

**«ЖИЗНЬ ПОБЕДИЛА СМЕРТЬ»<sup>1</sup>.  
SULL'IBRIDAZIONE TRA "TRAGICO" E "ASSURDO"  
NELLA PROSA BREVE DI D.I. CHARMS**

*Irina Marchesini*

**Abstract**

'ЖИЗНЬ ПОБЕДИЛА СМЕРТЬ'. ON HYBRIDIZATION BETWEEN 'TRAGIC' AND 'ABSURD' IN D.I. KHARMS SHORT STORIES.

Arguably, Daniil Kharms' short stories express the tragedy of Soviet society in the Thirties. Interestingly, in achieving this result, the artist exploited several techniques that were originally used in classical Greek tragedy and, beforehand, in satyr plays. To analyse the previously unexplored relationship between Kharms' texts and the tragic, the present contribution focuses on some narrative devices, such as parataxis and repetition. Paradoxically, by using an anti-mimetic imagery these sketches seem to be giving a depiction of reality that is more loyal than the representation promulgated by Socialist Realism, which in turn appeared as mere constructions. Considerable importance is given to the cultural and historical context in which the examined works were produced, in order to clarify the similarities between the function of the tragic poet both in ancient Greece and in the early Soviet context.

*La prosa breve di D.I. Charms come "tragedia"*

Un'articolata riflessione sul concetto di "tragico" nella cultura moderna e contemporanea non può fare a meno di prendere in considerazione il caso degli Oberiu, che Graham Roberts definisce «the last Soviet avant-garde»<sup>2</sup>. Già l'etimologia della parola "tragedia", derivante dal greco

---

<sup>1</sup> Trad. It.: «La vita ha vinto la morte». Tuttavia, in russo, la stessa frase può anche esser letta come «la morte ha vinto la vita». Qualora non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.

<sup>2</sup> G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU - Fact, Fiction, Metafiction*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

τραγωδία, un composto di τράγος “capro” e ᾠδή “canto”, riporta alla mente il titolo del primo romanzo di Konstantin Vaginov, *Kozlinaja pesn'* (*Il canto del capro*, 1927). Nondimeno, se si concentra l'attenzione sull'azione del personaggio, anche la prosa breve di Daniil Ivanovič Juvačëv (Daniil I. Charms, 1905-1942)<sup>3</sup> potrebbe rivelare interessanti e meno ovvie affinità con la nozione. In alcune scenette charmsiane, le “parti” dei personaggi non sembrano rilevanti, se non per sottolineare il carattere irrazionale della situazione da loro vissuta, ambientata in uno spazio connotato negativamente. «Geroj ego absurdistskoj prozy suščestvuet [...] v real'nom tošnotvornom Leningrade»<sup>4</sup>, scrive Solomon Volkov; agli occhi del poeta, quest'ambientazione “squallida” non fa che aumentare la tragicità dei fatti. Sono proprio i crudeli, fatali, eventi che coinvolgono i personaggi a scatenare la reazione del lettore, il cui senso d'impotenza di fronte a morti accidentali e insensate è acuito dalla scelta della forma breve. Riferendosi alla cosiddetta “semantica della morte”, una caratteristica individuata da Lipoveckij<sup>5</sup> nella pratica metafinzionale di Vaginov, Charms e in

---

<sup>3</sup> Membro degli Oberiu fino al suo secondo arresto, avvenuto nel 1941, Charms è conosciuto assieme ad Aleksandr Vvedenskij principalmente per la sua produzione letteraria per l'infanzia. In realtà, questo tipo di attività, alla quale erano stati introdotti da Oleinikov e da Evgenij Švarc sotto la supervisione di Samuil Maršak, costituiva una copertura sotto la quale si celava il vero interesse artistico dei due scrittori: la letteratura dell'assurdo. Si noti che Charms “testava” nelle opere per bambini le strategie narrative che avrebbe poi ripreso nelle opere per il pubblico adulto, come osserva Sažin: «[s]vojtva poetiki [...] organično iz detckogo tvorčestva peretekali v ego vzroslye veščiči» (In D. Charms *Sobranie sočinenii v trech tomach*, Azbuka, Sankt-Peterburg 2011, vol. 3, p. 11). Trad. It.: «le caratteristiche della poetica [...] passavano organicamente dall'opera per bambini nei suoi libri per adulti». Corsivo mio. Per approfondimenti su questo punto si cfr. V. Tumanov, L. Klein, *The Child and the Child-like in Daniil Kharms*, in «Russian Literature», n. 34, 1993, pp. 241-269.

<sup>4</sup> Trad. It.: «L'eroe della sua prosa dell'assurdo esiste in una Leningrado reale e nauseante». S. Volkov, *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga. S osnovanija do našich dnei* [1995], Litres, Sankt-Peterburg 2013, p. 406.

<sup>5</sup> M.N. Lipoveckij, *Smert' kak semantika stilja (Russkaja metaproza 1920ch-1930ch godov)*, in «Russian Literature», n. 48, 2000, pp. 155-194.

seguito di Nabokov<sup>6</sup>, emerge con chiarezza quell'assurdità, e al contempo la tragicità, del gesto del personaggio charmsiano, che nella sua immediatezza di atto puro sostituisce con l'espressione una rappresentazione di stampo mimetico. Paradossalmente, infatti, l'immaginario "antimimetico" creato da Charms diviene l'unica modalità narrativa possibile per descrivere in maniera "fedele" quella crudele realtà sovietica che non può più essere raccontata utilizzando le presunte tecniche "mimetiche" del realismo socialista.

