и легкая»); il solitario «бедный челн» diventa un «далекий парус в чудном море»; le izbe che nereggiano qua e là subiscono anch'esse uno *sdvig* (slittamento), degradando in baracche. L'utilizzo del materiale poetico del *Cavaliere di bronzo* culmina, tuttavia, nei versi successivi: se al visionario progetto del Pietro puškiniano occorrono cento anni per realizzarsi, al suo omonimo charmsiano basta un «attimo»: «Сказал: столица будет тут, и вмиг /дремучий лес был до корня <был> острижен /и шумные кареты часто били в окна хижин». La stessa finestra sull'Europa («Природой здесь нам суждено /В Европу прорубить окно») viene declassata a finestra della baracca. Sono solo alcuni esempi di come nel dramma Charms operi un intricato montaggio del testo pietroburghese antecedente. Il sistema citazionale pervade anche la 'maschera' verbale del cittadino sovietico Vertunov che mastica 'pezzi' del nuovo discorso sovietico.

Tornando al tema della memoria, gli fa da contrappunto l'oblio che pervade la stessa Pietroburgo, una città che ha cambiato nome e, conseguentemente, identità, fino a trasformarsi nella *Commedia* in Leteburgo, la città dell'oblio, ma anche della possibile rigenerazione: nelle diverse stratificazioni mitologiche e letterarie del fiume ultraterreno, le anime bevono dalle sue acque per dimenticare la propria vita passata (e la propria identità) e potersi reincarnare in un nuovo corpo senza il fardello della memoria delle esistenze già vissute.

Nella definizione tra vecchio e nuovo mondo affiora, come in altri testi pietroburghesi a cominciare dal *Cavaliere di bronzo*, il tema del potere ma anche dell'impotenza degli zar di fronte all'elemento naturale. L'atto fondativo di Pietroburgo ricalca quell'espressione di forza che trasforma i pensieri di cui Pietro è «pieno» e che nella *Commedia*, come osserva Andrej Rymar', sembra agire secondo quella forza «magica» tipica di Obëriu «fondata sull'unità di pensiero, parola e azione»⁴³.

Nell'opera vi sono inoltre capovolgimenti di diverso tipo – tipici di Charms – di situazioni, di coppie, di ruoli, slittamento di nomi (e quindi di identità, meccanismo poi consolidato in *Elizaveta Bam* in cui la protagonista viene continuamente chiamata con un patronimico diverso) e, soprattutto, l'ibridismo di genere, il passaggio da prosa e poesia, dalla forma dialogica a quella monologica, svuotando di significato la prima e, nota Giaquinta, «affidando alla seconda tutto il carico comunicativo»⁴⁴.

⁴³ A. RYMAR', *Komedija goroda Peterburga kak "obëriutskij predmet"*, in «Russian Literature», LX, n. 3-4, 2006, p. 456.

⁴⁴ R. GIAQUINTA, *Su alcuni aspetti del teatro Oberiu*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari», XXI, n. 1-2, 1982, p. 88.

Kusok n. 5. Tre ore di sinistra ed Elizaveta Bam

L'esperienza più 'teatrale' di Charms resta probabilmente la serata *Tri levych časa* (Tre ore di sinistra), pensata dagli stessi organizzatori in maniera «teatralizzata» giacché, come ricorda Bachterev, «il principio di teatralizzazione rimaneva immutato per tutte le esibizioni»⁴⁵. La prima ora prevedeva la lettura di versi e Charms recitava i versi sopra un armadio, «incipriato, con una lunga giacca decorata con un triangolo rosso, l'amato berrettino dorato con i ciondoli»⁴⁶.

La seconda ora era dedicata alla messinscena del dramma *Elizaveta Bam*, mentre nel corso della terza veniva proiettato il film di Aleksandr Razumovskij *Mjasorubka* (Il tritacarne), presentato dallo stesso regista sulla scena in veste da camera con un berretto da notte. La serata, anzi più precisamente la nottata, con il suo sottofondo jazz, ebbe un notevole successo.

