

Dovremmo aver paura del *Quadrato nero*?

Jean-Philippe Jaccard

◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 39-47 ◇

“Dovremmo aver paura del *Quadrato nero*?”. Oggi è certo un po' tardi per porsi la domanda. Conviene piuttosto dire: “Avremmo dovuto aver paura del *Quadrato nero*?” e formulare una risposta preliminare: “Sì, probabilmente, salvo credere nei miracoli”. È certamente giunto il momento di porsi questo genere di domande, ora che sono diminuite le passioni talora cieche degli adoratori incondizionati dell'avanguardia, come dei suoi detrattori più feroci, siano essi onesti o meno.

Le riflessioni che seguono sono il frutto di anni di lavoro su Daniil Charms (1905-1942) e sul suo entourage letterario e artistico che rappresenta l'ultima ondata dell'avanguardia russa alla fine degli anni Venti¹. I suoi primi passi da poeta Charms li ha compiuti a metà di quel decennio a stretto contatto con Malevič, sia nel contesto molto concreto di una collaborazione pratica e organizzativa, sia sul piano teorico ed estetico: ma se all'epoca Charms è un poeta suprematista (osiamo usare questa espressione), negli anni Trenta diverrà uno dei primi rappresentanti della cosiddetta letteratura dell'assurdo nelle sue brevi prose, nere e spesso divertenti, risultato di un'acuta osservazione del mondo circostante. È evidente che si è verificata una catastrofe, la cui natura e le cui cause sono oggetto di questo articolo.

Charms non era un filosofo, le sue conoscenze in questo campo erano molto superficiali e derivavano soprattutto dalla frequentazione regolare dei suoi amici, i filosofi Jakov Druskin e Leonid Lipavskij. Questo fa dei testi dello scrittore un eccellente

terreno per studiare le traiettorie e le trasformazioni di concetti arrivati quasi per caso all'orecchio di un profano, che li assimila senza preparazione, li interpreta senza costrizioni e persino con fantasia, prima di farli infine riapparire in una forma molto personale e radicalmente poetica².

Come è già stato ampiamente dimostrato, le riflessioni artistiche e teoriche di Charms negli anni Venti sono il frutto di un attento studio delle teorie sulla poesia 'transmentale' [*zaum*]³ ereditata dai cubofuturisti da un lato, e dall'altro, quello che ci interessa in particolare in questa sede, del pensiero di Malevič, ancora più che della sua pratica artistica in ogni suo aspetto: dalla nascita del suprematismo (*Ot kubizma k suprematizmu* [Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo, 1916]), con i concetti di 'zero', 'infinito', 'Totalità', 'purezza' ecc., fino alle sue estensioni negli anni Venti, all'epoca del *Vvedenie v teoriju pribavočnogo èlementa v živopisi* [Introduzione alla teoria dell'elemento addizionale in pittura, 1925] e dell'opuscolo *Bog ne skinut* [Dio non è stato detronizzato, 1922], una copia del quale sarà dedicata dal pittore a Charms nel 1927.

Charms ha dieci anni nel 1915, quando il *Quadrato nero* viene esposto per la prima volta a Pietrogra-

* Il presente contributo è la traduzione di J.-Ph. Jaccard, *Faut-il avoir peur du Carré noir?*, in *Kandinsky, Malévitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe*, a cura di J.-Ph. Jaccard – Iou. Podoroga, Lormont 2018, pp. 199-212. Traduzione dal francese di Laura Piccolo.

¹ A tal proposito cfr. J.-Ph. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern 1991 (edizione russa 1995); Idem, *Littérature kak takovaja*, Moskva 2011 (il capitolo intitolato *Filosofja e estetica dell'assurdo*).

² Per uno studio sulle tracce del bergsonismo nell'opera di Charms e di altri suoi contemporanei, cfr. Idem, *L'eau et la pierre. Quelques échos des réflexions de Bergson sur le temps dans la poésie russe du début du XXe siècle*, in «*Temps ressenti*» et «*temps construit*» dans la littératures russe et française au XXe siècle, a cura di J.-Ph. Jaccard – I. Podoroga, Paris 2013, pp. 55-89. Si riporta la traduzione italiana delle opere fra parentesi prediligendo, qualora esistente, quella in uso in Italia [N.d.T.].

³ Lingua 'transmentale' o 'transrazionale', formata da *za* [oltre] e da *um* [mente], la parola *zaum* designa una poesia che tende all'astrazione (fonetica pura) e all'autoreferenzialità. Introdotta da Aleksej Kručënych nel 1913, la *zaum* sarà ampiamente praticata negli anni Dieci dai poeti futuristi, con gradi diversi di semantizzazione. In particolare, la *zaum* cubofuturista è da considerare, nel suo progetto filosofico ed estetico, come l'equivalente in poesia del 'senza-oggetto' suprematista in pittura.

do in occasione dell'“Ultima esposizione futurista di quadri 0.10”, ne ha dunque circa venti quando contattata Malevič per chiedergli di autorizzare il collettivo teatrale Radiks, che anima con l'amico, il poeta Aleksandr Vvedenskij, a mettere in scena una *pièce* nella cornice dell'Istituto statale di cultura artistica di Leningrado (GINChuK) che il pittore ancora dirigeva all'epoca, poco prima che venisse chiuso dalle autorità nel 1926.

