

«Mani di ferro mi tirano verso una fossa».

Daniil Charms  
e il giubileo di Puškin del 1937

Lidia Sedda

Temporalmente situato tra il secondo grande processo di Mosca (23-30 gennaio 1937) e il plenum del Comitato Centrale del Partito comunista (23 febbraio-5 marzo 1937) che segna l'avvio del Grande Terrore (Chlevnjuk 2006: 159, 161), il giubileo organizzato per il centenario della morte di Puškin fu un evento spettacolare. Il momento clou, la manifestazione pubblica del 10 febbraio 1937 alla Strastnaja ploščad', ribattezzata piazza Puškin, vide la partecipazione di 25 mila persone e fu preceduto e seguito da migliaia di mostre, serate, letture, organizzate nei luoghi strategici di città stravolte, ripensate e rinominate in modo tale da garantire al poeta centralità e massima visibilità<sup>1</sup>. Tra il 1936 e il 1937 vennero stampate 32 milioni di copie dell'opera omnia di Puškin, prodotte traduzioni in 52 lingue e fiorì la realizzazione di gadget (manifesti, incisioni, medaglie, porcellane, tessuti e così via), atti a trasformare Puškin nell'oggetto sempre presente di un culto di massa.

---

<sup>1</sup> A Leningrado in quattro mesi furono organizzate 1495 conferenze e 1737 esibizioni artistiche, alle quali assistettero circa 700.000 persone. L'eco dei festeggiamenti giunse nei remoti luoghi di confino e nelle carceri speciali. Sulla «politicizzazione della geografia» (Piretto 2018: 252): a Mosca, oltre alla piazza citata, venne dato il nome del poeta al Museo d'arte di Stato, alla via Bol'shaja Dmitrovka e alla banchina Neskučnaja. Un caso eclatante di «rielaborazione creativa» fu costituito dalla scultura di Aleksandr Opekušin (1880), resa simile allo Stalin di Sergej Merkurov che abbelliva il canale Moscova-Volga (Schlögel 2016: 191-194).



La grandiosità dell'operazione posta in essere testimonia il significato che le veniva attribuito, un significato non tanto letterario quanto culturale, politico e sociale. Il recupero e la canonizzazione di figure letterarie del passato rispondevano all'esigenza di imporre miti unificanti, capaci di dotare di un sostrato comune le diverse popolazioni dell'Unione e di creare un rapporto privo di intermediazione tra la Guida e queste popolazioni. Da qui l'abbandono della furia iconoclasta del futurismo che, seppur non senza ambiguità, poco più di un decennio prima aveva stabilito necessario «gettare fuori dal piroscampo della modernità» Puškin e l'accademia «più incomprensibili dei geroglifici» (*Schiaffo al gusto corrente*, in Chlebnikov 2003: 37) e la riabilitazione del poeta, figlio di una tradizione riconoscibile, in qualità di figura chiave che, semplificata e ripulita, poteva essere utilizzata nel sistema staliniano.

Le menti più fini del trentennio colsero da subito i limiti e le intenzioni sottese a questa operazione. Dal lager a Destinazione speciale delle Solovki, Pavel Florenskij pur rilevando la mediocrità delle pubblicazioni relative all'evento ne affermava l'importanza e chiariva: l'essenziale è «che se ne parli; poi Puškin parlerà da sé e dirà lui ciò che è necessario» (Florenskij 1998: 663, 2020: 347).

Messi in sordina, gli intellettuali non rinunciarono a partecipare al giubileo, ma i loro discorsi presero forma e si stratificarono attraverso l'uso di quella lingua esopica che avevano appreso per sopravvivere già dai tempi dello zarismo. E, come nel caso di Florenskij<sup>2</sup>, il parlare di Puškin divenne un parlare di sé, del proprio tempo, del proprio ruolo sociale, del proprio rapporto con la collettività e con il potere. Diffusa era la consapevolezza della gravità del momento in cui si riscriveva la storia e del profondo intreccio tra l'«euforia» delle celebrazioni e il terrore che dilaniava la società, due facce della stessa medaglia, «due aspetti

---

<sup>2</sup> Si veda il seguente passo (Florenskij 1998: 663-664, 2020: 348): «In Puškin si manifesta in fondo solo quella legge universale che vuole che si lapidino i profeti e poi si costruiscano loro i sepolcri [...]. Perché sia così, è del tutto chiaro: è una sfasatura; sfasatura della società rispetto alla grandezza, e sfasatura della persona rispetto alla propria grandezza [...]. La vita è fatta in modo che si può dare qualcosa al mondo solo pagandone poi il fio con sofferenze e persecuzioni. E più il dono è disinteressato, più crudeli sono le persecuzioni, e dure le sofferenze».

inscindibili di una stessa strategia di mantenimento del potere» (Piretto 2018: 191).

Tra il 1937 e il 1938 si contano «verosimilmente» due milioni e mezzo di arresti, oltre 680.000 condanne alla fucilazione, diverse centinaia di migliaia di deportazioni e confinamenti (Chlevnjuk 2006: 187-188). I grandi processi coinvolsero funzionari, intellettuali, ma soprattutto persone comuni strappate alle loro vite da una furia cieca, illogica e irrazionale, nella quale si fondevano questioni politiche, etniche, sociali e individuali. Pochi sapevano perché venivano prelevati, deportati, giustiziati: le accuse erano incredibili e fantasiose, non supportate da prove concrete e confermate solo da confessioni altrettanto incredibili e fantasiose. «Arbitrarietà, subitanità, shock, aggressione alla luce del sole, scomparsa» (Schlögel 2016: 17) erano sotto gli occhi di tutti e condussero a un logoramento sociale non privo di conseguenze, nel breve e nel lungo periodo (Chlevnjuk 2006: 371-372).

Diversi intellettuali tentarono di sottrarsi a questo logoramento e provarono a denunciare ciò che accadeva. E alcuni lo fecero partendo proprio dal Puškin che nel frattempo veniva festeggiato per mostrare quanto la vita fosse, secondo i dettami di Stalin, «diventata più allegra» (Medvedev 2021: 316). Tra questi, Daniil Charms.

