

E QUESTO IN SOSTANZA È TUTTO

L'afasia nelle opere di Daniil Charms

Martina MANZONE

ABSTRACT • *And essentially that's all. Aphasia in the work of Daniil Charms.* This study focuses on the analysis of incommunicability in Daniil Kharms's poetics from the thematic point of view, as well as the philosophical and formal one. Thanks to his precision, the scientific language has been chosen to describe these narrative phenomena, avoiding the creation of equivocal neologisms. As a matter of fact, scholars can find a direct and precise connection between Kharms's stylistic choices and the scientific definition of aphasia elaborated by Aleksandr R. Lurija, years before the official codification of the neuropsychological disease. Aphasia has been investigated in a selected range of texts, which includes prose, poetry and drama, analysing the narrative technics and the characters portrait used by the author to fight the silence or to solve a creative block. However, the role of aphasia in Kharms's works does not only show a compositional effect, but it also expresses a form of denounce of the author's artistic consciousness. Furthermore, an important part of this study is focused on the function of words in human and object existence. In the end, what remains is the writer's tenacious attachment to life through his voice.

KEYWORDS • Daniil Kharms; Aphasia; Incommunicability; Formal and Thematic Analysis.

Se ti fanno osservare: "In quello che lei ha scritto c'è un errore",
tu rispondi: "ciò che scrivo dà sempre questa impressione".

Daniil Charms, *Casi*

Trent'anni prima di Lurija

Dalle fonti biografiche (ŠUBINSKIJ 2015; KOBRINSKIJ 2009) e dalla vasta produzione in prosa emerge l'interesse di Charms per le scienze e, in particolare, per la psichiatria, di cui lo scrittore ha approfondito la conoscenza attraverso un intenso studio individuale (BOLOGOV).¹ In questo contesto ha grande rilevanza, da un punto di vista linguistico e formale, il fenomeno dell'afasia. Quasi trent'anni prima degli studi clinici di A. R. Lurija (LADAVAS-BERTI 2012: 136) sul comportamento afasico e sulla sua classificazione, Charms ritrae e sfrutta a livello letterario i sintomi e le categorie oggi descritte dalle scienze neuropsicologiche. All'interno della sua produzione in versi e, soprattutto, in prosa non è raro incontrare a livello stilistico e narrativo effetti tipici dell'afasia anomica, amnesica, acustica e semantica, così come fenomeni

¹ Tra i personaggi più comuni nei suoi testi compaiono numerosi medici psichiatri e altrettanti pazienti clinici (vd. ad es. *Vsestoronnee issledovanie [Un'analisi multilaterale, 1937]* in CHARMS 2015: 639), così come spesso si ritrovano richiami a strutture ospedaliere e manicomi (vd. ad es. *Sudba ženy professora [Il destino della moglie del professore, 1936]* in CHARMS 2015: 610).

di parafasia fonemica² (Cfr. LADAVAS-BERTI 2012: 129-162). Sul tema dell'afasia nell'opera charmsiana si è già pronunciata non soltanto la critica letteraria (VITALE 1979; GIAQUINTA 1989; KOBRINKIJ 1991; JAKOVLEVIČ 2009), ma anche il mondo più propriamente scientifico (ŠUVALOV 1996; BOLOGOV). Entrambi hanno individuato due tipologie di scrittura afasica all'interno dell'opera charmsiana, corrispondenti ai due periodi della sua produzione artistica: quello antecedente e quello successivo al primo arresto.

Al primo periodo corrisponderebbe un tipo di afasia strettamente linguistico e semantico, mentre nel secondo si avrebbe un passaggio verso un'afasia logica e "morale" (Cfr. KOBRINSKIJ 1991 e BOLOGOV). A queste caratteristiche stilistiche tipiche di Charms sono stati associati sintomi di schizofrenia, in particolare per quanto concerne l'uso di predicati identici, di metafore non standardizzate e di soggetti molto schematici, definendo questa scrittura uno "stile autistico", in analogia con l'ultimo Gogol' (BOLOGOV; cfr. anche ŠUVALOV 1996: 74-76). Nei diari e nelle lettere private (vd. ad es. CHARMS 2015: 529 e JAKOVLEVIČ 2009: 173-174) si ritrovano inoltre esempi concreti di afasia tratti dalla vita dell'autore e testimonianze dirette dei disturbi psicologici che lo affliggevano.

Tuttavia, la presenza di coincidenze tra la letteratura charmsiana e gli studi neuropsicologici non va qui intesa in direzione di una lettura dell'opera quale mera illustrazione dello stato mentale del suo autore. Charms descrive e sfrutta letterariamente fenomeni che da sempre, sebbene all'epoca non ancora ufficialmente classificati, fanno parte del comportamento umano individuale e sociale, traslandoli sul piano narrativo e filosofico dal proprio punto di vista di scrittore e poeta. Non è l'autore in sé a mostrare sintomi di afasia (o meglio, non è ciò che qui interessa), ma la struttura sempre consapevole dei suoi testi e la forma di comunicazione adottata dai suoi personaggi.

Lo stile e l'opera di Charms, e dell'intero gruppo Oberiu, avrebbe dovuto rispecchiare gli ideali che, alla fine degli anni Venti, il socialismo si prefiggeva di raggiungere in campo culturale: "OBERIU nyne vystupaet, kak novyj otrjad levogo revoljucionnogo iskusstva. [...] My verim i znaem, čto tol'ko levyj put' iskusstva vyvedet nas na dorogu novoj proletarskoj chudožestvennoj kul'tury"³ (CHARMS-TOKAREV 2000: 446-447). Tuttavia, né il gruppo né Charms riuscirono ad inserirsi nella letteratura ufficiale – ad esclusione, naturalmente, della produzione per l'infanzia⁴ – e ridussero la loro attività ad una *domašnja literatura*,⁵ una "produzione domestica" alla quale aveva accesso una piccola cerchia di amici e cultori. Una delle cause primarie di questa marginalità letteraria è da individuarsi nella rottura con la tradizione precedente (vd. anche GIAQUINTA 2007: 15-16). Come affermato nella dichiarazione-manifesto (VITALE 1979: 285-286), Oberiu si distanziava dichiaratamente dalla *zaum'* futurista, mettendo da parte gli aspetti fonico-musicali della poesia e concentrandosi

² N.B. Il termine generico "afasia" viene abitualmente utilizzato dalla critica italiana (VITALE 1979; GIAQUINTA 2008). Risulta qui opportuno utilizzare i termini più specifici della neuropsicologia, poiché le definizioni ad essi legate vanno a coincidere con le caratteristiche rintracciate nei testi charmsiani e la loro specificità ed esattezza consente di evitare imprecisi e inutili neologismi, economizzando il linguaggio.

³ Trad. it.: "OBERIU oggi si presenta come un nuovo drappello dell'arte rivoluzionaria di sinistra. [...] Crediamo e sappiamo che solo il cammino verso sinistra dell'arte ci condurrà sulla via della nuova cultura artistica del proletariato" (VITALE 1979: 285).

