

PICCOLA BIBLIOTECA SLAVA

A CURA DI ETTORE LO GATTO

II

ETTORE LO GATTO

Prof. di Letterature Slave nella R. Università di Napoli

LETTERATURA SOVIETTISTA



ATICI

CA

ROMA - ISTITUTO PER L'EUROPA ORIENTALE - ROMA

PICCOLA BIBLIOTECA SLAVA

1. E. LO GATTO - *Spirito
e forme della poesia
bulgara* L. 3.00
2. E. LO GATTO - *Lettera-
tura sovietista* » 15.00
3. E. LO GATTO - *Vecchia
Russia nella Russia so-
vietista (con 20 illustra-
zioni fuori testo)* . . » 10.00

Prezzo Lire 15.00

PICCOLA BIBLIOTECA SLAVA

A CURA DI ETTORE LO GATTO

II

ETTORE LO GATTO

Prof. di Letterature Slave nella R. Università di Napoli

LETTERATURA SOVIETTISTA



ATICI

CA

ROMA - ISTITUTO PER L'EUROPA ORIENTALE - ROMA

AVVERTENZA

La pubblicazione di questa serie di saggi precede la pubblicazione del già annunziato volume sulla Letteratura russa del sec. XX, che sarà pubblicato come quinto volume della Storia della letteratura russa, e comprenderà anche l'ultimo ventennio del sec. XIX. Una migliore distribuzione della materia ha richiesto editorialmente questa distinzione. I sottoscrittori ai soli quattro volumi, ne riceveranno invece cinque, mentre i sottoscrittori all'opera totale, compresa la letteratura del sec. XX ricevono in più il presente volume, per il quale sono pregati d'inviare il supplemento di lire cinque all' « Istituto per l'Europa Orientale » (Via Nazionale 89, Roma).

AVVERTENZA

Il presente volume è destinato a essere letto e studiato da tutti gli scolari delle scuole elementari e medie inferiori. È stato compilato con l'intento di fornire un testo completo e moderno, che possa servire di guida e di strumento di lavoro per gli insegnanti e per gli alunni. Il contenuto è stato scelto con cura, tenendo conto delle esigenze didattiche e scientifiche del nostro paese. Le materie trattate sono quelle che costituiscono il nucleo fondamentale dell'istruzione elementare e media. Il testo è stato scritto in un linguaggio chiaro e semplice, adatto all'età degli scolari. Le spiegazioni sono esaurienti e complete, e sono accompagnate da esempi e esercizi che facilitano la comprensione e l'apprendimento. Le illustrazioni sono state scelte con cura, e sono state disegnate da artisti di fama internazionale. Le figure e i disegni sono stati realizzati con cura e precisione, e sono di grande valore didattico. Il presente volume è stato stampato in una tipografia di grande fama, e la stampa è di alta qualità. Il prezzo è molto basso, e il volume è molto comodo da usare. È un libro che tutti gli scolari delle scuole elementari e medie inferiori dovrebbero avere in casa o in scuola. È un libro che tutti gli insegnanti dovrebbero avere in ufficio. È un libro che tutti gli studiosi dovrebbero avere in biblioteca. È un libro che tutti gli amanti della cultura dovrebbero avere in casa. È un libro che tutti gli uomini di buona volontà dovrebbero avere in casa. È un libro che tutti gli uomini di buona volontà dovrebbero avere in casa.

B. e.

LETTERATURA SOVIETTISTA

DELLO STESSO AUTORE:

- I problemi della letteratura russa*, Napoli, Ricciardi, 1921.
Saggi sulla cultura russa, Napoli, Ricciardi, 1922.
Poesia russa della rivoluzione Roma, Stock, 1923.
Massimo Gorkij, Roma, Formiggini 1924.
La servitù della gleba e il movimento di liberazione in Russia,
Bologna, Zanichelli, 1925.
Studi di letterature slave, 2 voll. Roma, A. R. E., 1925 e 1927.
Pagine di storia e di letteratura russa, Roma, A.R.E., 1928.
Storia della letteratura russa, 2 voll., dalle origini a Karamzin,
Roma, A.R.E., 1928.
La letteratura russa, Roma, Cremonese, 1928.

Di prossima pubblicazione:

Storia della letteratura russa, vol. III.

In corso di stampa:

Storia della letteratura russa, Vol. IV e V.
Vecchia Russia nella Russia dei Sovieti.

In preparazione:

Storia del pensiero sociale russo.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Stab. Tip. R. Garroni - Via Francesco De Sanctis, 9 - Roma

PICCOLA BIBLIOTECA SLAVA

A CURA DI ETTORE LO GATTO

II

ETTORE LO GATTO

Prof. di Letterature Slave nella R. Università di Napoli

LETTERATURA SOVIETTISTA



R O M A
ISTITUTO PER L'EUROPA ORIENTALE

VIA NAZIONALE, 89

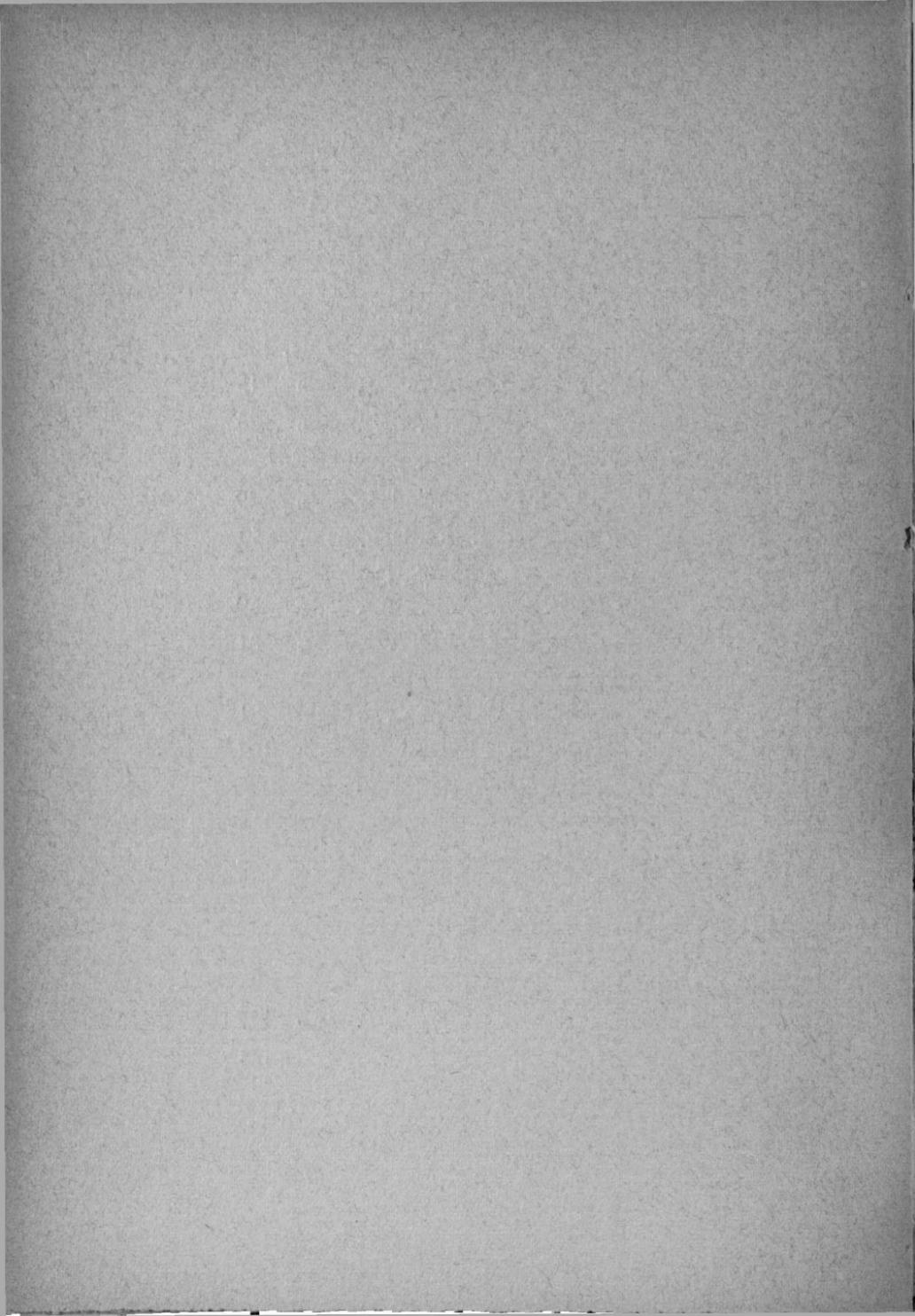
MCMXXVIII

SEGNI DI TRASCRIZIONE PER I NOMI RUSSI

- C — come zeta dura italiana: per es. *Lunc*, leggi Lunz.
- Ĉ — come il c italiano davanti a vocale dolce: per es. cece.
- CH — come il ch aspirato tedesco in Dach, noch.
- G — come gh in ghiro: es. *Čapygin*, leggi Ciapyghin.
- S — come s dura italiana.
- Š — come sc nella parola scia.
- ŠC — come ch francese seguita da c dolce italiana.
- Z — come s dolce italiana in rosa: per es. *Rozanov*, leggi *Rosanov*.
- Ž — come j francese.
- j — come in mai, stai e simili.
- ja ed je — come a ed e precedute da un suono leggero di j semivocale.
- ju — come il latino ius.
- ń — come gn in bagno.

INDICE

I — Dal futurismo al neo-realismo.	<i>Pag.</i> 3
II — Futurismo ed altri « ismi »	» 15
III — Sergio Esenin	» 25
IV — Poesia e prosa proletaria	» 39
V — « Il cemento » di Fjodor Gladkov	» 49
VI — « Lo sfacelo » di J. Fadjeev	» 59
VII — Uno scrittore contadino : A. Čapgin	» 69
VIII — La stirpe dei Serapionidi	» 81
IX — Compagni di strada : Babel, Ivanov, Pilnjak, Seifulina	» 91
X — Compagni di strada : Leonov	» 107
XI — Compagni di strada : un epigono : Romanov	» 117
XII — Compagni di strada : un eclettico : Lidin	» 127
XIII — « In un vicolo cieco » di Veresajev	» 135
XIV — L. Tolstoj e la nuova letteratura	» 145
Bibliografia	» 161



PREFAZIONE

« Letteratura sovietista » e non « La letteratura sovietista »; il presente volume non ha infatti la pretesa di presentare un quadro storico completo di tutta la letteratura che, dopo la rivoluzione dell'ottobre 1917 è nata e si è sviluppata nei confini della Russia soggetta al regime bolscevico, ma si limita a segnare solo le linee principali di questo sviluppo, mettendo in rilievo in singoli saggi alcune delle personalità ed opere più caratteristiche del tempo e dell'ambiente letterario. L'origine frammentaria (molti dei saggi son stati pubblicati come articoli ne « La Stampa » e nel « Giornale d'Italia ») ha portato con sè da una parte delle lacune (1), dall'altra delle ripetizioni, specialmente là dove, caratterizzando singoli scrittori, è stato fatto il tentativo di dar loro il giusto posto nelle correnti e tendenze

(1) Non è da considerer però lacuna la mancata trattazione di scrittori come Bjelyj, Blok, Erenburg, Alessio Tolstoj, Zamjatin ed altri, che pur avendo avuto ed avendo contatto con la Russia dei Sovieti, dati i loro immediati rapporti con la letteratura « borghese », non entrano, a mio parere, nel quadro di una letteratura sovietista in senso stretto. Ho invece parlato del romanzo *In un vicolo cieco* di Veresajev, scrittore della vecchia guardia, per il suo contenuto atto a chiarire tendenze di carattere generale.