Nato a Pietroburgo nel 1905 da un ex ufficiale di marina arrestato ed esiliato per attività rivoluzionaria, Daniil Ivanovič Juvačëv compone i primi versi nel 1922, firmandoli con svariati pseudonimi, tra cui Charms, probabile fusione di *charm* e *harm*, al quale rimarrà sempre legato (Nakhimovskij 1982: 6, Kobrinskij 2008: 17-18). Dal 1925 frequenta le Avanguardie artistiche pittoriche e drammaturgiche, si interessa alle ricerche di Aleksandr Tufanov e stringe amicizia con Aleksandr Vvedenskij (1904-41), Nikolaj Zabolockij (1903-58), Nikolaj Olejnikov (1898-1937). Nello stesso anno crea con Vvedenskij il gruppo *Levyj flang* (Ala di sinistra), evoluzione dell'*Orden zaumnikov Dso* (Ordine degli zaumniki Dso), e inizia a definire sé stesso e un gruppo di poeti affini *činari*, termine controverso derivato probabilmente da *čin* (grado) «da intendersi in senso non materiale ma spirituale» (Greppi 2007: 165). Nel 1926 viene ammesso all'Unione dei poeti (ne verrà espulso nel '29) e partecipa alle attività del collettivo teatrale *Radiks*, per il quale scriverà con Vvedenskij la

pièce *Moja mama vsja v časach* (Mia mamma è tutta un orologio), mai rappresentata e andata perduta. Nel marzo del 1926 pubblica *Slučaj na železnoj doroge* (Un caso presso la ferrovia), un anno dopo *Stich Petra Jaškina-kommunista* (Verso di Pëtr Jaškin comunista), le uniche liriche non per bambini che escono mentre è ancora in vita. Dopo la breve parentesi di *Akademija levych klassikov* (Accademia dei classici di sinistra), riprende le attività del *Levyj flang* che, durante la serata teatrale *Tri levych časa* (Tre ore di sinistra, 24 gennaio 1928), si trasforma ufficialmente in *Oberiu* (Associazione dell'arte reale). Negli stessi anni, per mantenersi, Charms scrive per l'infanzia e collabora con le riviste *Ėž* (Il riccio) e *Čiž* (Il lucherino).

La morte di Majakovskij (14 aprile 1930) segna la fine delle ricerche dell'avanguardia e acutizza la repressione di tutte le forme artistiche che si muovono al di fuori del mandato sociale staliniano. Le critiche violente contro Charms, già manifestatesi all'indomani di *Tre ore di sinistra*, si intensificano dopo lo spettacolo che gli *oberiuty* tengono alla casa dello studente nell'aprile del 1930:

Gli *oberiuty* – si legge in una rivista dell'epoca – sono lontani dalla costruzione. Odiano la lotta che conduce il proletariato. La loro fuga dalla vita, la loro poesia priva di senso, la loro giocoleria *zaum'* [transmentale] è una protesta contro la dittatura del proletariato. La loro poesia è controrivoluzionaria. È una poesia di gente a noi estranea, è una poesia del nemico di classe. (Sažin 1997, I: 13)

*Oberiu* si scioglie. Charms viene arrestato una prima volta il 10 dicembre del 1931. È accusato con Vvedenskij di aver creato un'organizzazione letteraria controrivoluzionaria all'interno del *Detizdat* (Edizioni di stato per l'infanzia); i due vengono condannati a tre anni di lavori forzati, commutati poi in esilio e condonati.

Rientrato a Leningrado nel novembre del 1932, in un clima drammatico di intimidazione, continua a lavorare e a frequentare i *činari*. A questo periodo risalgono i primi brevi racconti che raccoglierà nella sua opera più nota, *Slučai* (*Casi*). Nel 1937 Olejnikov viene arrestato e fucilato. Dopo le pesanti critiche rivolte alla poesia *Iz doma vyšel čelovek* (Un uomo

uscì di casa) pubblicata lo stesso anno su *Čiž*, storia di un uomo che esce di casa per scomparire improvvisamente — rappresentazione di una vicenda all’epoca molto comune e allo stesso tempo espressione del desiderio di nascondersi dall’NKVD (Glocer 2005: 93-94) – Charms non può pubblicare più nulla ed è alla fame.

È arrivato un momento per me ancor più terribile. Al *Detizdat* si sono attaccati a certi miei versi e hanno cominciato a tormentarmi. Hanno smesso di pubblicarmi. Non mi pagano, spiegando la cosa con dei ritardi casuali. Sento che là sta accadendo qualcosa di misterioso, di malvagio [...]. So che per me è arrivata la fine. [...] Mani di ferro mi tirano verso una fossa. (Charms 2005, III: 142, 144; 1990: 234, 238)

Nel 1939 salta la leva obbligatoria simulando allucinazioni. Il 23 agosto del 1941, a pochi mesi dall’invasione tedesca, viene arrestato una seconda volta (Vvedenskij ne seguirà le sorti a settembre) e, come l’uomo che esce di casa della poesia del ’37, Charms scompare, si dissolve<sup>3</sup>. Di lui rimane una valigia di manoscritti che viene consegnata dalla seconda moglie Marina Malič all’amico, il musicologo e filosofo Jakov Druskin. Ufficialmente Charms rinasce tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, quando Druskin cessa di attenderne il ritorno e mostra i manoscritti ad alcuni giovani studiosi, Anatolij Aleksandrov, Michail Mejlach, Genrich Orlov, che ne intraprendono il recupero. Si può dire però che la sua arte non sia mai realmente morta: dalla sua scomparsa ad oggi le sue brevi prose, le poesie, la sua drammaturgia hanno continuato a circolare sotto forma di *samizdat* o più semplicemente di bocca in bocca, creando da una parte enormi problemi di natura filologica, ma dall’altra testimoniando un’aderenza ai bisogni più profondi del mondo sovietico e post sovietico.