⁴ Charms era un noto autore per bambini e pubblicava per due importanti giornali leningradesi: "Čiž" e "Ež". Tuttavia, negli anni Trenta, con l'avvento del Realismo socialista, Charms vide sempre più scarse le sue possibilità di pubblicazione, soprattutto in seguito alla diffusione della poesia "Iz doma vyšel čelovek" [Un uomo uscì di casa, 1937] (KOBRIKSKIJ 1991). Fu così ridotto alla fame, sprofondando nel terrore che emerge dalle poesie e dagli scritti dell'ultimo periodo.

⁵ T. NIKOL'SKAJA, Conversazione privata, Sankt-Peterburg, 14.10.2016.

piuttosto sulla valenza sintattica della parola, sul ritmo e sulle rime.⁶ Tuttavia, tale divorzio non favoriva la comprensibilità dell'opera, né rendeva più attraente il suo stile per il lettore dell'epoca (CONRWELL 1991: 160). Gli oberiuty ebbero infatti lo svantaggio di precorrere il loro tempo, anticipando di alcuni decenni l'assurdisimo occidentale di autori come Beckett e Ionesco (GIAQUINTA 2008: 315), e il pubblico di massa della Russia comunista non poté che reagire, come d'abitudine, con grande violenza nei confronti di ciò che non riusciva a capire (KOBRIKIJ 1991).

Il punto zero del linguaggio

Daniil Charms, così come parte dei suoi contemporanei, porta avanti il progetto di rinnovamento e purificazione delle forme del linguaggio iniziato dal modernismo. L'eredità delle grandi correnti letterarie degli anni Dieci viene ripresa nella volontà di stravolgere il punto di vista della narrazione attraverso la collisione dei significati verbali e il sovvertimento della logica quotidiana (VITALE 1979: LXXXII), indirizzando la propria poetica verso la concretizzazione della parola (CARPI 2010: 609. Cfr. anche JAKOVLEVIČ 2009: 57-58). Quest'ultima assume talvolta le forme più infantili e primordiali del linguaggio, altre volte degenera fino all'incomunicabilità e al vuoto concettuale.

Nella poetica charmsiana nomi e oggetti vivono indipendenti gli uni dagli altri, spostandosi insieme in un movimento fluido, che permette loro di avvicinarsi e allontanarsi, creando e spezzando connessioni. Il mondo si percepisce così in maniera frammentaria (CONRWELL 1991: 53). In *Predmety i figury, otkrytye Daniilom Ivanovičem Charmsom* [*Oggetti e figure scoperti da Daniil Ivanovič Charms, 1927*] l'autore spiega come ogni oggetto sia dotato di cinque significati: i primi quattro sono categorie funzionali e risiedono nella coscienza dell'osservatore (sono i significati: descrittivo, finalistico, emozionale ed estetico); il quinto è una categoria essenziale propria dell'oggetto. Attraverso i primi quattro significati l'oggetto può prendere forma nella coscienza dell'uomo; il quinto ne rappresenta la libera volontà, indipendente dall'occhio dell'osservatore (CHARMS 2015: 748-749). Ciò permette all'oggetto di esistere in maniera diversa sia in un sistema concreto sia in uno concettuale, quale il linguaggio (Cfr. JAKOVLEVIČ 2009: 58). I simboli con cui l'uomo esprime i concetti sono, perciò, pure convenzioni atte a facilitare la percezione del reale, mentre la caratteristica astratta di ogni oggetto non è nota a livello cosciente. La libera volontà della Parola rende il linguaggio indipendente dal volere dell'individuo e dalla sua razionalità, poiché ogni parola ha il suo proprio significato, slegato dal mondo degli oggetti o delle idee (JAKOVLEVIČ 2009: 59). Il ruolo del poeta è, quindi, quello di un carpentiere dotato di una qualità intrinseca, che Charms definisce "arma" o "sciabola" (CHARMS 2015: 740-746), ossia un metro di misura con cui egli adempie al fondamentale compito di registrazione del reale, rispettando il dovere di mantenere la forma originaria e non corrotta di ciò che registra (il quinto significato). Nel momento stesso in cui comincia a mettere ordine tra gli oggetti e i nomi del mondo, il poeta diventa capace di

⁶ Permane comunque nella letteratura charmsiana una forte influenza futurista, con numerosi riferimenti a Velimir Chlebnikov (Vd. ad es. *Lapa* e Viktoru Vladimiroviču Chlebnikovu in CHARMS 2015: 143; 52). Tuttavia, questo fenomeno va considerato come frutto di un'eredità culturale profondamente assimilata, una caratteristica ormai tipica delle correnti post-moderniste d'avanguardia, con una valenza non dissimile da quella delle citazioni goethiane o dei filosofi europei (Cfr. Perlina e Mejlach in CONRWELL 1991: 175-176; 203). La *zaum'* diventa per Charms un mero strumento compositivo, funzionale all'analisi del significato semantico della parola e della sua struttura intrinseca e, contrariamente alla tradizione futurista, alla sua frammentazione (Cfr. SMIRNOVA-SABLINA 2009 e Fleichman, Perlina e Žakkar in CONRWELL 1991: 160; 177-178; 55).

accogliere quest'ultimo in sé e produce arte. Tuttavia, una volta privato il linguaggio dei suoi aspetti convenzionali e razionali, esso viene ricondotto ad una *točka nul'*, un punto zero (ŽAKKAR 1995: 242-245): poiché le forme espressive di partenza non sono adeguate a descrivere il mondo reale, esse vengono distrutte, riportando la parola al suo senso originario, privo di convenzioni razionali. Un momento cioè di completa assenza di nessi tra oggetti e nomi e di assoluta possibilità creativa.

Così come il punto grafico rappresenta il confine dell'enunciato, il quale diversamente volgerebbe all'infinito (DRUSKIN 1993: 91-101), la *točka nul'* del linguaggio si trova al centro di due linee continue: quella della vecchia forma espressiva abbandonata e quella che ancora va creata. Nel punto di connessione tra i due attimi del discorso, quello del già detto e quello del non ancora pronunciato, sta però il vuoto, l'attesa di ciò che ha da venire ma che non si conosce.

Tuttavia, privatosi dei nessi tra parole e oggetti, il poeta è ancora incapace di avviare l'opera di rinominazione. Egli ricade perciò nella forma di afasia anomico-amnesica per eccellenza: egli vede cose prive di nome a cui deve dare un'identità attraverso una lingua non ancora inventata, oppure ricorda il nome degli oggetti, ma non è in grado di associarli alla materia corrispondente:

Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал ее. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода. Я сунул в рот календарь – это тоже не вода. [...] – Вот вода! – сказал я себе. Но это была не вода, это просто зачезалось у меня ухо. Я стал шарить под шкафом и под кроватью, думая хотя бы там найти воду или вестника.⁷ (CHARMS 2015: 1023-1024)

Il fenomeno non si limita agli aspetti concreti della vita di tutti i giorni, ma si estende anche ai concetti astratti, come le convenzioni che determinano il nome e l'ordine delle cifre in una scala numerica (CHARMS 2015: 772-773). In alcuni casi va perduta un'intera parola, privata di qualunque riferimento concreto e, pertanto, irrecuperabile:

Я мучительно вспоминал это слово и мне даже начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах нет! Совсем не на М, а на Р.
Разум? Радость? Рама? Ремень? Или: Мысль? Мука? Материя?
Нет, конечно на букву Р, если это только слово!
Я варил себе кофе и пел слова на букву Р. О, сколько слов сокнил я на эту букву! Может быть, среди них было и то, но я не узнал его, я принял его за такое же, как и все другие. А может быть, того слова и не было.⁸ (CHARMS 2015: 553)

⁷ Trad. it.: “Solo i liquidi si possono bere. E i messaggeri sono forse un liquido? Allora vuol dire che posso bere l'acqua, che non c'è niente da temere. Però non riuscivo a trovare l'acqua. Andavo avanti e indietro per la camera e la cercavo. Provai a infilarmi in bocca la cintura, ma non era l'acqua. Mi infilai in bocca il calendario – neppure questo era l'acqua. [...] “Ecco l'acqua!” mi dissi. / Ma non era l'acqua, era soltanto un orecchio che mi prudeva. / Cominciai a frugare sotto l'armadio e sotto il letto, pensando di trovare almeno là l'acqua o un messaggero” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 137-138).

