

“Io sono il padrone del mio sogno”.

Evgenij Charitonov e la letteratura del sottosuolo come costruzione dell'io

Claudia Criveller

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 119-133 ◇

NELL'ambito del vasto “progetto culturale”¹ entro il quale si colloca oggi la ricezione critica del samizdat, rimangono aperti, nonostante il grande numero di convegni scientifici, studi e mostre tematiche, alcuni interrogativi di notevole importanza. Fra questi particolarmente ragguardevole è la questione riguardante il ruolo e il significato stesso del samizdat. Ora ne viene messa in rilievo la funzione di strumento di diffusione della letteratura (intesa nel senso più ampio) non ufficiale, ora la dimensione di fenomeno letterario autonomo. In quest'ultima prospettiva è però anche possibile riscontrare taluni casi in cui la sostanza dell'opera deriva dalla natura intrinseca del samizdat. Verificate su un piano testuale, alcune opere mettono in luce un'influenza diretta, esercitata sia sulle tematiche proposte, che sulla forma. Nel presente lavoro intendo prendere in esame il caso di uno scrittore oggi ancora insufficientemente studiato, specie in occidente², Evgenij Charitonov, la cui opera può essere annoverata fra gli esempi in cui il samizdat acquista il valore di procedimento letterario. Per Charitonov l'impossibilità di pubblica-

re ufficialmente le proprie opere e la necessità di diffonderle nel circuito clandestino, si riverberano sul contenuto dei lavori e sul genere, al quale essi si possono attribuire. Lo spiccato autobiografismo che li caratterizza implica, ovviamente, una disamina del piano biografico. Per questa ragione sarà necessario soffermarsi innanzitutto su alcuni aspetti della vita dell'autore, specie quelli legati alla sua attività letteraria, che ne influenzarono apertamente il percorso artistico.

Durante la sua breve vita, di Evgenij Charitonov, come noto, non fu pubblicata una sola riga, né in patria, né in occidente³. Nonostante i reiterati tentativi messi in atto dall'autore al fine di stampare le proprie opere in Russia o di farle giungere all'estero, solo nel 1993 a Mosca uscì, postuma, la raccolta *Slezny na cvetach* nella versione curata personalmente dall'autore negli ultimi dieci anni della sua vita. Fino ad allora le sue opere erano circolate solo nella rete del samizdat moscovita (in particolare su Časy, Obvodnyj kanal, 37, Mitin žurnal). Nonostante lo spazio ridotto che Charitonov occupa nella critica internazionale ancora oggi, a trent'anni dalla sua scomparsa, egli è considerato uno degli autori russi più significativi del

¹ S. Savickij, *Andergraund. Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj literatury*, Moskva 2002, p. 3.

² Fatta eccezione per alcune memorie e per i saggi introduttivi alla prima e alla seconda edizione della raccolta di opere di Charitonov (rispettivamente *Slezny na cvetach* [Lacrime sui fiori], I-II, Moskva 1993; *Pod domašnim arestom* [Agli arresti domiciliari], Moskva 2005) non si conta che una decina di saggi dedicati all'autore, prevalentemente pubblicati in siti gay. Edizione di riferimento per il presente lavoro è la seconda edizione, integrata da opere non contenute nella prima e ampliata con l'apparato critico di G. Morev.

³ Un elenco completo delle pubblicazioni di Charitonov, ufficiali e clandestine, è contenuto nella raccolta *Slezny na cvetach*, op. cit., pp. 205-206. In italiano è stato tradotto soltanto il racconto *Il forno* [Duchovka], nell'antologia *I fiori del male russi*, a cura di V. Erofeev, traduzione di M. Dinelli, Roma 2001, pp. 135-160. Si segnala, inoltre, la traduzione della poesia di Dmitrij Kuz'min, *In memoria di Evgenij Charitonov*, in M. Maurizio, “Antologia di poesia LGBT russa contemporanea”, *eSamizdat*, 2008, 2-3, pp. 285-286.

secondo Novecento, la cui influenza si recepisce in molti autori contemporanei (Kirill Rogov, nell'introduzione a *Pod domašnim arestom*, per esempio, afferma: “Его проза принадлежит к наиболее значительным и безусловным событиям русской словесности последней трети XX века”)⁴.

Jaroslav Mogutin disse di lui inoltre che aveva vissuto due vite: la prima, di superficie, quasi ufficiale, quasi pubblica, quasi appagante (“quasi” perché una sottile aura di sospetto lo aveva sempre circondato) era quella del Charitonov dottore in discipline artistiche, insegnante di teatro e pantomina, regista al teatro Mimiiki i žesta di Mosca, drammaturgo, qualche volta provocatore nelle sue messe in scena ma, tutto sommato, tollerato dal regime. La seconda vita era quella, clandestina e del tutto separata dalla prima, del Charitonov scrittore e omosessuale, per il quale un posto nella società sovietica non era concepibile⁵.

La “prima vita” non è oggetto di resoconti memorialistici da parte di Charitonov, ma solo di poche sagaci allusioni disseminate nelle diverse opere⁶. Le informazioni su fatti biografici autentici (confermati da testimonianze)⁷, contenute in vari lavori, sono molto scarse e presentate in forma di documenti autentici, o “non fiction”, per esempio le dichiarazioni alla autorità di polizia nell'inchiesta per l'omicidio di un

amico, il questionario compilato per l'almanacco Katalog, la lettera inviata allo scrittore Vasilij Aksenov in cui Charitonov chiedeva di pubblicare all'estero le proprie opere, un piccolo annuncio affisso in bacheca al fine di trovare una ragazza che si facesse passare per la persona che l'aveva infettato con la sifilide, brevi trafiletti di giornale, discorsi ufficiali da lui pronunciati.

Sulla professione e sulla posizione nella vita sovietica ufficiale Charitonov sorvola: la vita “di superficie” per Charitonov era infatti la “prigione della cultura” (“Тьюрма культуры – Они хотят спрятать вас от народных глаз в тьюрму культуры. Но вы не хотите этой сто раз потряхнутой культуры”)⁸, che lo soffocava e lo faceva sentire “под стеклом”⁹, “культурное растение, хотя и не минерал”¹⁰. Da quella prigione non poteva che provare nostalgia per la vita autentica: “Тоска из тьюрмы по жизни”¹¹, come denuncia apertamente in alcune sue opere, per esempio in *Nep'jusčij russkij* [Un russo che non beve]:

Да,

Можно добиться такого положения, что ты показан у нас в государстве совершенно в своем качестве, чтобы видно было что и у нас есть что-то европейское что ли. И на твоём вечере твои же права будет беречь КГБ и тебя будут посылать за границу в виде показательного участка культуры, но это неприятно и губительно, тут пахнет оранжереей и убийственной фальшью, это твое удельное княжество за забором маленького тиража и вечера в твор. доме и предисловием к тебе, все сводящем на нет (сводящем все, якобы, к мастерству). И тебя за это только будут ненавидеть свои же товарищи как разбогатевшего среди бедных и правильно делать¹².

⁴ “La sua prosa è annoverata fra gli eventi più indiscutibilmente significativi della letteratura russa dell'ultimo terzo del XX secolo”, K. Rogov, “Ekzistencial'nyj geroj i 'nevozmožnoe slovo' Evgenija Charitonova” [L'eroe esistenziale e la ‘parola impossibile’ di Evgenij Charitonov], E. Charitonov, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 6.

⁵ Si veda Ja. Mogutin, “Katoržnik na nive bukvy” [Un ergastolano nel campo della lettera], E. Charitonov, *Slezy na cvetach*, op. cit., I, pp. 5-18. Disponibile anche all'indirizzo internet <<http://www.mitin.com/people/mogutin/kharitonov.shtml>>.

⁶ Si veda, per esempio, una delle opere forse più riuscite, *Slezy ob ubitom i zadušenom* [Lacrime sull'ammazzato e soffocato], dove Charitonov racconta con intensità dell'omicidio dell'amico Saša, con il quale egli aveva avuto una fugace relazione, e dell'inchiesta del Kgb che ne seguì, nell'ambito della quale Charitonov finì con l'essere sospettato, E. Charitonov, “Slezy ob ubitom i zadušenom”, Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 225.

⁷ Rinvio alle memorie, dedicate a Charitonov da scrittori e intellettuali, contenute nel secondo volume dell'antologia *Slezy na cvetach*, op. cit., pp. 83-200.

⁸ “La prigione della cultura. Loro vogliono tenervi nella prigione della cultura, nascosti agli occhi del popolo, ma voi cento volte non volete questa cultura ripudiata”, E. Charitonov, “Slezy ob ubitom i zadušenom”, op. cit., p. 223.

⁹ “sotto vetro”, Ivi, p. 261.

¹⁰ “una pianta culturale anche se non un minerale”, Ibidem.

¹¹ “Dal carcere nostalgia per la vita”, Idem, “Nep'juščij russkij”, Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 277.

¹² “Sì, nel nostro stato è possibile raggiungere la posizione in cui vieni mostrato in tutte le tue qualità, per far vedere che anche da noi c'è qualcosa di europeo. E alla serata in tuo onore il Kgb sorveglierà anche i tuoi stessi diritti. E sarai mandato all'estero in qualità di rappresentante tipico della cultura, ma questo non è piacevole, è deleterio, puzza di serra e di inganno devastante. Questo è il tuo feudo, al di là del muro della bassa tiratura e della serata alla Casa dell'arte, al di là della presentazione, al di là di tutto ciò che porta al nulla (che, forse, porta

La vita vera era la seconda, che cominciava quando egli poteva far scorrere in silenzio la penna sul foglio o battere sui tasti della macchina da scrivere regalatagli dalla madre. Solo allora Evgenij Charitonov, scrittore e omosessuale, poteva uscire allo scoperto, ri-creando nel genere del racconto, dei versi e del dramma teatrale, la sua esistenza occulta, un'esistenza che in pochi anni divenne oggetto di un vero e proprio culto fra i giovani dell'underground moscovita della generazione degli anni Settanta e Ottanta, come dimostra l'assegnazione, postuma, del premio Belyj (1981).