---

<sup>3</sup> L’apertura degli archivi negli anni Ottanta consentì di far chiarezza sulla sua morte, avvenuta nell’ospedale psichiatrico detentivo n. 1 di Leningrado il 2 febbraio 1942 (Piccolo 2007: 149-150). Verrà riabilitato post mortem, erroneamente – perché mai messo sotto processo – insieme all’amico Vvedenskij, deceduto di pleurite a Kazan’ il 19 dicembre del ’41.

Nell'opera di Charms la presenza di Puškin non è mai neutrale, ma funge da rivelatore ideologico delle sue posizioni artistiche, sociali e politiche. Il Puškin di Charms è una vibrata protesta contro le iniziative poste in essere in Unione sovietica per creare e rafforzare lo spirito nazionale alla vigilia della seconda guerra mondiale (tra le quali il noto giubileo) e finisce col minarne il senso profondo. Atto di rivolta individuale che corona una produzione audace e indipendente, la contestazione che Charms fa del Puškin sovietico, lungi dall'essere un piccolo dettaglio della sua biografia, sarà una delle concause che lo porterà alla morte in un ospedale psichiatrico nella Leningrado del '42, ma che allo stesso tempo gli consentirà di emergere dalla palude del suo presente.

Definito uno dei cinque geni dell'umanità, accanto a Dante, Shakespeare, Goethe e Gogol', Puškin compare nei diari e nelle opere di Charms dal 1927<sup>4</sup>. In quest'anno scrive *Komedija goroda Peterburga* (La commedia della città di Pietroburgo) dove si serve del *Mednyj vsadnik* (Il cavaliere di bronzo) e della poesia «*Brožu li ja vdol' ulic šumnych*» («Se per le chiassose vie») per 'costruire' la grandezza di Pietro il Grande e l'incertezza di Nicola II alla vigilia della rivoluzione<sup>5</sup>. Qui l'utilizzo libero dell'armamentario puškiniano (canovaccio e singoli termini) persegue uno scopo preciso: dar conto della disgregazione e del clima messianico di attesa che si respirano nella città prerivoluzionaria ma soprattutto, nella Leningrado dell'affermazione dello stalinismo, che viene più volte evocata e sovrapposta a Pietroburgo. Stessa grande libertà caratterizza la scelta dei versi, nonché le parafrasi e le reminiscenze puškiniane provenienti

---

<sup>4</sup> Un primo richiamo a Puškin è stato notato da Nikolaj Bogomolov (2005: 14) in una nota dei diari (18/7/1927: «Allora, Charms, mani sui fianchi e tieni duro. Urla Urrah per non perderti d'animo. Sii un re») che evoca i versi «Ma rimani forte, fermo, impenetrabile. Sei un re» (Puškin 1977, III: 165). L'elenco dei geni dell'umanità (1931) è in Charms 1990: 241.

<sup>5</sup> Si confrontino Pietro il Grande dell'incipit della *Commedia* di Charms e il Cavaliere di Bronzo del *Proemio* di Puškin: entrambe le figure stanno di fronte alla Neva, uno «pieno di grandi pensieri» (P), l'altro «con un dolce pensiero scavato nella ruga della fronte» (Ch), fissano il «vuoto» (Ch), o l'ondeggiare di «vuote onde» (P) e vi scorgono una «navicella solitaria» (P) o una «vela lontana» (Ch) mentre intorno il bosco «monotono» (Ch) o «ignoto ai raggi del sole, rumoreggia» (P). Charms 2015: 371, Puškin 1977, IV: 274. In rif. a «Se per le chiassose vie», Sažin 1997, II: 463.

dall'*Evgenij Onegin* presenti nelle poesie «*Gde-ž? Gde-ž? Gde-ž? Gde-ž?*» («Ma Dove? Ma Dove? Ma Dove? Ma Dove?», 1930), «*Stoit sred' voln morskich pustynnyj ostrov*» («Sta tra le onde del mare un'isola deserta», 1934), *Nebo* (Il cielo, 1935), che perseguono lo scopo di celebrare l'arte vera, creativa, resistente a qualunque tempesta della contingenza<sup>6</sup>. Nel caso di «*Ma Dove?*» si aggiunge un'affettuosa dissacrazione che produrrà i suoi effetti più grotteschi in *SON dvuch černomazyh DAM* (Il sogno delle due dame dalla pelle scura, 1936), ispirato a *Kapitanskaja dočka* (*La figlia del Capitano*):

Due dame dormono, o forse no,  
Non dormono, o forse no,  
Di sicuro dormono e fanno un sogno,  
Nel sogno Ivan entra dalla porta  
Dietro Ivan c'è l'amministratore  
Che tiene in mano un tomo di Tolstoj  
«Guerra e pace» parte seconda...  
O forse no, nient'affatto  
Entra Tolstoj e si toglie il paltò

---

<sup>6</sup> Affascinanti allusioni al Puškin di *Besy* (*Diavoli*), *Mocart i Sal'eri* (*Mozart e Salieri*) sono state notate da Nina Perlina nelle poesie di Charms «*Solovej skatyvajas' v jaščik*» («L'usignolo che precipita e muore»), *Zloe sobranie NEverných* (Il malvagio convegno degli infedeli) del 1930 (Perlina 1991: 180, 189). Per quanto riguarda l'*Evgenij Onegin* si sottolineano tre momenti (Sažin 1997, I: 376, 406, 413). In «*Ma dove?*» Charms estrapola un verso sull'amore del poeta per il ballo (Puškin Cap I, XXX) e lo inserisce in una poesia grottesca con un «semidio semicalvo» che «avrebbe fatto meglio ad andare al ballo» e «intrattenere le dame con la sua calvizie». In «*Sta tra le onde del mare un'isola deserta*» Charms adopera la descrizione dell'esibizione della ballerina Istomina (Puškin Cap I, XX) per illustrare il volo di un gabbiano trascinato e abbattuto dal vento: stessi termini, medesimo impianto. Anche il senso dei due voli ci appare simile: virtuosismi che sopravviveranno per sempre nel ricordo di chi ne ha goduto. Infine *Il Cielo* ricorda da vicino il risveglio movimentato di Pietroburgo mentre Evgenij si ritira (Puškin Cap I, XXXV). Molto simile è in effetti lo «schiamazzare di Piter sulla Neva», ma se Puškin pone al centro della narrazione l'uomo, in Charms il centro è la natura, nel disegno coerente di un universo nel quale l'essere umano è solo una piccola parte di un ampio movimento ciclico. Ancora in *Cielo*, Sažin (1997, I: 414) nota la riproposizione di alcuni versi della *Skazka o care Saltane* (*Fiaba sullo zar Saltan*) con piccole varianti.