Diversi critici hanno rilevato un certo legame della prosa charmsiana con il teatro, e in particolare con il teatro dell'assurdo; si pensi, ad esempio, ai lavori di Clayton<sup>7</sup> e di Jaccard<sup>8</sup>. Tumanov<sup>9</sup>, invece, ha riscontrato notevoli affinità tra la favola esopea e i suoi scritti per l'infanzia. Tuttavia, è ancora possibile riscontrare una notevole carenza di ricerche in ambito italiano, resa più evidente dal rinnovato interesse critico europeo e russo<sup>10</sup> attorno alla produzione oberiuta, come non mancano di sottolineare Ekaterina Illarionova<sup>11</sup> e Vladimir Glocer: «ja ne somnevajus', čto [...]

---

<sup>6</sup> Un modello che sarà in seguito assimilato dai postmoderni Andrej Bitov e Saša Sokolov.

<sup>7</sup> J.D. Clayton, *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*, McGill-Queen's University Press, Montreal and Kingston 1993.

<sup>8</sup> J-Ph. Jaccard, *Daniil Charms: teatr absurda-real'nyj teatr: pro čtenie p'esy Elizaveta Bam*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 27, vol. 1, 1990, pp. 21-40.

<sup>9</sup> L.K. Tumanov, *Writing for a Dual Audience in the Former Soviet Union: The Aesopian Children's Literature of Kornei Chukovskii, Mikhail Zoshchenko, and Daniil Kharms*, in S.L. Beckett, J. Zipes, *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, Garland, New York 1999, pp. 129-148.

<sup>10</sup> I primi segni della riscoperta di Charms e Vvedenskij non solo come scrittori per l'infanzia, ma anche per un pubblico adulto, secondo Roberts risalgono al 1967, nel lavoro che due giovani studiosi sovietici presentarono a una conferenza a Tartu. G. Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde*, cit., p. 3.

<sup>11</sup> E. Illarionova, *Recenti edizioni di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij*, in «Enthymema», n. 4, 2011, pp. 352-353, p. 352.

Charms budet' izučat'sja vse ser'eznee, glubže»<sup>12</sup>. In particolare, ad oggi non è stato ancora studiato un possibile legame tra i testi charmsiani e la nozione del tragico, e soprattutto con il retaggio greco antico che invece pare informare la sua prosa, come sostiene Volkov<sup>13</sup>.

### *Sulla funzione del poeta tragico*

Da un punto di vista strutturale, numerose prose contenute nella raccolta *Slučaj (Casi)* mostrano apprezzabili analogie con il dramma satiresco, una forma poetica che, come scrive Mario Untersteiner<sup>14</sup>, rappresenta uno stadio intermedio tra l'originario ditirambo<sup>15</sup> e la più recente tragedia. Questo genere, dunque più remoto rispetto alla tragedia, prediligeva una sintassi paratattica, sostanzialmente semplice, composta da frasi relativamente brevi costellate da colloquialismi se non, in alcuni casi, espressioni gergali o volgari. Da un punto di vista tematico, gli elementi comici o parodici venivano inseriti in un contesto serio; frequente era, infine, anche l'uso dell'imperativo. I medesimi criteri compositivi sembrano esser stati utilizzati nella miniatura drammatica intitolata *Četyre illjustracii togo, kak novaja ideja ogorašivaet čeloveka, k nej ne podgotovlennogo* (*Quattro dimostrazioni di come una nuova idea sconvolga chi non vi sia preparato*, 1933):

I.

PISATEL': Ja pisatel'! CITATEL': A po-moemu, ty govno! (*Pisatel' stoit ne-skol'ko minut, potrijasennyj etoj novoj idej i padaet zamertvo. Ego vynosjat.*)

II.

---

<sup>12</sup> Trad. It.: «non dubito che [...] Charms verrà studiato sempre più seriamente, più approfonditamente». In: Z. Paunkovič, *Beseda s Vladimirom Glocerom*, in «Zerkalo», n. 34, 2009, Web, 05. 11. 2013, <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2009/34/pa13-pr.html>. Sito consultato in data 16.11.2013.

<sup>13</sup> S. Volkov, *Istorija kul'tury Sankt-Peterburga. S osnovanija do našich dnei*, cit., p. 406.

<sup>14</sup> M. Untersteiner, *Le origini della tragedia e del tragico dalla preistoria a Eschilo* [1952], Einaudi, Torino 1955, pp. 289-291.

<sup>15</sup> Come del resto affermava già Aristotele nella sua *Poetica*.

CHUDOŽNIK: Ja chudožnik! RABOCII: A po-moemu, ty govno! (Chudožnik tut že poblednel, kak polotno, i kak trostinocka zakacalsja, i neožidanno skončalsja, ego vynosjat.)

III.

KOMPOZITOR: Ja kompozitor! VANJA RUBLĚV: A po-moemu, ty govno! (Kompozitor, tjaželo dyša, tak i osel. Ego neožidanno vynosjat.)

IV.

CHIMIK: Ja chimik! FIZIK: A po-moemu, ty govno! (Chimik ne skazal bol'se ni slova i tjaželo ruchnul na pol)<sup>16</sup>.

In questa divertente, quanto drammatica scenetta, i personaggi sono contraddistinti da ruoli ben precisi: uno scrittore, un artista, un compositore e un chimico, ai quali si contrappongono un lettore, un lavoratore, Vanja Rublĕv e un fisico. Lo scambio di battute, ridotte al minimo, è incisivo, tagliente; la struttura del componimento è eminentemente paratattica: la stessa formula è contenuta, infatti, in ogni nucleo discorsivo. La somiglianza con il dramma satiresco è rafforzata altresì dalla comparazione a livello tematico: anche nel testo charmsiano abbiamo elementi comici, irriverenti, come ad esempio la parola «*govno*», un insulto piuttosto volga-