Come mostrano i suoi taccuini dell'epoca, Charms desiderava associarsi a Malevič per unire le forze ‘di sinistra’ (vale a dire ‘d'avanguardia’), in particolare insieme al suo ‘fratello’ maggiore, il poeta Aleksandr Tufanov, autoproclamatosi discendente dal più illustre dei poeti futuriani, Velemir Chlebnikov, e autore di poesie astratte che descriveva come “musica fonica”. Tufanov aveva fondato l'Ordine transmentale, gruppo poetico al quale partecipavano tra gli altri Charms e Vvedenskij, e stava pianificando il progetto di creare un laboratorio di fonetica nella sezione allora diretta dal pittore Michail Matjušin all'interno del GINChUK.

Questa vicinanza, già fisica, è dunque ben reale, ma occorre tener presente che con poeti come Charms o Vvedenskij stiamo parlando di una nuova generazione, certo foriera di tutto il bagaglio ereditato dalle avanguardie storiche, e più specificamente del futurismo, ma che si accingeva a formarsi in un'epoca ben diversa da quella, euforica, che aveva visto ogni sorta di ‘vittoria’ filosofico-estetica nel decennio precedente. E si ricorderà che una delle più importanti di queste vittorie era stata, nel 1913, quella riportata sull'astro del giorno, simbolo della poesia del passato, nella *Pobeda nad Solncem* [Vittoria sul Sole]⁴, opera totale composta da Kručënych (libretto), Matjušin (musica), Malevič (scenografie, costumi) e Chlebnikov (prologo), il cui sipario di scena presentava già allora un quadrato nero, precursore di quello che due anni dopo sarebbe diventato famoso, occupando, con il titolo di *Četyreugol'nik* [Quadrangolo]⁵, il posto dell'icona nell'angolo bello

della mostra “0.10”.

In effetti, la generazione di Charms è quella che vivrà il crollo delle costruzioni utopiche delle avanguardie storiche ed elaborerà sulle rovine di queste ultime, e non senza aver lottato per la loro perennità, una filosofia e una estetica dell'assurdo, e dunque del terrore metafisico che segna una nuova tappa nella storia della letteratura, e di cui Charms è uno dei rappresentanti più illustri. Prima di tornare al famoso quadrato, rileggiamo una delle prose degli anni Trenta tra le più celebri dello scrittore, il famoso *Sinjaja tetrad' n. 10* [Quaderno blu n. 10, 1937] il cui titolo, in maniera significativa, non si riferisce all'argomento del racconto, ma al posto che questo occupa nel piccolo quaderno blu nel quale viene consegnato insieme ad altri testi, anch'essi numerati:

C'era un uomo con i capelli rossi, che non aveva né occhi né orecchie. Non aveva neppure i capelli, per cui dicevano che aveva i capelli rossi tanto per dire.

Non poteva parlare, perché non aveva la bocca. Non aveva neanche il naso.

Non aveva addirittura né braccia né gambe. Non aveva neanche la pancia, non aveva la schiena, non aveva la spina dorsale, non aveva anteriore. Non aveva niente! Per cui non si capisce di chi si stia parlando.

Meglio allora non parlarne più⁶.

Di fronte a questo pseudo-racconto, sulla pagina di sinistra lasciata in bianco, Charms annota il commento: “Contro Kant”. Parole a un primo sguardo piuttosto divertenti, ma non propriamente aneddotiche, poiché alla fine di queste poche righe non resta più nulla, non vi è altro che il ‘Niente’, e nient'altro (a parte il testo, beninteso, ma questa è un'altra questione), nemmeno l'“in-sé”: si è creduto di vedere apparire un uomo, forse aveva i capelli rossi, ma non si è raccontato in fondo che una assenza. E questo è stato scritto il giorno di Natale, il 7 gennaio (25 dicembre secondo il calendario giuliano) e per di più del terribile anno 1937! Quale giorno migliore della data di nascita del ‘figlio dell'uomo’, o ancor meglio della data di nascita del Verbo! Giacché di quest'uomo che non esiste non c'è in effetti nulla da dire, cosa che risulta piuttosto problematica per uno scrittore.

⁴ A. Kručënych, *La vittoria sul Sole*, trad. it. di M. Böhmig, Doria di Cassano Jonio 2003.

⁵ Su questo argomento si veda J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, in K. Malévitch, *La Lumière et la couleur*, Lausanne 1993, p. 21 e ss.

⁶ D. Charms, *Quaderno azzurro n. 10*, in Idem, *Casi*, a cura di R. Giaquinta, Milano 1990, p. 11.