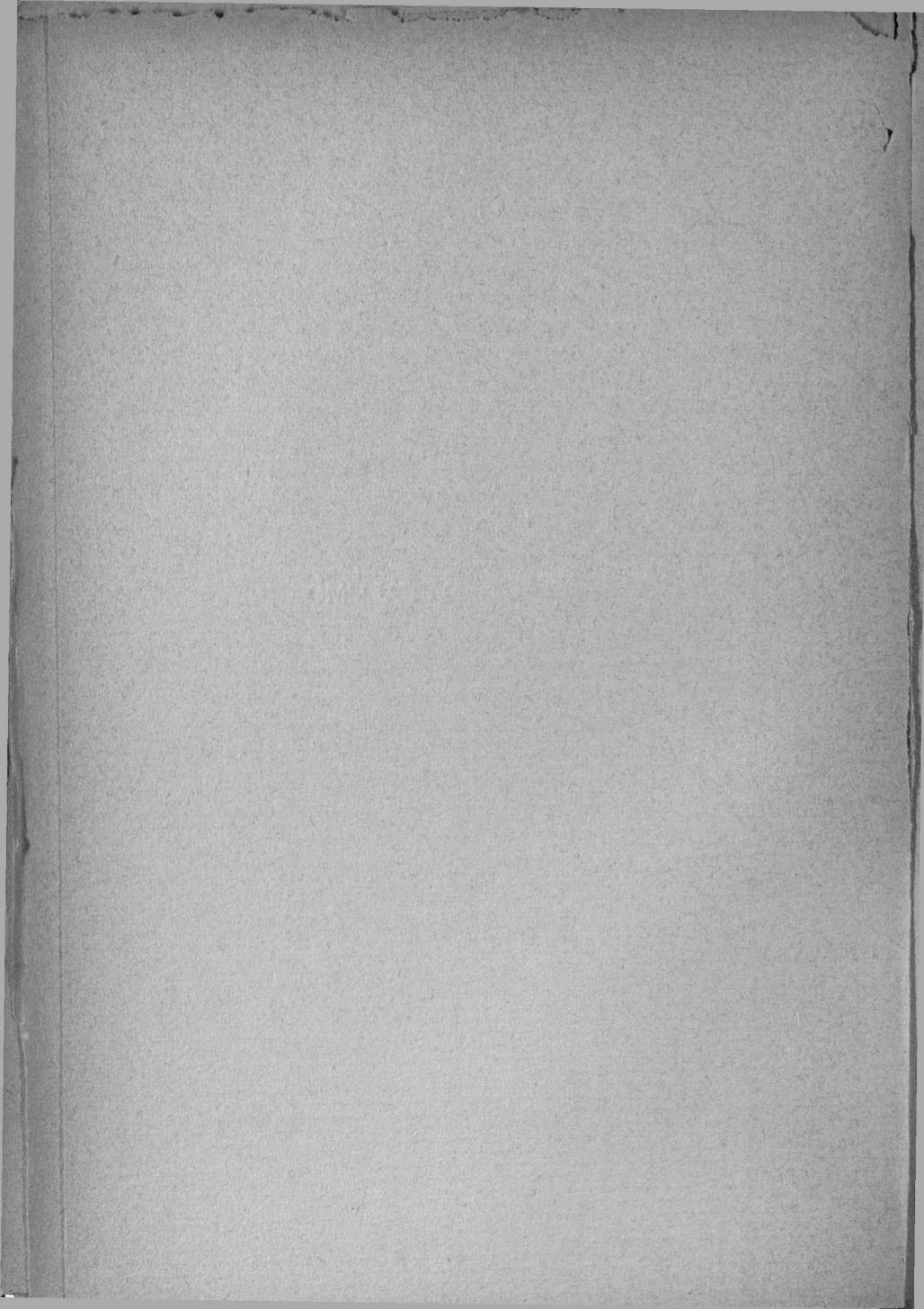
diverse. In ogni modo le linee generali di tutta la letteratura attuale, quali risultano dal primo saggio sono sufficienti ad inquadrare scrittori e correnti.

La parte informativa prevale su quella critica. Aggiungerò che, siccome per le circostanze stesse del tempo e dell'ambiente il contenuto della nuova letteratura è prevalentemente sociale, nella valutazione della rispondenza alla realtà di questo contenuto (per il quale il mio atteggiamento di principio sarebbe stato decisamente negativo) ho fatto parlare spesso la stessa critica sovietista che, basandosi su di una maggiore informazione ed adesione, anche se tendenziosa, poteva meglio chiarire nei confronti dell'ambiente e delle circostanze alcuni dei problemi trattati dalle opere letterarie. Per parte mia ho ritenuto compito principale esaminare quanto e in che limiti, prescindendo dalle circostanze occasionali, e scrittori ed opere potessero essere riallacciati alla precedente tradizione letteraria russa. Purtroppo i risultati di questa indagine non sono così ricchi come ci si sarebbe augurato, ma nel complesso non può negarsi che il legame col passato non è rotto del tutto. Quanto ai tentativi di vero e proprio rinnovamento, essi sono ancora troppo elementari e insieme artificiali perchè possa già dirsi quanto potranno influire sull'ulteriore sviluppo della creazione letteraria.

ROMA-MOSCA 1928

I

DAL FUTURISMO AL NEO-REALISMO



Se si riesaminano le raccolte degli scrittori russi dei primi anni della rivoluzione, accanto a quelle degli scrittori che seguirono alla *Nep* (la Nuova politica economica) — e per quanto incomplete queste raccolte pur dànno linee ed idee generali sufficienti — viene fatto di pensare che l'aggettivo di « miracolose » adoperato dal Ležnev per le trasformazioni subite dalla letteratura in questi anni, non è poi tanto esagerato in bocca ad un critico sovietista, ansioso della sorte della stessa letteratura nei confronti della rivoluzione. La differenza è veramente enorme: son due periodi nettamente distinti, il primo prevalentemente negativo, corrispondente all'era rivoluzionaria propriamente detta, l'epoca della distruzione spietata del passato; l'altro positivo, in cui, con sforzi inauditi di indipendenza, sebbene inevitabilmente sui detriti di quel passato rinnegato, si ricostruisce, o si cerca di ricostruire. Allo scoppio della rivoluzione fu il *futurismo* che riportò la vittoria come letteratura rivoluzionaria. Ma in realtà non pochi e non piccoli dovettero essere i suoi adattamenti per assumere il carattere ufficiale di arte rivoluzionaria proletaria, chè in fondo era nelle sue origini un'arte di piccola aristocrazia. Grande vantaggio ebbe il futurismo nei primi tempi dal fatto che abituato alle discussioni

in pubblico, alla propaganda diretta e violenta, non ebbe a soffrire delle privazioni a cui si trovò soggetta la letteratura, diciamo così, classica o Borghese, che aveva perduto, a poco a poco, tutti i suoi organi (le riviste e le case editrici). Il futurismo era inoltre rappresentato anche in Russia prevalentemente da poeti e anche questo era un vantaggio. Il nome del capo di questo movimento, Majakovskij, la cui attività migliore risale ai primi anni della guerra, è ormai notissimo anche all'estero ma come capo di un movimento sorpassato, perchè, venuto meno il primitivo appoggio del Governo rivoluzionario, il futurismo è ridiventato una corrente fra le correnti ed è stato ormai superato.

Una corsa meteorica analoga a quella del futurismo, ha fatto l'*immaginismo*, dalle cui file è uscito un vero e grande poeta, l'Esenin, la cui fama europea è indiscutibilmente più meritata di quella del Majakovskij, e dal quale ci si sarebbe potuti aspettare moltissimo, se egli stesso non avesse, in un momento di disperazione, troncata la sua giovanissima vita.

Figlio in parte del futurismo, si può considerare anche il più recente *costruttivismo*, anch'esso evidentemente d'origine occidentale, ed i cui rappresentanti, Selvinskij, Vera Inber e Bagrickij, non rinnegano come quello il passato, ma cercano di sfruttarne gli ammaestramenti.

Ma la vera letteratura rivoluzionaria dei primi anni fu la cosiddetta letteratura proletaria, il cui corifeo, Demjan Bjednyi, ebbe grandissimo successo con la sua servile poesia politica di propaganda.

Ma tra i giovani questa letteratura, forse anche inconsapevolmente, nella sua esaltazione per le entità astratte come l'Umanità, il Lavoro, il Sole, ecc. si riattaccava agli ultimi tentativi della poesia simbolistica che aveva regnato da signora nel primo quindicennio del secolo e durante la rivoluzione aveva ancora una volta data una manifestazione di vera e grande arte, con l'ultima creazione di Blok. La letteratura, o meglio la poesia proletaria, ha avuto alcuni anni di vita molto attiva ed indipendente, ma ha finito col diventare un organismo del *Proletkult*, specie di università della cultura proletaria, nata si può dire per raccogliere e definire proprio questa letteratura come base di una « cultura proletaria ».

Accanto, ma distinti da questa letteratura son da ricordare gli scrittori di origine proletaria, ma indipendenti nel loro sviluppo e nella loro attività, come Gladkov, Ljaško, Libedinskij ed altri.