---

<sup>16</sup> D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii v Trech Tomach*, Azbuka, Sankt Peterburg 2011, vol. 2, pp. 347-348. Trad. It.: «LO SCRITTORE: Io sono uno scrittore. IL LETTORE: Secondo me invece sei una m...a! *Lo scrittore resta per alcuni minuti come folgorato da questa nuova idea e cade esanime. Lo portano via.* L'ARTISTA: Io sono un artista. L'OPERAIO: Secondo me invece sei una m...a! *L'artista divenne bianco come un cencio e cominciò a tremare come un giunco e improvvisamente trapassò. Lo portano via.* IL COMPOSITORE: Io sono un compositore. VANJA RUBLĚV: Secondo me invece sei m...a! *Il compositore, respirando affannosamente, si accasciò all'istante. Improvvisamente lo portano via.* IL CHIMICO: Io sono un chimico. IL FISICO: Secondo me invece sei m...a! *Il chimico non disse più una parola e rovinò pesantemente a terra*». D.I. Charms, *Casi*, traduzione it. a cura di R. Giaquinta, Adelphi, Milano 2011, p. 24. Per commenti sulla traduzione di Giaquinta, e per approfondimenti sull'importanza del riferimento alla chimica in questo contesto, cfr. I. Marchesini, *Architetture alchemiche. Chimica e costruzione del personaggio nella letteratura sovietica non ufficiale*, in D. Gavrilovich, G.E. Imposti (a cura di), *Sentieri Interrotti/Holzwege*, UniversItalia, Roma 2012, pp. 205-231.

re che certamente si inserisce nell'ambito del linguaggio scurrile russo. Queste parole, che potrebbero suscitare ilarità, sono innestate in un contesto drammatico, in cui l'affermazione dell'identità personale viene banalmente derisa, atto questo che porta alla morte o alla scomparsa dei primi che nel dialogo prendono la parola. Le uniche differenze rispetto a questo genere intervengono proprio negli "a parte", in cui il lettore viene a conoscenza del "destino" dei suoi personaggi. Le frasi tra parentesi sembrano quindi riferirsi agli schemi della tragedia greca dell'età classica, che tradizionalmente consisteva in una serie di episodi recitati (in trimetri giambici o tetrametri trocaici), alternati con cori (in versi lirici). Gli episodi nei quali era racchiusa l'azione tragica erano solitamente preceduti da un prologo recitato e dal *pàrodos* (un canto d'entrata del coro), e venivano conclusi, similmente a quanto accade nel nostro caso, da un canto d'uscita del coro (*èxodos*).

A questo punto, ciò che forse non è chiaro è il motivo del decesso di queste figure. Michail Zolotonosov<sup>17</sup> giustamente interpreta questo scambio verbale come una descrizione delle persecuzioni attuate contro l'*intelligencja* sovietica negli anni Trenta. Attraverso le sue giocose composizioni, in cui il riso finale è davvero amaro, Charms sembra voler testimoniare, se non addirittura denunciare, un'emergenza del suo tempo: l'eliminazione fisica del *vrag narodov*, il nemico del popolo sovietico<sup>18</sup>. Solitamente, l'argomento della tragedia era noto agli spettatori; di conseguenza, l'interesse era focalizzato sulla resa formale e stilistica, piuttosto che sul contenuto. Tuttavia, se si considera il contesto nel quale Charms operava, entrambi questi aspetti assumono un ruolo fondamentale. Da un punto di vista tecnico, la poetica dell'assurdo<sup>19</sup>, principale interesse char-

---

<sup>17</sup> M. Zolotonosov, *Muzyka vo l'du*, in «Iskusstvo Leningrada», n. 1, 1989, pp. 37-41 e 45-56, p. 52.

<sup>18</sup> Per approfondimenti sulla poetica di Charms e il contesto in cui scriveva, cfr. M. Odeskij, *Absurdizm Daniila Charmsa v politiko-sudebnom kontekste*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 60, voll. 3-4, 2006, pp. 441-449.

<sup>19</sup> Per approfondimenti sul concetto di assurdo in Charms, cfr. N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy, *Daniil Kharms And The Poetics Of the Absurd*, Macmillan, Houndmills, 1991. Sull'assurdo legato al nonsense, cfr. C. De Oliveira, *Literary Nonsense in Daniil*

msiano, consentiva la trattazione di gravi argomenti, eventualità assolutamente impossibile al di fuori dall'ambito non ufficiale. D'altra parte, il fatto stesso di poter dar voce a fatti di cronaca noti a molti cittadini sovietici, ma sui quali regnava un diffuso silenzio, costituiva un fatto estremamente significativo per il poeta, che non era soltanto autore dell'opera, ma che esercitava soprattutto la funzione di maestro di vita morale nei confronti dei suoi concittadini. Questa funzione del poeta trova ancora una volta punti di contatto con quanto avveniva in ambito greco, come ha tra l'altro sostenuto Carrara<sup>20</sup> in un suo recente contributo commentando l'opera di Plutarco. Se si pensa, poi, che nell'antica Grecia della rappresentazione tragica si occupava lo Stato, si comprenderà come il poeta, nella figura di Charms, venga a sostituirsi allo Stato (normalmente garante dei diritti dei cittadini) nella denuncia dei crimini che venivano perpetrati in Unione Sovietica.

### *Una finestra su un abisso vuoto*

Di norma, il mito eroico costituiva la materia della tragedia greca classica; persino le rappresentazioni di diverso contenuto celebravano argomenti elevatissimi, come rovinose sventure o glorie nazionali. Indubbiamente, agli occhi di Charms ciò che stava accadendo alla sua Russia, sconvolta dalla rivoluzione, appariva come una vera e propria sciagura. Non c'è dunque da stupirsi se le "fatalità" presenti in prose maggiormente contestualizzate da un punto di vista storico e sociale, come *Četyre illjustracii*,

---

*Kharms's Incidents*, in «Slavonica», n. 16, vol. 2, 2010, pp. 65-78. Sul legame con il riso, cfr. invece D. Ioffe, *Daniil Charms kak Homo Ludens: igrovoe žiznetvorčestvo i problema maski: k postanovke voprosa o roli ludizma v dejatel'nosti poeta*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 60, voll. 3-4, 2006, pp. 325-345.