⁸ Trad. it.: “Cercai tormentosamente di ricordare questa parola, e cominciava perfino a sembrarmi che la parola cominciasse per M. Ah, no! Non per M, ma per R. Ragione? Rallegrarsi? Racchiudere? Redini? Oppure: Meditazione? Martirio? Materiale? No, senz'altro con la R, se è una parola! Mi feci un caffè e cantai delle parole con la R. oh, quante parole ho composto che iniziavano con questa lettera! Forse tra di esse c'era anche quella, ma io non l'avevo riconosciuta e l'avevo presa per una come tutte le altre. O forse quella parola non c'era neanche” (R. GIAQUINTA, in CHARMS 2008: 231).

Per superare l'afasia il poeta deve sfruttare la sua "arma" e affidarsi agli oggetti tangibili attorno a sé, registrandoli e descrivendoli come per la prima volta. Deve formulare un sistema di nomi e di associazioni nuovo, che rappresenti nella maniera più fedele possibile l'essenza del reale. Egli è costretto a farlo soprattutto per garantire la propria esistenza - e non tanto quella degli oggetti, i quali stanno nel mondo indipendentemente da come l'uomo li chiami. La produzione charmsiana si carica così di liste ed elenchi, sopperendo alle carenze espressive attraverso l'attaccamento al concreto e la focalizzazione sul particolare. Questa tendenza è percepibile anche e soprattutto nella sfera teatrale, dove si ritrovano oggetti statici all'interno della scena o si introducono atti muti puramente descrittivi, spesso completamente decontestualizzati, ma che godono di uguale dignità e valore artistico rispetto a ogni altro elemento della pièce (Cfr. *Elizaveta Bam* in CHARMS 2015: 420-475).

L'afasia incontrata al punto zero del linguaggio viene dunque superata nel momento in cui il poeta inizia a rinominare gli oggetti. Si riprende cioè il compito originario affidato all'essere umano nella *Genesi*. La sua condizione al momento del *nul'* linguistico e dell'afasia anomico-amnesica si può paragonare, infatti, allo stato di beatitudine di cui godeva l'essere umano prima che avvenisse il peccato originale, quando ancora non era corrotto dal pensiero razionale. Dopo epoche trascorse in balia delle convenzioni artistiche e linguistiche, lo scrittore cerca di ritrovare la purezza originaria dei significati e delle forme e la sensibilità perduta delle prime creature terrestri. Esempio saliente di questo pensiero è il vaudeville in quattro parti *Adam i Eva* [*Adamo ed Eva*, 1935], nel quale i personaggi ribattezzano anche se stessi, riprendendo i nomi che vennero dati ai primi uomini. Con il loro nome, anche la loro stessa sostanza sembra tornare all'origine e ai due è così permesso di riacquistare il paradiso perduto (CHARMS 2001: 245-246). Parallelamente, in *Grechopadenie, ili poznanie dobra i zla* [*Il peccato originale, ovvero la conoscenza del bene e del male*, 1934] Adamo ed Eva vivono una momentanea cecità seguita al morso del frutto proibito. Gli oggetti scompaiono e riappaiono sotto la nuova luce della coscienza, scoprendo la nudità di tutte le cose: "The blank opens up where the language disappears. It lays bare and opens the naked surface. The tabula rasa yawns suddelny. The crack is a momentary experience of muteness, forgetfulness, and senselessness"⁹ (JAKOVLEVIČ 2009: 187).

Tuttavia, poiché questo processo è limitato alla sfera d'azione dell'artista, il nuovo linguaggio non è immediatamente comprensibile a chiunque e può suscitare reazioni del tutto opposte. Il rischio del poeta è quello di incontrare la sordità dell'altro alle nuove forme, sia a causa dell'incapacità di percepirne le nuove strutture sia per il rifiuto dell'individuo di accettare la verità ritrovata del reale, descritta e palesata dal lavoro dell'artista. Molti testi sono popolati da interlocutori completamente disinteressati alle rivelazioni palesatesi con il rinnovamento delle forme: la voce del protagonista viene percepita, talvolta, come una lingua sconosciuta e incomprensibile, tal'altra come una rivelazione scioccante (Cfr. *Adam i Eva* [*Adamo ed Eva*] in CHARMS 2001: 245-246). I personaggi reagiscono spesso in maniera violenta, oppure con atti di richiamo comico-grottesco, mancamenti o morti improvvise (Cfr. anche *Vlast'* e *Tjuk* in CHARMS 2015: 697; 787).

In alcuni casi si presentano veri e propri sintomi di afasia acustica: così come a volte lo scrittore non è in grado di cogliere la Parola poetica, allo stesso modo i suoi interlocutori perdono la facoltà di distinguere i suoni del linguaggio, cadendo in una forma di incomunicabilità simile alla sordità fisica, ma che va ben oltre i confini del corpo (Cfr. *Piesa* <sic!> in CHARMS 2015: 537-538). In *Elizaveta Bam*, invece, non è la sordità di uno dei

⁹ Trad. it.: "Il vuoto si apre laddove il linguaggio scompare. Esso scopre la superficie nuda e cruda. Si spalanca improvvisamente la tabula rasa. La frattura è una temporanea esperienza di mutezza, dimenticanza e insensatezza." [Qui e oltre, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia – MM]

personaggi a minare la comunicazione, ma il rimescolamento degli stessi elementi ripetuti all'interno della frase. Ciò porta alla creazione di proposizioni illogiche e, spesso, di carattere comico-burlesco:

Елизавета Бам: Иван Иванович, сходите в полпивную и принесите нам бутылку пива и горох.
 Иван Иванович: Ага, горох и полбутылки пива, сходить в пивную, а оттуда сюда.
 Елизавета Бам: Не полбутылки, а бутылку пива, и не в пивную, а в горох идти!
 Иван Иванович: Сейчас, я шубу в полпивную спрячу, а сам на голову одену полгорох.
 Елизавета Бам: Ах, нет, не надо, торопитесь только, а мой папочка устал колоть дрова.¹⁰
 (CHARMS 2015: 453-454)

È tipico dello stile charmsiano trasformare lo scambio di battute tra i personaggi in un dialogo mancato, privo di nessi tra enunciato e azione. Più spesso il dialogo si presenta al lettore sotto forma di due o più monologhi posati su piani logici differenti o accostati come rette parallele che non si incontrano mai, ma che convivono all'interno dello stesso spazio letterario ed evolvono in contemporanea nel tentativo di uno scambio fallito.¹¹ I personaggi di Charms non interagiscono veramente tra loro, né sono partecipi degli eventi che avvengono sullo sfondo della vicenda. Essi sono individui soli in mezzo a una folla indifferente di altri individui altrettanto soli. Il lettore-spettatore percepisce solamente il grottesco dei personaggi tipizzati, ridotti a marionette, e il nonsense dell'intero testo, che emerge prepotentemente soprattutto nei finali.