La ragione per cui, con l'instaurazione della *Nep*, divenne possibile una nuova vita letteraria, fu una ragione puramente economica. Con la nuova politica economica anche i letterati, nel senso *borghese* della parola, ritornarono ad esser letterati, a scriver libri, a far della letteratura l'oggetto della loro attività. Dal 1921 al 1923, abbiamo già una ripresa di attività letteraria che si impone se non per i risultati, che non sono ancora possibili, certamente per l'entità dello sforzo e anche per qualche manifestazione foriera di ulteriore sviluppo. Nascono grandi riviste: principali: *La stampa e la rivoluzione* (Pečat i revoljutsija); *La terra vergine rossa*

(Krasnaja Nov); a cui poco più tardi (nel 1924) si aggiunge *Il contemporaneo russo* (Russkij Sovremennik) che ha però breve vita a causa della sua eccessiva indipendenza politica. Il movimento che si inizia in questi anni e che è veramente fondamentale è quello dei cosiddetti *popučiki* (o compagni di strada) secondo il nome dato loro da Trockij, il gruppo cioè di coloro che pur non essendo comunisti non facevano ostilità al nuovo regime, del quale anzi accettavano i progetti d'attività educativa e culturale. Questo movimento ha avuta una grandissima importanza prima di tutto perchè, formato in parte di antichi intellettuali rimasti in Russia, veniva a creare un anello di congiunzione tra tutto il mondo letterario rinnegato o distrutto, e del quale essi erano un prodotto indiscutibile e poi perchè, di fronte alla alluvione poetica dei primi anni della rivoluzione, rimetteva in onore la prosa, la grande gloriosa prosa russa. Ad arricchire il gruppo dei *popučiki* vennero gli elementi del cosiddetto gruppo de *I fratelli di Serapione*, formatosi nel 1921 intorno ad un giovane prematuramente scomparso, il Lunc, ben noto in Italia, gruppo composto di forze diversissime, che avevano in comune soltanto di sentirsi isolati, come l'eremita Serapione dello Hoffman, da loro scelto a patrono. Morto il Lunc, Fedin, Zoščenko, Tichonov, Nikitin, Vsevolod Ivanov, ecc., si dispersero e ingrossarono le file dei *popučiki* ai quali s'erano avvicinati anche scrittori provenienti dal vero e proprio comunismo, come la Sejfulina, ma il cui nucleo era dato da elementi educatisi alla grande scuola della tradizione :

Pilnjak, Leonov, ecc. La rivista intorno a cui i *poputčiki* si strinsero fu la *Terra vergine rossa*, accanto alla quale acquistava sempre più favore *Il nuovo mondo* (Novyj Mir) col quale essa ha oggi in comune parte dei collaboratori.

Non è a credere però che questa conquista compiuta dagli « intellettuali » sulla base della rinuncia all'ostilità politica sia avvenuta senza lotta. Con la *Nep*, che portò, come è noto, un generale rallentamento di freni, i gruppi letterari erano spuntati come funghi e ognuno con le proprie teorie letterarie, più o meno legate a quelle politiche ed avevano cominciato una lotta accanita fra loro, lotta che caratterizzò i primi due o tre anni della *Nep*, e dalla quale uscirono, se si considerano i *poputčiki* come centro, un centro destro ed un centro sinistro. Il centro destro era formato da scrittori della vecchia generazione, che avevano però rotto col passato dopo varie indecisioni, come il Verešajev, l'Erenburg e Alessio Tolstoj, già strettamente legato al gruppo degli scrittori antirivoluzionari di Parigi, riuniti intorno a *Gli Annali contemporanei* (Sovremennyya Zapiski); il centro sinistro degli antichi futuristi con alla testa Majakovskij e con Asejev, Pasternak ed altri con un loro proprio organo *Lef* (Sinistra). Ma i veri sinistri sono stati e son quelli del gruppo della *Kuznica* (La fucina), quelli del gruppo *Na postu* (In sentinella), veri e propri scrittori provenienti dalle file del proletariato, tutti e due designati dal nome delle loro riviste. Dal primo di questi gruppi era partito l'impulso al movimento letterario proletario e fu esso

che tenne viva con una serie di polemiche ardenti, la lotta contro i compromessi e gli adattamenti. Il secondo ha avuto però maggior fortuna nelle sue enunciazioni teoriche: il suo principale merito, sembra essere quello d'aver dato nuova vita al problema dello sviluppo letterario che si riteneva deciso con la creazione del *Proletkult*. Tutte le discussioni sollevate a proposito « dell'influenza della dottrina marxista sulla letteratura e dello sviluppo di questa durante l'epoca di transizione tra il capitalismo e il comunismo », finirono col richiamar l'attenzione del comitato centrale del partito comunista. La lotta impegnata tra i *poputčiki* e i *napostovtsy* (quelli cioè di sentinella) diede luogo nel 1924 ad una conferenza presso l'ufficio stampa del Comitato centrale, dalla quale uscirono vittoriosi, dopo discussioni in cui la mescolanza tra i concetti dell'arte e quelli della politica, rasentò in certi momenti il grottesco, i fautori della coesistenza, con la letteratura proletaria (da appoggiarsi in ogni modo e con tutti i mezzi) anche della letteratura non proletaria. La proposta che fu presentata, di fare del cosiddetto *Vapp* (Associazione degli scrittori proletari dell'Unione), il rappresentante diretto del Governo sovietista, fu scartata dalla Commissione.

Il trionfo della prosa sulla poesia fu da allora definitivo, in quanto che, eredi più o meno diretti della grande tradizione, gli scrittori « intellettuali » (in contrapposizione a quelli « proletari ») la considerarono strumento assai più idoneo alla loro attività che non la poesia, che, strappata alla tradi-

zione, esauritasi in sè stessa, stentava a trovar reali forme d'arte idonee al contenuto della nuova esistenza, senza cadere nella grossolanità o, nel migliore dei casi, nel dilettantismo. E poi la letteratura voleva lettori, voleva un pubblico, voleva vivere e non vegetare e per quanto anche la prosa di un Pilnjak (uno dei più caratteristici rappresentanti della nuova letteratura) non fosse limpida e scorrevole come quella di un Turgenjev, tuttavia era prosa e accessibile alla maggioranza, e per quanto il contenuto fosse piuttosto confuso, disordinato, era tuttavia pittura della realtà, e questa realtà vissuta attirò nei primi tempi della ripresa letteraria i lettori. Tanto più che ognuno aveva vissuto questa realtà nel suo angolo, nel suo cantuccio, ed essa aveva abbracciata tutta l'enorme Russia, proletaria e intellettuale, contadina e nobile, e in luoghi diversissimi fra loro. Naturalmente il maggiore interesse al pubblico cittadino fu offerto dalla realtà contadina e ciò spiega il successo di scrittori e di opere che questa realtà ritrassero a preferenza: Pilnjak col suo romanzo *L'Anno nudo*; Leonov con i suoi *Tassi*; la Sejfulina con *Humus, Virineja*; Vsevolod Ivanov, Nikitin con i loro racconti, ecc. D'altra parte non tutti avevano partecipato in Russia alle vicende della guerra civile e della difesa contro i nemici della rivoluzione, anche se ne avevano subite le conseguenze con patimenti d'ogni sorta, e ciò ci spiega l'ansia con cui per un certo tempo furono avidamente cercati e letti quegli autori le cui opere prendevano la loro ispirazione precisamente dagli avvenimenti della guerra civile: Vse-

volod Ivanov nei suoi *Partigiani*; Babel nella sua *Armata di cavalleria*; Fedin ne *Le città e gli anni*; Fadjeev ne *Lo sfacelo*; Pilnjak in *Macchine e lupi*, e infine il Furmanov, morto giovanissimo, divenuto in un certo senso il cronista della guerra civile in due opere: *Čapaev* e *La rivolta*, non prive d'intuizione e di forza, nonostante la farragginosa documentazione anti-artistica. Sopraggiunta una relativa stabilità, la vita di ogni giorno, con tutti i suoi problemi ritornò ad essere argomento di letteratura: il problema degli intellettuali, che il Leonov aveva fermato artisticamente nel suo momento più critico nelle tragiche spaventose pagine de *La fine di un meschino*, trovò espressione in un romanzo molto caratteristico di uno scrittore della vecchia guardia, Veresajev: *In un vicolo cieco*, in cui se gli eroi «intellettuali» non sono costretti a capitolare di fronte alla realtà sovietista, tuttavia, come dice lo stesso titolo, sono in una via senza uscita. Evidentemente se questo problema della situazione della classe intellettuale del passato poteva interessare uno scrittore del passato, ai giovani o nuovi scrittori interessavano ormai di più i problemi della nuova esistenza, sia nei loro riflessi individuali, sia come problemi della collettività: da questo interesse son nati appunto *Il cemento* di Gladkov e *Il ladro* di Leonov, due delle opere narrative più notevoli, sebbene per motivi diversi, della letteratura russa contemporanea. Mentre da una parte il giovanissimo Leonov è strettamente legato alla tradizione, perchè alle fonti di questa tradizione si sono educati il suo spirito e la sua arte, dall'altra Gladkov, che non è più un gio-

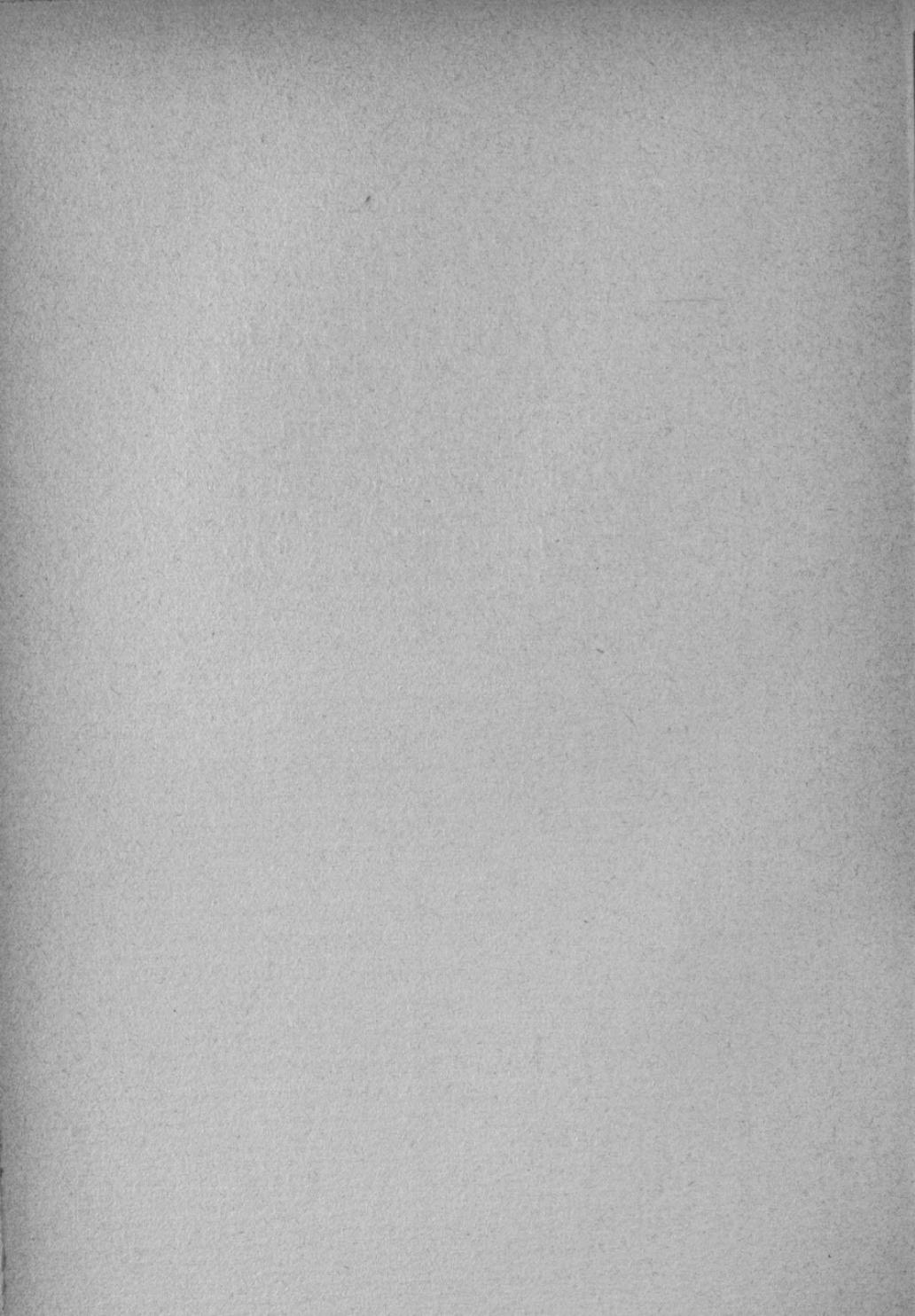
vane, non vuol saperne di tradizione e i due grandi temi che lo agitano e tormentano, quello cioè della riorganizzazione per opera dell'operaio comunista e quello della nuova donna sulle rovine dell'antica famiglia, svolge con una sua rozzezza di stile e di costruzione che ha qualche cosa di elementare. Ma tra l'uno e l'altro non c'è quel distacco che si potrebbe credere: lo studio dei problemi proletari richiede già una mente d'intellettuale; ed ecco così sorgere il tipo da qualcuno detto « paradossale », dell' « intellettuale proletario », il Libedinskij per esempio, autore di un primo breve romanzo, *I commissari*, che per chi vi cercava una satira dei famosi abusi degli innumerevoli commissari sovietisti fu una delusione, ma recentemente anche di un grande e interessante romanzo psicologico *La settimana* in cui tuttavia la guerra civile è sottoposta ad un processo di idealizzazione romantica che non può non urtare chi non l'abbia vissuta con animo di partigiano. Il racconto psicologico ha avuto ed ha anche altri rappresentanti: il prematuramente scomparso Sobol, il Tarasov-Rodionov, il Malaškin, imitatore di Dostojevskij, l'Ognev che nel *Diario di Kostja Rjabcev*, si è proposto di mostrare come si sviluppa nelle nuove condizioni sovietiste, la crisalide dell'uomo moderno, come sboccia la nuova gioventù destinata a formare i quadri dei « costruttori della nuova via », infine lo Jakovlev, il Kataev e il Lidin. Ci si allontana sempre più dalla rappresentazione realistica della rivoluzione: non che sia venuto meno il desiderio di scrutare in fondo alle cause del grande rivolgimento c