<sup>20</sup> P. Carrara, *I poeti tragici maestri di virtù nelle opere di Plutarco*, in J. Ribeiro Ferreira, L. van der Stockt, M. do Céu G. Z. Fialho (a cura di), *Philosophy in Society. Virtues and Values in Plutarch*. Leuven, 21-23 settembre 2006, Coimbra, Universidade Coimbra 2009, pp. 69-78.

siano riproposte in altre narrazioni in cui le circostanze sono del tutto diverse e meno connotate. Il lettore, infatti, non può rimanere indifferente di fronte alla violenza gratuita<sup>21</sup> che s'incontra in altri testi presenti nella raccolta *Slučaj*, e in particolare in quelli caratterizzati dal motivo della caduta a ripetizione, che lega come un filo rosso diversi racconti. In *Novye al'pinisty* (*I nuovi alpinisti*, 1936), Bibikov e Augenapfel stringono amicizia a forza di cadere rovinosamente dalla stessa montagna. Un incidente stradale è invece il pretesto che in *Proisšestvie na ulice* (*Un incidente stradale*, 1935) riunisce diversi personaggi; qui un uomo "dagli occhi spenti" continua a cadere da un paracarro senza apparente ragione. Petrakov, omonimo protagonista della scenetta *Slučaj s Petrakovym* (*Un caso capitato a Petrakov*, 1936), vorrebbe invece dormire, ricercando nel sonno quella requie che tanto agogna, ma non ci riesce: nella notte cade più volte dal letto; anche quando riesce brevemente ad addormentarsi, ricomincia poi a rigirarsi nel giaciglio. Kušakov (*Stoljar Kušakov, Il falegname Kušakov*, 1935), poi, cade a causa del ghiaccio sulla strada: scivola inaspettatamente a terra per tre volte. Per altrettante volte si reca in farmacia, e gli viene messo un cerotto. Alla fine, decide di tornare a casa, ma a causa delle ferite riportate i familiari non lo riconoscono più e lo chiudono fuori. Anche nel più tardo *Upadanie*<sup>22</sup> (*Cadere*, 1940), l'azione si svolge in un contesto del tutto ordinario, in cui però i personaggi, che sono o senza nome, o che al contrario si chiamano allo stesso modo, paiono essere intercambiabili. Grazie a mirate scelte compositive e stilistiche, il motivo della caduta accidentale e ripetuta dei personaggi sembra diventare metafora della condizione dell'*homo sovieticus*, la cui quotidianità, a tratti assurda, viene presentata in toni decisamente beffardi, canzonatori, ma che proprio per que-

---

<sup>21</sup> Sulla violenza in Charms cfr. M. Lipoveckij, *A Substitute for Writing: Representation of Violence in Incidents by Daniil Kharms*, in M.C. Levitt, T. Novikov (edited by), *Times of Trouble: Violence in Russian Literature and Culture*, University of Wisconsin Press, Madison WI 2007, pp. 198-212.

<sup>22</sup> Per approfondimenti su questo racconto si consiglia il saggio di A. Kobrinskij, *Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: The Story Upadanie* ("The Falling"), in N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy (edited by), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, cit., pp. 149-158.



sta loro caratteristica assumono contorni dal sapore tragico. Alla dimensione del tragico va anche riferito un discorso legato alla caduta come forma di danza, che nella tragedia greca classica era solitamente eseguita dal coro. La danza, si potrebbe obiettare, è un movimento studiato, che segue una precisa coreografia, mentre le cadute alle quali assistiamo sembrano del tutto casuali, accidentali. Tuttavia, nella prosa breve di Charms, la coreografia è impartita dalla struttura stessa del testo: l'unione tra la paratassi e il movimento ripetuto del personaggio, che attraverso i suoi gesti scandisce il tempo e il ritmo della narrazione, genera quella che potrebbe essere considerata un'inusuale forma di ballo.

Filtrata attraverso lo sguardo del poeta-anatomista, la vita di tutti giorni del *sovok* è restituita al lettore come una grottesca miscela di sarcasmo e moderata tragicità. L'utilizzo dei medesimi dispositivi narrativi e retorici si riscontra non solo quando il poeta affronta il discorso del *byt* sovietico, ma anche quando a essere coinvolto è il tema della morte. Similmente a un misterioso contagio, la morte miete numerose vittime tra i personaggi di vari racconti, come accade in *Slučaj* (*Casi*, 1933), un microcosmo finzionale in cui i personaggi muoiono in una sorta di reazione a catena, consolidata dall'organizzazione del materiale narrativo disposto secondo la struttura paratattica "e...e": «[o]dnaždy Orlov ob"elsja tolčenym goročom i umer. A Krylov, uznav ob etom, tože umer. A Spiridonov umer sam soboj. A žena Spiridonova upala s bufeta i tože umerla. A deti Spiridonova utonuli v prudu»<sup>23</sup>. Il processo qui innescato si protrae in un altro racconto, *Vyvalivajuščiesja staruchi* (*Vecchie che cadono*, 1936-1937), in cui le anziane protagoniste, spinte da un'irrefrenabile curiosità, come tessere di un domino cadono dalla finestra morendo:

[o]dna starucha ot črezmernogo ljubopytstva vyvalilas' iz okna, upala i razbilas'. Iz okna vysunulas' drugaja starucha i stala smotret' vniz na razbivšujusja, no ot

<sup>23</sup> D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, vol. 2, cit. p. 334. Trad. It.: «Una volta Orlov fece indigestione di piselli tritati e morì. E Krylov lo venne a sapere e morì pure lui. E Spiridonov morì per conto suo. E la moglie di Spiridonov cadde dalla credenza e morì pure lei. E i figli di Spiridonov annegarono nello stagno». D.I. Charms, *Casi*, cit., pp. 11-12. Si noterà che nella versione russa la struttura "a...a" è avversativa, mentre in italiano la paratassi viene diversamente tradotta con la coordinativa "e...e". Di conseguenza, il movimento che crea l'avversativa nell'originale russo si perde nella traduzione italiana.