Tvorčestvo-nul'

Mantenendosi sulla linea della filosofia del linguaggio, Charms mostra (CHARMS 2015: 740) come non sia la Parola poetica ad essere incapace di esprimere il reale, ma quella dell'uomo, poiché il limite sommo dell'espressione artistica è in realtà il corpo stesso dell'artista. La razionalità intrinseca all'uomo e i limiti del corpo fisico impongono delle barriere all'esternazione del linguaggio poetico, che è, per sua caratteristica propria, libero. Sono numerosi i testi charmsiani che descrivono il processo creativo irrealizzato di un protagonista che non riesce a trovare la Parola perché, soggetto allo scorrere del tempo, se la lascia sfuggire per impazienza o viene interrotto dalle proprie necessità biologiche (Cfr. ad es. *Utro* in CHARMS 2015: 517).

Sembra che, quando il poeta è colto da questo tipo di afasia, l'unica alternativa possibile sia quella di abbandonarsi e non scrivere nulla. Charms assume, tuttavia, un atteggiamento alternativo, seguendo l'esempio di Gogol', e sceglie di scrivere dell'afasia, dichiarando paradossalmente la propria impossibilità espressiva: "Dovol'no prazdnosti i bezdel'ja! Každyj den' raskryvaj etu tetradku i vpisyvaj sjuda ne menea polstranicy. Esli nečego zapisat', to zapiši chotja by po sovetu Gogolja, čto segodnja ničego ne pišetsja"¹² (CHARMS 2015: 770).

¹⁰ Trad. it.: "Elisaveta Bam: Ivan Ivanovič, fate un salto in mezzabirreria. Comprate una bottiglia di birra e dei piselli. / Ivan Ivanovič: Va bene; piselli e mezza birra. Andare in birreria, e da lì qui. / Elisaveta Bam: Non mezza, ma una bottiglia di birra. Non in birreria, ma nei piselli. / Ivan Ivanovič: Nasconderò la pelliccia nella mezzabirreria. E metterò in testa i mezzipiselli. / Elisaveta Bam: Ma no, non è il caso, solo fate in fretta. Papà è stanco di spaccare la legna" (S. VITALE 1979: 306-307).

¹¹ A. SKIDAN, Conversazione privata, Sankt-Peterburg, 14.09.2016.

¹² Trad. it.: "Basta con l'ozio e il far niente! Ogni giorno apri questo quaderno e scrivici non meno di mezza pagina. Se non c'è niente da scrivere, allora scrivi, almeno, su consiglio di Gogol', che oggi non c'è niente da scrivere."

Per fare ciò egli si avvale di diversi *escamotages* narrativi, capaci di prostrarre la narrazione all'infinito, senza aggiungere contenuto, oppure di interromperla bruscamente. Si avvia in questo modo un circolo virtuoso, grazie al quale egli è in grado di scrivere senza in realtà dire alcunché, offrendo allo stesso tempo una possibile via interpretativa. L'afasia entra così a far parte della struttura stessa dello scritto attraverso vere e proprie tecniche compositive. Emerge dunque dall'opera charmsiana un tipo di testo frammentario, caratterizzato dalla contaminazione fra generi e dalla assoluta neutralità della narrazione, dovuta al distacco o all'annullamento della figura autoriale e alla tipizzazione dei personaggi; un testo ricco di segni formali e di strutture a volte molto complesse, nel quale apparentemente tutto rispetta la norma, salvo poi infrangere ogni regola narrativa e straniare completamente il lettore con un contenuto assente o totalmente diverso dalle aspettative. Si può definire questo genere testuale *tvorčestvo-nul'*, opera-zero¹³. Al suo interno confluiscono, infatti, uno o più stratagemmi compositivi "afasici", cosicché la sua struttura appare a metà tra il *pustotnyj tekst*, privo di testo fisico ma carico di contenuti, e la narrazione tradizionale, completa nella forma e nel messaggio da trasmettere. Il punto di svolta sta nel fatto che anche laddove il contenuto narrativo sia assente, il lettore può comunque rintracciare un senso, sia esso pure soltanto la denuncia dell'afasia stessa. L'autore può così scrivere quotidianamente, mantenendo fede alla propria vocazione, e mostrare i propri demoni interiori e i mostri generati dal mondo esterno anche tacendo.

Tra i più rilevanti stratagemmi da includere nel *tvorčestvo-nul'* gioca un ruolo fondamentale il non-detto: l'elisione volontaria di particolari o concetti salienti data dal restringimento del campo visivo del narratore permette all'autore di guadagnare maggiore libertà a livello compositivo, lasciando oscura la serie di eventi di causa-effetto che precedono o seguono all'azione descritta. Il focus della narrazione è in questi casi ridotto a uno scorcio di strada o di stanza, dal quale i personaggi entrano ed escono, come se ad osservare la scena non fosse l'occhio del narratore ma l'obiettivo di una macchina fotografica o di una telecamera.¹⁴ Non è certo che la vicenda si concluda realmente là dove l'autore pone il punto, ma ciò che si trova fuori dal focus rimane ignoto allo scrittore stesso e quindi non può essere descritto. Si arriva così alla composizione di prose brevissime, come *Vstreča* [Incontro, 1934?], dove l'attenzione della voce narrante è fissa su una "inquadratura" ed è in grado di narrare il susseguirsi degli eventi fin tanto che i personaggi rimangono all'interno dei suoi confini. La scena si riduce pertanto a una sequenza priva di azione e di poche righe: "vot odnaždy odin čelovek pošel na službu, da po doroge vstretil drugogo čeloveka, kotoryj, kupiv pol'skij baton, napravljalsja k sebe vo svojasj. Vot, sobstvenno, i vsë"¹⁵ (CHARMS 2015: 786). Questo metodo quasi cinematografico ricopre il ruolo di *punto zero* nel discorso letterario, ponendo fine a una

¹³ N.B. J.-Ph. Žakkar (ŽAKKAR 1995: 237) analizza l'assenza di contenuto data dalla struttura formale del testo charmsiano a partire dal concetto di *proza-nul'* [prosa zero]. Questo termine, citato in realtà soltanto nel titolo del capitolo, racchiude in sé numerose prose caratterizzate dalla tecnica del non-finito. Qui si è scelto di utilizzare una nuova espressione che racchiudesse in sé tutte le tecniche di afasia utilizzate da Charms, estendendo il campo di analisi anche alla poesia e al teatro.

¹⁴ Daniil Charms aveva più volte partecipato, insieme alla disegnatrice e illustratrice Alisa Poret, alla produzione di film domestici, di cui rimangono alcune fotografie (ŠUBINSKIJ 2015: 365-368). È inoltre noto l'interesse per il cinema del gruppo Oberiu, espresso fin dalla dichiarazione-manifesto del 1928 (CHARMS 2000: 446). Non è dunque da escludere che l'autore abbia voluto riutilizzare la tecnica dell'inquadratura cinematografica in chiave letteraria.