Intitolata in un primo momento *Slučaj ubijstva* (Un caso d'omicidio), *Elizaveta Bam* è una delle opere di Charms più conosciute e studiate. In questa sede ci limiteremo dunque a evidenziarne alcune caratteristiche utili a completare il quadro sulla produzione teatrale dell'autore negli anni Venti.

Alla messinscena nella cornice della serata alla Casa della stampa avevano collaborato Bachterev per le scenografie e Pavel Vul'fius per le musiche. In linea con le esperienze teatrali precedenti, come interpreti gli organizzatori avevano scritturato per lo più dilettanti: il ruolo di Elizaveta, ad esempio, era interpretato dalla moglie di Leonid Lipavskij, Amalija Grin (nome di scena di Amalija Gol'dfarb)⁴⁷. La pièce rappresenta una sorta di 'prova' pratica delle affermazioni teoriche espresse da Obèriu nel 'manifesto' che ne anticipa le caratteristiche fondamentali, a partire dall'intreccio drammaturgico, ridotto a «fioce barlume dietro l'azione»⁴⁸, laddove l'intreccio scenico emerge come montaggio di diciannove 'pezzi', differenti per tono e genere, e dal valore autonomo. Costante della frammentaria infilata

⁴⁵ BACHTEREV, *Quando eravamo giovani*, cit., p. 61.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Così i poeti Evgenij Vigiljanskij e Jurij Varšavskij, vicini a Obèriu, hanno rispettivamente il ruolo di Papaša e di Petr Nikolaevič, mentre Pavel Malevič, attore comico amatoriale, è Ivan Ivanyč. Per il ruolo di Mamaša, invece, viene coinvolta Babaeva, del Mastfor.

⁴⁸ *Il teatro Oberiu*, cit., p. 42.

di *kuski* è la parodizzazione⁴⁹ non senza riferimenti metaletterari – «pezzo realistico, melodramma», «genere realistico, da commedia», «pezzo činar’» ecc. – in particolare alla determinazione e ridefinizione dei generi. Ad amplificare questo senso di scivolamento di un genere nell’altro, sovente attraverso una «transizione abrasiva»⁵⁰, concorre l’utilizzo da parte di Charms dello *svidg*.

Come in altre opere degli obëriuty, anche qui si ritrova quella dilatazione, se non circolarità, del tempo che porta i personaggi alla paralisi e all’attesa⁵¹, anche se obbligati a una sorta di assurda⁵² e insensata coazione a ripetere situazioni, azioni e battute; queste ultime, come osserva Serena Vitale, sono un coacervo di «frammenti del medio linguaggio spersonalizzato della vita quotidiana filistea, sempre alle prese con problemi di cibo e di ventre»⁵³. Si tratta di un «linguaggio lacerato e avvilito»⁵⁴, uno «smozzicato balbettio»⁵⁵ che rende impossibile ogni forma di espressione. Al pari del tempo e dello spazio, i personaggi subiscono spostamenti, scivolamenti, smottamenti verbali per cui i dialoghi sono sempre distorti; i turni spesso non sono logici e in questa incomunicabilità si arriva all’urlo ferino e all’afasia.

⁴⁹ Sulla parodia in *Elizaveta Bam*, cfr. GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, cit., p. 342 e ss.

⁵⁰ H. GRÜNEWALD, *Generic Ambiguity in Daniil Kharm’s Elizaveta Bam*, in «New Zealand Slavonic Journal», 2001, p. 89. In questo senso antecedenti possono essere rintracciati anche in esperienze teatrali prerivoluzionarie come ad esempio gli scherzi registici di Nikolaj Evreinov al teatro satirico ‘Specchio ricurvo’, come *Il Revisore* rappresentato in cinque stili diversi, riducendo la trama gogoliana a «una traballante sequenza di gesti affannati, a singhiozzo, di inseguimenti, di equivoci e di capitomboli», A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l’anima: i maestri nella regia nel teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino 1974, p. 206.