Come si è arrivati a questo grande silenzio che accompagna una così grande assenza? Per aiutarci a comprenderlo, occorre tornare al *Quadrato nero*, il cui progetto non era (bisogna sempre ricordarlo) quello di ratificare la scomparsa dell'oggetto, ma di 'rivelarlo' davvero, un verbo da prendere in senso praticamente intransitivo e, soprattutto, performativo. Jean-Claude Marcadé ha dimostrato molto bene che si trattava del "primo segnale dell'eclissi degli oggetti", eclissi che rappresentava, secondo Malevič stesso nel 1915, "l'embrione di tutte le possibilità, che si sviluppa in una forza terribile"⁷. Quello che rende manifesto l'atto pittorico suprematista è "l'assoluto senza-oggetto [*bespredmetnost'*]" e "questo assoluto senza-oggetto non rappresenta ma semplicemente è" ed è per questa ragione che il *Quadrato nero* non è né iconoclasta, né simbolico, ma, sempre secondo Marcadé, "apofatico, vale a dire la rivelazione negativa di *ciò che è* la manifestazione di ciò che non appare"⁸. Nella conclusione del trattato *Dio non è stato detronizzato*, Malevič dice in modo molto chiaro che "la sparizione dell'apparenza non indica che tutto è scomparso": "E così si distruggono le apparenze ma non l'essenza [*suščestvo* – J.-Ph. J.], e l'essenza, per definizione dell'uomo è indistruttibile: se è indistruttibile l'essenza, anche Dio è indistruttibile. E in tal modo Dio non è stato detronizzato"⁹.

La questione cruciale che si pone è dunque quella di sapere se questa "manifestazione di quello che non appare" fa apparire qualcosa; di sapere se lo zero suprematista è la garanzia d'una nuova "numerazione" (o classificazione) delle parti del mondo, vale a dire di una nuova "misura"¹⁰ ("intuitiva" questa) di

un mondo perduto in seguito agli attacchi plurisecolari della ragione; di sapere se il Niente sia veramente l'"essenza delle distinzioni", come afferma il pittore nel famoso manifesto *Suprematističeskoe zerkalo* [Lo specchio suprematista] apparso nel 1923 sulla rivista *Žizn' iskusstva* [La vita dell'arte]¹¹; di sapere, infine, se la "potenza creatrice del nulla" sia più forte della sua capacità di assorbirla. La scomparsa dell'uomo dai capelli rossi di Charms instilla in ogni caso un serio dubbio.

L'ottimismo creatore, questo "slancio vitale", al quale il suprematismo, e con lui le avanguardie, ha dato ampia eco, si è costruito intorno ad alcuni concetti, la cui storia ha dimostrato di essere foriera di numerose incertezze, nonché di insidie, che velavano la fiducia e la fede pressoché cieca nella capacità dell'arte di 'rivelare', o anche semplicemente di essere nel mondo¹². Questo ottimismo ha avuto una certa longevità, tanto che ancora negli anni Venti uno scrittore come Charms ha tentato di elaborare un sistema totalizzante di percezione e di (rap)presentazione del mondo, basandosi sulle stesse premesse di Malevič. Charms chiama questo sistema *Cisfinitum*, concetto che dà il titolo a un quaderno nel quale sono compresi diversi testi di natura più o meno filosofica; questa "logica cisfinita" si basa sull'idea che il solo mezzo per (rap)presentare il mondo nella sua totalità, nella sua infinità, sia lo zero¹³, quello stesso zero così chiaramente espres-

detronizzato su questi scritti di Charms, il quale, lo ricordiamo, ne aveva ricevuta una copia con dedica a quel tempo. Si può così mettere in relazione, ad esempio, la frase "non posso immaginare dove comincio e dove finisco" (K. Malevič, *Dio non è stato detronizzato*, op. cit., p. 300) con il tentativo, un po' vano, di Charms, di circoscriversi al contrario ne *La sciabola*: "Ecco, ho steso un braccio in avanti proprio davanti a me, e l'altro dietro. Ed ecco, davanti finisco là dove finisce l'altro mio braccio, e anche dietro finisco là dove finisce un mio braccio. In alto finisco con la nuca, in basso con i talloni, ai lati con le spalle. Eccomi tutto. E quello che è fuori di me non sono già più io", D. Charms, *La sciabola*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 254.

¹¹ K. Malevič, *Lo specchio suprematista*, in Idem, *Scritti*, op. cit., p. 200.

¹² Cfr. la celebre frase di Malevič nel saggio fondamentale intitolato *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo* (1916): "Ogni forma è il mondo" o, come traduce Jean Claude Marcadé (K. Malevič, *Écrits*, Paris 2015, p. 66) e i traduttori italiani "Ogni forma è un mondo" (il russo non ha articoli), K. Malevič, *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo*, in Idem, *Scritti*, op. cit., p. 189.

¹³ Cfr. a tal proposito i due brevi testi del 1931 intitolati *Nul' i nol'* [Lo

⁷ Cit. in J.-C. Marcadé, *Qu'est-ce que le suprématisme?*, op. cit., p. 23.

⁸ Ibidem. Il corsivo è dell'autore. Marcadé rimanda al capitolo del libro di Emmanuel Martineau intitolato *Inobjectivité et phénoménologie négative*, in E. Martineau, *Malévitch et la philosophie*, Lausanne 1977, pp. 191-228.

⁹ K. Malevič, *Dio non è stato detronizzato. L'Arte, la chiesa, la fabbrica*, in Idem, *Scritti*, a cura di A. Nakov, Milano 1977, p. 301.