¹⁵ Trad. it.: "Una volta un uomo andò in ufficio, e per via incontrò un altro uomo che, comprato un filone di pane polacco, tornava a casa sua. E questo, in sostanza, è tutto" (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 27).

narrazione nota e obbligando a una pausa in attesa della prosecuzione inedita del racconto (DRUSKIN 1993: 91-101).

Il fenomeno non si limita puramente alla prosa. La pièce *Elizaveta Bam*, ad esempio, appare come un'unica grande opera zero, composta da un incipit ripreso dal finale simmetrico¹⁶, all'interno della quale è contenuta una sequenza di diciannove scene a sé stanti definite *kusok* (CORNWELL 1991: 200-202), ovvero punti zero narrativi con focus limitato. La funzione di queste scene slegate e illogiche è quella di stimolare il senso di attesa e suspense nello spettatore, che si trova spaesato in un universo di piani paralleli e frammenti isolati di realtà, spesso indipendenti dal filo narrativo stesso. Come esplicitato nel quarto capitolo della dichiarazione-manifesto di Oberiu, l'intenzione del teatro oberiuta è infatti trascendere l'intreccio drammaturgico in favore del "momento teatrale", del fenomeno, caratterizzato da un intreccio e da un significato scenico proprio e indipendente (Cfr. CHARMS-TOKAREV 2000: 452).

Il fatto che il focus della narrazione non venga spostato, permettendo la prosecuzione della narrazione in maniera lineare, può essere interpretato alla luce della predilezione dell'autore per gli inizi. Charms tende infatti a concentrare tutta l'attenzione sull'incipit della narrazione, senza poi fornirle uno svolgimento completo e un finale tradizionale. Tali scelte narrative sono comuni anche nella forma poetica, come nella brevissima composizione intitolata *Skavka* [Storietta, 1930]: "vosem' čelovek sidjat na lavke / vot i konec moej skavke"¹⁷ (CHARMS 2015: 198). In due brevissimi versi si apre e si chiude un'immagine priva di azione e fine a se stessa, in cui Charms sfrutta per scopi puramente ritmici uno dei suoi frequenti *lingvističeskie nuli* (BORISENKO-SVINARSKAJA 2006: 166), neologismi caratterizzati dall'aggiunta o dalla modifica di una sola sillaba rispetto al lessema originale, in una sorta di parafasia fonemica. Lo scopo finale di questo tipo di testi è focalizzare l'attenzione sull'oggetto della poesia o del racconto, isolandolo da ogni altro elemento.

Ci sono casi però in cui Charms non si accontenta di chiudere la miniatura immediatamente dopo il suo incipit, tendendo invece a prolungare il testo. Vengono aggiunte infinite sequenze meccaniche di nuovi inizi, ossia di non-eventi che sviano dal tema iniziale o che addirittura lo negano, portando il narratore alla conclusione che non c'è più niente da aggiungere o che non se ne può più parlare (Cfr. ad es. *Pjat' neokončennich povestvovanij* in CHARMS 2000: 347). Il risultato di questa scelta stilistica porta ad un testo privo di effettivi contenuti, ma ricco di svolte e di brusche interruzioni. L'autore non ha il tempo di sviluppare né i personaggi né la trama, ma si limita a presentare il quadro di tante singole scene abbozzate, che rimane chiuso in se stesso, lasciando ogni possibilità di spiegazione o prosecuzione all'ignoto (vd. anche Žakkar in CORNWELL 1991: 62-63).

Altra tecnica per sviare l'afasia nei testi è l'introduzione di "personaggi a scomparsa". In molti scritti Charms presenta un protagonista dalle caratteristiche appena accennate, come ad esempio avviene in *Golubaja tetrad' N. 10* [*Quadreno azzurro N. 10*, 1937]: "žil byl odin ryžij čelovek..."¹⁸ (CHARMS 2015: 771). Al lettore non servono particolari aggiuntivi per figurarsi il personaggio nella sua completezza, tanto più che la narrazione è in questi casi spesso introdotta da formule tipiche della fiaba che, per sua caratteristica propria, omette dettagli e

¹⁶ La ripresa dell'incipit nel finale è un'altra caratteristica dell'opera zero charmsiana. Essa porta i rapporti di causa-effetto e i legami tra senso e nonsenso al collasso, dando inizio a una sorta di circolo vizioso e trascinando la narrazione in una zona grigia, ciò che Jakovlevič definisce *mise en abyme* (JAKOVLEVIČ 2009: 171). Cfr. anche *O tom, kak staruča černila pokupala* [Di come una vecchia comprava inchiostro, 1928-29] in CHARMS 2015: p. 926.

¹⁷ Trad. it.: "Otto persone stan sulla panchetta / ecco la fine della mia storietta."

¹⁸ Trad. it.: "C'era un uomo con i capelli rossi..." (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 11).

lunghe descrizioni introduttive. Una volta inserito nel testo, il personaggio viene immediatamente posto in paradosso e gradualmente cancellato dalla narrazione. Si porta alla sparizione un personaggio di cui in realtà non si è mai esplicitato nulla di concreto e tutti gli elementi dati per scontati dalla fantasia del lettore e dalla volontà dell'autore si rivelano inesistenti¹⁹. Lo stesso procedimento si ritrova in poesie come “Iz doma vyšel čelovek” [Un uomo uscì di casa, 1937] (CHARMS 2015: 849) o “Šel Petrov odnaždyj v les” [Andava Petrov un giorno nel bosco, 1937] (CHARMS 2015: 355), dove appare nell'incipit un personaggio concreto che di punto in bianco svanisce, si perde, forse viene rapito²⁰, uscendo dal campo visivo del narratore e degli altri protagonisti.

Questo tipo di eliminazione è funzionale allo svolgimento di un'opera zero, basata su un soggetto in realtà mai inserito fisicamente nel testo. Essa rappresenta tuttavia anche un valido mezzo di rottura e di sconvolgimento delle aspettative del lettore, che alla fine del componimento o della miniatura si trova a fare i conti con un profondo senso di mancanza e di assenza. L'utilizzo di un personaggio a scomparsa permette all'autore di far crollare tutte le affermazioni scritte in precedenza nel testo, fino a distruggere il senso stesso di quest'ultimo, interrompendolo nel nonsense e nell'incertezza, con la consapevolezza che non è in grado di andare oltre. La sola funzione di questi personaggi è quella di permettere al testo di prendere corpo nonostante la totale o quasi assenza di eventi da raccontare o, come afferma B. Jakovlevič (JAKOVLEVIČ 2009: p. 70), essi permettono al linguaggio di diventare esso stesso evento della narrazione, rimarcando il disinteresse e l'avversione di Charms per la metafora.

I “personaggi a scomparsa” altro non sono se non tecniche per aggirare l'afasia, favorendo la composizione della storia o interrompendola bruscamente, quando ormai il discorso si è esaurito. Il testo vive così non in funzione degli individui che descrive, ma grazie a essi; quando poi il personaggio ha adempiuto al proprio compito, o la narrazione giunge al punto zero e non può più proseguire, egli viene semplicemente liquidato.