⁵¹ Giaquinta definisce *Elizaveta Bam* «un’opera sostanzialmente immobile» in cui «gli elementi diversivi e teatralizzanti ritornano in definitiva ad un grado zero di dinamismo, esauriscono la loro carica vivacizzante e si riducono [...] alla condizione unica e irreversibile dell’attesa», GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, cit., p. 341.

⁵² Numerosi sono gli studi che avvicinano la produzione drammatica di Obëriu al teatro dell’assurdo europeo, in particolare di Samuel Beckett. Vedi ad esempio la collettanea curata da Neil Cornwell, *Daniil Kharm’s and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, Macmillan, Basingstoke-London 1991 e la monografia D.V. TOKAREV, *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Sëmjuëla Bekketa*, Novoe Literaturnoe obozrenie, Moskva 2002.

⁵³ S. VITALE, *Pionieristica. A la Dumas: trent’anni dopo*, in «eSamizdat», n. 1-2, 2007, p. 13.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ GIAQUINTA, *Alcune note su Elizaveta Bam di D. Charms*, cit., p. 344.

I personaggi sono così sempre più simili a fantocci – assimilabili alla commedia dell'arte – dalla gestualità – «incongrua e ossessiva»⁵⁶. Una mimica che tuttavia viene sabotata dall'assurdo poiché, pensando al lavoro di Mejerchol'd sull'attore, Charms spezza i legami tra intenzione-esecuzione fisica-reazione psichica.

Se nel metodo mejercholdiano «l'importante è dunque scomporre i movimenti nelle tre fasi e non confonderle, non anticipare la terza, lasciando che essa si manifesti solo dopo che la seconda ha avuto la sua completa e autonoma realizzazione»⁵⁷, in *Elizaveta Bam* anche la recitazione sembra subire uno *sdvig* e gli attori tradire le aspettative degli spettatori, rimescolando questi tre elementi e costringendo il pubblico a uno sforzo attivo di ricostruzione a più livelli (verbale, gestuale) di nessi e di riempimento di lacune. Slittamenti, incomunicabilità, stasi e attesa sulla scena, svuotamento della parola e della logica creano un continuo senso di straniamento, di disautomatizzazione delle aspettative del pubblico rispetto allo spettacolo.

L'ultima esibizione del gruppo alla Casa della stampa (senza Zablockij e altri) risale all'aprile del 1930. Seguono attacchi sui giornali e poi l'inizio dei crudeli anni Trenta, nei quali quella esile linea di luce che gli obëriuty sono riusciti ad abitare destreggiandosi alla fine degli anni Venti, si spegne. Resta il buio, il sipario è ormai calato, le associazioni sciolte, i membri del gruppo imprigionati, perseguitati o eliminati⁵⁸.

Kusok n. 6 o 'pezzo' finale

«Amo davvero il teatro, ma sfortunatamente adesso il teatro non esiste»⁵⁹, confiderà lo scrittore in una lettera del 1933 all'attrice Klavdija

⁵⁶ VITALE, *Pionieristica*, cit., p. 14. Nota inoltre Girba: «Se [...] si elencano in ordine le azioni e i gesti compiuti dagli eroi di "Elizaveta Bam", appare chiara la loro incoerenza e assurdità [...] e anche quando talvolta i gesti in una singola scena possono essere spiegati fisiologicamente o psicologicamente, questi repentinamente diventano insensati nella sequenza delle scene», GIRBA, «*Dviženie – neizvestnogo putešestvennika*», cit., pp. 608-609.

⁵⁷ F. MALCOVATI, *Introduzione*, in V. MEJERCHOL'D, *L'attore biomeccanico. Testi raccolti e presentati da Nicolaj Pesočinskij*, a cura di F. Malcovati, Ubulibri, Milano 1993, p. 9.

⁵⁸ Cfr. VITALE, *Pionieristica*, cit., p. 13.

⁵⁹ Lettera di D. Charms a Klavdija Vasil'evna Pugačeva del 5 ottobre 1933, in D. CHARMS, *Polnoe sobranie sočinenij. t. III Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolnenija k t. 1-3*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2001, p. 76.