¹⁰ Queste nozioni sono quelle utilizzate da Charms nei suoi brevi scritti poetico-filosofici del primo periodo ad esempio in *Izmerenie veščej e Sablja* [La misura delle cose, La sciabola, 1929] e in altri testi raggruppati nel ciclo *Cisfinitum* del quale si parlerà più avanti, cfr. D. Harms, *Écrits*, Paris 1993, pp. 363-389. Si noterà tra l'altro che c'è un'evidente influenza dell'opuscolo di Malevič *Dio non è stato*

so da Malevič ancora nel manifesto del 1923: “Se qualcuno ha compreso l’assoluto, ha compreso lo zero”¹⁴. E non si può che riconoscere che il *Cisfinitum* di Charms è apofatico quanto il *Supremus* di Malevič, vale a dire che è “la rivelazione negativa di ciò che manifesta quello che non appare”. E, in entrambi i casi, non siamo nella categoria del sublime, con tutto ciò che questo comporta di esaltante e spaventoso al tempo stesso.

Nel sublime, in effetti, due idee ricorrenti fanno quasi la figura di luoghi comuni. La prima è l’idea di ‘totalità’ contenuta nella rappresentazione artistica (con i suoi corollari: infinito, perfezione, purezza ecc.), che La Bruyère ha sintetizzato nei suoi *Caractères* con questa formula che ben riassume il nucleo del progetto dell’avanguardia: “Il sublime non ritrae che la verità, ma in un nobile tema, la descrive nel suo complesso, nella sua causa e nel suo effetto; è l’espressione o l’immagine più degna di quella verità”¹⁵.

La seconda idea è che il sublime sia obbligatoriamente legato al ‘terribile’, a quel “delightful horror” che il filosofo Edmund Burke ha così bene messo in luce nella sua *Ricerca sull’origine delle idee del sublime e del bello* (1757) e che Kant chiama il “sublime-terribile” [*Schreckhaft-Erhabene*] nelle *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (1764).

Nel breve saggio *Sul Cerchio* (1931) Charms parte dall’idea che non sia possibile rappresentare l’infinito. Per dimostrarlo prende l’esempio della retta, che cessa di essere infinita — dunque “perfetta”, secondo lui — dal momento in cui viene tracciata sulla carta. Egli propone allora di spezzare la retta in ciascuno dei suoi punti. Dal punto di vista geometrico, il risultato è una curva, la cui variante più perfetta (vale a dire quando si spezza in ciascuno degli infiniti punti che la formano) è il cerchio. L’idea è dunque la seguente: con il cerchio abbiamo una “figura perfetta” che è inoltre (e certamente per questa ragione), una (rap)presentazione dell’infinito, anche se il metodo ha qualcosa del sotterfugio. Siamo al cuore del

problema del sublime, così come ritenuto da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* (1790): “Il bello della natura riguarda la forma dell’oggetto, che consiste nella limitazione; il sublime, al contrario, è da trovare anche in un oggetto privo di forma, purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la illimitatezza e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità”¹⁶.

In altre parole, siamo di fronte a una “presentazione dell’impresentabile” secondo la formula di Jean-François Lyotard, il quale ha ben evidenziato come “nell’estetica del sublime l’arte moderna (letteratura compresa) trovi la molla che la fa scattare e la logica delle avanguardie i suoi assiomi”¹⁷. Si comprende che tale “presentazione dell’impresentabile” non è possibile se non in un tempo abolito che garantisca una forma d’immediatezza della percezione o di “meravigliosa simultaneità”, per riprendere l’espressione di Tufanov all’epoca della sua vicinanza al GINChUK.

Disegnando un cerchio, Charms intende dunque ‘presentare’ (*vs* rappresentare) l’infinità della retta. Tuttavia, è chiaro che si tratta di un espediente che non potrà celare a lungo una certa impotenza. Non è d’altronde un caso che il cerchio abbia la stessa forma dello zero, il quale, malgrado tutta la fiducia che lo scrittore ha voluto riporvi per contenere e presentare l’infinità dei numeri (come il cerchio l’infinità della retta), resta nondimeno — in una logica già molto meno “cisfinita” — il simbolo dell’assenza, del vuoto, del nulla. Come per Malevič ci troviamo nella stessa logica della presentazione negativa, di cui parla Kant, quando fa del passaggio dell’*Esodo* sul divieto di rappresentazione (“Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo”, *Es*, 20: 4) uno dei passaggi più sublimi della *Bibbia*, idea che, nel contesto delle avanguardie, equivale a fare del “senza-oggetto” una delle espressioni più perfette del sublime. È in ogni caso quello che dice Lyotard:

Chiamerò moderna l’arte che impiega il suo “piccolo apparato tecnico”, come diceva Diderot, a presentare il fatto che c’è quel

zero e il nulla] e *O Kruge* [Sul Cerchio], in D. Charms, *Casi*, op. cit., pp. 265-267.

¹⁴ K. Malevič, *Lo specchio suprematista*, op. cit., p. 200.

¹⁵ J. De La Bruyère, *I caratteri*, Torino 1981, p. 25.