L'aura di mito creatasi intorno a Charitonov (di cui parlano molti autori di memorie a lui dedicate) derivava principalmente da certi comportamenti anticonformisti (in particolare la frequentazione del gruppo teatrale da lui fondato, *Poslednij šans*, dal quale provenivano, secondo imbarazzate e sprezzanti osservazioni di alcuni scrittori, gli omosessuali che frequentava Charitonov, nonché l'autoisolamento in cui egli aveva scelto di vivere, lontano dall'establishment ma, al tempo stesso, anche dall'ambiente della dissidenza) e dall'aspetto altero, raffinato e distaccato che lo distingueva. Naturalmente, il culto traeva origine dalla sua opera, interamente dedicata alla tematica della clandestinità, ora quella dello scrittore censurato, ora quella dell'omosessuale rifiutato.

Charitonov non fu mai apertamente perseguitato per la sua omosessualità, punita dal famigerato articolo 121 del codice penale sovietico fino al 1991, con pene fino a cinque anni e considerata fino al 1999 "malattia mentale"¹³.

alla bravura). E solo per questo, per essere un arricchito tra i poveri, ti odieranno anche i tuoi stessi compagni. E faranno bene", Ivi, p. 265.

¹³ In *Listovka* [Il volantino], considerato il "manifesto gay" di Charitonov, l'autore afferma: "В косной морали нашего Русского Советского Отчества свой умысел! Она делает вид, что нас нет, а ее Уголовное уложение видит в нашем цветочном существовании нарушение закона; потому что чем мы будем заметнее, тем ближе Конец Света" [Nella morale retrograda della nostra Patria Russo-Sovietica c'è premeditazione! Fa finta che non esistiamo, mentre il suo codice penale vede nella nostra esistenza di fiori una violazione della legge, perché tanto più sarà possibile notarci, tanto più vicina sarà la fine del mondo], Idem, "Listovka", Idem, *Pod domašnim*

Accettare il compromesso di non trasgredire le disposizioni del partito gli consentì di lavorare e sopravvivere nella società sovietica, e addirittura di raggiungere una certa fama, ma non certo di vivere liberamente.

Tentando di smentire le critiche a cui era sottoposto, in molti luoghi delle sue opere l'autore ripete di voler dimostrare la buona educazione, l'onestà, la rettitudine morale e il comportamento corretto mantenuto in ogni situazione (corrispondente, peraltro, alla realtà, come confermano le memorie di amici e conoscenti)¹⁴. In Charitonov, però, non è stato il procedimento, classico a partire da Rousseau, di confutazione di stereotipi e pregiudizi esistenti sull'autore, a generare l'"impulso autobiografico", dal quale deriva il carattere intimo dell'opera di Charitonov. In questo caso esso scaturisce principalmente dall'intenzione di dare sostanza all'esistenza effimera dell'"uomo del sottosuolo". L'intero corpus letterario di Charitonov – i racconti, i versi e le opere teatrali – è comunque autobiografico. Sarebbe però riduttivo parlare di semplice "autobiografismo", inteso come "procedimento letterario stilisticamente marcato"¹⁵, poiché il carattere autobiografico di ciascuna opera acquista forme determinate, diversificate e significative. L'autore descrive episodi biografici plausibilmente

arestom, op. cit., p. 314.

¹⁴ Si vedano, per esempio, le seguenti dichiarazioni: "Конечно я прожил много лет и оно [сердце] зачерствело но там на дне бабуся и детство и доброта правда доброта и абажур. И под слоями равнодушия есть и совесть и доброта и простота и сердце" [Certo ho vissuto molti anni ed esso [il cuore] si è indurito, ma lì, sul fondo, ci sono la nonnina, l'infanzia e la bontà, e bontà, veramente bontà, e abajour. E sotto strati di indifferenza ci sono anche la coscienza e la bontà, la semplicità e il cuore, Idem, "Slezy ob ubitom i zadušennom", op. cit., p. 227; "Я тоже честнейший человек" [Sono anche una persona onestissima] nel racconto *V cholidnom vysšem smysle* [Nel senso freddo, più elevato], Idem, "V cholidnom vysšem smysle", Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 326; "Заметь, если только можно скотине говорить 'заметь', что я был честен и открыт" [Nota, solo se si può dire 'nota' alle bestie, che io sono onesto e aperto], Ivi, p. 327; "Вот какой я честнейший, утонченный, предназначенный человек" [Ecco come sono, una persona onesta, precisa, predestinata], Ivi, p. 333.

¹⁵ M. Medarić, "Avtobiografija i avtobiografizm", *Russian Literature*, 1996 (XL), pp. 31-56.

autentici ma, soprattutto, espone pensieri e riflessioni in una sorta di lungo flusso di coscienza che talora è reso nella tipologia del racconto, più o meno lungo, altre volte in quella di appunti privi di una sequenza logica (per esempio in *Slezy ob ubitom i zadušennom*), che ricordano *Opavšie li'stja* [Foglie cadute] di Vasilij Rozanov (autore citato da Charitonov in diversi punti¹⁶ e menzionato nelle memorie a lui dedicate da Evgenij Popov e Viktor Erofeev, che ravvisano tematiche e ideali comuni fra i due, ma che non commentano l'aspetto formale, sul quale varrebbe la pena, invece, soffermarsi)¹⁷.

Charitonov opera in questo modo la "scelta coraggiosa" che, secondo Jurij Lotman, consente di ottenere il "diritto a una biografia"¹⁸. Per l'autore si tratta della scelta di scrivere e costruire se stesso attraverso l'atto della scrittura. Apparentemente egli è, citando Lotman, un uomo "senza biografia" che si adegua ai comportamenti sociali imposti ma freme per fuggire dalla "prigione della cultura". Lo spazio libero della decisione cosciente, del comportamento individuale, è quello della scrittura intima. Solo qui lo scrittore del sottosuolo può costruire e ricostruire la propria biografia: "A life is created or constructed by the act of autobiography" – dichiarava Jerome Bruner solo qualche anno più tardi: "It is a way of construing experience – and of reconstruing and reconstruing it until our breath or our pens fails us"¹⁹. Per Charitonov la scrittura è l'unica forma possibile di libertà, l'ultima parola libera, grazie alla quale

egli si oppone a ogni violazione dei suoi diritti, di ogni umiliazione e violenza morale e fisica. La dimensione della vita concreta non può prescindere da quella della pagina scritta in clandestinità. È solo in questo spazio che l'autore acquista il diritto di affermare a piena voce: "Я хозяин своей мечты"²⁰. Egli cerca la propria identità attraverso l'operazione della scrittura:

Что я сейчас и чем я живу и што для меня отжило, чем я действительно живу, не любовью, а чем. В отличие от того чем раньше жил – а чем жил раньше? И почему надо это точно понимать? и вот я действительно задумался чем я живу и мысль остановилась²¹.

I punti fondamentali della costruzione dell'io, sui quali si basa la trama delle opere di Charitonov, sono quattro. Con il primo ha luogo la presa di consapevolezza del corpo. Il proprio è visto comunemente come oggetto di violenza. Si vedano, per esempio la descrizione delle labbra rotte per le botte ricevute in *Rasskaz odnogo mal'čika* – "Kak ja stal takim" [Racconto di un ragazzo – "Come sono diventato così"], il corpo violato in *Slezy na cvetach* ("Он бил меня и учил всему. А потом отдал грузину и тот делал со мной что хотел")²²; oppure le membra martorate di Saša nella scena dell'omicidio in *Slezy ob ubitom i zadušennom*, nel quale Charitonov sembra identificarsi nell'amico sofferente²³.

Il corpo altrui viene non di rado rappresentato come oggetto di attrazione, per esempio in *Aleša Sereža* ("Он в нашем обществе скинул с себя рубашку туловище как у школьника и отлетел ко мне потерял опору, заметил как я с него не сводил глаз")²⁴ o in *A.R.Ja* ("Р. тихо стал

¹⁶ E. Charitonov, "Slezy ob ubitom i zadušennom", op. cit., p. 222; Idem, "Listovka", op. cit., p. 313.

¹⁷ E. Popov, "Kus ne po zubam" [Un boccone difficile da mandare giù], E. Charitonov, *Slezy na cvetach*, op. cit., pp. 102-103; V. Erofeev, "Stranstvie stradajušcej duši" [Il viaggio di un'anima tormentata], Ivi, p. 147. Si vedano, inoltre, E. Kozlovskij, "Kommentarij E. Kozlovskogo" [Commento di E. Kozlovskij], Ivi, p. 132; I. Dudinskij, "Byl li mal'čik?" [Era un ragazzo?], Ivi, p. 135; Dmitrij Prigov nota un'affinità ma nega esplicitamente un'influenza di Rozanov su Charitonov, D. Prigov, "Kak mne predstavljaetsja Charitonov" [Come mi immagino Charitonov], Ivi, p. 90.

¹⁸ J. Lotman, "Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore", Idem, *La semiosfera*, Venezia 1985, pp. 181-199.