črezmernogo ljubopytstva tože vyvalilas' iz okna, upala i razbilas'. Potom iz okna vyvalilas' tret'ja starucha, potom četvertaja, potom pjataja<sup>24</sup>.

La morte è un morbo dilagante, inarrestabile: un personaggio senza nome, protagonista di *Sunduk (Il baule, 1937)*, si chiude in un baule, dando vita ad una vera e propria lotta tra la vita e la morte, enfatizzata anche dalle frasi che pronuncia nei suoi ultimi istanti. Ma la sua esistenza è davvero ai suoi ultimi sprazzi, o l'uomo è già morto? Grazie ad un'ambivalenza della lingua russa, entrambe le soluzioni sono possibili: «[z]načit, žizn' pobedila smert' neizvestnym dlja menja sposobom»<sup>25</sup>.

Come nelle scenette precedenti, la scelta della struttura paratattica agisce a livello narrativo, ad esempio dando l'impressione di una sostanziale intercambiabilità dei personaggi. In virtù del tema trattato (la morte), questo effetto testuale genera, a sua volta, un altro esito, se si sposta l'attenzione sul versante extradiegetico. Nelle parole di Charms, la morte diventa padrona livellando, al pari dell'azione del comunismo, l'esistenza di tutti i cittadini. Posta in un simile contesto, la morte del cittadino sovietico diventa un evento che sembra perdere la consueta connotazione tragica a causa della ripetitività, se non serialità<sup>26</sup>, dell'azione. I personaggi muoiono, cadono come mosche, spesso senza apparente motivo. Sembra quasi una favoletta per bambini, luogo narrativo d'elezione in cui fatti drammatici acquistano una leggerezza inedita, favorendo l'effetto comico derivante dal paradosso. Tuttavia, ciò di cui parla Charms è una realtà, e il

---

<sup>24</sup> *Ibidem*. Trad. It.: «[u]na vecchia, per la troppa curiosità, si sporse troppo dalla finestra, cadde e si sfracellò. Dalla finestra si affacciò un'altra vecchia e si mise a guardare giù quella che si era sfracellata, ma, per la troppa curiosità, si sporse troppo anche lei dalla finestra, cadde e si sfracellò. Poi dalla finestra cadde una terza vecchia, poi una quarta, poi una quinta» Ivi, p. 12.

<sup>25</sup> Ivi, p. 340. Trad. It.: «[d]unque la vita ha vinto la morte in un modo a me sconosciuto» Ivi, p. 18. Come nota anche Giaquinta, «per una peculiarità morfologica della lingua russa, il finale [...] può avere anche i significato esattamente opposto» (Ivi, p. 291). Nel manoscritto originale c'è infatti la seguente nota tra parentesi: «[ž]izn' pobedila smert', gde imenitel'nyj padež, a gde vinitel'nyj» («[l]a vita ha sconfitto la morte, dove sta il caso nominativo, e dove l'accusativo? »).

<sup>26</sup> Sul principio della serialità in Charms, cfr. L. Šestakova, *Princip serijalnosti v stichotvorenii D. Charmsa Zvonit'letet'*, in «Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature», n. 60, voll. 3-4, 2006, pp. 479-489.

lettore ne è ben consapevole. Pertanto, l'autentico effetto ricercato dal poeta, che gioca al contempo con l'orizzonte di realtà<sup>27</sup> del lettore e con una serie di dispositivi narrativi generatori di riso, è quello di creare straniamento. Uno straniamento di gusto indubbiamente formalista, che allontana il fruitore del testo dall'esperienza del dolore empatico, ma che al contempo lo riporta duramente alla realtà, e ad una conseguente riflessione identitaria: perché non provo dolore di fronte alla morte? Se, come diceva Plinio il vecchio, *usus efficacissimus rerum omnium magister*<sup>28</sup>, quest'assenza di sentimento è da ricercare nella mia "abitudine alla morte"? Non si può che provare sgomento in simili dubbi, che acutizzano la tragicità della morte come evento in sé, e come evento direttamente collegato al potere staliniano. Tragedia nella tragedia, *en abyme*, è anche il fatto che, in fin dei conti, le figure che popolano i brevi testi charmsiani sono costituite essenzialmente da parole legate al gesto che compiono involontariamente, ed è proprio quest'azione a conferire loro una certa tridimensionalità, che si oppone alla bidimensionalità (se non addirittura monodimensionalità) della loro laconica descrizione.

### *Oltre la morte. Tragedia e paradosso espositivo*

Una tragedia come può essere un episodio luttuoso assume sfumature persino surreali in altri scritti. In un racconto senza titolo scritto tra il 1939 e il 1940 il patto di fedeltà con il lettore viene completamente stravolto. Un uomo, caratterizzato dalla bassa statura e da una strana pietruzza situata nella regione del bulbo oculare, cammina tranquillamente davanti alle vetrine dei negozi. Proprio nello svolgimento di questa attività apparentemente innocua accade, come sempre nei racconti di Charms, l'imprevedibile (inscindibilmente legato all'impossibile): una mattonella cade sulla testa del personaggio, fracassandogli la scatola cranica. Non-

<sup>27</sup> Sul rapporto tra realtà e assurdo in Charms, cfr. J.-Ph. Jaccard, *De la realite au texte: l'absurde chez Daniil Harms*, in «Cahiers du monde russe et sovietique», n. 27, 1985, pp. 269-312.