di rievocarne le terribili manifestazioni : ma ciò che è nato da quegli orrori, e le reali conseguenze di quelle cause son più vive, sono la vita di oggi : la rivoluzione entra già nella storia. Questo passaggio è già inteso dalla letteratura : accanto alla rivoluzione anche altri momenti della storia russa che ad essa più o meno son legati, seducono gli scrittori, e nasce così il romanzo *Stjenka Razin* di Čapygin da una parte e il tentativo di far rientrare la rivoluzione nel ciclo epico della storia russa moderna, come nell'epopea di Pantelejmon Romanov *Rus* (Russia). Anche il realismo del romanzo cronaca ha uno speciale colorito idealistico, ma l'idealismo precipita spesso nel tendenzioso e provoca riserve e ribellioni.

Ad un moto di ribellione è da attribuire la corrente dei più giovani, riunita intorno all'Almanacco « Pereval ». La parola « Pereval » non ha corrispondenza esatta nella nostra lingua : essa indica l'azione del far passare dall'una all'altra parte, dall'uno all'altro versante. Gli scrittori che formano questo gruppo detti « perevalcy » hanno pubblicato e pubblicano i loro scritti in riviste comuniste come « Oktjabr », « Molodaja Gvardija », « Krasnaja Niva » e anche nell'organo dei *poputčiki*: « Krasnaja Nov » ma hanno, come s'è detto, un loro organo, l'almanacco « Pereval ». La caratteristica essenziale di questo nuovo movimento non è, come in tutti o quasi i movimenti letterari, l'affermazione di un certo numero di principî da seguire e sviluppare, ma l'ansia della ricerca di sè stessi e dei principî a cui aderire, rifuggendo da tutto ciò che è

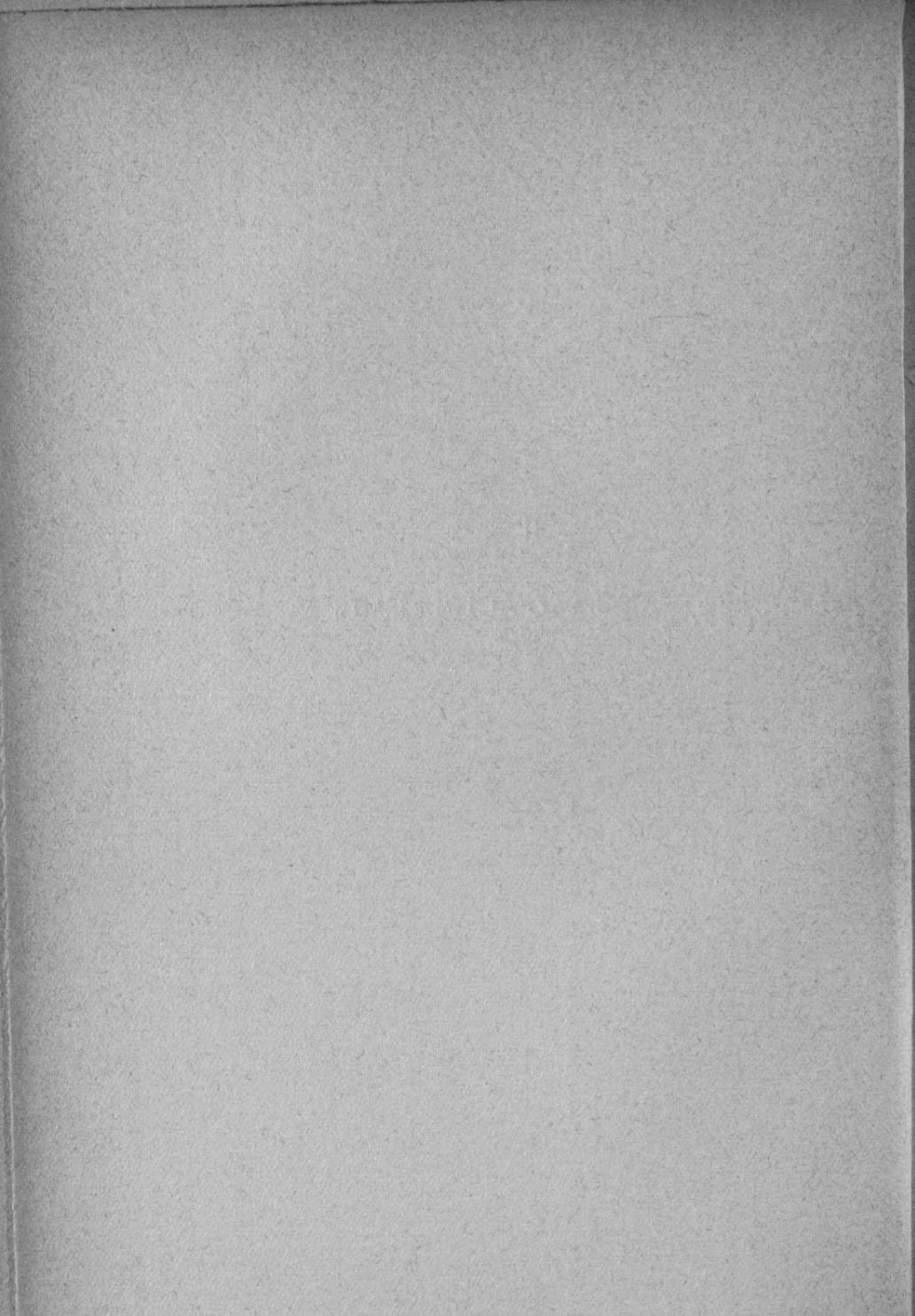
già stato e che perciò non ha più ragion d'essere. In un'atmosfera come quella dell'attuale letteratura russa, in cui, secondo l'espressione di un critico russo il Voronskij, « i problemi di come e che cosa scrivere non sono stati ancora non soltanto decisi, ma nemmeno posti come si deve », il fervore di questi giovani può giovare, ma è anche pericoloso, mantenendo quello stato di permanente discussione che disturba l'opera creativa.

Il grande crogiuolo delle varie correnti, dei tentativi, delle ricerche ribolle dunque nonostante le opposizioni e le limitazioni politiche, e la nuova letteratura si sviluppa in parte riallacciandosi alla tradizione e al passato, in parte guardando arditamente all'avvenire.



II

FUTURISMO ED ALTRI « ISMI »



Il futurismo russo ebbe, come s'è detto, il crisma dalle prime autorità sovietiste e fu l'arte ufficiale del bolscevismo nei primi tempi della rivoluzione; il costruttivismo, uno dei suoi figli o meglio nipoti, gode oggi i favori delle stesse autorità e se non diventerà arte di stato, è perchè l'uso dell'arte di stato non è più possibile dopo la « Nep », che fra tanti altri monopoli ha tolto allo stato anche quello della poesia e dell'arte; tra l'uno e l'altro, l'immaginario ha dominato per alcuni anni, figlio insieme e del futurismo e del simbolismo, contro il quale in Russia quello conquistò le sue prime posizioni, ma rapidamente liberatosi e dell'una e dell'altra influenza, in un poeta indipendente e sicuro di sè, come Sergio Esenin.

Il futurismo aveva cominciato la sua lotta contro il simbolismo negli anni precedenti alla guerra: alle sue prime vittorie avevano contribuito le divisioni avvenute nel campo simbolista in anarchici mistici, akmeisti, individualisti « sinodali », ecc., cosicchè quando il trionfo della rivoluzione richiese canti e celebrazioni, furono i futuristi che si trovarono più che gli altri pronti, per i loro sistemi di contatto immediato col pubblico, ad assumersi la propaganda dell'idea rivoluzionaria. Non che esistesse una vera e propria scuola futurista; i primi

passi il futurismo russo li aveva fatti traducendo i manifesti del nostro Marinetti e conformandosi alla loro ideologia, evidente figlia del capitalismo europeo, con la sua celebrazione della città, delle macchine e del macchinismo, la sua difesa del militarismo e dell'imperialismo (« la guerra è la sola igiene del mondo »). Ma i primi assertori del futurismo in Russia, appartenevano a tutt'altro campo che quelli italiani e per vario tempo l'urto fra essi e i nuovi proseliti fu vivace e non privo di conseguenze: dalle defezioni alla formazine di nuovi gruppi: tra quelli che per qualche momento ebbero successo furono il gruppo degli ego-futuristi, con a capo un poeta di talento, Igor Severjanin, che con i futuristi aveva in fondo ben poco in comune, se se ne eccettua forse l'abitudine di declamare i propri versi in pubblico e quella di fabbricar parole nuove, ed, in sostanza, sia pei metri che per il contenuto (amore, natura, amicizia) restava legato alla tradizione; i cubo-futuristi o futuristi inconciliabili, i maggiormente preoccupati del problema di una nuova lingua e sostenuti anch'essi da un novatore battagliero e non privo di talento, V. Chlebnikov, morto immaturamente nel 1922, la cui idea sull'importanza della lingua divenne l'idea fondamentale del futurismo russo: la lingua è il materiale della poesia e questo materiale può e deve essere elaborato dai poeti in conformità dei compiti della creazione artistica.