¹⁹ J. Bruner, "The Autobiographical Process", *The Culture of Autobiography*, a cura di R. Folkenflik, Stanford 1993, p. 38.

²⁰ "Io sono il padrone del mio sogno", E. Charitonov, "Slezy ob ubitom i zadušennom", op. cit., p. 234.

²¹ "Che cosa sono ora, di che cosa vivo, che cosa per me si è concluso, di che cosa vivo realmente, non d'amore, ma di che cosa vivo prima? E perché bisogna capirlo con precisione? Ecco, comincio a pensare a quello di cui vivo e il pensiero si è fermato", Ivi, p. 233.

²² "Mi ha picchiato e mi ha insegnato tutto, e poi mi ha consegnato a un georgiano e quello ha fatto di me ciò che ha voluto", Idem, *Slezy na cvetach*, op. cit., p. 309.

²³ Idem, "Slezy ob ubitom i zadušennom", op. cit., passim.

²⁴ "In nostra compagnia lui si tolse la camicia. Aveva il torace come quello di uno scolareto. Volò verso di me, perse l'appoggio. Notò che non distoglievo lo sguardo da lui", Idem, "Aleša Sereža", Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 104.

говорить какие у него ноги, туловище что он видел на пленке подобные танцы западных мальчиков, но нельзя и сравнить")²⁵, le cui descrizioni "fisiologiche" suscitarono scandalo anche nei più progressisti degli intellettuali sovietici, che in parte rifiutarono per questa ragione di considerare Charitonov uno scrittore.

Il secondo elemento, che occupa uno spazio più ridotto nell'opera di Charitonov, ma non per questo meno significativo, è costituito da riferimenti all'educazione, all'infanzia e alla giovinezza. Si tratta di fatti biografici intimi, da salvaguardare da ogni intromissione della sfera burocratico-ufficiale della realtà sovietica. In *V cholodnom vysšem smysle* l'autore ricorda i periodi trascorsi con la nonna Valja quasi quarant'anni prima a Stalinsk²⁶. In *Slezy ob ubitom i zadušenom* la narrazione è interrotta da una breve lettera di Evgenij, destinata ai genitori, in cui egli rivela la nostalgia e l'affetto nutrito verso di loro²⁷. In altri punti, invece, le allusioni all'educazione ricevuta sono benevolmente autoironiche, per esempio "Я кисейная барышня"²⁸, frase con cui si riferisce all'educazione da giovane di buona famiglia, impartitagli dalle donne di casa, su cui spesso si confidava con gli amici intimi.

Un terzo elemento della costruzione del proprio "io" riguarda l'identità sessuale: tema sempre centrale nelle sue opere, proposto talvolta solo con sottili allusioni (per esempio con il titolo della prima antologia *Slezy na cvetach*, che riprende un'affermazione contenuta in *Listovka*)²⁹, ma per la maggior parte affrontato aper-

tamente. Non si tratta di una delicata educazione sentimentale, come nel caso di Mishima, al quale Sergio Trombetta paragona lo scrittore russo³⁰, o di un percorso doloroso nella propria intimità, come nel caso di Wilde, ma dell'uno e dell'altro, di una ricostruzione ora terribilmente dolorosa, ora scanzonata, di un'anima sentimentale che, come testimoniano gli amici, viveva di romantica nostalgia amorosa:

Меня нельзя любить. Нельзя желать старые кости. И тело, полное мертвых клеток. В кр. случае [во] мне могут любить душу или что там такое³¹.

Fondamentale è il quarto elemento mediante il quale si costruisce l'identità di Evgenij Charitonov, probabilmente il principale, ovvero il tema della vocazione dello scrittore. L'autore si autodefinisce "человек живущий в слове"³², il valore della vita del quale, risiede nella parola e nell'arte. Per l'esistenza dell'uomo che vive nella parola, egli ritiene, sono essenziali due elementi: da una parte l'accadimento di fatti³³, dall'altra la presenza di un lettore³⁴. La loro pre-

cun riscontro dell'uso della parola "cvet" (fiore) per designare gli omosessuali. Ringrazio Andrea Trovesi per i suggerimenti, che mi hanno consentito di orientarmi in questo ambito di studi e rinvio al suo studio "Amori celesti e fratelli caldi. Come si dice "omosessuale uomo" nelle lingue dell'Europa centrale e orientale", *eSamizdat*, 2008, 2-3, pp. 197-204. Segnalo, inoltre, il saggio di V. Kozlovskij, *Argo russkoj gomoseksual'noj subkul'tury. Materialy k izučeniju*, Benson (Vermont) 1986. In entrambi i lavori il termine "cvet" non compare.

³⁰ S. Trombetta, "Mishima di Russia", *Panorama*, 18 agosto 1991, p. 116.

³¹ "È impossibile amarmi. Impossibile desiderare vecchie ossa. E il corpo, pieno di cellule morte. In caso eccezionale [in] me possono amare l'anima o qualcosa del genere", E. Charitonov, "V cholodnom vysšem smysle", op. cit., p. 323.

³² "un uomo che vive nella parola", Idem, "Slezy ob ubitom i zadušenom", op. cit., p. 220.

³³ Così egli asserisce: "Сегодня я должен что-то удачное написать. Все. Поняли? Вот так. Вот так вот, и все. Сейчас напишу, не беспокойтесь. Сейчас-сейчас. О! о, о, о нет, не о. Не о, а а. Да, а. Боже мой. Нет, нужен предмет. Вокруг которого, Он нужен, нужен. А иначе ну что же это" [Oggi voglio scrivere qualcosa di buono. Tutto. Avete capito? Ecco, proprio così. Proprio così, è tutto. Ora lo scriverò, non temete. Subito. Oh! No, Nooo. Mio Dio. No, ho bisogno di un tema intorno al quale scrivere. È necessario, necessario. Altrimenti che cosa potrebbe mai essere?], Idem, "V cholodnom vysšem smysle", op. cit., p. 321.

³⁴ A questo proposito Charitonov afferma: "Мне нужны случаи и реакции на случаи" [Ho bisogno di fatti e di reazioni ai fatti], Ivi, p. 323.

²⁵ "R. cominciò a parlare di come erano i suoi piedi, del torace, del fatto che aveva visto in un film simili danze di ragazzi occidentali ma che non si possono paragonare", Idem, "V cholodnom vysšem smysle", op. cit., p. 322.

²⁶ Idem, "A.R.Ja", Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., pp. 119-120.

²⁷ Ivi, p. 232.

²⁸ "Sono una signorina ingenua", Ivi, p. 245.

²⁹ In *Listovka* l'autore paragona gli omosessuali a dei fiori: "Мы есть бесплодные гибельные цветы. И как цветы нас надо собрать в букеты и ставить в вазу для красоты" [Siamo fiori sterili, pericolosi. E come i fiori, noi dobbiamo esseri raccolti in bouquet e messi in un vaso per bellezza], Idem, "Listovka", op.cit., p. 312. Una ricerca che ho condotto su materiali pubblicati, siti internet e blog russi, non ha fornito al-

senza garantisce l'indissolubilità del legame fra scrittura e realtà.

Per quanto riguarda il primo elemento va detto che i fatti descritti nelle sue opere sono quelli del *byt* [quotidiano] più banale (l'acquisto di uno spirografo, la compilazione di alcuni documenti, piccole passioni non corrisposte, incontri fugaci, ingenue gelosie), che possono trasformarsi, come rileva Rogov nella sua introduzione, in tragedie o in emozioni forti alla base di intrecci emotivamente complessi; oppure possono essere fatti eccezionali, come l'omicidio dell'amico Saša e l'inchiesta condotta dal Kgb. Il fatto centrale, però, per Charitonov è la scrittura stessa, che per lui, scrittore del sottosuolo, costituisce non infrequentemente il contenuto delle proprie opere. A questa altezza l'autore affronta tematiche quali il meccanismo dell'ispirazione:

голова гудит от стихов, от обрывков мелодий! миллион их кажется, роится в голове. за какую ниточку не потянешь, все выходит какая-то изумительная ой ой только успевай записывать. вдохновение, океан. ну, ну, еще! прямь подряд, подряд идут. что же это такое со мной делается я весь переполнен стихи, стихи, песни и все такое с напором как будто открыли баллон под давлением и давления было больше чем в воздухе вокруг и он как запустил струю!
и такая струя ринулась в мир! о! (мечта)³⁵.

In taluni casi la sostanza dell'opera è costituita in larga parte da fatti biografici e pensieri che spiegano, sempre in prima persona, la genesi di un racconto, di cui è autore il narratore, anch'egli di professione scrittore. Il racconto da lui creato, un "racconto nel racconto" sbrigativamente esposto, occupa uno spazio del tutto secondario nell'opera e riveste un ruolo pressoché superfluo, mentre questa sorta di apparato metatestuale costituisce la par-

te più importante dell'opera. In *V cholidnom vysšem smysle*, per esempio, Charitonov prende, abbandona e riprende il filo della narrazione ripetutamente, come disturbato da continue distrazioni, e soltanto alla fine stabilisce il titolo del racconto del quale il narratore si propone come autore ("И в закл. во славу молодых, рассказ. Как оно было, как шло и к чему пришло *Сердце подростка*")³⁶.