<sup>28</sup> "L'abitudine è maestra potentissima di tutte le cose". *Naturalis Historia*, XXVI, 2.

stante il rovinoso “incidente”, l'uomo si ricompone, tranquillizzando la folla che nel frattempo si è radunata, dicendo di non essersi fatto assolutamente nulla. Aggiungerà poi che questo non è che l'ultimo di una serie di episodi del genere: la pietruzza che aveva nell'occhio non era altro che un “residuo” di una simile, precedente fatalità. Parallelamente, anche in *Makarov i Petersen* №3 (*Makarov e Petersen* N. 3, 1934), si verificano fatti impossibili in un contesto ordinario. Durante uno scambio di battute, i due personaggi eponimi parlano di un libro particolare, il *Malgil*, capace di svelare arcani segreti ma che deve essere maneggiato con cura. Nel momento in cui Makarov ne rivela il nome, che ricorda molto fortemente la parola russa *mogila* (“tomba”), Petersen scompare, ma non per questo il dialogo viene troncato: la voce di Petersen è ancora udibile, anche se invisibile. A poco a poco, come legge Makarov dal libro, «čelovek utračivaet svoju formu»<sup>29</sup>, senza nessuna causa apparente.

L'assenza di una plausibile motivazione per fatti eminentemente contro natura è anche motore del racconto *Staručha* (*La vecchia*, 1939). Qui, il cadavere di un'anziana signora tormenta il narratore con la sua inquietante presenza: la donna, infatti, caratterizzata dalla capacità di movimento *post-mortem*<sup>30</sup>, si stabilisce arbitrariamente a casa del protagonista che, sconvolto dalla irrealtà della circostanza, non riesce a liberarsene. La situazione precipita quando l'uomo scopre che la vecchietta è morta proprio sul suo divano preferito. L'atmosfera tragicomica viene resa ancor più inquietante dalla presenza di un uomo con una gamba “meccanica”, quindi una sorta di “uomo a metà”, metà uomo, metà meccanismo che ricorda fortemente lo sfortunato cacciatore dalla fisicità monca Kozlov, protagonista di *Ochotniki* (*Cacciatori*)<sup>31</sup> al quale, per una crudeltà gratuita, viene staccata una gamba, che dovrebbe esser rimpiazzata con una protesi in le-

---

<sup>29</sup> D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, v. 2, cit. p. 350. Trad. It.: «l'uomo perde la propria forma». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 26.

<sup>30</sup> Simili stranezze in questo racconto sono state analizzate da Giaquinta attraverso il filtro del modo fantastico. R. Giaquinta, *Elements of the Fantastic in Daniil Kharm's Staručha*, in N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Gruffy (edited by), *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, cit., pp. 132-148.

<sup>31</sup> La data di stesura non è nota.

gno. Il personaggio dalla gamba meccanica, immancabilmente accompagnato dalle stampelle, attraversa ripetutamente il campo visivo del narratore, contribuendo a creare un senso di surreale e di stranezza nella narrazione<sup>32</sup>. L'assurdità della storia, oltre a denunciare la strana situazione che spesso si veniva a creare nei *kommunal'nye kvartiry*<sup>33</sup>, si ritrova anche nel fatto che la vecchia non è del tutto morta, o meglio: è morta, ma inspiegabilmente è ancora capace di muoversi. Infatti, nei momenti in cui il protagonista è assente (perché dorme, oppure perché si allontana dal suo appartamento), la donna si muove, cambiando posizione. Le descrizioni fornite dal narratore, in parte rivoltanti e in parte comiche<sup>34</sup>, spezzano l'andamento in crescendo del materiale narrativo, che culmina nel momento in cui l'impreparato protagonista rientrando nella sua stanza osserva atterrito la vecchia strisciare carponi nella sua direzione. È possibile che un cadavere possa ancora compiere delle azioni? Nella vita reale questa eventualità è naturalmente da escludere; in un mondo finzionale questo è invece possibile. Del resto, non si può certo affermare che la donna, causa di tanto sgomento nel racconto, sia ritratta in modo mimetico. Nell'universo narrativo di Charms i morti interagiscono liberamente con i vivi, fluendo da un mondo all'altro senza incontrare alcun impedimento. Alle volte, i cadaveri escono dall'obitorio per andare a cibarsi di biancheria; altre volte, invece, scappano per andare a spaventare le partorienti nel reparto maternità di un ospedale, causando addirittura una nascita prema-

---

<sup>32</sup> «Po ulice šel invalid na mehaničeskoj noge i gromko stučal svoej nogoj i palkoj». D.I. Charms, *Proza i scenki. P'esy. Stichtovorenija*, Eksmo, Moskva 2010, p. 190. Trad. It.: «Per la strada passava l'invalido con la gamba meccanica, facendo sbattere rumorosamente la gamba e il bastone» D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 70. Il racconto potrebbe anche essere analizzato considerando il genere della satira menippea.

<sup>33</sup> Appartamenti in coabitazione, sistemazione molto diffusa durante il periodo sovietico. Questa pratica creava indubbiamente un notevole disagio, dal momento che spesso persone senza alcun legame familiare o di conoscenza si trovavano a dover vivere insieme, condividendo cucina e bagno.

<sup>34</sup> «Ona ležala licom vverch, i vstavnaja čeljust', vyskočiv izo rta, vvilas' odnim zubom staruče v nozdrju». D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, cit., vol. 2, p. 269. Trad. It.: «Giaceva a faccia in su, e la dentiera, schizzata fuori dalla bocca, le si era infilata con un dente in una narice». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 53.

tura. Come afferma lo stesso protagonista, «pokojniki narod nevažnyj, i snimi nado byt' načeku»<sup>35</sup>.