Al centro del movimento negli anni della rivoluzione si trovarono prima di tutto due poeti che cercarono di adempiere a questo compito: V. Ma-

jakovskij e B. Pasternak. La decadenza di Majakovskij è stata quasi altrettanto rapida della sua ascesa. Della sua opera però alcune cose rimarranno, come tra le più caratteristiche di quest'epoca, il poema *Misterija-buff*, rifatto più tardi per il teatro, che segna in Majakovskij il passaggio dall'arte anarchica e bohème all'arte coscientemente rivoluzionaria, il poema *150 milioni*, e alcune poesie esaltatrici della rivoluzione, ancora libere da quel tono propagandistico che è andato sempre più crescendo nel poeta, soffocando i migliori elementi della sua ispirazione. Majakovskij ha indubbiamente il merito di aver fatto fermentare la poesia russa contemporanea con la sua originale tecnica: un « verso libero » abbastanza originale per la grande varietà ritmica, e una lingua semplice nella vivacità e colorazione. Ma queste due qualità originali spinte all'eccesso son diventate i veri e propri difetti di Majakovskij. Nel grottesco *Misterija-buff*, una terribile catastrofe ha sconvolto la terra e solo sette personalità di tutte le nazioni, dal Negus dell'Abissinia al magnate americano dei trust insieme alle loro mogli, e sette coppie proletarie si sono salvate al Polo Nord. Non potendo restar qui si costruiscono un'arca che li porta nel mondo. La vita in comune è ben presto agitata da rivoluzioni; il Negus, che si è proclamato autocrate, viene abbattuto dalle altre alte personalità che proclamano la repubblica democratica. Subentrano quindi i proletari che gettati via dall'arca i magnati si organizzano comunisticamente. Poi compare l'uomo in sé che si assume il compito di portare i compagni alla

terra promessa. La strada va (attraverso l'inferno, dove i proletari spaventano i diavoli con la descrizione della civiltà capitalistica) fino al cielo dove gli angeli per la noia ricamano il nome del salvatore nelle nuvole e Rousseau e Tolstoj reggono come morte cariatidi la volta celeste, e, dal cielo, nella vera terra promessa dove le macchine una volta così odiate dal proletario, gli chiedono umilmente perdono e si mettono al suo servizio per far tutto quel che egli desidera. Nel poema *150 milioni* è fatta una feroce satira non solo del mondo capitalistico, ma dell'onnipotenza a cui sembrava essere arrivato il presidente Wilson alla fine della guerra europea. Per intendere questo poema bisogna tener presente che esso fu scritto come protesta contro il cosiddetto cordone sanitario con cui l'Europa e l'America circondarono la Russia sovietista nel 1919-1920. Il tono generale della poesia di Majakovskij è certamente vicino a quello dei poeti proletari, molti dei quali del resto da lui hanno appreso modi e sistemi per far della poesia strumento di propaganda. Vicino invece al mondo della poesia dell'«intelligencija» fu un altro capo del movimento futurista, passato poi al gruppo degli immaginisti: Boris Pasternak. Anche Pasternak, come Majakovskij esercitò nei primi anni della rivoluzione una forte influenza sulla nuova gioventù. Poeta di grandi risorse ritmiche, che nella loro novità tuttavia non urtano la sensibilità dell'orecchio abituato ai ritmi classici, come l'urtano invece spesso i versi di Majakovskij. L'arditezza di Pasternak è forse più sintattica che lessicale: meno di Maja-

kovskij egli ha seguito i precetti di Chlebnikov, l'audace creatore di parole nuove. Molto caratteristico è il fatto che Pasternak non ha mai messo la sua poesia al servizio della propaganda politica. Ad allontanar rapidamente Pasternak dal futurismo contribuì il suo senso della natura, senso che con lui ebbe in comune un altro futurista, l'Asjееv che portava con sè da un lungo soggiorno nelle regioni orientali ricordi di steppe e di bosco, così in contrasto con l'«urbanesimo» dominante nella poesia futurista. Vento d'Oriente portò anche un altro futurista, Sergio Tretjakov, notevole per il suo sforzo di rielaborare artisticamente la lingua popolare, specialmente contadinesca.

Abbiamo ricordato solo quattro delle figure più caratteristiche del movimento futurista nei primi anni della rivoluzione; solo fedele al verbo futurista è rimasto Majakovskij; ed il gruppo dei suoi seguaci. Il fatto che per un momento il futurismo fu l'arte «ufficiale» del bolscevismo al potere, non deve però farci dimenticare che ben presto la valutazione «ufficiale» fu del tutto negativa. Bastino ad esempio queste parole del fondatore del «proletkult» F. J. Kalinin (nella raccolta «Proletarskaja Kultura»): «Il futurismo è un fenomeno sociale dell'organizzazione capitalista, un'ideologia arrivata ai limiti del suo ultimo sviluppo. È il respiro premortale dello spirito borghese, il presentimento della rovina».

Da questo punto di vista sorprende di non veder per lungo tempo respinto e rinnegato il movimento dell'immaginismo che, nato dal futurismo, dava al-

l'individualità « borghese » un posto assai maggiore che non il futurismo stesso nella creazione poetica. Teoricamente la distinzione era fondata esclusivamente sul fatto che i futuristi prendevano a fondamento la *parola*, gli immaginisti l'*immagine*. Com'è noto la deduzione che da questo principio iniziale traevano gli immaginisti era la seguente: se l'esistenza della poesia è l'immagine, per essa è cosa secondaria non soltanto la sonorità e musicalità dei versi, non solo la ritmicità, ma anche il contenuto di idee. La musica ai compositori, le idee ai filosofi, le questioni politiche ai politici, ed ai poeti le immagini e solo le immagini. Che una teoria letteraria, così lontana da ogni preoccupazione sociale sia potuta entrare in Russia, negli anni del « comunismo di guerra » si può spiegare probabilmente solo con la spiegazione data dalla critica sovietista: che solo uditorio dei poeti immaginisti erano ai vecchi artisti più o meno *bohèmes* e i giovani ancora digiuni di letteratura che popolavano i caffè della vecchia e della nuova capitale. Capi del movimento immaginista in Russia furono V. Šeršenevič e Anatolio Marienhof; loro seguaci Alessandro Kusikov e Sergio Esenin, al quale una natura spontanea di poeta doveva però ben presto mostrare una propria strada, indipendente ed originale. In un suo opuscolo intitolato « $2 \times 2 = 5$ » Šeršenevič scriveva: « È necessario che ogni parte di un poema (a condizione che unica misura rimanga l'immagine), sia finita in sè e formi un tutto che soddisfi a sè stesso perchè l'unione delle singole immagini è un lavoro meccanico e non organico,

come ritengono Esenin e Kusikov ». Una poesia non è un organismo, ma una folla di immagini, dal quale senza danno si possono togliere o aggiungere quante immagini si vogliono. Il procedimento propugnato da Seršenevič chiaramente rivelava l'origine « futurista » e occidentale, ma nemmeno a farlo apposta dei due migliori immaginisti, uno l'Esenin divenne sempre più organico nella realizzazione della sua spontaneità poetica, e l'altro, il Kusikov, finì col rendere omaggio al... simbolismo di vecchia maniera.

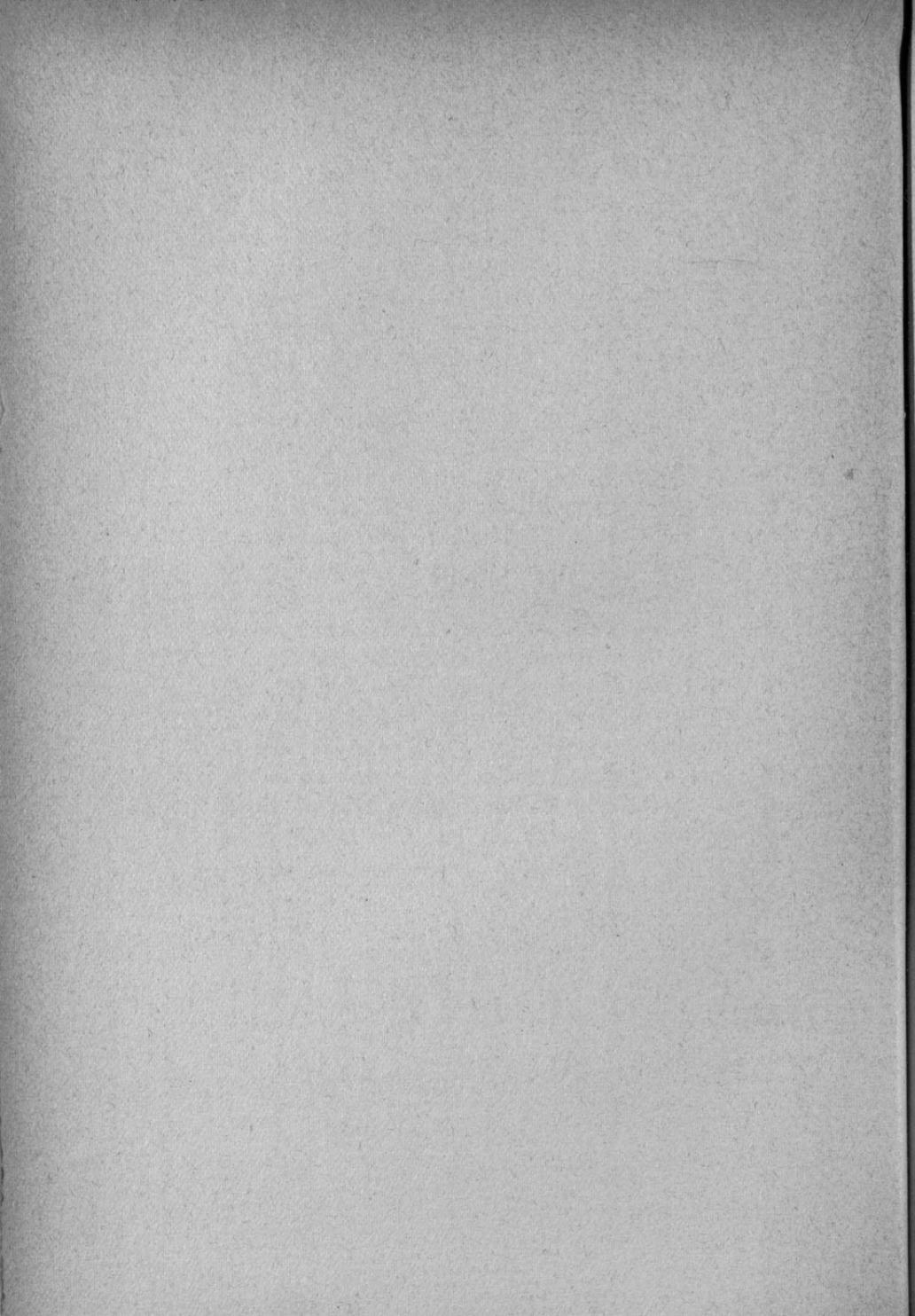
Tutti gli elementi del primo futurismo ha il nuovo costruttivismo, anch'esso... russo per modo di dire: attrazione per le cose, per le macchine. inclinazione agli effetti tipografici, alla lingua da giornale, al vocabolario di termini speciali, ecc..