Su un piano più concreto Charitonov rappresenta la pratica della scrittura attraverso la descrizione degli atti quotidiani messi in atto dallo scrittore. In *V cholidnom vysšem smysle* nel corso di diverse pagine egli descrive, per esempio, le difficoltà poste dallo scrivere a macchina:

НОВОЕ ДЕЛО печатать на машинке вместо тетрадки посмотрим что выйдет как-то непривычно. Непривычно. [...] Какой-то пулемет вместо тишины. То тишина, то пулемет. Нет, так не выйдет. Не выйдет! [...] Если только сразу писать рассказ. О чем-то. О чем? О чем, я вас спрашиваю? А, то-то. Будет вечно что-то стучать в ушах. Стдашно. Ишчо один тушик-с. А главное, все подряд идет. Не впишешь. Ужас. Нет! нет! не надо на машинке. Как-то многое зависит от того, что есть в машинке с ее всякими там клавишами и пр. Потом, поднимать эти заглавные буквы. Как-то много всякого лишнего труда и это не дает тихо писать. То строчка кончается, то интервал. Нет, так не выйдет, это ясно. Слишком много отвлекающего. Машинка³⁷.

In *Roman* [Romanzo] riporta, invece, le pagine con le molteplici correzioni e le cancellature oppure il testo dattiloscritto via via quasi illeggibile per l'esaurimento del nastro. Scrivere a mano, al contrario, dà serenità: "Вот я лежу и

³⁶ "E nella conclusione, per la gloria dei giovani, il racconto. Com'era, come proseguiva e a che cosa condusse *Il cuore dell'adolescente*", Ivi, p. 330.

³⁷ "UN NUOVO AFFARE scrivere a macchina al posto di scrivere in un quaderno vediamo che cosa ne esce, in maniera inconsueta. Inconsueta. [...] Una mitragliatrice al posto del silenzio. Ora il silenzio, ora la mitragliatrice. No, così non ne verrà fuori nulla. Non verrà fuori! [...] Se solo potessi scrivere subito un racconto. Su qualcosa. Su che cosa? Su che cosa, vi chiedo. Ci sarà sempre qualcosa che fischia nelle orecchie. Spalento [sic]. Ancora un vicolo cieco. Ma la cosa più importante è che si va avanti. Non prendi nessun appunto. Orrore. No! No! Non serve scrivere a macchina. Molto dipende da quello che c'è nella macchina con tutti i suoi testi e il resto. Poi, alzare queste maiuscole. Quanto lavoro in più per niente, e non consente di lavorare con calma. Ora la riga finisce, ora un intervallo. No, così non ne uscirà nulla, è chiaro. Troppe cose che distraggono. La macchina", Ivi, p. 321.

³⁵ "La testa ronza per i versi, per i frammenti di melodie! / Sembrano un milione, uno sciame in testa. qualunque filo tiri, ne esce uno di meraviglioso, ahi, ahi / fai appena in tempo a trascrivere. L'ispirazione, un oceano / su, su, ancora! avanti, vanno avanti. / Che cosa mi succede, sono ricolmo / i versi, i versi, le canzoni, e tutto questo con impeto, come se avessero aperto una bombola a gas / e ci fosse più pressione di quanta ce ne sia nell'aria intorno, come se avessi aperto un getto! / e un flusso del genere si slanciasse nel mondo! Oh! (s o g n o)", Ivi, p. 325.

уткнулся и согрелся как котик, и ручкой мелко пишу и все на своем месте"³⁸.

In questo modo Charitonov costruisce il mito del lavoro artigianale dello scrittore, del manoscritto curato scrupolosamente, che trasuda fatica e impegno. La scrittura non fornisce più solo il contenuto ma diventa strumento di definizione della struttura. L'autore si serve di procedimenti, che ricordano le tecniche degli *obertiuty*, Vaginov, Majakovskij, Belyj: l'impostazione tipografica della pagina, l'uso di caratteri antichi, di minuscolo e maiuscolo, la suddivisione grafica del testo. Egli rappresenta, inoltre, il foglio così come realmente si trova di fronte allo scrittore (si veda, per esempio, *Roman*): con cancellature, spazi bianchi, riscritture, simulando, come detto, l'effetto del nastro della macchina prima sbiadito e poi sostituito da uno nuovo. In questo senso la scrittura contribuisce in maniera sostanziale alla definizione della forma delle opere di Charitonov.

L'attenzione riposta nel processo di ideazione e stesura del testo non è casuale per l'autore, che descrive esplicitamente l'esigenza dello scrittore di scrivere, tenendo sempre in mente il processo della scrittura:

А просто так пишущие, без соотнесения себя с процессом, думают что они пишут то што, дескать, чувствуют, не различая еще что, то, что они, якобы чувствуют, есть просто очередные преходящие формы чувствования, которые они, не задумываясь приняли на веру от других, нравящихся им и сгубивших их поэтов³⁹.

Il secondo elemento necessario all'esistenza dell'uomo "che vive nella parola" è costituito, come si diceva, dalla presenza di un lettore. A causa dei temi proposti e dello stile delle proprie opere, Charitonov naturalmente non avrebbe potuto sottoporre il suo lavoro all'attenzione dei lettori attraverso i canali ufficia-

li di distribuzione. Della diffusione in *samizdat* Charitonov era, pertanto, consapevole fin dall'atto della stesura ("Я на самом деле человек *уединенного* слова")⁴⁰. Per questa ragione la tematica della letteratura clandestina occupa nelle sue opere uno spazio di primo piano. L'autore ne descrive le modalità di diffusione:

Распространятся по рукам, на пишущих машинках, магнитофонах и в видеозаписях. Путем поцелуев. Без лига⁴¹.

Fondatamente Rogov ha definito la modalità di scrittura di Charitonov "domašnee pisatel'stvo" [scrittura domestica], mettendo in rilievo come l'elemento della clandestinità abbia influenzato lo stile e la forma. Il critico ha sottolineato la rilevanza che l'opera censurata acquista sul piano letterario: "Непечатность у Харитонова становится внутренним, сквозным качеством текста"⁴². L'assenza di un lettore influisce, infatti, in maniera sostanziale anche sul ruolo dello scrittore, al quale si chiedeva di diventare lettore egli stesso e di adoperarsi per divulgare le opere altrui:

Хорошо, мы писатели. А кто у нас будет читатели и распространители. Мы сами друг другу в читатели не годимся. Такой налог нам друг другу платить тяжело. Это сбивает с собственного творчества и приносит невосполнимый вред⁴³.

Alla luce di questi due elementi necessari all'attività dello scrittore, i fatti e un lettore, l'autore può essere salvato solo dalla parola, il cui valore è universale e ultimo:

И вот я, например, сложил слова и принес их всем. То есть, Богу? И вот когда эти слова вышли, я спасаюсь, а когда не выходят это не грех, они еще выйдут⁴⁴.

⁴⁰ "In realtà io sono l'uomo della parola isolata", Idem, "V cholodnom vyss'em smysle", op. cit., p. 332; il corsivo è mio.

⁴¹ "Vengono diffusi di mano in mano, scritti a macchina. Registrazioni audio e video. Per mezzo di baci. Senza Lito", Ibidem.

⁴² "La mancata pubblicazione in Charitonov diventa un fatto interiore, che attraversa tutta la qualità del testo", K. Rogov, "Ekzistencial'nyj geroj", op. cit., p. 7.

⁴³ "Bene, noi siamo scrittori. Ma chi di noi sarà lettore e divulgatore? Noi non andiamo bene come lettori l'uno dell'altro. È difficile pagare questo dazio reciproco. Ci allontana dall'opera e ci arreca un danno irrimediabile", E. Charitonov, "Nep'jučij russkij", op. cit., p. 265.

⁴⁴ "Ecco io, per esempio, ho buttato giù delle parole e le ho fatte arrivare a tutti. Ovvero, a Dio? Una volta che queste pa-

³⁸ "sono sdraiato, affondo e mi scaldo come un gatto. Scrivo fitto a mano e tutto è al suo posto", Ivi, p. 324.

³⁹ "Quelli che scrivono semplicemente, senza far corrispondere loro stessi e il processo, pensano di scrivere quello che, dicono, sentono, senza distinguere tra ciò che loro sentono. Ci sono solo le ennesime forme transitorie di sensazione, che loro, senza riflettere, prendono, credendo sulla parola, da altri che gli piacciono, dai poeti che fanno morire", Idem, "Slezы ob ubitom i zadušennom", op. cit., p. 238.

Benché egli consideri se stesso uno dei più grandi scrittori della storia (in *V cholodnom vyssšem smysle*, si pone al terzo posto dopo San Giovanni Evangelista, lo scrittore più grande, e Oscar Wilde e James Joyce) e numerose siano le affermazioni sul suo genio (“Я призванный к подвигу гений”)⁴⁵, Charitonov confessa che la mancanza di un lettore ufficiale lo soffoca all’interno del suo libro. Non poter stampare le proprie opere è un’angoscia penosa: “Книга наша могила” dirà in “Roman” [Romanzo]⁴⁶.
Oppure

Наш ум нагривается к вечеру.
ужневыйтиизеготупикавновыедали
О МОЕЙ СМЕРТИ
КАК ВДРУГ все
КОНЧИТСЯ КАК
НЕ БУДЕТ МОЕЙ
ЖИЗНИ⁴⁷.

Egli accetta con grande difficoltà la necessità di pubblicare le sue opere in samizdat. È consapevole del fatto che in questo modo non potrà mai godere di fama letteraria:

Да, славы и имени особого не будет и надо жить исходя из этого. В справочники занесен не буду и лечиться буду в обыкнов. районных поликлиниках. И что такого. Надо искать минуты счастья не в этом. Наверху общества мне не бывать⁴⁸.