Le calosce e gli stivali  
E urla: Van'ka, aiutami!  
Allora Ivan prende l'ascia  
E trak! A Tolstoj sulla testa.  
Tolstoj cade. Che vergogna!  
E tutta la letteratura russa finisce nel cesso. (Charms 2015: 342, trad.  
mia)<sup>7</sup>

Con il minidramma *Puškin i Gogol'* (Puškin e Gogol', 1934) – incentrato sui due mostri della letteratura che cercano di entrare in scena ma non ci riescono perché, tra impropri e maledizioni, continuano a inciampare l'uno sull'altro – Charms comincia a utilizzare Puškin nella prosa.

Gogol' (*cade in scena da dietro le quinte e se ne resta pacificamente sdraiato*)  
Puškin (*entra, inciampa in Gogol' e cade*): Maledizione! Non sarà mica Gogol'!  
Gogol' (*tirandosi su*): Che schifo, non si può riposare un attimo! (*Si allontana, inciampa in Puškin e cade*) Non mi sarà mica capitato tra i piedi Puškin!  
Puškin (*tirandosi su*): Non c'è un attimo di pace! (*Si allontana, inciampa in Gogol' e cade*) Maledizione! Non sarà mica ancora Gogol'!  
Gogol' (*tirandosi su*): Ce n'è sempre una! (*Si allontana, inciampa in Puškin e cade*) Che schifo! Ancora Puškin!

---

<sup>7</sup> Oltre a Puškin e Tolstoj, Sažin (1997, I: 416) legge nel testo allusioni a Gogol' e Dostoevskij. Gli elementi in comune con lo stralcio di Puškin, proveniente dal capitolo *Vožatyj* (La guida, 1978, VI: 269), sarebbero: il sogno (con l'importante variante charmsiana, «o forse no»), uno scambio (il tomo di Tolstoj che in Charms diventa Tolstoj; il contadino che nel sogno di Petruša ha preso il posto del padre), l'ascia che viene agitata, una strage finale (la letteratura russa che finisce nel cesso in Charms, i cadaveri sanguinanti in Puškin). Si segnala infine un'altra probabile parafrasi puškiniana, tratta da *Utoplennik* (L'annegato) nella poesia per bambini *Neožidannyj ulov* (Una preda inaspettata). Analoga la situazione di partenza, rovesciata quella di arrivo: il ritrovamento di un cadavere nel fiume e l'atto pietoso di un padre che lo trascina a riva si concludono con il dono divino di un pescato straordinario (Charms 2015: 876; Puškin 1977, III: 70-72).



Puškin (*tirandosi su*): Ma questo è teppismo! Vero e proprio teppismo!  
(*Si allontana, inciampa in Gogol' e cade*) Maledizione! Ancora Gogol'!

Gogol' (*tirandosi su*): Ma questa è una presa in giro! (*Si allontana, inciampa in Puškin e cade*) Ancora Puškin!

Puškin (*tirandosi su*): Maledizione! È proprio una maledizione! (*Si allontana, inciampa in Gogol' e cade*) Gogol'!

Gogol' (*tirandosi su*): Che schifo! (*Si allontana, inciampa in Puškin e cade*)  
Puškin!

Puškin (*tirandosi su*): Maledizione! (*Si allontana, inciampa in Gogol' e cade al di là delle quinte*) Gogol'!

Gogol' (*tirandosi su*): Che schifo! (*Esce di scena*).

*Da dietro la scena si sente la voce di Gogol': Puškin!*

*Sipario.* (Charms 2015: 774, 1990: 14-15)

*Puškin e Gogol*, così come gli *Anekdoty iz žizni Puškina* (*Aneddoti dalla vita di Puškin*), sono inseriti all'interno di *Casi*, un ciclo di trenta opere brevi raccolte da Charms nel 1937. Riteniamo opportuno soffermarci su questo lavoro, che noi consideriamo il capolavoro dello scrittore.

I *Casi* si aprono con il brano *Golubaja tetrad' N° 10* (*Quaderno Azzurro, N. 10*), che offre il quadro di riferimento generale: non si può realmente conoscere il mondo che ci circonda, quindi è meglio non parlarne e non scriverne:

C'era un uomo con i capelli rossi, che non aveva né occhi né orecchie. Non aveva neppure i capelli, per cui dicevano che aveva i capelli rossi tanto per dire. Non poteva parlare, perché non aveva la bocca. Non aveva neanche il naso [...]. Non aveva niente! Per cui non si capisce di chi si stia parlando. Meglio allora non parlarne più. (*Ivi*: 771, 11)

Questo primo pezzo illumina il senso del racconto *O Puškine* (*Su Puškin*, 1936), non incluso nel ciclo:

È difficile parlare di Puškin a chi di lui non sappia niente. Puškin è un grande poeta. [...] Tutti sono nullità in confronto a Puškin, solo in

confronto a Gogol' è Puškin a essere una nullità. Perciò, invece di scrivere di Puškin, per voi scriverò piuttosto di Gogol'. Per quanto, Gogol' è talmente grande che su di lui non si può scrivere nulla, perciò scriverò comunque di Puškin. Però, dopo Gogol', in un certo senso è un peccato scrivere di Puškin. Ma di Gogol' non si può scrivere. Così non scriverò un bel niente su nessuno, è meglio. (*Ivi*: 619-620, 128-129)