Dal futurismo lo distingue tuttavia un certo attaccamento al passato o per lo meno la mancanza della tendenza a distruggere ad ogni costo. Un grave equivoco ha investito il movimento in Russia fin dall'inizio a causa di un libro intitolato appunto « Costruttivismo » di A. Gan, pubblicato a Tver nel 1927. In esso si affermava che, siccome l'arte è inevitabilmente congiunta con la teologia, la metafisica e il misticismo, essa deve essere abolita, o meglio ridotta alla semplice produzione materiale sociale, in legame con la scienza e la tecnica. Ma ben presto si vide che il costruttivismo nell'arte, quale esisteva già nell'Europa Occidentale e in America, non poteva aver nulla in comune con questo principio proclamato principalmente dai pittori di estrema sinistra.

Il vero principio dell'arte costruttivista per i russi, quale fu enunciato nel manifesto del marzo-aprile 1922 (nella rivista « Veš », [La cosa] pubblicata a Berlino da Ilja Erenburg) è che essa non è chiamata ad adornare, ma ad organizzare la vita, che agisce sulla vita non dal di fuori, ma nel suo interno, come oggetto dell'esistenza sociale, come cosa. Questo principio, insieme alla proclamazione dell'internazionalità dell'arte (« nonostante la localizzazione di alcuni sintomi e caratteri »), spiega la favorevole accoglienza da parte degli ambienti ufficiali. Dei due maggiori rappresentanti del movimento della Russia dei soviet, oltre il ricordato Erenburg, costruttivista solo occasionalmente, il Bagrickij proviene dagli akmeisti o adamisti, i più formalisti fra i formalisti, il Selvinskij, è soprattutto un espressionista e non è chi non veda quanto per questa loro origine o tendenza essi siano ancora legati a quel mondo borghese così clamorosamente rinnegato e sempre tenacemente risorgente. Nuova conferma della scarsa immediatezza di tutta la poesia russa sovietista, e della sua fondamentale artificiosità, estranea alla fonte d'ispirazione del popolo semplice.

III

SERGIO ESENIN



Ecco un breve ed efficace ritratto di quando il poeta aveva diciott'anni, di quando cioè la guerra tra la Russia e la Germania era da poco cominciata ed egli era venuto appena a Pietroburgo da Rjazan :

« Forte, di statura media. Siede al tavolo davanti al bicchiere di tè, curvandosi un poco a mo' dei contadini; un volto comune, piuttosto piacevole; la fronte bassa, il naso « come una pipetta », e gli occhi mongolici leggermente affetti da strabismo. I capelli, chiari, tagliati alla campagnola; anche il vestito è ancora quello « da viaggio, la camicia rossa e azzurra senza giacchetta — e alti stivali ».

Tale lo ricorda chi ebbe allora occasione di incontrarlo, la Hippius. Capitato in una riunione letteraria, mandatovi da Blok, egli vi si comportò modestamente, lesse versi, volentieri ma non molto, senza insistere : tre, quattro poesie, non cattive ma che risentono ancora dell'influenza di Kljuev. Solo quando si cominciò a parlare con lui della campagna si animò. C'era in lui ancora molto di fanciullesco-contadino e una certa baldanza che non ancora aveva spiegato le ali — qualche cosa di infantile. L'« arte poetica » fu messa da parte e il giovane di Rjazan cominciò a cantare le canzoni popolari del suo paese.

Un ritratto semplice e simpatico. Un altro ritratto

che abbiamo visto sotto forma di fotografia sulle riviste illustrate di tutto il mondo, ci rappresenta invece il poeta del tutto europeizzato, seduto sopra un divano accanto alla Duncan, la quale tiene un libro aperto sulle ginocchia, un libro che non è certo di poesie di lui, chè ella non capisce una parola di russo, ed egli nessuna lingua che non sia la propria, ricca e melodiosa, che ha portato dalla sua terra di Rjazan a raffinarsi a contatto dell'arte poetica di Pietrogrado. Gli occhi son sempre quelli, ma c'è già qualche cosa che dice che la infantilità contadinesca è scomparsa; forse v'è rimasta la *baldanza*. E la baldanza russa — ha detto assai giustamente la Hippus — non è « forza », anzi è spesso impotenza.

La baldanza fu la caratteristica del poeta nel suo periodo rivoluzionario quando egli capitò nel gruppo di Gorodeckij e dei poeti proletari — e dalla baldanza alla stravaganza il passo non è lungo. La sua istintiva forza poetica si travestì con tutti i travestimenti del momento, a quel modo che la semplice camiciola azzurra del contadino di Rjazan veniva sostituita da una camiciola di seta con la cintura dorata, e poi faceva posto all'abito del cittadino europeizzato.

Ma pur nella stravaganza della veste esteriore l'animo restava ancora quello, se a versi come quelli ormai più che noti per le continue citazioni :

Il corpo, il corpo di Cristo
sputo via dalla bocca,
Non voglio ricever la salvezza
dalle sue sofferenze e dalla sua croce..

..Oggi con l'agile mano
potrei rovesciar l'universo...

..Levar le mani verso la luna,
come una noce la spezzerò coi denti...

..Voglio radere il firmamento
come una pecora scabbiosa...

se ne alternavano altri come questi nella loro veste
immaginifica così delicati e commoventi:

Mi specchio negli abissi turchini
dei miei laghi lontani.

Io ti vedo, Inonia,
con i capelli dorati dei monti.

Vedo le tue messi e le isbe,
sulla soglia la madre - vecchietta;
ella cerca d'afferrare con le dita
il raggio del tramonto.

Lo terrà stretto alla finestra,
l'acchiapperà sulla propria gobba,
ma il sole, come una gatta,
tira il gomito presso di sé.

E piano, al mormorio del fiume,
nella sottana dell'eco delle sponde,
gocciola dai monti la canzone
come da una candela non vista.

Il periodo imitativo non fu breve e si potrebbero, nell'opera degli anni della rivoluzione facilmente rilevare tracce dell'influenza non solo di Majakavskij e del futurismo e dell'imaginismo, ma anche di poeti quasi estranei alla natura di Esenin. Da ciò deriva quella mescolanza di elementi spontanei e artificiali che colpisce tanto il lettore. Come fu già

osservato, si è soliti racchiudere la caratteristica di Esenin nella qualifica di poeta d'ingegno e teppista (chuligan). Teppista s'era detto egli stesso intitolando anche una raccolta *La confessione di un teppista*, ma è facile capire come di fronte al suo ingegno di poeta diminuisce l'importanza della sua tendenza teppistica nella vita. E giustamente fu rilevato che del teppismo di Esenin nessuno ha sofferto, ad eccezione dello stesso poeta e che è perciò ingiusto fargliene una colpa. La tendenza *teppistica*, se vogliamo continuare ad usare questa espressione, è dannosa alla poesia in quanto che accanto a strofe vive, semplici, belle il poeta ne aggiunge intenzionalmente delle scellerate che o turbano del tutto l'impressione talvolta profonda e spesso delicata e costringono il lettore a fare un processo di discriminazione per riconoscere quanto nella poesia è ispirazione e quanto sovrapposizione. Tuttavia quale potenza acquista la sua poesia quando il contatto con la realtà della rivoluzione punge la sua vera natura e l'ispirazione sgorga sincera come un torrente. Magnifico in questo senso il breve poemetto *Tovarišč*, in cui è il riflesso della prima rivoluzione :

« Ma ecco sotto la finestra di legno, due venti hanno agitato la loro ala; con la piena primaverile delle acque si è sollevato il popolo russo... Ruggiscono l'onde, canta la tempesta. Fuor della nebbia azzurra ardono gli occhi. Schienà dietro schiena, cadavere su cadavere, spezza il terrore il suo forte dente. Tutto volo e volo, tutto grido e grido! Nella bocca senza fondo come la sorgente...

Dopo la rivoluzione, com'è noto, l'Esenin lasciò la Russia per vagabondar tra i continenti ag-

giogato al carro della Duncan. Questo periodo che macerò l'animo già turbato del poeta ebbe anche una sua influenza favorevole, però di riflesso. Il ritorno in patria rappresentò la vittoria dell'ispirazione poetica sugli atteggiamenti e le mascherature, rappresentò per il poeta la conquista della propria coscienza poetica. Questa coscienza si risvegliò al nuovo contatto con la propria madre terra: quel senso d'amore per la Russia, « l'eterna vergine », che già aveva ispirato nei primi anni strofe bellissime soprattutto nel poemetto *Inonia*, si sviluppò alla sua massima potenza. Ed ebbe le note acute della nostalgia.

Nebbia azzurra, Immensità nevosca,
Sottile luce di luna color limone,
Al cuore è grato con sordo dolore
Ricordare qualcosa dell'infanzia...

In segreto lasciai il tetto paterno...
Son tornato di nuovo nel paese nativo.
Chi si ricorda di me? Chi mi ha dimenticato?
Sto lì triste come un viandante cacciato,
Vecchio padrone della propria capanna,

Lo stesso motivo si ripete in varie poesie:

Bassi boschi, Steppa e orizzonte.
La luce della luna da per tutto.
Ecco ad un tratto han cominciato a singhiozzare
I suoni diffondentisi dei campanelli...

E ancora:

Russia mia, altezzosa Russia!
Io sono il tuo cantore ed esaltatore!
Ho nutrito di reseda e di menta
la tristezza dei miei versi ferini.

Nostalgia di tempi passati è anche in una bella poesia intitolata *Figlio di cagna*:

«Di nuovo gli anni son venuti navigando fuori dall'oscurità e mormorano come un prato di cammomilla. Mi ricordo ora della cagna che era l'anima della mia giovinezza. Ormai si è spento il mormorio della mia giovinezza, come l'acero che marcisce sotto la finestra ma mi son ricordato della fanciulla vestita di bianco per la quale la cagna faceva da postina».

Il poeta si volge al figlio di questa cagna:

«Sono felice di ascoltare il canto del passato, ma non abbaiare, non abbaiare, non abbaiare! Se vuoi, cane, io ti bacio per avermi risvegliato il maggio nel cuore. Ti bacio, stringo il mio corpo contro il tuo e come un amico ti porto in casa... Sì, mi piaceva la fanciulla in bianco, ma ora ho un amore azzurro».

La nostalgia che risuona in Esenin è soprattutto per la campagna. «Ultimo poeta della campagna», si disse egli stesso, ma con la campagna egli intendeva forse tutta la Russia, tanto questo senso nostalgico della terra da cui era stato generato si fuse intimamente col suo amore per la patria. E a me pare giusta l'osservazione di un suo critico che oltre le quattro mura dell'osteria, nella città egli non vide altro. Nella campagna seppe invece vedere ben altro. Tuttavia anche qui è bene intendersi: chiuso tra le quattro mura dell'osteria egli seppe egualmente vedere in esse la Russia, sebbene soffocata, «in putrefazione e decomposizione spirituale».