¹⁶ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino 1999 p. 80. Il corsivo è mio — J.-Ph. J.

¹⁷ J.-F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano 1987, p. 19.

dell'impresentabile. Far vedere che c'è qualcosa che si può concepire e che non si può né vedere né far vedere, ecco la scommessa della pittura moderna¹⁸.

Ed è abbastanza naturale che, per proporre un'estetica della pittura sublime, il filosofo evochi precisamente l'apporto di Malevič: "come pittura, essa ' presenterà ' evidentemente qualcosa, ma in negativo; eviterà, quindi, la figurazione o la rappresentazione, sarà 'bianca' come un quadrato di Malevič, farà vedere solo proibendo di vedere, farà piacere solo procurando dolore"¹⁹.

La poesia transmentale che pratica Charms negli anni Venti si basa dunque sugli stessi principi filosofici del "senza-oggetto" di Malevič. Ma, come è già stato notato, Charms aveva soltanto vent'anni all'epoca del GINChuK e il futuro si annunciava piuttosto difficile per lui alla vigilia degli anni Trenta, che saranno quelli dell'orrore senza sublime, del ritorno brutale degli 'oggetti', tanto esasperato nell'estetica ufficiale del realismo socialista quanto nella realtà sovietica circostante che lo scrittore evoca nella sua prosa e, soprattutto, della constatazione che ciò che vi era di sublime da 'presentare' in realtà non esiste. C'è stata sì una 'rivelazione', ma una rivelazione del Nulla più assoluto.

Come si è arrivati a questo?

Per capirlo, occorre tornare all'interesse per il tempo appena menzionato e comprendere la "meravigliosa simultaneità" di Tufanov nella sua dimensione escatologica.

Il rapporto verso il tempo è lo stesso nel suprematismo e nella logica "cisfinita". Si può generalizzare e affermare che in tutta l'avanguardia vi è una certa fascinazione per la folgorazione, per uno spazio/tempo ridotto all'infinito e un "qui/ora" garante della rivelazione, "presentazione negativa" nella sua stessa abolizione della totalità della durata, e nell'abolizione stessa della totalità dello spazio. Parlando dell'avanguardia, Lyotard arriva alle stesse conclusioni partendo dal saggio di Barnett Newman dall'esplicito titolo *The Sublime is Now* (1948), questo "now" che il filosofo definisce così:

Quando dunque cerca la sublimità nel qui e ora, Newman rompe con l'eloquenza dell'arte romantica, ma senza rifiutarne lo scopo fondamentale: che l'espressione pittorica o altra sia testimone dell'inesprimibile. L'inesprimibile non risiede in un altrove, un altro mondo, un altro tempo, ma in questo: che accada (qualcosa)²⁰.

Questa è la ragione per cui Lyotard propone di tradurre il titolo del saggio di Newman non come *Il sublime è ora* ma come *Ora, questo è il sublime*. Sulla base di questa idea, l'opera d'arte si vede attribuire uno statuto del tutto nuovo: non è più né imitazione, né rappresentazione, essa stessa diventa la realtà, vale a dire "quello che accade" (*fiat lux*). Il sublime è "non altrove, non laggiù, non lassù, né più presto, né più tardi, né in un altro momento Qui, ora, accade che... ed è questo quadro", prosegue Lyotard, prima di concludere: "Che ora e qui ci sia questo quadro piuttosto che niente, questo è sublime"²¹. In Charms troviamo anche questa concezione, magistralmente espressa nella lettera indirizzata a Klavdija Pugačeva il 16 ottobre 1933, che l'opera d'arte non deve più orientarsi sull'oggetto da rappresentare, ma sull'idea che questa rinvia a sé stessa, divenendo un nuovo oggetto della realtà, in tutta la sua 'purezza', purezza di cui è garante la sua autoreferenzialità²².

Lo zero che esprime questo "qui/ora" è dunque l'immagine di questa purezza che fonda il sublime nell'opera di Charms. Tuttavia, l'abbiamo visto, questo procedere del pensiero filosofico non è privo di insidie, poiché lo zero è anche l'espressione del nulla. Qui entriamo nel merito di ciò che costituisce il secondo aspetto del sublime, senza il quale quest'ultimo non può esistere, il 'terribile' legato all'idea che l'"accade", per riprendere i termini di Lyotard, non accade, con il "punto interrogativo" che si pone su

²⁰ Idem, *L'Inumano. Divagazioni sul tempo*, Milano 2001, p. 127.

²¹ Ibidem.

²² "Perché nell'una e nell'altra [Nella *Divina Commedia* e nei versi di Puškin], c'è la stessa purezza e, di conseguenza, la stessa vicinanza alla realtà, cioè all'esistenza autonoma. Non si tratta più semplicemente di parole e pensieri scritti sulla carta, si tratta di una cosa reale quanto la boccetta di cristallo dell'inchiostro che sta dinanzi a me sul tavolo. Sembra di poter portar via dalla carta questi versi, divenuti cosa, e di poterli gettare contro la finestra, e che il vetro si romperà. Ecco cosa possono far le parole!", Lettera di D. Charms a K. Pugačeva del 16 ottobre 1933, in D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 214. La stessa idea è espressa da Charms nei taccuini qualche anno prima: "Bisogna scrivere versi tali che a gettare una poesia contro la finestra il vetro si deve rompere", D. Charms, *Casi*, op. cit., p. 175.