L'uso della satira e di dispositivi narrativi volti a creare un effetto ironico rendono possibile una singolare trattazione della materia luttuosa; allo stesso tempo, però, il tema centrale è essenzialmente legato alla dimensione tragica. La commistione di questi elementi dissonanti, già tipica del sottogenere proto-tragico del dramma satiresco, è ancora una volta decisiva per la creazione di un testo formalmente svincolato, ma contenutisticamente legato, al contesto storico e sociale. Difatti, il carattere antimimetico di queste narrazioni non le rende realiste in senso stretto, ma paradossalmente rivela, dopo attenta analisi, una potente aderenza alla realtà: i “nemici del popolo”, fisicamente eliminati, continuano a parlare, e persino a vivere, anche dopo la morte, che cessa di essere un ostacolo. Se per Michail Bulgakov “i manoscritti non bruciano”, per Charms i morti vivono a oltranza.

### *Lo zero*

Il motivo della caduta, inteso come gesto involontario e inspiegabile del personaggio, può dunque essere considerato come manifestazione specifica del concetto di ripetitività, che in Charms diventa «variante incompiuta della circolarità»<sup>36</sup>. Un simile principio trova realizzazione ideale nei brevi racconti e nei dialoghi a due personaggi: oltre ai casi sopra citati, la ripetizione come costante tematica e strutturale si può rintracciare anche in *Istorija deruščichsja* (*Storia dei litiganti*, 1936), *Son* (*Sogno*, 1936), *Poteri* (*Perdite*, 1936), *Neudačnyj spektakl'* (*Uno spettacolo non riuscito*, 1934), *Tjuk!* (*Toc!*, 1933), *Maškin ubyl Koškina* (*Maškin ha ucciso Koš-*

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 283. Trad. It.: «i morti sono una brutta razza, e con loro bisogna stare all'erta». Ivi, p. 66.

<sup>36</sup> R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in D.I. Charms, *Casi*, cit., pp. 309-330. P. 319.

kin<sup>37</sup>). È parere di Giaquinta che l'uso della ripetizione da parte di Charms arrivi a svuotare di senso i gesti e le frasi dei personaggi:

[I]a gestualità dei personaggi charmsiani è elementare, ridotta al minimo, mai veicolo di sentimenti. Tale è anche la loro espressione verbale, appiattita in un linguaggio urbano assolutamente stereotipo, neppure arricchito da connotazioni gergali: la peculiarità della lingua dei personaggi charmsiani va semmai nella direzione opposta, verso l'afasia, verso la riduzione di comunicazione a frasi smozzicate, esclamazioni offensive, mugolii che non possono avere risposta, fino allo smembramento della parola [...] la prosa charmsiana va [...] nella direzione dello svuotamento, dell'incomunicabilità, fino all'assenza di contenuti da trasmettere: è forse l'espressione più coerente di un assurdo tautologico, che designa ed esprime soltanto se stesso<sup>38</sup>.

Se lo svuotamento è un elemento indubbiamente rintracciabile nella pratica di Charms, una sua corrispondenza univoca con l'annichilimento del personaggio e/o del testo è un fatto forse meno scontato, che merita un'analisi più approfondita. Il legame che unisce a doppio filo svuotamento e incomunicabilità come manifestazione dell'assurdo sembra essere un retaggio dei modelli narrativi mimetici, basati sul presupposto che ogni narrazione è *necessariamente* comunicazione. Come corollario, si potrebbe dunque dedurre che un testo antimimetico costituisce anche uno "zero" sul piano comunicativo. Il personaggio charmsiano in certi scritti pare effettivamente uno *pseudo*, un involucro vuoto; allo stesso tempo, però, è proprio la reiterazione degli stessi gesti e di quegli stessi brandelli di frasi che s'innesta la drammaticità, dunque la tragicità, della rappresentazione. Nel concepire l'architettura delle sue taglienti prose Charms sembra rifarsi al principio della paratassi che già regolava i meccanismi della tragedia greca classica, e, ancor prima, del dramma satiresco. Nonostante la presunta limitata capacità d'interazione dei personaggi, che Giaquinta identifica con afasia e gestualità elementare, la ripetizione di frasi e soprattutto di gesti crea un fantasmagorico gioco olografico. Da un lato, questo gioco vuole schiacciare, livellare la sostanza delle parole; dall'altro invece la fa

---

<sup>37</sup> La data di stesura non è nota.

<sup>38</sup> R. Giaquinta, *Daniil Charms: prosa senza poesia*, cit. p. 318.

emergere con maggior forza, caricando il significante di un significato estremamente denso, tanto denso da renderlo quasi tangibile.

Certamente, ci sono casi in cui la parola charmsiana è smembrata, ma soltanto per esser ricomposta e resa ancor più pregnante, similmente a quanto accade nei quadri di Pavel Nikolaevič Filonov (1883-1941). Giacinta dimostra notevole acume nell'instaurare un paragone tra l'arte di Filonov e gli scrittori Oberiu<sup>39</sup>; tuttavia, la tecnica di Filonov, che riflette in maniera estremamente matura sull'esperienza cubista, arrivando addirittura a superarla, tramite la scomposizione in frammento e la sua successiva ricomposizione crea una narrazione pittorica più complessa ed intensa. Questo parallelo sembra andar contro la tesi proposta dalla stessa Giacinta, che sostiene fermamente la direzione univoca della prosa charmsiana verso il vuoto e l'annullamento. Una simile comparazione è invece particolarmente significativa nel contesto della presente discussione, che ruota attorno alla contaminazione creativa tra un'estetica della sottrazione e la problematizzazione dello *status* del personaggio che, liberato dalla rigida struttura mimetica, diventa una figura proteiforme. A questo proposito, sono particolarmente pregnanti alcune constatazioni che Charms include in una lettera indirizzata a Klavdija Vasil'evna Pugačëva datata 16 ottobre 1933, in cui il poeta confida di aver l'impressione che «eti stichi, stavšie vešč'ju, možno snjat' s bumagi i brosit' v okno, i okno razob'ëtsja»<sup>40</sup>.