E in diversi luoghi dell’opera si interroga sulle ragioni della censura, criticando, senza timori, la legge in vigore e riflettendo sulle conseguenze derivanti dal sistema imposto agli scrittori sovietici:

Почему нас не печатают? Правильно не печатают. Потому что есть Закон и Порядок нашей жизни, есть Закон что положено печатно показывать людям и о чем

role sono uscite, io mi sono salvato, ma quando non escono non è un peccato, usciranno ancora”, Idem, “Slezy ob ubitom i zadušennom”, op. cit., p. 221.

⁴⁵ “Sono un genio chiamato all’atto eroico”, Idem, “Poema”, Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 112.

⁴⁶ “Il libro è la nostra tomba”, Idem, “Roman”, Ivi, p. 172.

⁴⁷ “La nostra intelligenza si scalda verso sera/non è più possibile uscire da questo vicolo cieco verso nuove lontananze / sulla mia morte / come all’improvviso tutto / finirà come / se non fosse la mia vita”, Ivi, pp. 176-177

⁴⁸ “Sì, fama speciale e nome non ci saranno. Bisogna vivere a partire da questo. Non sarò incluso nei manuali e verrà curato in ospedali di quartiere. Non è in questo che si deve cercare un momento di felicità. Non è dato che io domini la società”, Idem, “Nep’juščij russkij”, op. cit., p. 265.

молчать. [...] Порядок для людей художественного взгляда всегда фатально прав. Мы привязаны к нему! он нужен нам: в нарушении его нерв наших художеств. Изменись он, нерв наш будет из нас вынут и почва уйдет из-под ног. Наши сочинения, в основном, непечатны. А хочется, чтобы где-то, на какой-то нейтральной полосе они были сохранены. В память о годах нашего труда, и чтобы мы законно могли считаться людьми, которые пишут и в этом их жизнь. [...]

Ну и что? В высь ем с мы с л е ничего хорошего в такой предусмотрительности, в таком юридическом расчете нет. Мы в этом случае перешагиваем через голову местного закона; когда-то, однажды, мы подчинились внутреннему закону, он же как будто свобода; а теперь стали бы искать ему поддержку и оформление в каком-то экстерриториальном всемирном Праве. А ведь Родина, то есть и все мы сами, верим по-настоящему тем нарушителям, кто судьбой заплатил за свою свободу! Если у нас человек хорошо устроился, если ему что-то разрешают, что не разрешают другим, сердце к нему у людей уже не лежит. О, неужели же либеральность зашла у нас так далеко, неужели Европейский закон так неотвратимо проник в нашу Мораль, что нас, например, огражденных всемирным правом, никто бы не тронул. И, значит, никто бы на нас особенно не обратил внимания. Нет, если нас не накажут, если внешний огонь нас ничуть, ничуть не опалит, – мы погибли для славы! Как же тогда жить, если вам спокойно дают жить и внимания на вас не обращают? Только гореть одним внутренним огнем. Но сгореть от него! Тогда люди поверят поэту и распространят его произведения⁴⁹.

⁴⁹ “Perché non ci pubblicano? Giustamente non ci pubblicano. Perché ci sono la Legge e il Regolamento della nostra vita, c’è la Legge su ciò che è consentito mostrare stampato alla gente e su ciò di cui bisogna tacere. [...] L’ordine per le persone con lo sguardo artistico è sempre fatalmente giusto. Non siamo richiamati ad esso! Ci serve: nella sua violazione c’è il punto nevralgico delle nostri arti. Se lo cambiamo, il nerbo ci sarà tolto e il terreno sparirà da sotto i piedi. Le nostre opere sono sostanzialmente non stampate. Ma si desidera conservarle da qualche parte, in qualche zona neutrale. Per ricordare gli anni del nostro lavoro e per poterci ritenere legalmente persone che scrivono anche in questa loro vita. Beh, e allora? In se n s o e l e v a t o non c’è nulla di buono in questa lungimiranza, in questo calcolo giuridico. In questo caso oltrepassiamo attraverso la testa della legge locale; una volta eravamo sottomessi alla legge interna, era come la libertà. Ora abbiamo cominciato a cercare l’appoggio e la formalizzazione in un Diritto internazionale e extraterritoriale. Eppure la Patria, ovvero noi stessi, crediamo autenticamente a quei trasgressori, che hanno pagato con il loro destino per la propria libertà!. Se da noi un uomo si è sistemato bene, se gli consentono qualcosa che non è consentita ad altri, di cuore verso di lui la gente non ne ha. Oh, davvero il liberalismo da noi è arrivato così lontano che è inesorabilmente penetrato nella nostra Morale, che noi, per esempio, protetti dal diritto internazionale, non saremmo toccati da nessuno. Dunque, nessuno ci degnerebbe di attenzione particolare. No, se non ci puniranno, se il fuoco esterno non ci brucerà per niente, noi siamo morti per la gloria! Ma allora, come vivere se vi fanno vivere tranquillamente e non prestano attenzione a voi? Solo ardendo del fuoco interiore. Ma si deve rimanerne bruciati. Allora la gente crederà al poe-

Le qualità della scrittura di Charitonov è stata sintetizzata da Rogov con la definizione "Ekzistencial'nyj geroj" [eroe esistenziale]⁵⁰. Con questa espressione il critico designa la sorta di maschera indossata dall'autore, che rifiuta la libertà di inventare, fasulla, e preferisce diventare egli stesso oggetto della sua arte. Grazie a questo espediente non c'è distanza fra il protagonista, l'autore e il narratore. L'eroe autobiografico rifiuta la semplice verosimiglianza romanzesca e ricerca la rappresentazione più realistica del mondo, del quale vuole riprodurre una sorta di eco.

A fronte della costrizione alla clandestinità, che ha senza dubbio imposto alcune regole di comportamento, l'ultimo importante elemento costitutivo dell'"io" nelle opere di Charitonov, l'identificazione con il proprio nome, è assente. Fra i procedimenti letterari grazie ai quali si delinea l'identità fra protagonista, narratore e autore (alcune dichiarazioni contenute nel testo – per esempio le dichiarazioni, realistiche, riguardanti l'età dell'autore – nonché alcuni fatti biografici condivisi da autore ed eroe, come la professione di scrittore, l'omosessualità, la residenza a Mosca, persone ed eventi note grazie alle testimonianze di chi conosceva Charitonov), manca l'elemento onomastico. Il nome, che identifica al tempo stesso le tre figure, non viene mai designato. Il protagonista autobiografico, la "maschera" di cui parla Rogov, è anonimo, rappresentato con il pronome di prima persona "ja", ripetuto, all'infinito (nel breve racconto *A.R.Ja*, per esempio, in sette pagine il pronome "ja" ricorre 85 volte), spesso posto all'inizio del capoverso e isolato tipograficamente o sintatticamente dal resto del testo e, per questo, messo in evidenza⁵¹. Probabilmente Cha-

ritonov, scrittore frustrato dalla disapprovazione ufficiale e uomo costretto a dissimulare la propria identità sessuale, tenta in questo modo, sul piano letterario, di autoaffermare la propria individualità.

Alla definizione dell'"io" costretto al sottosuolo letterario, partecipa in modo sostanziale anche la lingua, l'uso particolare della quale è sottolineato da una punteggiatura e un'ortografia personalmente originali, nonché da una disposizione tipografica sulla pagina che ricorda, come anticipato sopra, le sperimentazioni delle avanguardie e che veicola essa stessa il significato. Certo di poter far apparire la propria opera solo nel circuito clandestino e libero, pertanto, da qualunque timore censorio, Charitonov usa un linguaggio duro, talora brutale, assolutamente realistico, specie nella rappresentazione di rapporti intimi o di scene di violenza, che rende in maniera estremamente autentica le scene descritte e le emozioni vissute dall'autore e che mai avrebbe potuto far accedere a pubblicazioni ufficiali. L'affermazione di Jean Starobinski (riferita alle *Confessioni* di Rousseau) mette in luce le scelte linguistiche di Charitonov: "L'immediata verità del linguaggio garantisce la verità del passato così com'è stato vissuto"⁵². Il gergo e lo stile colloquiale utilizzati, rivelano la forza e l'emozione con cui Charitonov vive il ricordo, esperienza profondamente personale e intima. Il linguaggio non ha più solo una funzione strumentale, è il mezzo diretto di resa delle emozioni, che domina lo spazio retrospettivo della memoria. È questo rapporto fra l'emozione dell'individuo e la sua resa linguistica che garantisce la verità autobiografica.

Un esempio illuminante è costituito dal frammento in cui Charitonov immagina l'omicidio di Saša:

Юношу сплющили стенами

la formazione dell'attore cinematografico. Estratto della tesi di dottorato in discipline artistiche, in particolare il capitolo *Samočuvstvie aktera v pantomime*, Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., pp. 459-477.

⁵² J. Starobinski, *La trasparenza e l'ostacolo*, Bologna 1982, p. 306.

ta e farà circolare le sue opere", Idem, "Nepečatnye pisateli", Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., pp. 334-335.

⁵⁰ K. Rogov, "Ekzistencial'nyj geroj", op. cit., p. 8.

⁵¹ Interessante anche spostare il rapporto fra le "voci" di autore e protagonista su un altro piano artistico, quello teatrale. Charitonov analizza il rapporto tra attore e personaggio teatrale nella sua tesi di dottorato, si veda E. Charitonov, *Pantomima v obučenii kinoaktera. Avtoreferat dissertacii na soiskanie učenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija* [La pantomima nel-

Не надо биться кричать
 Сначала укол и под стол
 И в камеру как в кровать
 Разденется перед врачами станцует
 Ему проведут массаж
 И ласково ягодицы раскроют
 Укол он уснул мираж
 Тогда можно сплющить без боли
 Последняя в жизни минута минут⁵³.