¹⁸ Ivi, p. 20.

¹⁹ Ibidem.

“ora’, *now*, come una sensazione che possa anche non accadere nulla: il niente ora”²³. In breve, vi è la minaccia che in ogni istante il grande Tutto si riveli essere nient’altro che un gran Niente, ed è quello che Charms ha presentato quando scriveva in uno dei suoi taccuini nel 1933, lo stesso anno della lettera a Pugačëva citata, “La purezza è vicina al vuoto”, o ancora: “Non confondere la purezza e il vuoto” — le due parole in russo (*čistota/pustota*) producono una rima fortemente significativa.

Se dunque, negli anni Dieci, e ancora negli anni Venti, regnava un incontestabile ottimismo (religioso o semplicemente utopico) e una certa fiducia nel fatto che un quadro, o una poesia, potessero funzionare come ‘rivelazione’ della Totalità, la situazione cambia radicalmente negli anni successivi, che hanno visto il crollo dei sistemi messi in atto a partire dalla *Vittoria sul Sole*. Negli anni Trenta la prosa dei precursori della letteratura dell’assurdo, Charms compreso, è innanzitutto una prosa dell’assenza, che è anche assenza di quel legame che avrebbe dovuto permettere di presentare la totalità delle parti del mondo in una coerenza — quella stessa coerenza di cui il *Quadrato nero* avrebbe dovuto essere la ‘presentazione’. Ma questo mondo si è disperso in una infinità di piccole parti isolate, tra cui lo stesso artista e la sua opera, divenuta infine assurda come le altre, icona di un vuoto che inghiotte assolutamente tutto.

La sparizione dell’uomo rosso, e tutte le altre sparizioni, numerose, che caratterizzano l’opera di Charms di questi anni, sono da questo punto di vista molto significative. Si attende una rivelazione, si attende qualcosa che deve ‘accadere’, ma non succede niente. Certo, “il sublime è suscitato dalla minaccia che non accada più nulla”²⁴ (“ciò che terrorizza è che l’*accade che* non accade, smette di accadere”²⁵), ma vi è sempre una speranza, per quanto tenue. Se alla fine nulla accade, si entra in compenso nel tempo dell’orrore: ciò che suscita l’orrore è che lo stesso “qui/ora” (*now*) non esiste, e l’esperienza dell’eternità senza la durata, trascinando l’individuo in que-

sta non-esistenza, non è in realtà che l’esperienza del nulla, della morte, quello che Lipavskij ha ben espresso nel suo *Issledovanie užasa* [Indagine sul terrore], scritto in quegli stessi anni Trenta. È quello che è accaduto a Charms e a tutti gli esponenti della sua generazione. Un altro testo dello scrittore, a prima vista tanto aneddótico quanto il *Quaderno azzurro n. 10*, esprime con molta chiarezza questa idea quando il narratore, incapace di “cogliere l’attimo”, cerca di fissare quello che sta accadendo in quell’istante contando fino a tre, ma quando arriva alla fine del conteggio, deve constatare che “non è successo niente”:

Ho sentito dire questa frase: “Cogli l’attimo fuggente!”. È una parola! Per me è una frase senza senso [...]. Ho cercato di cogliere l’attimo fuggente, ma non l’ho preso e sono riuscito solo a rompere l’orologio. Ora so che è impossibile [...]. Altro è dire: “fissate ciò che accade in quest’attimo”. Questo è tutt’altro affare. Per esempio: uno, due, tre! Non è successo niente! Ecco ho fissato un attimo in cui non è accaduto nulla²⁶.

“Uno, due, tre” è ancora il tema dell’angosciosa attesa del sublime. “Nulla è accaduto nulla” segna l’avvento dell’orrore: “qui/ora” non c’è nulla. Non c’è stato un miracolo, quel miracolo che Charms domandava a Dio già nell’ottobre del 1931 (periodo ancora relativamente ottimista, poco prima del suo primo arresto): “Ieri ho chiesto un miracolo. Sì, sì, se *adesso accadesse* un miracolo!”²⁷. In quel funesto 1937, quando scrive dell’uomo fulvo che non esiste, annota nel diario: “Esiste il miracolo? Ecco una domanda alla quale vorrei avere una risposta”²⁸. Due anni più tardi: “è interessante soltanto il miracolo in quanto distruzione fisica del mondo”²⁹. E questo stesso anno, nel racconto *Starucha* [La vecchia, 1939]³⁰, evoca il taumaturgo che non compie miracoli, la figura dello scrittore che non scrive il racconto che, tuttavia, è quello che leggiamo (ma questo è un problema di narratologia che esula dal nostro tema).

²⁶ D. Charms, *Come ho sbaragliato una compagnia*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 184.

²⁷ Idem, *Mattino*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 89. Il corsivo è mio — J.-Ph. J.

²⁸ Idem, *Casi*, op. cit., p. 233.