La riduzione al silenzio appare come l'unica possibilità di relazionarsi con un mondo che digrada verso l'inconoscibile. Nulla può aiutare a sistematizzare e assimilare la realtà, non le scienze esatte, non la logica. L'unica soluzione diviene quella di non pensarci e limitarsi a segnalare ciò che avviene, i fatti della vita o 'casi' che si susseguono l'uno dopo l'altro, slegati da qualunque vincolo causale o spazio-temporale. La sostanza di questi 'casi' è resa esplicita dal caso n. 2: un elenco di morti accidentali che, prese singolarmente, sono stranissime ma infilate in una serie potenzialmente infinita diventano normali e noiose: Orlov fa indigestione di piselli tritati e muore, lo viene a sapere Krylov e muore, Spiridonov muore per conto suo, la moglie di Spiridonov cade dalla credenza e muore etc. etc. Illogiche e prive di nessi le morti, illogica e priva di nessi la conclusione che appone Charms: «Tutta brava gente, e non sanno farsi una posizione» (*Ivi*: 772, 12).

Insieme alle morti accidentali, i *Casi* sono ricchi di incidenti il cui tratto comune è quello di rendere impossibile ai protagonisti qualunque, seppur minima, forma di progettualità quotidiana. Questa progettualità è minata da forze oscure e incontrollabili che talvolta assumono un aspetto concreto – è la polizia, civile e politica (ma non c'è differenza), sono i tribunali, sono i processi sommari che imperversano in questo mondo alla rovescia<sup>8</sup>:

Kalugin si addormentò e sognò che stava nascosto in mezzo a dei cespugli e che davanti ai cespugli passava un poliziotto. Kalugin si

---

<sup>8</sup> In *Petrov i Kamarov* (*Petrov e Zanzarov*) è contenuto un riferimento chiaro all'interscambiabilità tra interi gruppi sottoposti alle purghe staliniane e al cannibalismo politico che decima in poco tempo partito, polizia, burocrazia: «Petrov: Ehi, Zanzarov! Dài, andiamo a caccia di zanzare! Zanzarov: No, non sono ancora pronto a questo: andiamo a cacciar gatti, piuttosto!» (*Ivi*: 773, 14).

svegliò, si grattò la bocca e si riaddormentò, e di nuovo sognò che passava davanti a dei cespugli e che nei cespugli stava nascosto un poliziotto. [...] Kalugin si svegliò e decise di non dormire più, ma si riaddormentò all’istante e sognò che stava nascosto dietro un poliziotto e che davanti a loro passavano dei cespugli. (*Ivi*: 778, 19-20)

Tutto questo non è divertente, fa paura perché non se ne può uscire vivi; e non basta la persecuzione poliziesca. In un sistema assoluto se non ti fa a pezzi direttamente il potere, lo fa la società, dove tutti indifferentemente possono essere te, il poliziotto, il cespuglio.

Kalugin dormì quattro giorni e quattro notti di seguito, e il quinto giorno si svegliò così magro che gli toccò legarsi gli stivali alle gambe con uno spago [...]. E la commissione sanitaria, facendo il giro degli appartamenti, trovò Kalugin antigienico e inservibile, e ordinò al comitato inquilini di gettarlo via con la spazzatura. (*Ibidem*)

Gli inquilini eseguono gli ordini, altre volte lo fa una generica folla, ma spesso è la stessa folla a prendere l’iniziativa in un delirante crescendo di violenza di fronte al quale sembrano palesarsi due possibili reazioni: non credere e ritenere ciò che accade frutto di un’illusione ottica oppure partecipare in prima persona a questa violenza immotivata e letale. E così Aleksej Aleksevič pesta e viene pestato da Andrej Karlovič, Tikakeev uccide l’amico a colpi di cetriolo, Maškin uccide Koškin, e via via, per arrivare a una sorta di chiusa ideale nella breve *Simfonija* (*Sinfonia*):

Al primo canto del gallo Timofej saltò dalla finestrella sul tetto e spaventò tutti [...]. Il contadino Chariton si fermò, raccolse una pietra e la lanciò contro Timofej. Timofej scomparve chissà dove. «Che furbacchione!» gridò la mandria umana, e un tal Zubov prese la rincorsa e con tutte le sue forze si lanciò con la testa contro la parete [...]. Di lì passava Feteljušin, ridacchiando. Komarov gli si avvicinò e [...] gli diede un calcio nel ventre. [...] Non lontano di lì una donna nasuta picchiava con un truogolo il suo bambino. E una giovane madre grassottella sfregava il viso di una graziosa ragazzina contro il muro di mattoni. [...] Le donne imprecavano a gran voce e si urtavano

[...]. Il contadino Chariton, ubriaco di alcol denaturato, stava davanti alle donne con i pantaloni sbottonati e diceva parole sconce. Cominciò così una bella giornata d'estate. (*Ivi*: 798, 41)

Nessuna consolazione è prevista o prevedibile. Il mondo è questo e un altro, seppur ci fosse, non è un'opzione. Non esiste il 'miracolo' nei *Casi*. Così, il giovanotto angelico che prende in giro il guardiano (*Ivi*: 781-782, 22-23) scompare lasciando dietro di sé solo un «odore di penne bruciate». E di fronte al mistero dei misteri, il guardiano non sa far altro che grattarsi la pancia e sputare nel punto in cui stava l'angelo.