Pugačeva. Già dagli anni Trenta, infatti, la drammaturgia degli obèriuty non troverà più spazio sulla scena, senza tuttavia esaurirsi nell'universo creativo di Charms; sarà, infatti, sempre più pervasiva nella sua lirica, in cui molti dei componimenti assumeranno forme ibride e di confine tra i generi: 'pezzi' quali *Lapa* (La zampa), o *Mest'* (La vendetta) ma anche altre opere costruite come dialoghi in versi, producono infatti nella critica classificazioni di genere spesso contrastanti.

Come osserva Giaquinta, «gli obèriuty sono arrivati troppo tardi» quasi intempestivi. Oppure, aggiungerei, sono arrivati troppo presto o forse sulla scena sbagliata, quella sovietica della fine degli anni Venti, sulla quale non c'era posto per loro, una scena che simbolicamente rimane vuota e in silenzio (altro elemento importante della poetica charmsiana), oppure troppo assordante, in cui il rumore ostacola la comunicazione. Non è un caso quindi che molti studiosi abbiano definito il teatro Obèriu antecedente a quello dell'assurdo (ad esempio di Ionesco) o come Giaquinta lo abbiano considerato un sotterraneo «anello di congiunzione» tra il teatro čechoviano e le esperienze successive.

Riscoperta verso la fine degli anni Sessanta, portata in scena al Teatro studentesco di Varsavia (1968) – e successivamente nei teatri di Olanda, Germania, Stati Uniti – la pièce *Elizaveta Bam* viene nuovamente rappresentata in Unione Sovietica solo nel 1989 nello spettacolo *Elizaveta Bam na elke u Ivanovyč* presso il teatro-studio 'Čelovek' (oggi Teatro drammatico di Mosca 'Čelovek'). Come si evince dal titolo, la pièce charmsiana rappresenta un 'pezzo' di un testo drammaturgico composito: il regista, Roman Kozak, 'monta' infatti alcune scene di *Elizaveta Bam* assieme a quelle di *Elka u Ivanovyč*, dramma di Vvedenskij, nonché a brani del manifesto Obèriu interpolati con versi di Charms, Olejnikov e Zabolockij, aggiungendo inoltre un sottofondo musicale⁶⁰. Nello stesso anno, Aleksandr Ponomarev sceglie ugualmente di creare al Teatro 'Čet-Nečet' di Mosca, con l'unione di 'pezzi' charmsiani e vvedenskiani, lo spettacolo *Elizaveta Bam/Kuprijanov i Nataša*.

La scelta di presentare al pubblico tardosovietico l'opera di Charms come assemblaggio e collage di biografia, teatro, prosa, poesia, spettacoli clowneschi – secondo quello stesso montaggio delle attrazioni che aveva visto nascere la sua drammaturgia, cui si mescola

⁶⁰ Per ulteriori dettagli sulla messinscena cfr. JU. GIRBA, *Čistyje igry niščich*, in «Teatr», n. 11, 1991, p. 184.

la produzione poetica per l'infanzia e la prosa anche grottesca di 'Casi' – non si limita a *Elizaveta Bam*: nel 1982 Michail Levitin porta al Teatro delle Miniature (Teatro Ėrmitaž) *Charm! Ćarms! Šardam! ili Škola Klounov* (Charm! Ćarms! Šardam! Ovvero la scuola dei clown). Si tratta di un'opera gioiosa che sembra apparentemente pensata per i bambini. Tuttavia, come nota Julija Girba, il regista «non poteva non capire il significato esplosivo di testi, di rivelazioni piene vivide e crudeli sulla misera esistenza umana»⁶¹. Grazie a questo spettacolo – ancora presente nei palinsesti dei teatri russi – con un «espediente di contrabbando» Levitin riesce a inserire Charms «nel mondo degli “specchi deformanti” della stagnazione»⁶².

E non possiamo fare a meno di concludere come avrebbe fatto Charms: è tutto e di questi *kuski* è meglio non parlarne più.

⁶¹ *Ivi*, p. 181.

⁶² *Ibid.*