²⁹ Idem, *Zapisnye knižki. Dnevnik*, II, Sankt-Peterburg 2002, p. 146.

³⁰ Idem, *La vecchia*, in Idem, *Casi*, op. cit., pp. 45-75.

²³ J.-F. Lyotard, *L’Inumano*, op. cit., p. 104.

²⁴ Ivi, p. 134.

²⁵ Ibidem.

Occorre ancora dire che al di là dei ragionamenti filosofici, e al di là delle pratiche artistiche, il problema è ancora esistenziale. In effetti la questione riguarda obbligatoriamente la presenza dell'io nel mondo: se è il mondo nella sua totalità che è 'rivelato' in forma pura, possiamo già chiederci dove si colloca il soggetto (l'artista, il poeta) che ha prodotto questa forma pura nel corso di questa operazione. Logicamente, il soggetto è divenuto il mondo, così come il mondo è divenuto il soggetto. Siamo quindi in una dimensione mistica. Ma non è detto che tutto scompaia proprio in quel momento. Sembra quello che ha voluto esprimere Charms agli albori dei terribili anni Trenta nel breve testo *Myr* [Mundo, 1930], anch'esso incluso nel quaderno intitolato *Cisfinitum*, quando dice: "Io sono il mondo./ Ma il mondo non sono io"³¹. La prima proposizione deriva direttamente dal *Quadrato nero* (e dai grandi mistici)³². La seconda, invece, è quella della frattura che produrrà l'uomo assurdo — espulso dal mondo e forse un po' fulvo.

Ciò che abbiamo analizzato tende a dimostrare che Malevič e Charms, quando si sono incontrati, riflettevano sulle stesse premesse filosofiche (finanche 'teologiche'), il che spiega perché i loro principi artistici fossero molto simili. Ciononostante, si trovavano a una svolta cardine nella storia delle avanguardie, con una generazione di scarto che fa la differenza. Perciò dobbiamo considerare l'idea che il famoso *Quadrato nero* (e il "senza oggetto" in generale), foriero all'origine dell'infinito dei possibili, di cui si supponeva fosse la 'rivelazione' o la 'presentazione', ha effettivamente rivelato, o presentato realmente... il nero, cioè quell'oscurità [*temnota*],

che in russo completa la rima purezza/vuoto [*čistota/pustota*] e Lipavskij analizza nell'*Indagine sul terrore* in lunghi passaggi sulla "paura del nero" [*strach pustoty*]. Tutto come lo zero rivelava o presentava quello che è effettivamente, cioè Nulla. O ancora, come constata il narratore del breve scritto di Charms *O javlenijach i suščestvovanijach n. 2* [Dei fenomeni e delle esistenze n. 2, 1934], quando il suo personaggio Serpuchov fluttua nel vuoto ("non c'è neppure il vuoto siderale, o, come si dice, l'etere universale")³³, non c'è più nulla al suo interno e di conseguenza Serpuchov semplicemente non esiste: "Assenza totale di qualsiasi esistenza, o, con un'arguzia d'altri tempi: assenza di qualsiasi presenza"³⁴. Anche in questo caso Charms avrebbe potuto aggiungere a margine il commento "Contro Kant". Quindi, sì, forse avremmo dovuto avere un po' più di paura del *Quadrato nero*...

Daniil Charms, *Dei fenomeni e delle esistenze n. 2*

Ecco una bottiglia di vodka, del cosiddetto "spirito". Accanto potete vedere Nikolaj Ivanovič Serpuchov. Guardate come si lecca le labbra, e come socchiude gli occhi. È evidente che gli piace molto, e ciò principalmente perché si tratta di "spirito". Ma notate che dietro la schiena di Nikolaj Ivanovič non c'è niente. Non che dietro di lui non ci siano un armadio o un comò o cose di questo tipo — non c'è assolutamente nulla, non c'è neanche l'aria. Ci crediate o no, dietro la schiena di Nikolaj Ivanovič non c'è neppure il vuoto siderale, o, come si dice, l'etere universale. Per dirla schietta, non c'è proprio niente.

Ciò, è naturale, uno non riesce neppure a immaginarselo.

Ma di questo non ce ne frega un accidente, a noi interessano solo lo "spirito" e Nikolaj Ivanovič Serpuchov.

Ecco che Nikolaj Ivanovič prende in mano la bottiglia con lo "spirito" e se l'avvicina al naso. Nikolaj Ivanovič annusa e muove le labbra come un coniglio.

È arrivato ora il momento di dire che non solo dietro le spalle di Nikolaj Ivanovič, ma anche davanti — diciamo, davanti al suo petto — e tutto intorno a lui non c'è nulla. Assenza totale di qualsiasi esistenza, o, con un'arguzia d'altri tempi: assenza di qualsiasi presenza.

Comunque occupiamoci soltanto dello "spirito" e di Nikolaj Ivanovič. Figuratevi, Nikolaj Ivanovič guarda dentro la bottiglia con lo "spirito", poi se l'avvicina alle labbra, la rovescia di sotto in su e si scola, figuratevi un po', tutto lo "spirito".