Lo sputo sulle promesse dell'aldilà non è ancora tutto. In *Pakin i Rakukin* (*Pakin e Rakukin*), tormentato a morte da Pakin, Rakukin spira e

Circa quattordici minuti più tardi dal corpo di Rakukin sguscio fuori una piccola anima, e guardò con odio verso il punto dove poco prima era seduto Pakin. Ma in quell'attimo da dietro l'armadio uscì l'alta figura dell'angelo della morte, il quale, presa per mano l'anima di Rakukin, la condusse chissà dove [...]. L'anima di Rakukin correva dietro all'angelo della morte, voltandosi indietro ad ogni momento con sguardi di odio. Ma l'angelo della morte allungò il passo, e l'anima di Rakukin, a balzi e incespicando, scomparve in lontananza. (*Ivi*: 800, 43-44)

Cosa possono fare le forze dell'*intelligencija* di fronte a una simile negazione di ogni speranza e di ogni consolazione? L'arte è un armadio, aveva suggerito Charms nel 1928, e l'uomo curioso può entrarci dentro e tentare di conoscere, oppure ci si può sedere sopra a declamare i suoi versi (Nakhimovsky 1982: 14). Ma nell'uno come nell'altro caso il risultato è lo stesso: anche per l'artista la realtà è inconoscibile, se ne può talvolta sfiorare l'essenza ma non se ne serba il ricordo e ciò che talvolta sovviene non può essere riportato in un tutto dotato di senso. L'intellettuale è inutile, non esiste e se tenta di palesarsi all'orizzonte può essere facilmente distrutto:

Lo scrittore: Io sono uno scrittore.

Il lettore: Secondo me invece sei una m...a!

*Lo scrittore resta per alcuni minuti come folgorato da questa nuova idea e cade esanime. Lo portano via.*

L'artista: Io sono un artista.

L'operaio: Secondo me invece sei una m...a!

*L'artista divenne bianco come un cencio e cominciò a tremare come un giunco e improvvisamente trapassò.*

*Lo portano via.*

Il compositore: Io sono un compositore.

Vanja Rublëv: Secondo me invece sei m...!

*Il compositore, respirando affannosamente, si accasciò all'istante. Improvvisamente lo portano via.* (Charms 2015: 782-783, 1990: 24)

Il discorso di Charms sulle possibilità dell'arte di sostenere l'individuo è raffinato e pericoloso. Charms vede il delitto insito nello svuotamento delle istanze culturali dalle loro caratteristiche salienti e la loro sostituzione con luoghi comuni e banalità all'interno di un sistema totalmente dipendente dall'alto. In questo contesto scrive i numerosi pezzi sulla letteratura passata e a lui contemporanea che più direttamente vanno a colpire la rielaborazione della storia e delle lettere di matrice staliniana evidente nelle celebrazioni del '37.

Chiusisi in modo definitivo i percorsi ufficiali di espressione del dissenso, Charms ricorre a uno degli strumenti narrativi più duttili e sottili che ha a disposizione: *l'anekdot*.

La Russia ha una lunga tradizione aneddótica, che precede e accompagna l'uso formale del termine adottato ai tempi di Voltaire (Graham 2003: 29). Adoperato per raccontare storie brevi e argute su personaggi importanti, secondo il *Dizionario russo dei Sinonimi e degli Stati* (1840), *l'anekdot* «illustra i segreti della politica e della letteratura o mette a nudo il meccanismo nascosto degli eventi» (cit. in Graham 2003: 65). A partire dalla seconda metà del secolo, la definizione si amplia a comprendere le storie popolari narrate dai contadini, nonché, nel primo Novecento, scenette divertenti, spesso antisemite, rappresentate in piccoli teatri, e un nutrito corpus di barzellette politiche che prendono di mira lo zar (Lewis 2009: 49-51).

Tenuto in grande considerazione dai bolscevichi, che vi vedono una forma di propaganda rapida ed efficace, il suo potenziale eversivo viene colto dal regime di Stalin che tenta innanzitutto di mantenerne il valore di valvola di scarico del malcontento popolare. L'*anekdot* viene incoraggiato e/o tollerato, ma solo se indirizzato ai «nemici comuni», ai residui del mondo capitalistico, lontano dai simboli, dalle manifestazioni e dalle incongruenze dell'universo sovietico (Graham 2003: 13). La satira politica indipendente è messa a tacere: chiusi i giornali, ridotti al silenzio gli autori.

Charms si infila tra le maglie della censura e, richiamandosi alla tradizione viva dell'*anekdot*, costruisce storielle brevi, intense, facili da ricordare e da riprodurre, colme di informazioni proibite. La chiave del loro successo, della loro capacità di uscire dal contesto in cui sono nate per parlare alle generazioni future sta nella capacità di Charms di elaborare una forma di critica fine e tagliente in modo quasi innocente e benevolo. I suoi 'aneddoti' rivelano tutta l'assurdità delle mistificazioni del potere e della propaganda con una dolcezza che riesce a toccare il cuore dei cittadini russi e sovietici e unirli nel ricordo di un passato comune ispirato da ideali utopistici, tradito dall'uso della forza e della coercizione.

Gli *Aneddoti dalla vita di Puškin*, pluridiffusi e pluri-imitati (*Charmsiada*, 1998) sono questo. Charms essenzialmente prende di mira la trasformazione del poeta russo in 'uno di noi', 'il nostro tutto', e lo fa a partire dalla biografia rimaneggiata in epoca sovietica che viene dissacrata alla radice:

Puškin era un poeta e stava sempre a scrivere qualcosa. Una volta Žukovskij lo trovò intento a scrivere ed esclamò forte:  
«Non sei davvero un imbrattacarte!».  
Da allora Puškin prese a voler molto bene a Žukovskij e cominciò a chiamarlo affettuosamente Žukovyj.

Come è noto a Puškin non crebbe mai la barba. Puškin se ne crucciava molto e fu sempre invidioso di Zachar'in, al quale, al contrario, la barba cresceva in modo del tutto dignitoso. «A lui cresce, e a me non cresce» diceva spesso Puškin indicando Zachar'in con le unghie. E aveva sempre ragione.

Una volta Petruševskij rompe l'orologio e mandò a chiamare Puškin. Puškin venne, esaminò l'orologio di Petruševskij e poi lo rimise sul tavolo. «Che mi dici, fratello Puškin?» chiese Petruševskij. «Stop!» disse Puškin.