Talvolta questa strategia può portare alla formulazione di un *tvorčestvo-nul'* perfetto: un testo ripetitivo, privo di informazioni nuove, spesso mancante di un linguaggio razionale, nel quale spariscono oggetti mai realmente citati, fino al completo dissolvimento della composizione stessa:

Все все все деревья пиф
Все все все камня паф
Вся вся вся природа пуф

Все все все дквицы пиф
Все все все мужчины паф
Вся вся вся женитьба пуф

Все все все славяне пиф
Все все все евреи паф

¹⁹ A. Kobrinskij (Cornwell 1991: 152-154) definisce questo fenomeno “quasi-nominazione”, esprimendo con ciò la discrepanza tra il segno convenzionale e il significato. Nel caso specifico di *Golubaja tetrad' N. 10*, essa si manifesta nel momento in cui la parola perde la sua funzione per contatto diretto: l'oggetto è già stato citato ma decade il valore nominale delle parole che lo descrivono, a causa di un'impossibilità logica.

²⁰ Dopo la pubblicazione di “Iz doma vyšel čelovek” il controllo della censura sulle opere di Charms si fece più acuto (PICCOLO 2007: 149), intuendovi un palese riferimento agli arresti.

Вся вся вся Россия пуф²¹
(CHARMS 2015: 116-117)

Il testo fisico si dissolve con il dissolversi degli oggetti che lo compongono, così come avviene nei racconti che descrivono serie infinite di smarrimenti e si concludono con la perdita di conoscenza stessa del personaggio, lasciando che il testo sfumi, come se anche il suo finale andasse perduto (vd. ad es. *Poteri* in CHARMS 2015: 783).

Se il personaggio non sparisce autonomamente, l'autore può decidere di farlo arrestare o uccidere a sangue freddo, oppure di lasciarlo morire per cause naturali. In altri casi, più semplicemente, il personaggio o la voce narrante escono dal focus della narrazione, oppure sono costretti ad abbandonarla per cause di forza maggiore. Tipico evento, in questo contesto, è la perdita del calamaio (vd. ad es. *Chudožnik i časy* in CHARMS 2015: 670). Come nota Jakovlevič (JAKOVLEVIČ 2009: 73), gli oggetti di cancelleria rappresentano per Charms l'aspetto concreto e materiale della scrittura e l'interruzione dell'atto dello scrivere va inevitabilmente a coincidere con l'interruzione della narrazione stessa, proprio attraverso questa svolta metatestuale.²²

Inoltre, spesso compaiono formule conclusive ricorrenti come “vsě”²³, “vot, sobstvenno, i vsě”²⁴ (CHARMS 2015: 786), “už lučše ni o kom ničego ne napišu”²⁵ (CHARMS 2015: 620), “už lučše my o nĕm ne budem bol'she govorit'”²⁶ (CHARMS 2015: 771). Queste tecniche di chiusura vengono sfruttate per interrompere bruscamente il discorso, laddove esso arrivi a un vicolo cieco o rischi di proseguire all'infinito, anche ad esempio in testi composti da ripetizioni. La ripetitività è infatti un altro elemento essenziale dell'opera charmsiana, spesso rintracciabile nelle descrizioni mute, nei dialoghi e nei racconti epistolari. Tuttavia, se nel componimento in versi la ripetizione ricopre prima di tutto una funzione formale e contribuisce alla musicalità e al ritmo del testo, nella prosa essa va a influire sul contenuto e sul grado di straniamento dello scritto, dando la sensazione di “masochistica coazione a ripetere: con il risultato di rendere angoscianti anche situazioni di partenza di per sé innocue” (GIAQUINTA 2008: 319) o di sminuire il valore di un evento eclatante e potenzialmente formativo (Cfr. ad es. *Dorogoj Nikandr Alekseevič* in CHARMS 2015: 541-542 e *Vyvalivajuščiesja staruchi* in CHARMS 2015: 772).

²¹ Trad. it.: “Tutti tutti tutti gli alberi pif / Tutti tutti tutti i sassi paf / Tutta tutta tutta la natura puf. / Tutte tutte tutte le fanciulle pif / Tutti tutti tutti gli uomini paf / Tutte tutte tutte le nozze puf. / Tutti tutti tutti gli slavi pif / Tutti tutti tutti gli ebrei paf / Tutta tutta tutta la Russia puf.” (PICCOLO 2007: 137).

²² Al contrario, in *O tom, kak starucha černila pokupala* [Di come una vecchia comprava inchiostro, 1928-29] (CHARMS 2015: 926) proprio l'assenza del mezzo utile alla scrittura porta alla creazione dell'opera letteraria: la vecchia vaga alla ricerca di inchiostro; glielo dona, infine, uno scrittore in cambio della storia del suo girovagare. La vicenda viene quindi messa per iscritto da uno dei personaggi della narrazione stessa, quando questa volge alla fine. L'autore va così a creare un testo che tende autonomamente alla reiterazione, rendendo la scrittura evento stesso della narrazione (vd. JAKOVLEVIČ 2009: 167-168).

²³ “È tutto” [M.M.], formula che compare in gran parte delle poesie charmsiane già a partire dagli anni Venti. Cfr. ad es. *I Razrušenie [I Distruzione, 1929]* in CHARMS 2015: 119-120.

²⁴ Trad. it.: “E questo in sostanza è tutto” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 27).

²⁵ Trad. it.: “Così non scriverò un bel niente su nessuno, è meglio” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 129).

²⁶ Trad. it.: “Meglio allora non parlarne più” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 11).

Parlo, dunque sono

L'assurdismo che emerge prepotentemente dall'opera di questo autore non è però fine a se stesso. Charms non descrive un mondo frutto della propria fantasia, ma la realtà percepibile nel quotidiano. L'assurdo deriva dalla società stessa in cui l'autore è immerso e che si contraddistingue per la normalizzazione di atti di violenza e di morte, per il deterioramento dei rapporti umani e per la costante atmosfera di minaccia e paura. Il linguaggio convenzionale risulta inadatto a descrivere questi eventi. Il poeta vede pertanto la necessità di reinventare il linguaggio stesso e non può non sfruttare le potenzialità creative dell'assurdo e del nonsense, facendosi carico delle nuove esigenze descrittive che la società impone all'occhio dello scrittore non affiliato. In questo contesto, tuttavia, l'afasia non si limita all'incapacità di esprimere gli oggetti di un mondo assurdo e grottesco, ma si estende alla constatazione e alla denuncia della violenza e della censura. La ricorrenza delle scene di arresto o di morte, la violenza gratuita dilagante negli atti e nei dialoghi dei personaggi, le sparizioni e l'impossibilità comunicativa dei protagonisti sono elementi dichiaranti di un malessere universale e che lasciano emergere un fondo di non-detto. Quest'ultimo non è da considerarsi un mero mezzo tecnico, né tanto meno una forma di autocensura. Il ruolo del silenzio o della parola taciuta gioca qui il ruolo di elemento parlante, grazie al quale l'autore ottiene maggiore spazio creativo, specialmente in presenza di dialoghi caratterizzati da versi onomatopeici o da gesti grotteschi che, attraverso sostituzioni lessicali o semantiche, permettono di trarre una simbologia di significati nascosta.