³¹ Idem, *Mundo*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 261. Il titolo originale è *Myr* deformazione di *mir* [mondo] ed è tradotto da Giaquinta come *Mundo* (anziché 'mondo'), e da Jaccard come *Nonde* (anziché 'monde'), cfr. D. Harms, *Écrits*, cit., pp. 380-381 [N.d.T.].

³² La conclusione del già citato *Dio non è stato detronizzato*, in cui Malevič evoca il corpo che esce dai suoi propri confini per estendersi all'universo intero ("Io non posso immaginare dove comincio e dove finisco") non senza ricordare questo passaggio dell'ultima epistola indirizzata dal protopope Avvakum allo zar Aleksej nel 1669: "E mentre giacevo sul mio letto [...], la mia lingua si estese e divenne molto grande, poi i miei denti furono anch'essi grandi, e anche le mie braccia e le mie gambe, poi tutto intero, fui largo ed esteso, mi allungai per tutta la terra, sotto il cielo, poi Dio insediò in me e il cielo e la terra e tutto il creato, in Protopop Avvakum, *Žitie. Čelobitnye k carju. Peregiska s bojarjyne Morozovoj*, Paris 1951, p. 83.

³³ D. Charms, *Dei fenomeni e delle esistenze n. 2*, in Idem, *Casi*, op. cit., p. 99.

³⁴ Ibidem.

E bravo! Nikolaj Ivanovič si è scolato lo “spirito” e ha sbattuto le palpebre. E bravo! Davvero in gamba!

Ma adesso dobbiamo proprio dire una cosa: a dir la verità, non solo dietro la schiena di Nikolaj Ivanovič o davanti o intorno soltanto, ma anche dentro Nikolaj Ivanovič non c’era nulla.

Naturalmente, può darsi che fosse come abbiamo appena detto, e al tempo stesso Nikolaj Ivanovič poteva esistere meravigliosamente. La cosa, naturalmente, è probabile. Ma, per dirla tutta, tutto sta nel fatto che Nikolaj Ivanovič non esisteva e non esiste. Ecco il punto.

Voi chiederete: e la bottiglia con lo “spirito”, allora? In particolare, dov’è andato a finire lo “spirito”, se l’è bevuto l’inesistente Nikolaj Ivanovič? La bottiglia, tanto per dire, è rimasta. Ma lo “spirito”? Un attimo fa c’era, ed ecco che non c’è più. Il fatto è che Nikolaj Ivanovič non esiste, dite voi. Com’è mai possibile? Su questo punto anche noi ci perdiamo in congetture.

E d’altronde, cos’è che stiamo dicendo? Abbiamo detto che tanto al di dentro quanto al di fuori di Nikolaj Ivanovič non esiste nulla. E se non esiste nulla né dentro né fuori vuol dire che neanche la bottiglia esiste. Non è così?

Ma, d’altronde, fate attenzione a quanto segue: se diciamo che non esiste niente né dentro né fuori, si impone la domanda: dentro e fuori che cosa? Qualcosa evidentemente esiste, allora? Oppure, forse, non esiste. Allora, perché diciamo “dentro” e fuori”?

No, è chiaro che siamo in un vicolo cieco. E neanche noi sappiamo cosa dire.

Arrivederci.

Daniil Dandan
18 settembre 1934³⁵

www.esamizdat.it ◇ J.-Ph. Jaccard, *Dovremmo aver paura del Quadrato nero?* Traduzione dal francese di L. Piccolo ◇ eSamizdat 2022 (XV), pp. 39-47.

³⁵ D. Charms, *Dei fenomeni e delle esistenze n. 2*, in Idem, *Casi*, op. cit., pp. 98-100.

◇ *Should We Fear the Black Square?* ◇

Jean-Philippe Jaccard

Abstract

Kazimir Malevich's famous *Black Square* (1915) can be considered the emblem of the Russian avant-garde in its first historical phase; its poetic equivalent is the cubo-futurists' *zaum'*. The purity of form in the 'objectless' representation appeared then as the premise of a new perception of the world and of its possible reconstruction from zero with infinite potential. The work of Daniil Kharms is fully in line with this utopian tradition but will gradually come to show its limits and dangers. In the thirties his work articulates the threat that nothingness poses to the original purity, when 'void' [*pustota*] rhymes with 'purity' [*chistota*].

Keywords

Russian Avant-garde, Suprematism, Literature of Absurd, Malevich, Kharms.

Author

Jean-Philippe Jaccard is Emeritus Professor, former head of the Department of Russian Literature at the University of Geneva. His research interests include 19th and 20th century Russian literature, Russian futurism, avant-garde, literature of the 1920s-1930s, unofficial culture of Leningrad, 1960s-1980s. He is author of over 100 academic publications, including 2 monographs and 9 collections of articles. He is co-director of the collection "Slavica Helvetica" (publisher Peter Lang, Bern) and has led several projects of the Swiss National Fund for Scientific Research. He is a member of the editorial board of many journals such as "Europa Orientalis", "La Revue Russe", "Studia Litterarum", "Contemporary Western Russistika", "Matica srpska" and for the series "Avant-garde" edited by the European University in Saint-Petersburg.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2022) Jean-Philippe Jaccard