Quando si rompe le gambe, Puškin cominciò ad andare in giro con la sedia a rotelle. Gli amici amavano canzonarlo e lo tiravano per le ruote. Puškin si stizziva e scriveva versi ingiuriosi sul conto degli amici. Questi versi li chiamava «erpigarmi».

L'estate del 1829 Puškin la passò in campagna. Si alzava al mattino presto, beveva una brocca di latte appena munto e correva al fiume a nuotare. Dopo aver nuotato, Puškin si sdraiava sull'erba e dormiva fino all'ora di pranzo. Dopo pranzo Puškin dormiva sull'amaca. Quando incontrava dei contadini puzzolenti, Puškin li salutava con cenni del capo e si turava il naso con le dita. E i contadini puzzolenti si prosternavano e dicevano: «Va bbene, va bbene!».

Puškin amava tirare sassi. Come vede dei sassi, subito si mette a tirarli. A volte si accalora a tal punto che diventa tutto rosso, agita le braccia, tira sassi, proprio una cosa terribile!

Puškin aveva quattro figli, e tutti idioti. Uno non era neppure capace di stare seduto sulla sedia e cadeva continuamente. Già lo stesso Puškin stava seduto piuttosto male sulla sedia. A volte c'era proprio da morir dal ridere: stanno seduti a tavola, a un capo della tavola cade continuamente dalla sedia Puškin, e all'altro capo suo figlio. Proprio una cosa dell'altro mondo! (Charms 2015: 796-798, 1990: 39-40)

Puškin e i suoi contemporanei perdono ogni contatto con la storia e diventano personaggi fantastici, un po' come accade nella vulgata staliniana, ma in senso esattamente contrario. Charms crea situazioni fantastiche a partire da dati storici allo scopo di strappare Puškin dall'alveo degli eroi di Stalin per restituirgli umanità e complessità. Gli 'aneddoti' di Charms, ricchi di idee simbolo che coltiva per tutta la vita, mettono in discussione la costruzione del mito, schernendone i presupposti materiali,

scritti e iconografici: le supposte qualità taumaturgiche, lo stacanovismo, la serietà, le motivazioni sempre profonde della sua scrittura, in un complesso gioco di specchi in cui realtà e finzione si fondono sino a diventare inscindibili.

La biografia non è mai neutrale, sembra dirci Charms, e infatti non sono casuali le vicissitudini che accompagnarono la stesura di *Puškin*, racconto per bambini del dicembre del 1936 (Sažin 1997, III: 305-308, 190-195). Charms rimaneggiò più volte il testo e ne rimase sino alla fine profondamente insoddisfatto. Lo espanse, lo semplificò, lo riorganizzò in modo tale da ripulirlo delle sue parti più controverse, le parti aneddotiche, che ci riportano alla prosa per gli adulti. Charms era consapevole che quelle parti non potevano trovare spazio nell'editoria sovietica: non in quella per adulti e tantomeno in quella per i bambini, dove, al pari dell'agiografia tradizionale, lo stato morale del soggetto veniva fatto derivare dall'intera biografia, compresa l'infanzia, che doveva essere particolarmente edificante (Piretto 2018: 109). Ma allo stesso tempo, nel testo definitivo rimane una carica eversiva di ambiguità, rimane la sostanza del pensiero di Charms che si esprime innanzitutto nel tentativo di ricollocare Puškin nel suo Ottocento, allontanandolo dal modello dell'uomo sovietico che costituisce il fulcro del discorso di Stalin.

Considerata una «potente arma» e orientata sin dall'inizio «alla formazione della morale comunista» (Serebrennik 2021: 191-192), la letteratura sovietica per l'infanzia vive incredibilmente un momento di grazia negli anni Trenta, per merito di alcuni pionieri che credono nella possibilità di conciliare ideologia e arte. Tra questi si ricorda Samuil Maršak (1887-1964), poeta, direttore delle riviste per l'infanzia "Novyj Robinzon" (Il nuovo Robinson, 1924-25), "Ėž" (1928-35), "Čiž" (1930-41), e della sezione leningradese delle Edizioni di Stato per l'infanzia (1924-37)<sup>9</sup>. Maršak seppe organizzare attorno a sé un gruppo di talentuosi poeti, prosatori, artisti provenienti dalle avanguardie (tra i quali Nikolaj Zabolockij, Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij) che riuscirono a convogliare innovazione e sperimentalismo nella letteratura per l'infanzia.

---

<sup>9</sup> "Ėž" e "Čiž" videro anche la direzione di Nikolaj Olejnikov: tra il '28 e il '29 la prima rivista, nel 1934 e nel 1937 la seconda.



Trovare la quadra in un sistema fatto di libertà artistica, necessità ideologica, censura e autocensura non era facile. Spinto dal bisogno, Charms si rivolse alla letteratura infantile, cercando di rimanere fedele sino alla fine alla propria natura di scrittore per adulti. Le due scritture sono contigue e la presenza di Puškin in entrambe è illuminante. Senza dimenticare che una delle creazioni artistiche più adulte e più significative degli anni Trenta, Charms la produsse proprio per i bambini:

Un uomo uscì di casa  
Con un sacco e un bastone.  
E su un sentiero lontano,  
E su un sentiero lontano  
Si incamminò.

Andava sempre dritto, avanti  
E sempre avanti guardava.  
Non si fermava a dormire, a bere  
Non si fermava a bere, a dormire  
Non si fermava a dormire, a bere, a mangiare.

Ed ecco che una volta all'alba  
Entrò in un bosco scuro.  
E da quel momento,  
E da quel momento,  
Da quel momento scomparve.

Ma se per caso  
Vi capitasse di incontrarlo,  
Allora, in fretta,  
Allora in fretta,  
In fretta ditecelo. (Charms 2015: 849, trad. mia)

*Un uomo uscì di casa*, secondo noi, riassume l'essenza più profonda di quello che furono gli anni Trenta per migliaia di cittadini sovietici che credettero nella rivoluzione e la sostennero, raggiungendo grazie ad essa altezze inimmaginabili. Ma da queste altezze caddero e, come scrisse

Charms poco prima di morire, andarono «a sbattere contro il tetro montacarichi del futuro» (2015: 696, 1990: 154). Charms «aveva questa poesia dentro, conficcata nell'anima», sentendone a fondo tutto l'oscuro presagio, ricorda Marina Malič (Glocer 2005: 93-94). Ma la sa scrivere nel 1937, l'anno in cui, mentre infuria il Terrore, raccoglie i *Casi* e continua a lavorare su Puškin<sup>10</sup>.