Assai bene ha messo in rilievo questo contrasto, anche Alessio Tolstoj in una sua acuta caratteristica, che risale al 1922.

« Esenin ha avuto dalla natura quel dono dell'antichissimo canto, nato sulle rive dei tranquilli fiumi nebbiosi nel verde mormorio dei boschi, nella distesa delle steppe, dono dell'anima slava, sognatrice, spensierata, misteriosamente agitata dalle voci della natura.

Egli venne a baciare la vacca,
a sentir col cuore lo scricchiolar dell'avena.
Più profondo, più profondo, o falci dei versi!
Spargi su me foglie di viburna, o cespuglio del sole!...

Egli si perde completamente nella natura, nella viva bellezza dalle molte voci della terra...

Oggi sono innamorato di questa sera,
è vicino al cuore il pendio giallo-dorato.
Il vento - fanciullo ha sollevato
fino alle spalle la veste della betulla.

Se Esenin fosse vissuto trecento anni fa, avrebbe composto trecento magnifici canti, avrebbe pianto le lacrime gioiose, come linfa primaverile, dell'anima commossa, avrebbe generato figlie e figli e avrebbe acceso il fuoco della sera sulla soglia dei suoi giorni terreni; in un eremitaggio boschivo si sarebbe dato in silenzio alla dolce mite malinconia. Ma il destino lo ha fatto nascere ai nostri giorni, ed egli abita a Mosca, in anni di satanica tentazione, di prestigiatorismo metafisico, tra gelate pozzanghere di sangue e di cadaveri in putrefazione, tra i grammofoni che urlano sulle piazze maledizioni, tra i pidocchi, i cavoli marci e le febbricitanti fantasie delle città in cemento armato e l'elettrificazione del globo terrestre ».

* 33 *

Nessuno avrebbe preveduto allora il mutamento che del cantore della Mosca bettoliera e della propria esistenza di teppista della rivoluzione, doveva fare un tormentato poeta in cerca della propria coscienza smarrita nei turbini del vizio e della fede insieme :

Mi vergogno di aver creduto in Dio
ma mi è amaro ora di non credervi.

E ancora :

...io voglio nell'ultimo minuto
pregare quelli che saranno con me —
che per tutti i miei gravi peccati,
per la mia incredulità nella Provvidenza,
mi lascino, indossante la camicia russa,
morire sotto le icone.

Poeta lirico, negli ultimi tempi Esenin fu tentato dal desiderio di cantare la rivoluzione in un poemetto epico; da questo desiderio nacque *Il canto della grande campagna*, miscuglio di tradizionale poesia popolare e di modi nuovi, di toni ricordanti il *Canto della campagna di Igor* e la cronaca degli avvenimenti quotidiani. Interessante come tentativo il poemetto non aggiunge però nulla alla valutazione complessiva del poeta.

La malinconia del ritorno, mentre avvicinava a lui le anime più desiderose di poesia, lo allontanava dai giovani. Erano ormai passati quei giorni pieni di entusiasmo nei quali, come il poeta stesso racconta in una sua breve autobiografia, poichè in Russia mancava la carta, egli, insieme a Ku-

sikov e a Marienhof stampava i propri versi sulle mura dello « Strastnij Monastyr » o li leggeva in un punto qualunque della strada, e i migliori ammiratori della poesia erano le prostitute e i banditi.

La Duncan dovè sentir da lui questa parola « banditi », chè tornata in America, dopo il divorzio, raccontò appunto che il marito era « tornato fra i banditi ».

Il poeta invece era tornato a cercar la sua casa, la sua campagna, come canta nel *Ritorno al paese*

Ho visitato i luoghi natii,
quel villaggetto
dove ho vissuto da ragazzino,
dove come una torretta con cupola di betulle
si slancia in alto il campanile senza croce.

e ne *La Russia sovietista* che riporto qui integralmente :

LA RUSSIA SOVIETTISTA

L'uragano è passato. Pochi di noi sono scampati,
All'appello dell'amicizia mancano molti.
Io sono ritornato al paese abbandonato
Dove non sono stato otto anni.

Chi debbo chiamare? Con chi posso condividere la gioia
[triste, d'esser rimasto vivo?
Qui perfino il mulino — uccello di pali,
Con l'unica ala sta, con gli occhi chiusi,

Io non sono noto qui a nessuno.
E quelli, che ricordavano, mi hanno da molto tempo
[dimenticato.

E là, dove una volta c'era la casa paterna.
Giace adesso la cenere, e uno strato di polvere di
[strada.

E la vita bolle,
Intorno a me vanno e vengono
Visi vecchi e giovani.
Ma non c'è nessuno a cui possa levarmi il cappello,
E negli occhi di nessuno trovo rifugio.

E nella mia testa passano stormi di pensieri,
Che n'è della Patria?
Possibile che questi siano dei sogni?
Io qui sono quasi per tutti un pellegrino cupo,
Dio sa di che lontano paese.

E questo sono io.
Io, cittadino del villaggio
Chè soltanto per questo sarà famoso,
Perchè qui un giorno una donna ha partorito
Uno scandaloso poeta russo.

Ma la voce del pensiero parla al cuore:
« Ritorna in te. Di che cosa sei offeso?
Questa è soltanto la nuova luce che arde
Di un'altra generazione presso le capanne.

Tu hai cominciato già ad appassire un poco,
Altri giovani cantano altri canti.
Essi, forse, saranno più interessanti.
Non il solo villaggio, ma tutta la terra è la loro
[madre].

E già sera. D'un lieve riflesso dorato
Sulle guance incavate vola un rossore secco.
La lingua dei miei concittadini m'è diventata come
[estranea].
Nel mio paese sono come uno straniero.

Ecco, io vedo:
I contadini di domenica
Presso la « volost » si sono radunati come in chiesa.
Con dei discorsi zoppi e non lavati
Discutono la loro « vita ».

E già sera. D'un lieve riflesso dorato
Il tramonto ha spruzzato i campi grigi.
E le gambe nude, come i vitellini sotto il portone
I pioppi si sono ficcati nei fossati.

Un soldato rosso zoppo col viso assonnato,
Corrugando la fronte nei ricordi,
Racconta con aria solenne di Budionnyj,
E come i rossi hanno ripreso Perekop.

« Gli abbiamo dato così e così,
A questo borghese... il quale... in Crimea... ».
E gli aceri increspano gli orecchi dei lunghi rami,
E le donne sospirano nella muta semioscurità.

Già dal monte vengono i contadini,
E al suono di un'armonica, suonando con lena,
Cantano le canzoni di propaganda di Demjan Bjednyj
Facendo risuonare dell'allegro grido la valle.

Che paese!
Che diavolo allora
Ho sbraitato nei versi, che sono amico del popolo?
La mia poesia qui non serve più
E, forse, neppur di me hanno bisogno qui.

Ebbene!
Addio, rifugio nativo!
Di quel che ho fatto per te io sono contento.
Sia pure che non mi cantino oggi.
Io ho cantato allora, quando il mio paese era malato.

Accetto tutto.
Accetto tutto com'è.
Sono pronto a seguire le traccie già battute.
Darò tutta l'anima all'Ottobre e al Maggio.
Solo non darò la mia lira adorata.

Non la darò a mani estranee,
Nè alla madre, nè all'amico, nè alla moglie.
Soltanto a me essa ha confidato i suoi suoni.
E soltanto a me ha cantato i canti dolci.

Fiorite, o giovani. E diventate più sani di corpo.
La vostra vita è diversa. Avete un altro canto,
Ed io andrò solo verso i limiti ignoti
Per sempre calmato nell'anima rivolta.

Ma anche allora,
Quando su tutto il pianeta
Cesserà l'ostilità delle razze, scomparirà la menzogna
[e la tristezza,

Io canterò con tutto l'essere ch'è nel poeta
La sesta parte della terra
Dal nome breve « Rus ».

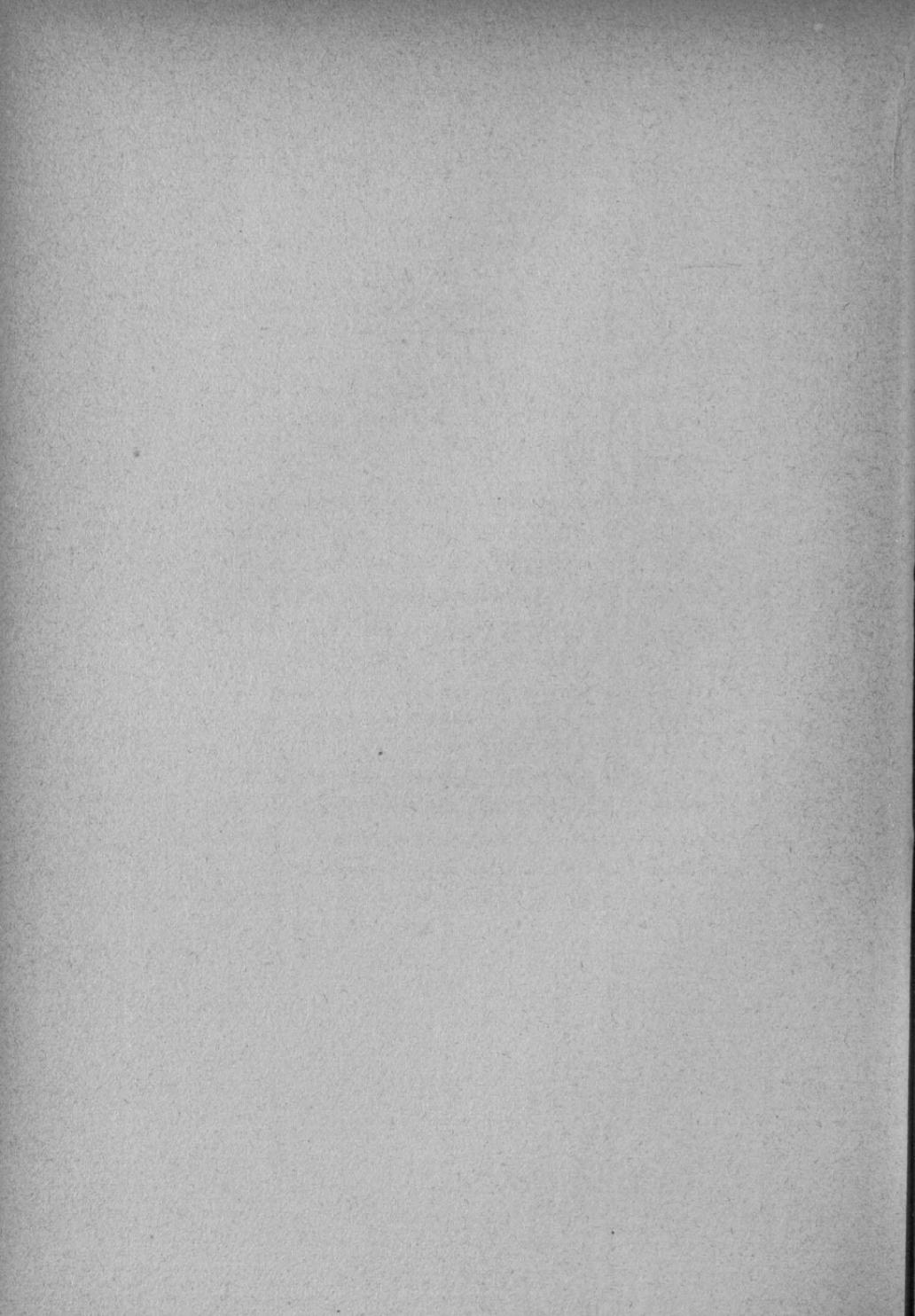
Aveva sentito però di non essere più quel poeta
amato che alle « ciastuške » aveva dovuta la gioia
di essere accolto nei circoli letterari di Mosca e di
Pietrogrado, quando aveva lasciato il nido materno
di Rjazan e alla gioia di abbracciar la vita in un
impeto solo aveva dovuto la fama :

Dicono che presto sarò
un famoso poeta russo.