In maniera assai realistica Charitonov immagina le parole che possono aver pronunciato gli assassini nel compiere il terribile atto:

Хочет, хочет, видишь хочет. Топорщаться трусы. Ч то, пуговоньки были плохо пришиты? Я хочу кончить, он сказал. Ну давай. Ложись. Он, когда встанет, выше пупа. Тебе хорошо? Хорошо. Неправда. Ну раз сказал хорошо значит правда. Хорошо. Всем хорошо. Была ба красота и судьба ба сложилась по другому. Стал ба опустошенным пьяницей бес страданий⁵⁴.

Il realismo del brano, un dialogo interrotto dai pensieri dell'autore, è alimentato da volgarismi, forme gergali, semplificazioni sintattiche tipiche della lingua parlata. Altrove lo stile è completamente diverso, per esempio quello ufficiale di discorsi pronunciati in pubblico o quello burocratico di rappresentanti delle istituzioni. In tal caso non infrequentemente il brano viene isolato a margine della pagina, grazie all'ortografia e alla disposizione tipografica. Si mettono in rilievo, in questo modo, tipologie testuali diverse dal resto della narrazione. In *Slezy ob ubitom i zadušennom*, per esempio, un discorso ufficiale – immaginario o reale – in cui il narratore chiede di essere destituito dalla sua mansione oppure il testo della lettera anonima di calunnie, in base alla quale il sindacato lo ha

sottoposto a un interrogatorio e ne ha provocato le dimissioni. Il testo è steso ora in minuscolo, ora in maiuscolo, espediente mediante il quale si segnala l'alternanza delle battute.

Я
 Не должен
 Влезать
 Ни в одну работу
 А быть там только гостем. Безусловно, чтобы дело вести надо считаться с требованиями и думать о заказчике как и дело сохранить и чтобы заказчик не отказал в поддержке (государство). [...] **ВЫ ДОЛЖНЫ БЫТЬ ДОЛЖНОСТНЫМ ЛИЦОМ (НА РАБОТЕ).**
ВЫ ДОЛЖНЫ ВЫПОЛНЯТЬ ТО, НА ЧТО ВАС ПО РАБОТЕ НАЗНАЧИЛИ. (и все-таки работа место знакомств, хотя она и оплачивается государством)⁵⁵.

In altri casi Charitonov utilizza giochi linguistici e anagrammi, grazie ai quali si caratterizza lo stile dei suoi lavori:

чистый лист бумаги пугает
 (истый глист губами пугает)
 В Чулане Билась Свoločь
 (В Начале Было Слово)⁵⁶.

In alcune occasioni la scrittura di Charitonov ricorda il diario personale, un genere di scrittura intima giustificato, probabilmente, anche dalla diffusione dell'opera in samizdat, a causa della quale, come si è visto, l'autore temeva di non avere lettori e probabilmente pensava di scrivere solo per se stesso. In altri casi le opere di Charitonov producono l'impressione di una confessione. A questa idea lo scrittore si oppone, però, con fermezza:

Жизненного греха за мной нет, потому что все что там в жизни это так, а на самом деле то, что в художестве. Значит, в жизни грехов кроме того что что-то мешает, отвлекает, нет. [...] СПАСЕНИЕ в том, что составляю эти стихи, оно же и ОТКРОВЕНИЕ. А В ЧЕМ ИСПОВЕДЬ, ЕСЛИ НЕТ ГРЕХА. Может быть, исповедь в

⁵³ “Un giovane è stato schiacciato dalle pareti / Non bisogna dibattersi, gridare / All'inizio una puntura e sotto il tavolo / E in una stanza come a letto / Si spoglia di fronte ai medici, fa un balletto / Gli fanno un massaggio / E dolcemente gli feriscono le natiche / Una puntura si è addormentato un miraggio / Una puntura così si può schiacciare senza dolore / L'ultimo minuto dei minuti della vita”, E. Charitonov, “Slezy ob ubitom i zadušennom”, op. cit., p. 229.

⁵⁴ “Vuole, vuole, vedi come lo vuole. Si ostinano le mutande. I bottoncini erano attaccati male? Io voglio smetterla, disse lui. Dai, su. Stenditi. Quando si alza è più alto dell'ombelico. Stai bene? Bene. Non è vero. Beh, se ha detto bene, significa bene. Bene. Stanno bene tutti. Se la cosa fosse stata bella, il destino sarebbe stato diverso. Sarebbe stato un ubriacone chinato”, Ivi, p. 235.

⁵⁵ “Io / non mi devo / arrampicare / su nessun lavoro / ma esserne solo un ospite. Senza dubbio per gestire l'affare bisogna fare i conti con le esigenze e pensare / al cliente, a come conservare l'affare e fare in modo che il cliente non rifiuti il sostegno (lo stato). [...] / LEI DEVE ESSERE UN PUBBLICO UFFICIALE (AL LAVORO). / LEI DEVE ESEGUIRE IL LAVORO PER CUI È STATO DESIGNATO (eppure il lavoro è un luogo di conoscenze, sebbene venga pagato dallo stato)”, Idem, “Slezy ob ubitom i zadušennom”, op. cit., pp. 224-225.

⁵⁶ “Un foglio di carta spaventa / (un verme intestinale vero scorreggia) / Nel Ripostiglio si Dibatte una Canaglia / (In Principio fu il Verbo)”, Ivi, pp. 238-239.

радости. Самая главная самая настоящая-то радость и есть, когда слезы и над бездной⁵⁷.

Sul piano del genere i procedimenti stilistici e gli elementi strutturali finora descritti, inducono ad avvicinare l'opera di Charitonov all'*autofiction*, teoria che, come noto, veniva enunciata, riscuotendo immediato clamore, in quegli anni in Francia e genere di narrazione autobiografica piuttosto diffuso nell'ambito della letteratura underground (si vedano, per esempio, le diverse formule autofinzionali proposte da Venedikt Erofeev in *Zapiski psichopata* [Diario di uno psicopatico, e *Moja malen'kaja leniniana* [La mia piccola leniniana]). Il punto di vista di coloro i quali attribuiscono l'opera di Charitonov a questo genere⁵⁸, è condivisibile se si considerano le sperimentazioni dell'autore entro i limiti dell'invenzione di un personaggio letterario, nel quale ricreare se stesso, ma solo se si attribuisce alla teoria dell'*autofiction* un respiro estremamente ampio, più di quanto non sia già stato proposto da Vincent Colonna⁵⁹.

In qualche modo Charitonov stesso rifiuta, inconsapevolmente, le strategie dell'*autofiction*. Egli prende, infatti, le distanze da Eduard Limonov (con il quale viene spesso messo a confronto)⁶⁰, che ha invece utilizzato tali strategie in maniera assai originale in diverse opere, in particolare nel suo romanzo *Eto ja, Edička!* [Sono io, Edička]. Charitonov afferma di non voler inventare niente, a differenza di Limonov, per po-

tersi incarnare in un personaggio. Nell'atto di non nominarlo esplicitamente, nega il proprio nome, e si rifiuta di dichiarare apertamente la propria identità⁶¹.

Più efficace, mi sembra, è un richiamo alla celebre teoria dell'"aesthetic autobiography", enunciata dalla studiosa americana Suzanne Nalbantian sulla base delle opere di Marcel Proust, Virginia Woolf, Anaïs Nin e James Joyce, attraverso il cui prisma Nalbantian descrive il processo di mitologizzazione dell'autore. La studiosa così definisce la teoria: "theory of transmutation and transposition which constitutes the aesthetic element of (this) fiction"⁶².

Gli elementi della teoria dell'"aesthetic autobiography", così come descritti da Nalbantian, ci consentono di ricostruire il processo di mitologizzazione del protagonista-autore: "selection" (la selezione di episodi biografici); "distancing" e "astraction" (astrazione di luoghi e persone); "multiplication" e "diffusion" (moltiplicazione e diffusione dell'"io" nelle diverse edizioni di una stessa opera o nell'intero corpus delle opere dell'autore); "misrepresentation" e "mythification" (mitologizzazione).

I procedimenti di "multiplication", "diffusion" e "mythification" sono efficacemente applicabili all'opera di Charitonov. Il protagonista autobiografico si "moltiplica" in ipostasi diverse e prolifera in "tutte" le opere di Charitonov, una caratteristica che induce Viktor Erofeev a definire il corpus letterario di Charitonov un'"opera polifonica"⁶³, nella quale convergono le voci di prototipi reali, tutti incarnati nella figura del protagonista. "Реальных людей Харитонов воспримет как свои частичные воплощения, персонажи-ипостаси-родных, друзей, встречных. Очень тягостная для них роль", afferma Oleg Dark⁶⁴. Ora è il ragazzo ti-

⁵⁷ "Dietro a me non c'è nessun peccato di vita, perché tutto ciò che è nella vita, è in realtà, ciò che si trova nell'arte. [...] la SALVEZZA è nel fatto che compongo versi. È una CONFESIONE MA IN CHE COSA CONSISTE UNA CONFESIONE SE NON C'È PECCATO. Forse, la confessione è costituita dalla gioia. La gioia più importante, più autentica, si ha quando le lacrime sono anche sul baratro", Ivi, pp. 220-221.

⁵⁸ M. Caramitti, *Strategie autofinzionali in Sinjavskij, Sokolov e Venedikt Erofeev*, Tesi di Dottorato, Università di Roma "La Sapienza", 2000-2001.