Emerge con prepotenza il senso di inadeguatezza e di sfiducia dell'autore nei confronti della *tolpa*, la folla anonima, spesso protagonista di poesie e prose contornate da motivi sanguinosi o inquietanti. Nelle poesie della seconda metà degli anni Trenta, attraverso le quali l'autore analizza il proprio mondo interiore, questo fattore è portato all'estremo:

Когда в толпу метну свой взор,
Толпа как птица замирает
И вдруг меня, как вокруг столба,
Стоит безмолвная толпа.
Толпа как птица замирает
И я толпу мету как сор.²⁷
(CHARMS 2015: 329).

Offrendo al pubblico anonimo la propria parola poetica, ciò che egli ha di più caro, Charms si trasforma in una vittima, schiacciato dal disprezzo altrui e da un'afasia interiore, frutto dell'angoscia generale e di una pesante autocritica. L'atmosfera cupa di questi versi funge da specchio inconscio alle fobie dell'autore e alle sue inquietudini artistiche, fomentate anche dal clima di terrore instaurato nella società di quegli anni. Il peso della responsabilità dello scrittore e la conseguente sofferenza sono già pienamente espressi nelle pagine di diario che ritraggono il primo arresto. Qui l'autore si confessa quasi sollevato di vedersi imposto il divieto di scrivere durante il periodo dell'esilio, poiché l'afasia, il silenzio artistico, era in quel caso

²⁷ Trad. it.: "Quando lancio il mio sguardo sulla folla, / come uccello la folla s'arresta / E intorno a me, come intorno a una colonna, / Sta la folla silenziosa. / Come uccello la folla s'arresta / E come pattume la folla via scrollo" (PICCOLO 2007: 146).

imposto da cause di forza maggiore: “U menja ne bylo trevogi, čto ja ne delaju čego-to po svoej vine. Sovest’ byla spokojna, i ja byl sčastliv”²⁸ (CHARMS 1994: 263).

Se da un lato Charms prova diffidenza nei confronti dei destinatari anonimi delle proprie opere, egli tuttavia sente di non essere in grado di accontentarne la fame di versi (CHARMS 2015: 345). L’autocritica diventa allora vera e propria incapacità espressiva, dovuta al vuoto interiore che l’epoca lascia nell’anima dell’autore e nel suo corpo segnato dalla fame, mentre interlocutori indefiniti attendono di sentire versi che egli non ha più la forza di comporre. La costante paura di un nuovo arresto, di una nuova incursione, il digiuno, la stanchezza paralizzano l’ispirazione e la spinta creativa dell’autore, rendendo impossibile anche il fluire stesso dei pensieri (Cfr. “Ja plavno dumat’ ne mogu” in CHARMS 2015: 348). Quella stessa paura paralizzante si manifesta ancora una volta già nei diari dei primi anni Trenta (CHARMS 2015: 529), dove in un breve flusso di coscienza l’autore descrive l’avanzare del *sobačij strach*²⁹ e la psicosi che lo accompagna: immobilizzato il corpo, la paura incatena la mente dell’autore, imponendole di fossilizzarsi su quell’unica idea e negando la possibilità di qualunque altra attività salvo la logorante percezione dell’angoscia, via via sempre più concreta e fisica. Dal 1932 in avanti l’ispirazione di Charms rischia di essere zittita e la parola poetica fatica a prendere forma, sebbene non taccia del tutto.

Come nella poesia, anche nella prosa l’afasia è spesso indotta da un’imposizione dall’alto, spesso da parte di agenti della polizia o di medici e scienziati. Importanti sono le formule “razgovory zapreščeny”³⁰ (CHARMS 2015: 693) o “ne naprjagajte golosovyh svjazok”³¹ (CHARMS 2015: 641), laddove questa espressione sottolinea la perdita dei diritti fondamentali dell’individuo, di cui la parola è il simbolo massimo. Nella pièce *Elizaveta Bam* il divieto di parlare è infatti imposto alla protagonista dalla sua condizione di criminale. Tuttavia, proprio lo stato di fuorilegge le è dato dalla privazione “di ogni voce” (ma anche di ogni opinione o voto):

Петр Николаевич: Елизавета Бам, Вы не смеете так говорить!

Елизавета Бам: Почему?

Петр Николаевич: Потому, что вы лишены всякого голоса. Вы совершили гнусное преступление. Не Вам говорить мне дерзости. Вы – преступница!

Елизавета Бам: Почему?

Петр Николаевич: Что почему?

Елизавета Бам: Почему я преступница?

Петр Николаевич: Потому, что вы лишены всякого голоса.³²
(CHARMS 2015: 435-426)

L’individuo che perde la voce perde per Charms la sua stessa libertà.³³ Emerge dunque la consapevolezza dell’Esserci tramite la parola, in particolare nella settima scena della pièce,

²⁸ Trad. it.: “Non avevo l’angoscia che fosse colpa mia se c’era qualcosa che non facevo, avevo la coscienza tranquilla ed ero felice” (R. GIAQUINTA in D. CHARMS 2008: 232).

²⁹ Trad. it.: “Un terrore canino” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 229).

³⁰ Trad. it.: “È proibito parlare” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 159).

³¹ Trad. it.: “Non sforzi le corde vocali” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 135).

³² Trad. it.: “*Petr Nikolaevič*: Elizaveta Bam, come osate parlare in questo modo? / *Elizaveta Bam*: Perché? / *Petr Nikolaevič*: Perché siete privata di voce. Avete commesso un delitto ripugnante. Non sta a voi dirmi villanie. Siete una criminale. / *Elizaveta Bam*: Perché? / *Petr Nikolaevič*: Perché cosa? / *Elizaveta Bam*: Perché sono una criminale? / *Petr Nikolaevič*: Perché siete privata di voce” (VITALE 1979: 293).

quando, in un dialogo di sapore chlebnikoviano, il personaggio di Ivan Ivanovič afferma “govorju, čtoby byt”³⁴ (CHARMS 2015: 436. Cfr. anche SMIRNOVA-SABLINA 2009). Nella scena successiva, inoltre, la protagonista esclama: “Ura! Ja nicego ne govorila!”³⁵ (CHARMS 2015: 438). Come fa notare Ž.-F. Žakkar (ŽAKKAR 1995: 224), con questa frase Elizaveta mette in luce la morte della comunicazione e del linguaggio, poiché ella si auto-nega, scagionandosi dall'accusa di omicidio: non ha detto nulla, quindi non ha agito, perché “non era”. Viene in questo modo spiegata anche l'affermazione della scena precedente: “Ura, ja nikogo ne ubivala!”³⁶ (CHARMS 2015: 437).

La facoltà di linguaggio è per Charms, insieme al respiro, una delle espressioni primarie dell'esistenza; la sua assenza implica, di conseguenza, la mancanza di vita, secondo il principio del “parlo, dunque sono”: “Zamolčal. I ne dyšit. Značit, uže umer”³⁷ (CHARMS 2015: 642). Molti dei personaggi che scompaiono, muoiono o vengono portati via perdono dunque la facoltà di linguaggio, quando essa non gli è negata a prescindere: “govorit' on ne mog, tak kak u nego ne bylo rta”³⁸ (CHARMS 2015: 771). In alcuni casi, invece, la voce è l'unico elemento che rimane del soggetto liquidato e non si può dire che egli sia davvero scomparso fino a che essa continua ad essere udita dagli astanti (Cfr. *Makarov i Petersen N. 3* in CHARMS 2015: 784-785).