Celebrazione e negazione del giubileo, le opere di Charms dedicate alla figura del poeta ottocentesco, che abbiamo messo al centro della nostra trattazione, riescono a raccontare in modo impeccabile un'epoca, attraverso la distruzione della sua dimensione mitopoietica.

---

<sup>10</sup> Sulla base di una comparazione dei manoscritti conservati alla Puškinskij dom, Aleksandrov (1980: 78-79) giunge alla conclusione che Charms fosse uno degli autori del profilo biografico redazionale sull'infanzia e sugli anni del liceo di Puškin, pubblicato sul secondo numero di *Čiž* del 1937, che riprende parti del racconto del dicembre del 1936. Aleksandrov ritiene inoltre probabile che gli stessi *Aneddoti* siano stati scritti contemporaneamente al profilo per la rivista.

## Bibliografia

- Aleksandrov A. (1980), *Materialy D.I. Charmsa v rukopisnom otdele Puškinskogo doma, Ežegodnik Rukopisnogo otdela na 1978 god Puškinskogo doma*, Nauka, Leningrad, pp. 64-79.
- Bogomolov N. (2005), *Iz marginalij k zapisnym knižkam Charmsa*, in A. Kobrinskij (a cura di), *Stoletie Daniila Charmsa*, SPGUTD, Sankt-Peterburg, pp. 5-17.
- Charms D. (1990), *Casi*, a cura di R. Giaquinta, Adelphi, Milano.
- Charms D. (2005), *Vsë podrjad v 3 t.*, Zacharov, Moskva.
- Charms D. (2015), *Polnoe sobranie sočinenij*, Azbuka, Sankt-Peterburg.
- Charmsiada (1998), *Charmsiada. Komiksy iz žizni velikich*, a cura di V. Levto, postfazione di V. Sažin, illustrazioni di A. Nikitin, Lik, SPB.
- Chlebnikov V. (2003), *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, t. IV, Imli Ran, Moskva.
- Chlevnjuk O.V. (2006), *Storia del Gulag. Dalla collettivizzazione al Grande terrore*, Einaudi, Torino.
- Florenskij P. (1998), *Sočinenija v četyrëch tomach*, t. IV, Mysl', Moskva.
- Florenskij P. A. (2020), *Non dimenticatemi. Le lettere dal gulag del grande matematico, filosofo e sacerdote russo*, Mondadori, Milano.
- Glocer V. (2005), *Marina Durnovo. Moj muž Daniil Charms*, Ima Press, Moskva.
- Graham S. (2003), *A cultural analysis of the Russo-Soviet «anekdot»*, [https://d-scholarship.pitt.edu/9560/1/grahamsethb\\_etd2003.pdf](https://d-scholarship.pitt.edu/9560/1/grahamsethb_etd2003.pdf)
- Greppi G. (2007), *I Činari*, “eSamizdat”, V 1-2, pp. 165-167, <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/12/14>
- Kobrinskij A. (2008), *Daniil Charms*, Molodaja gvardija, Moskva.
- Lewis B. (2009), *Falce e sberleffo. Una storia del comunismo attraverso la satira*, Piemme, Milano.
- Medvedev R. A., Medvedev Ž. A. (2021), *Stalin sconosciuto. Alla luce degli archivi segreti sovietici*, Feltrinelli, Milano.
- Nakhimovsky A. S. (1982), *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii*, Wiener slawisticher Almanach, Sonderband 5, Wien.

- Perlina N. (1991), *Daniil Kharms's Poetic System: Text, Context, Intertext*, in N. Cornwell (ed. by), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*, Palgrave Macmillan, London, pp. 175-191.
- Piccolo L. (2007), *Daniil Charms. Il volo e la vertigine*, "eSamizdat", V 1-2, pp. 135-151, <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/12/14>
- Piretto G. P. (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Puškin A. (1977, III, IV; 1978, VI), *Polnoe sobranie sočinenij v 10-ti tt.*, Nauka, Leningrad.
- Puškin A. (2010), *Opere*, a cura di E. Bazzarelli, G. Spendel, Mondadori, Milano.
- Sažin V. (1997) in D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij v 3 t.*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg.
- Schlögel K. (2016), *L'utopia e il terrore. Mosca 1937. Nel cuore della Russia di Stalin*, Rizzoli, Milano.
- Serebrennik D. (2021), *Detskaja kniga i bor'ba za formirovanie ideala sovetskogo čeloveka (1918-1930)*, "Kultura słowian. Rocznik Komisji Kultury Słowian PAU", Tom XVII, pp. 189-209, <https://orcid.org/0000-0003-4099-6351>

## L'autrice

### Lidia Sedda

Lidia Sedda, ricercatore indipendente, traduttore. Si occupa di letteratura russa e storia contemporanea. Ha svolto ricerche sulla letteratura utopica e distopica del Novecento russo e sulla storia del movimento operaio. Ha pubblicato le monografie *Economia, politica e società sovietica nei quaderni del carcere* (2000), *Don Chisciotte nella cultura russa 1720-1928* (2010), diversi saggi e articoli su riviste e volumi collettanei.

Lavora attualmente alla traduzione delle opere del poeta Velimir Chlebnikov.

Email: [lidiasedda@hotmail.com](mailto:lidiasedda@hotmail.com)

## Come citare questo articolo

Lidia Sedda, «*Mani di ferro mi tirano verso una fossa*». *Daniil Charms e il giubileo di Puškin del 1937*, “Medea”, X, 1, 2025, DOI: [10.13125/medea-6422](https://doi.org/10.13125/medea-6422)