⁵⁹ L'autore, come noto, avanza l'ipotesi che il procedimento dell'*autofiction* sia stato applicato già nella letteratura antica e che esso si presenti in almeno quattro varianti tipologiche (*autofiction* fantastica, biografica, speculare, intrusiva o autoriale), V. Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch 2004.

⁶⁰ Si veda, per esempio, K. Rogov, "Ekzistencial'nyj geroj", op. cit., p. 9.

⁶¹ E. Charitonov, "Slezy ob ubitom i zadušennom", op. cit., pp. 260-261.

⁶² S. Nalbantian, *Aesthetic Autobiography. From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*, Houndmills-Basingstoke-Hampshire-London 1997, p. IX.

⁶³ Si veda Viktor Erofeev, "Stranstvie stradauščeju duši", op. cit., p. 145.

⁶⁴ "Le persone reali sono recepite da Charitonov come pro-

mido e insicuro che si invaghisce di un giovanissimo ben più temerario di lui (*Duchovka*); ora un omosessuale pieno di livore che nutre segretamente una profonda malinconia per il “vuoto” del “popolo omosessuale” che non può avere legami ma solo incontri occasionali (*Listovka*); ora il giovane umiliato dalle autorità, ora l’innamorato deluso per essere stato abbandonato (*Slezý ob ubitom i zadušennom*), ora il ragazzo onesto di buona famiglia, ora il giovane spaccone omosessuale che suggerisce tecniche di seduzione, ora un’invenzione letteraria (*Dzyn’ [Drin]*), ora l’intellettuale conformista (*Zlesý ob ubitom i zadušennom*), ora l’intellettuale che cerca di sfuggire al conformismo (*Nepečatnye pisateli, V cholodnom vysšem smysle* e così via).

La teoria di Nalbantian può spiegare, probabilmente, l’accostamento, più volte proposto⁶⁵, tra Charitonov e Proust⁶⁶, un parallelo a cui l’autore stesso lascia intendere di aver pensato ma che, apparentemente, intende rifiutare, pensando probabilmente ai meccanismi della memoria involontaria (“Я много чего помню, но описывать этого как Пруст не стану”)⁶⁷.

L’affermazione di Proust, tratta da *Contre Saint Beuve* e citata dalla studiosa (“Un livre est le produit d’un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la so-

prie incarnazioni parziali, personaggi-ipostasi di parenti, amici, persone incontrate”, O. Dark, “Evgenij Charitonov. Moskva-Novosibirsk i obratno” [Evgenij Charitonov. Mosca-Novosibirsk e ritorno], *Risk*, 2002, 4, pp. 179-189; disponibile anche all’indirizzo internet <<http://www.vavilon.ru/metatext/risk4/haritonov.html>>. L’ipotesi che i protagonisti di Charitonov fossero basati su prototipi reali è confermata anche da E. Šifrin, “Solo na odnoj strune” [Assolo su una corda sola], E. Charitonov, *Slezý na cvetach*, op. cit., p. 161.

⁶⁵ Prigov, per esempio, nota paralleli “non casuali” e una vera e propria influenza di Proust su Charitonov (D. Prigov, “Kak mne predstavljajetsja Charitonov”, op. cit., p. 90); Aleksandr Šatalov critica invece questo facile parallelo (A. Šatalov, “Itak napiši. . .” [Dunque, scrivi. . .], E. Charitonov, *Slezý na cvetach*, op. cit., p. 182).

⁶⁶ Su Proust si veda S. Nalbantian, *The art of Misrepresentation in Marcel Proust*, Idem, *Aesthetic Autobiography*, op. cit., pp. 62-99.

⁶⁷ “Mi ricordo molte cose, ma non mi metterò a descriverle come Proust”, E. Charitonov, “V cholodnom vysšem smysle”, op. cit., p. 322.

ciété, dans nos vices”)⁶⁸, avvicina alcuni aspetti dell’opera e delle convinzioni di Proust a tematiche riconducibili a Charitonov. Per Nalbantian con questa asserzione Proust distingue un io quotidiano da un io più profondo, “le moi profond” che, probabilmente, mette sull’avviso il lettore: non potrà comprendere la sua opera solo facendo riferimento alla biografia. Per raggiungere questa separazione Proust depersonalizza l’io presentato nelle proprie opere, in una sorta di inganno al lettore. L’autore francese consapevolmente manipola fatti e personaggi, principalmente il protagonista autobiografico della propria opera.

La rappresentazione dell’io, pertanto, avviene per Proust attraverso il meccanismo di depersonalizzazione, messo in atto principalmente attraverso il procedimento di “transposition”, in particolare quelli di “enlargement” e “amplification” (la rappresentazione sintetica di più personaggi in uno solo, per esempio quelli della madre e della nonna), “diffusion” e “substitution” (il camuffamento di un evento attraverso un altro, per esempio la descrizione della morte della madre attraverso la scomparsa della nonna). L’arte di “multiplication” in Proust presume una dislocazione nel tempo e nello spazio. Nel caso di Charitonov lo slittamento può, probabilmente, essere esteso a una distinzione di genere, nell’autorappresentazione da parte dell’autore nella protagonista femminile di alcuni racconti, (per esempio *Žiznesposobnyj mladenec* [Un ragazzo vitale]), resa sia sul piano della raffigurazione artistica, che su quello dell’elaborazione linguistica.

In entrambi i casi i due scrittori raggiungono ciò che, per Nalbantian, è la funzione dell’artista: “re-create the true life, [...] rejuvenate the impressions, [...] recompose life”⁶⁹. Essi conseguono un livello più profondo di esperienza, riformulano la realtà delle abitudini, delle passioni d’amore, delle riflessioni. Con questi strumenti si realizza la metamorfosi dal reale

⁶⁸ S. Nalbantian, *The art*, op. cit., p. 62.

⁶⁹ Ivi, p. 71.

all'estetico, dal reale al finzionale e verosimile.

La moltiplicazione del personaggio e la sua diffusione in tutto il corpus esaminato finisce con il "creare il mito", o meglio, per le qualità messe in luce, l'"antimito" dell'omosessuale represso e dello scrittore censurato: debole, solitario, emarginato, che sceglie però autonomamente lo snobistico isolamento dell'eletto ("Я среди людей, культуры и государства")⁷⁰. L'autoproclamatosi genio, rende ora dichiarazioni di senso contrario: "Я гений несчастья единственный сын"⁷¹; "Я гений обиды беды и слезы"⁷²; "Гениев выдумали обыватели. На самом деле нас нет"⁷³. **O anche**

Я постоянно смотрелся в зеркало, думал как вырасту и похорошею с переломным возрастом, меня сразу отличат. Я сравнивал себя с другими мальчиками, завидовал. Если видел красивого, хотел быть им. Любил его. Но я вырос, черты установились, и я убедился во мне нет их красоты. Какую я любил. Какую хотел видеть на себе⁷⁴.

Molti amici e colleghi, anch'essi confinati nel circuito del samizdat, confermano che l'aristocratico distacco di Charitonov era reale ("Его жизнь – это соло на одной струне", afferma Efim Šifrin)⁷⁵, autore concreto e mito coincidevano in una sorta di prolungamento nella vita dell'arte, un procedimento che ricorda la mitopoiesi simbolista. Anche lo stile era una sorta di specchio in cui riflettersi:

Его проза очень похожа на него. Артистически угаданная неловкость стиля, очень тонкая и уместная, как будто подсказана художественной безупречностью человеческих движений. Интонации очень живые и речевые,

при том, что это внутренняя рь. [...] И это не типаж, описанный извне, а способ письма такого геоя. То есть, – новый стиль⁷⁶.

Per Evgenij Popov un comportamento tale equivaleva a un suicidio sociale ("Это может стать геройским самоубийством писателя")⁷⁷, ma alcuni riuscirono a distinguere in questo una raffinata strategia letteraria di autorappresentazione. Nina Sadur, sempre vicina a Charitonov, riconobbe ad esempio proprio in questo il genio di Charitonov: "Дело в том, что Харитонов – не про это, он – про уязвленность души человека. Вот здесь начитается гений"⁷⁸. Anche Svetlana Beljaeva-Konegen individuò lo stesso procedimento:

Харитоновская "омосексуальность" (я имею в виду отнюдь не личные его сексуальные пристрастия, - они особого значения здесь не имеют, - но чисто литературную симуляцию этого рода чувственности) явилась практически идеальным, наиболее веским и неуязвимым обозначением личности этого мира, его прозы, идеальной мотивацией, удерживающей всю призрачную "мотыльковость" его констрункции⁷⁹.

Se, usando ancora le parole di Jerome Bruner, consideriamo l'autobiografia un "prodotto culturale"⁸⁰, dobbiamo ritenere l'autobiografia di Charitonov non solo rappresentativa per le sue dinamiche interne, ma anche per la natura di scrittura "intima" in condizione di repressione. Su questo punto, che meriterebbe senz'al-

⁷⁰ "Io sto in mezzo tra la gente, la cultura e lo stato", E. Chritonov, "Slezy ob ubitom i zadušennom", op. cit., p. 261.

⁷¹ "Io sono il genio dell'infelicità, figlio unico" (in "Roman v stichach" [Romanzo in versi]), Idem, "Roman v stichach", Idem, *Pod domašnim arestom*, op. cit., p. 135.

⁷² "Sono il genio dell'offesa, della disgrazia e delle lacrime", Ivi, p. 136.