Come pesanti schegge, dunque, i dialoghi e le azioni dei personaggi convogliano il dramma di un'ampia fetta di popolazione, rimasta volutamente anonima<sup>41</sup>, e che per certi versi è invisibile, "corpuscolare". A questo proposito, basti pensare alla scenetta *O tom, kak rassypalsja odin čelovek* (*Come un uomo si dissolse*, 1936), in cui un uomo «stal uveličivat'sja v

---

<sup>39</sup> Ivi, p. 320.

<sup>40</sup> Web, <http://daharms.ru/mails/1390/>. Sito consultato in data 16.11.2013. Trad. It.: «questi versi, divenuti cosa, possano essere portati via dalla carta e gettati contro la finestra, e che il vetro si romperà». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 214.

<sup>41</sup> O distinguibile grazie a nomi scherzosi, nomi parlanti, lontano dalla canonica formula nome-patronimico-cognome, tipica delle narrazioni a carattere realista.



roste i, dostignuv potolka, rassypalsja na tysjaču malen'kich šarikov»<sup>42</sup>. Non sfugge qui il motivo ricorrente delle sfere e, in generale, della figura del cerchio, che nei suoi scritti teorici, e in particolare nel saggio *Nul' i nol'* (*Lo zero e il nulla*, 1931), Charms collega al numero zero e, di conseguenza, al nulla e all'assenza: «[s]imvol nulja — 0. A simvol nolja — O. Inymi slovami, budem sčitat' simvolom nolja krug»<sup>43</sup>. L'anonimo personaggio della miniatura citata sopra si dissolve fluidamente in tante piccole particelle, diventando una sorta di personaggio corpuscolare che tanto ricorda la teorizzazione di Debenedetti<sup>44</sup>, non lontano dai processi di frantumazione e di sfiducia nella leggibilità del mondo propri di quel fenomeno definito “postmoderno”.

Questo sentimento di scoramento emerge con maggior chiarezza se si accosta ancora una volta la pratica charmsiana alle esperienze avanguardiste nell'arte, con particolare riferimento al suprematismo. In un recente saggio, Boris Groys<sup>45</sup> ha confrontato il periodo giovanile di Kazimir Severinovič Malevič con il concetto di “individuo unico” (“*der Einzige*”) proposto dal filosofo tedesco Max Stirner. Secondo Groys, l'influenza di Stirner su Malevič diventa evidente nel momento in cui l'artista esplicita l'autentico obiettivo della sua arte, ovvero il raggiungimento del “nulla”. Un “nulla” che, però, definisce i contorni dell'individuo in opposizione a una società inglobante: «priznanie sobstvennoj unikal'nosti v mire javljaetsja rezul'tatom radikal'nogo otricanija vsech kul'turnych, ekonomiče-

<sup>42</sup> D.I. Charms, *Proza i scenki*, cit., p. 116. Trad. It.: «cominciò ad aumentare di statura e giunto al soffitto si dissolse in mille piccole sfere». D.I. Charms, *Casi*, cit., p. 126.

<sup>43</sup> D.I. Charms, *Sobranie Sočinenii*, cit., vol. 2, p. 315. Trad. It.: «[i]l simbolo dello zero è 0. Invece il simbolo del nulla è O. In altre parole consideriamo simbolo del nulla il cerchio» Ivi, p. 266. Giustamente, Giaquinta nota che il titolo completo come indicato da Charms si tradurrebbe “Lo zero e lo zero (secondo la vecchia ortografia)”. I termini *nul'* e *nol'*, infatti, prima della riforma ortografica post-rivoluzionaria, erano equivalenti. In seguito, per indicare lo zero prevalse la seconda forma.

<sup>44</sup> G. Debenedetti, *Il personaggio-uomo* [1965], Garzanti, Milano 1998.

<sup>45</sup> B. Groys, *Installirovanie kommunizma*, in *Utopija i Real'nost'* (Catalogo della mostra), NP Print, Sankt Peterburg 2013, pp. 17-45.

skich, političeskich i obščestvennyh tradicii, uslovnostej i ograničenij»<sup>46</sup>. Tuttavia, continua Groys, è proprio nel momento in cui l'uomo si riduce ad uno "zero" che il contesto diventa *visibile*: «[I]iš' togda, kogda individuum predstaet "ne-suščestvujuščim", stanovjatsja očevidnymi uslovija ego bytija. Svedenie chudožestvennogo tvorčestva k "ne-suščestvovaniju", pustote, nulevoj točke otkryvaet vnimatel'nomu vzgljadu zritelja kontekst sootvetstvujuščego proizvedenija iskusstva»<sup>47</sup>. Gli scritti teorici di Charms sembrano aver considerevolmente attinto alle riflessioni di Malevič attorno al concetto di nulla e di zero. Da un lato, l'arte diventa una via di fuga dalla tragica realtà, un canale d'elezione attraverso il quale perseguire l'annullamento della propria personalità, in una strenua ricerca identitaria che pone al centro unicamente la propria individualità, distinta dalla comunità. D'altra parte, l'"immersione" della personalità dell'artista all'interno dell'opera d'arte comporta l'emersione del contesto che l'ha prodotta, e nel quale l'artista vive. In conclusione, il raggiungimento dello zero, dipinto attraverso suggestive immagini "antimimetiche", non a caso realizzate da Charms utilizzando alcuni procedimenti tipici del dramma satiresco prima, e della tragedia greca classica poi, pare rappresentare con inedita incisività la realtà sovietica degli anni Trenta.

---

<sup>46</sup> Ivi, p. 19. Trad. It.: «la scoperta della propria unicità nel mondo è il risultato di una radicale negazione di tutte le tradizioni, convenzioni e restrizioni culturali, economiche, politiche e sociali».

<sup>47</sup> Ivi, p. 20. Trad. It.: «solo nel momento in cui un individuo diventa "nulla" il contesto della sua esistenza diventa visibile. La riduzione dell'opera d'arte ad un "nulla", al vuoto, al punto zero apre lo sguardo attento dello spettatore al contesto di quest'opera d'arte».