Quello di Charms è il grido muto del poeta impotente di fronte al potere, ma chiamato in causa dalla sua stessa vocazione; dello scrittore che vuole scrivere ma non può farlo, che si contorce nel senso di colpa e che, rassegnato di fronte all'assurdità dei fatti e alla debolezza dell'uomo, esorcizza i suoi incubi nel riso amaro della sua opera. La scrittura diventa per il poeta non soltanto un obbligo morale e un compito, ma anche una necessità biologica e psicologica, un mezzo per darsi voce e affermare la propria esistenza, evitando di soccombere al silenzio e di scomparire (Cfr. anche CORNWELL 1991: 57-58). In un periodo storico in cui esisteva davvero il rischio di essere cancellati, Charms si aggrappa alla scrittura come a un antidoto. Nel momento in cui lo Stato lo perseguita, la fame segna il suo corpo e la paura lo porta alla follia, la scrittura gli permette di rimanere vivo, divenendo così il suo scopo ultimo.

Che egli voglia tradurre su carta gli effetti di un'afasia personale, creativa o materiale, che giunga all'afasia linguistica e filosofica o che si aggrappi alla Parola per sfuggire all'annullamento, in ogni caso l'autore sa sfruttare magistralmente la lingua e le immagini della sua scrittura per mostrare la condizione umana e descriverne l'indicibile. Se queste forme di afasia vengano combattute o abbracciate, è un fattore indifferente rispetto al suo esito: il messaggio nella bottiglia viene sempre lanciato.

BIBLIOGRAFIA

Bologov, P. (s.d.), *Daniil Charms. Opyt patografičeskogo analiza*, <http://www.psychiatry.ru/stat/129>.

³³ Ju. Valieva (VALIEVA 2015) non esclude che l'opera teatrale sia stata composta in risposta all'arresto avvenuto il 16 aprile 1927 del regista G. N. Kacman, membro del teatro Radiks e della cerchia di Charms e Vvedenskij.

³⁴ Trad. it.: “Parlo per essere” (VITALE 1979: 248).

³⁵ Trad. it.: “Urrah! Non ho detto niente” (VITALE 1979: 298).

³⁶ Trad. it.: “Urrah! Non ho ucciso nessuno!” (VITALE 1979: 298).

³⁷ Trad. it.: “Non parla. E non respira. Vuol dire che è morto” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 136).

³⁸ Trad. it.: “Non poteva parlare, perché non aveva la bocca” (R. GIAQUINTA in CHARMS 2008: 11).

- Borisenko-Svinarskaja, V. (2006), *Lingvističeskie nuli u Daniila Charmsa*, in *Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii "Daniil Charms: avangard i dejstvija i v otmiranii. K 100 – letiju so dnja roždenija poeta"*, Belgrad, izd-vo filologičeskogo fakul'teta, pp. 165-174.
- Carpi, G. (2010), *Storia della letteratura russa: da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carrocci.
- Charms, D. (1994), *Daniil Charms (v 2 tomach)*, Moskva, Viktorija.
- Charms, D. (2000), *Povesty. Rasskazy. Molitvy. Poemy. Sceny. Vodevily. Dramy. Stat'i. Traktaty. Kvazitraktaty*, Sankt-Peterburg, Kristall.
- Charms, D. (2000), *Žizn' čeloveka na vetru*, a cura di D. Tokarev, Sankt-Peterburg, Azbuka.
- Charms, D. (2001), *Neizdannyy Charms. Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt.
- Charms, D. (2008), *Casi [1990]*, a cura di R. Giaquinta, Milano, Adelphi.
- Charms, D. (2015), *Polnoe sobranie sočinenij*, Sankt-Peterburg, Azbuka.
- Cornwell, N. (1991), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, New York, St. Martin's Press.
- Druskin, Ja. (1993), *Vestniki i ich razgovory. Eto i to. Klassifikacija toček. Dviženie*, in "Logos", 4, pp. 91-101.
- Fleishman, L. (1991), *On One Enigmatic Poem by Daniil Kharms*, in Cornwell 1991, pp. 159-167.
- Giaquinta, R. (1989), *Daniil Charms: prosa senza poesia*, in Charms, D. (2008), *Casi*, Milano, Adelphi, pp. 309-336.
- Giaquinta, R. (2007), *Ipocondriaca. Oberiu o della marginalità*, in "eSamizdat" (V) 1-2, pp. 15-17.
- Jakovlevič, B. (2009), *Daniil Kharms. Writing and the Event*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press.
- Kobrinskij, A. (1991), "Ja učastvuju v sumračnoj žizni..." (predislovie k knige "Daniil Charms: Gorlo bredit britvoju"), in "Glagol", 4.
- Kobrinskij, A. (1991), *Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: the story Upadanie ("The falling")*, in Cornwell 1991, pp. 149-155.
- Kobrinskij, A. (2009), *Daniil Charms*, Moskva, Molodaja Gvardija.
- Ladavas, E., Berti, A. (2012), *Neuropsicologia*, Bologna, il Mulino.
- Mejlach, M. (1991), *Kharm's Play Elizaveta Bam*, in Cornwell 1991, pp. 200-219.
- Perlina, N. (1991), "Daniil Kharms's Poetic System: Text, Context, Intertext", in Cornwell 1991, pp. 175-193.
- Piccolo, L. (2007), *Daniil Charms. Il volo e la vertigine*, in "eSamizdat" (V) 1-2, pp. 135-151.
- Smirnova, A.-I., Sablina, E.-E. (2009), "Govorju, čtoby myslit" (*Intertekstual'nost' v tvorčestve D. Charmsa*), *Vestnik VolGU, Serija 8: Literaturovedenie. Žurnalistika, Vyp. 8*, pp. 153-156.
- Šubinskij V.-I. (2015), *Daniil Charms: Žizn' čeloveka na vetru [2008]*, Sankt-Peterburg, ACT (CORPUS).
- Šuvalov, A.-V. (1996), "Patografičeskij očerk o Daniile Charmse", *Pervonačal'naja publikacija: "Nezavisimyj psichiatričeskij žurnal"*, 2, pp. 74-78.
- Valieva, Ju. (2015), *Materjaly k biografii G. N. Kacmana (sledstvennoe delo 1927 goda)*, in "Russkaja Literatura", 1, pp. 206-230.
- Vitale, S. (1979), *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, Mondadori.
- Žakkar, Ž-F. (1995), *Daniil Charms i konec russkogo avangarda [1991]*, Sankt-Peterburg, Sovremennaja zapadnaja rusistika.
- Žakkar, Ž-F. (1991), *Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd*, in Cornwell 1991, pp. 49-70.

MARTINA MANZONE • MA graduated in Russian and German Language for Translation at Turin University, with a final dissertation on Russian literature ("Vot sobstvenno i vse": *aphasia in Daniil Charms's work*). Her research interests are Russian literature of 20th century, contemporary theatre, and literary poetics.

E-MAIL • martina.manzone@hotmail.it