⁷³ "I geni li hanno inventati i qualunqueisti. In realtà noi non esistiamo", Idem, "Roman", op. cit., p. 170.

⁷⁴ "Mi guardavo continuamente allo specchio, pensavo a come sarei cresciuto e divenuto bello durante l'età del cambiamento. Mi avrebbero distinto subito. Paragonavo me stesso con gli altri ragazzi, li invidiavo. Se vedevo uno bello, volevo essere lui. Lo amavo. Ma crebbi, i tratti si stabilizzarono e io mi convinsi del fatto che in me non c'era alcuna bellezza. Una che mi piacesse. Una che io volessi vedere su di me", Ivi, p. 176.

⁷⁵ "La sua vita è un assolo su una corda sola", E. Šifrin, "Solo na odnoj strune", op. cit., p. 162.

⁷⁶ "La sua prosa è molto simile a lui. Un impaccio stilistico artisticamente indovinato, molto sottile e opportuno, come se fosse suggerito da una irreprensibilità artistica dei moti umani. L'intonazione è molto vivace e discorsiva, tanto più che si tratta di discorso interiore. Non è un tipo, descritto dall'esterno, ma il modo di scrivere del protagonista. Ovvero un nuovo stile", M. Ajzenberg, "Cvetok" [Il fiore], E. Charitonov, *Slezy na cvetach*, op. cit., p. 139.

⁷⁷ "Questo può diventare il suicidio eroico dello scrittore", E. Popov, "Kus ne po zubam", op. cit., p. 104.

⁷⁸ "Il fatto è che Charitonov non tratta di questo, egli affronta la ferita dell'anima dell'uomo. Da qui ha inizio il genio", N. Sadur, "Živaja dljaščaja žizn'" [Una vita viva e duratura], E. Charitonov, *Slezy na cvetach*, op. cit., p. 150.

⁷⁹ "L'omosessualità' di Charitonov (non intendo affatto i suoi gusti sessuali, qui essi non hanno particolare significato, ma la pura simulazione di questo genere di sensibilità) era praticamente ideale, un errore molto persuasivo e inattaccabile di questo mondo, della sua prosa; una motivazione ideale che sostiene tutta l'embrionalità' trasparente della sua costruzione", S. Beljaeva-Konegen, "Po-prežnemu pod domašnim arestom" [Come prima agli arresti domiciliari], Ivi, p. 176.

⁸⁰ J. Bruner, *The Autobiographical Process*, op. cit., p. 39.

tro una sistematizzazione scrupolosa, va sottolineata la serie di problemi posti, sul piano estetico, dall'incontro fra la letteratura autobiografica e la letteratura in samizdat e il cui approfondimento potrebbe contribuire, a mio modo di vedere, alla comprensione del "dissidentskij diskurs" [discorso dissidente].

L'analisi delle opere di Charitonov ha messo in luce caratteristiche riscontrabili in diversi autori-autobiografi del circuito letterario clandestino degli anni Cinquanta-Ottanta⁸¹. Poste come riferimento le celebri formulazioni teoriche di Philippe Lejeune basate, come noto, su una serie di "patti"⁸², si rileva un generale processo di apparente semplificazione dei procedimenti comunemente utilizzati in opere autobiografiche, dietro alla quale si cela, in realtà, una maggiore complessità, dovuta da una parte alla necessità di escogitare espedienti di tutela dell'autore stesso e delle persone raffigurate nelle opere e dall'altra alla volontà di ideare forme narrative lontane dal canone del realismo socialista. L'autocensura messa in atto e il desiderio di raccontare destini personali avvincenti o, in taluni casi, drammatici, ha frequentemente generato esempi particolarmente originali di narrazione autobiografica, innovativi sia sul piano stilistico che su quello tipologico.

Le strutture fondamentali dell'autobiografia si complicano: il "patto autobiografico" (in cui l'autore fornisce al lettore tutti gli elementi necessari all'interpretazione dell'opera in chiave autobiografica), spesso è assente o diventa particolarmente ambiguo, a causa della necessità di rimanere nell'anonimato oppure di firmare le proprie opere con uno pseudonimo. Per converso, come nel caso di Charitonov, il "patto di lettura" (con il quale l'autore stimola l'intervento diretto e attivo del lettore) si indebolisce e rimane spesso oscuro in seguito alla pre-

senza di un lettore anch'egli clandestino e pertanto quasi virtuale, sulla cui partecipazione attiva alla comprensione, l'autore non può avere garanzie. In condizioni di diffusione in samizdat, il lettore ideale è un fruitore solo ipotizzato (molte delle opere di Charitonov, per esempio, non ebbero affatto un lettore, poiché furono sequestrate dopo la sua scomparsa e distrutte dal Kgb) oppure un lettore facilmente identificabile nell'ambito dell'intelligencija e nella relativamente ristretta cerchia di chi era pronto a sfidare i divieti imposti. È probabilmente possibile avanzare l'ipotesi che l'autore plasmasse, pertanto, la sua opera anche in base a un tale lettore "modello"⁸³ e "cooperante"⁸⁴, colto conoscitore della realtà sovietica di quegli anni, in grado di recepire pienamente il senso. Viste da questa prospettiva, le allusioni a situazioni e protagonisti della vita culturale dell'epoca, nonché alla biografia dell'autore e della sua cerchia, acquistano valore grazie al significato inferito dal lettore contemporaneo. Il lettore di oggi, che legge l'opera stampata, là dove possibile dovrà far ricorso al livello extraletterario delle testimonianze e dei ricordi dell'epoca, ma principalmente conoscere le strategie tipiche della narrazione autobiografica, sollecitanti una ricezione attiva. Un'azione analoga dovrà essere operata al fine di chiarire il "patto referenziale", riguardante il rapporto nel testo fra realtà e invenzione. Visto sullo sfondo della letteratura autobiografica internazionale del secondo Novecento, esso ritorna ad esse-

⁸³ "Ipotesi interpretativa quando ci si configura il soggetto di una strategia testuale, quale appare dal testo in esame e non quando si ipotizza, dietro alla strategia testuale, un soggetto empirico che magari voleva o pensava o voleva pensare cose diverse da quello che il testo, commisurato ai codici cui si riferisce, dice al proprio "lettore modello", U. Eco, *Lector in fabula, La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano 1999, p. 64

⁸⁴ "Non solo l'autore chiede al lettore modello di collaborare sulla base della sua competenza del mondo reale, non solo gli provvede quella competenza quando non ce l'ha, non solo gli chiede di far finta di conoscere cose, sul mondo reale, che il lettore non conosce, ma addirittura lo induce a credere che dovrebbe far finta di conoscere delle cose che invece nel mondo reale non esistono", Idem, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano 2000, p. 117.

⁸¹ Si vedano, per esempio, i casi di Sokolov, Erofeev, Sinjavskij, Dvlatov, presi in esame in M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari 2010.

⁸² Si veda, per esempio, P. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris 1980; Idem, *Le pacte autobiographique*, Paris 1996.

re in ogni sistema letterario, compreso quello russo, (dopo le discussioni avviate a metà degli anni Cinquanta tra Europa e Stati Uniti) al centro del dibattito e acquista nuovi significati. Nel 1956 Georges Gusdorf, primo grande teorico dell'autobiografia, affermava:

Autobiography is a second reading of experience, and it is truer than the first because it adds to experience itself consciousness of it [...] The man who recounts himself is himself searching his self through his history: he is not engaged in an objective and disinterested pursuit but in a work of personal justification⁸⁵

Se è vero che l'istanza fondamentale della letteratura clandestina sovietica, principalmente memorialistica, è la ricostruzione della verità, Gusdorf ci ricorda che l'aspirazione alla costruzione della propria identità è l'urgenza dell'autobiografo e varca il confine tra realtà e invenzione. È poco rilevante il fatto che, per esempio, come sospettano alcuni, Charitonov non fosse

affatto omosessuale, o che non fosse l'antsemita che egli proclamava di essere o che gli episodi raccontati non siano avvenuti.

У Харитонова была настоящая писательская потребность передать какие-то свои эмоции на бумаге, превратить их в художественное слово посредством той замечательной пластики, которой он обладал⁸⁶.

Queste "inadeguatezze dell'autobiografia", come suggeriva Pascal nel 1959⁸⁷, risultano essere i segni distintivi dell'arte, ne rappresentano l'aspetto poetico, attraverso il quale lo scrittore interpreta la storia. La letteratura russa del samizdat ha prodotto, in questo senso, esempi di straordinaria originalità formale, oggi ancora poco conosciuti nel contesto internazionale. La loro diffusione nelle lingue occidentali e l'indagine critica, anche in chiave comparata, contribuirebbero in modo determinante allo studio, anche teorico, del "life writing" mondiale.

⁸⁵ G. Gusdorf, "Conditions and Limits of Autobiography", *Autobiography: Essays theoretical and Critical*, a cura di J. Olney, Princeton, 1980, pp. 38-39..

⁸⁶ "Charitonov aveva una autentica necessità di scrivere, di trasmettere le proprie emozioni sulla carta, trasformarle in parola artistica per mezzo di quella plasticità significativa, che possedeva", V. Erofeev, "Stranstvie stradajuščeĭ duši", op. cit., p. 145.

⁸⁷ R. Pascal, "Autobiography as an Art Form", *Stil- und Formprobleme in der Literatur, Vorträge des VII Kongresses der Internationalen Vereinigung für moderne Sprachen und Literaturen in Heidelberg*, a cura di P. Böckmann, Heidelberg 1959, pp. 118-119.