Ormai la vera poesia, sgorgante sempre più lim-
pida dal cuore non gli diceva più le parole di pre-
suntuosa superbia ma quelle di languida nostalgia.
E forse a questa nostalgia dovette il desiderio di
abbracciar la morte, dopo il convulsivo, rovente
abbraccio della vita.

IV

POESIA E PROSA PROLETARIA



Una delle manifestazioni più caratteristiche dell'avvento al potere dei sovietici degli operai, contadini, marinai e soldati alla fine del 1917, fu la comparsa di una cosiddetta letteratura proletaria. Proletari che dal lavoro manuale si siano sollevati alla letteratura e all'arte la Russia ne ha dati in tutti i tempi: esempio recente, noto a tutto il mondo, magnifico e difficilmente rinnovabile quello di Massimo Gorkij. Ma anche nel passato, intendendo naturalmente la parola « proletario » in relazione ai tempi, si potrebbero rilevar scrittori e poeti di origine proletaria. Ma si era trattato sempre di casi eccezionali, non di una manifestazione di carattere collettivo, come si ebbe con l'avvento del bolscevismo. Alla distanza oggi di dieci anni dal periodo tragico del rivolgimento, dal periodo del comunismo di guerra, anche i fermenti di vita intellettuale ci appaiono in un aspetto del tutto diverso da quel che avevano per noi quando ce ne arrivava la pallida immagine attraverso le corrispondenze dei giornali, o anche attraverso quei pochi saggi che in volumetti scarni, e mal stampati, riuscivano a varcare la frontiera del « cordone sanitario ». Oggi ci è possibile distinguere da quel che in tutte le manifestazioni del tempo aveva valore momentaneo di propaganda, di esaltazione,

di ubbriacamento, quel che invece era spontaneo frutto di nuove ispirazioni, di nuovi impulsi, di reali fede. Per fermarci, per esempio, al solo movimento letterario di origine proletaria, di cui vogliamo occuparci, questo distacco si può notar benissimo osservando lo sviluppo delle due correnti in cui esso fin da principio si divise. La prima, rappresentata quasi esclusivamente da Demjan Bjednynj, che potrebbe essere chiamato il *poeta laureatus* del bolscevismo, era caratterizzata da una poesia puramente politica, rivoluzionaria. Non preoccupandosi per nulla della forma, Bjednynj non pensava che a galvanizzare le folle e a far propaganda con i suoi versi alle dottrine comuniste. Era stata ben lunga la via da quando alla scuola militare sotto il vecchio regime, Demjan Bjednynj, che allora si chiamava Efjm Pridvorov, aveva dedicato i suoi versi allo zar :

« Risuona, mia lira!
Io compongo un canto
all'apostolo della pace,
allo zar Nicola ».

La partecipazione del fecondissimo poeta alla rivoluzione fu senza dubbio utile ed efficace : se le sue poesie (canti, poemetti, favole) non mancano spesso di grossolanità esteriore e di servilità interiore, esse non peccano certamente di mancanza di chiarezza! Questo spiega il loro enorme successo e spiega anche perchè, passato il periodo della tempesta, pei risultati ottenuti egli ebbe la massima onorificenza bolscevica con questa motivazione :

« Nella sua persona la poesia legò i suoi destini ai destini dell'umanità, lottante per la sua liberazione, e da creazione per pochi eletti divenne creazione per la massa ».

Senza dubbio, l'aver intuito che il modo migliore di avvicinar la massa era quello di parlarle la lingua più semplice e chiara, quella di tutti i giorni, fu un merito del fecondissimo poeta, insieme all'altro di distribuire a pillole la dottrina di Marx, ma che come poeta Demjan Bjednŷj possa riescir simpatico, c'è da dubitarne. La schiettezza che caratterizza, nonostante tutto, il popolo semplice, non era tanto facilmente intaccabile, e vien fatto di pensare che quando il poeta Esenin chiamava Bjednŷj, Demjan figlio di lacchè (Demjan lakeič) non esprimesse un'opinione soltanto personale.

In ogni modo Demjan Bjednŷj è il capostipite della letteratura proletaria, come Majakovskij lo è del futurismo russo al servizio della rivoluzione. Anche per Majakovskij, si possono ripetere cose analoghe, sebbene in Majakovskij viva un vero, autentico talento poetico; l'*agitka* (cioè l'opera politica destinata alla propaganda) è forse la tomba inevitabile della poesia. Ma ben altro interesse offre la seconda corrente della letteratura proletaria: quella dei « giovani », che, staccatisi dalla realtà, osarono cantare i loro inni all'astrazione. I due rappresentanti più notevoli di questa corrente furono l'Aleksandrovskij e il Kirillov. Ora tutti e due erano strettamente legati alla poesia russa d'anteguerra, il primo a Blok, il secondo a Balmont. L'imitazione era evidente: il simbolismo, che doveva essere uc-

ciso dal futurismo, appoggiato e incoraggiato dai poteri rivoluzionari, rifaceva capolino, proprio attraverso i poeti del proletariato. Si capisce che mentre il vero simbolismo, quello di Balmont e di Blok, era tutto materiato di poesia, questo dei Kirillov e degli Aleksandrovskij (e la schiera si fece presto legione) era tutto un tessuto di retorica e di enfasi. La « astrazione si estese a tutto il mondo », secondo l'espressione di uno degli storici della odierna letteratura, il Ležnev. I poeti proletari non parlavano che di entità: l'Umanità, il Sole, il Lavoro. Fu la fase della cosiddetta poesia cosmica: « Il Cosmos, è un'officina enorme che ci si può rappresentare pensando agli stadi successivi della produzione ».

Sembrerebbe che, al contrario della poesia di Demjan Bjednyj, questa corrente dovesse avere scarsa efficacia sociale. E pure, per riconoscimento quasi concorde di critici, essa ebbe una grande importanza. Le nuove condizioni di vita, seguite alla tensione « patologica » della rivoluzione, domandarono anche alla letteratura di muoversi più strettamente a contatto della realtà, ma, come fu detto, fu il « cosmismo » che diede al proletariato, o meglio, agli scrittori proletari, la baldanza necessaria per cominciare la lotta. La preoccupazione dei poeti « cosmici » fu duplice: prima di tutto, il desiderio di dare alla letteratura proletaria una caratteristica, fondata sulle nuove condizioni della vita e del lavoro; e poi il desiderio di interessare l'opinione pubblica a tutto ciò che è lavoro, produzione, a tutto ciò che è suscettibile di contribuire al risolle-

vamento del paese. A questo fine la poesia si trovò al servizio di quello speciale organismo che fu il *Proletkult*, l'Università proletaria, fondata nel 1918.

Ma le due correnti indicate furono prevalentemente di poeti. E gli scrittori provenienti dal proletariato non furono solo poeti, ma anche prosatori. Si deve anzi aggiungere subito che se le correnti poetiche, compiuta la loro funzione, cantato il loro inno al Sole, al Lavoro, e alla Produzione, si esaurirono in sè stesse, i prosatori tentarono invece di adattarsi alle nuove condizioni. E' così che dalla schiera dei proletari, venuti alla letteratura, sono usciti degli scrittori che hanno preso indubbiamente un posto a sè nell'attuale letteratura. Son gli scrittori del gruppo *Kusnica* (La fucina) che se programmaticamente non va oltre le definizioni che non definiscono nulla come questa: « l'arte proletaria è uno specchio nel quale la massa operaia deve potersi contemplare », in realtà ha dato opere che resteranno documentazione d'uno sforzo non indifferente. Dal gruppo della *Fucina* sono usciti i *napostovtsy*, quelli cioè che stan di sentinella, dal titolo del loro organo *Na postu* (di sentinella).

Per noi stranieri è certamente difficile seguire le lotte che si son combattute tra i vari indirizzi, soprattutto quando, con la *Nep*, i proletari videro minacciata la loro situazione di privilegio anche nella letteratura. Secondo un noto critico marxista, il Polonskij, il grande merito dei *napostovtsy* è stato quello di aver posto con nuova acutezza la questione dello sviluppo letterario proletario, che si

riteneva risolta con la creazione del *Proletkult*. Ma forse, più che questo merito, puramente politico, ha importanza il fatto che per creare la loro letteratura, lo specchio della vita proletaria, i nuovi scrittori si sono ispirati agli scrittori del passato borghese della Russia. Anche gli scrittori proletari sembran confermare l'idea che non soltanto la natura, ma nemmeno la letteratura *facit saltus* e che a spogliar le raccolte degli scrittori borghesi d'anteguerra si ritrova uno specchio così limpido di vita proletaria che deve essere gran gioia per gli operai russi abbeverarsi alle sue fonti. La Casa Editrice governativa ha raccolto in due eleganti volumi intitolati *Il 1905 nella letteratura*, racconti e frammenti di autori russi intorno alla prima rivoluzione. Ora, accanto a scrittori che come Ljaško, Bibik, Samobytnik, Serafimovič, Škulev appartengono alla schiera ufficiale degli scrittori proletari (di quelli cioè entrati nella grande *Antologia della letteratura proletaria* curata dal Rodov e dal Kogan e pubblicata dalla Casa editrice governativa nel 1924), si trovano Andrejev, Arcybašev, Balmont, Brjusov, Veresajev, Kuprin, Ropšin (pseudonimo del Savinkov), Sologub, Šmelojv, ecc. E' certo una cosa che fa pensare. Ma c'è ancora dell'altro; più d'uno fra gli scrittori proletari ha riconosciuta apertamente la sua derivazione da questo o quello degli scrittori del passato. Sia la raccolta di autobiografie di scrittori contemporanei pubblicata dal Lidin nel 1926, quanto il volume *Scrittori contemporanei* a cura del Golubkov (edizione governativa, 1927) ci offrono dati preziosi al riguardo. Tra i prosatori Bi-

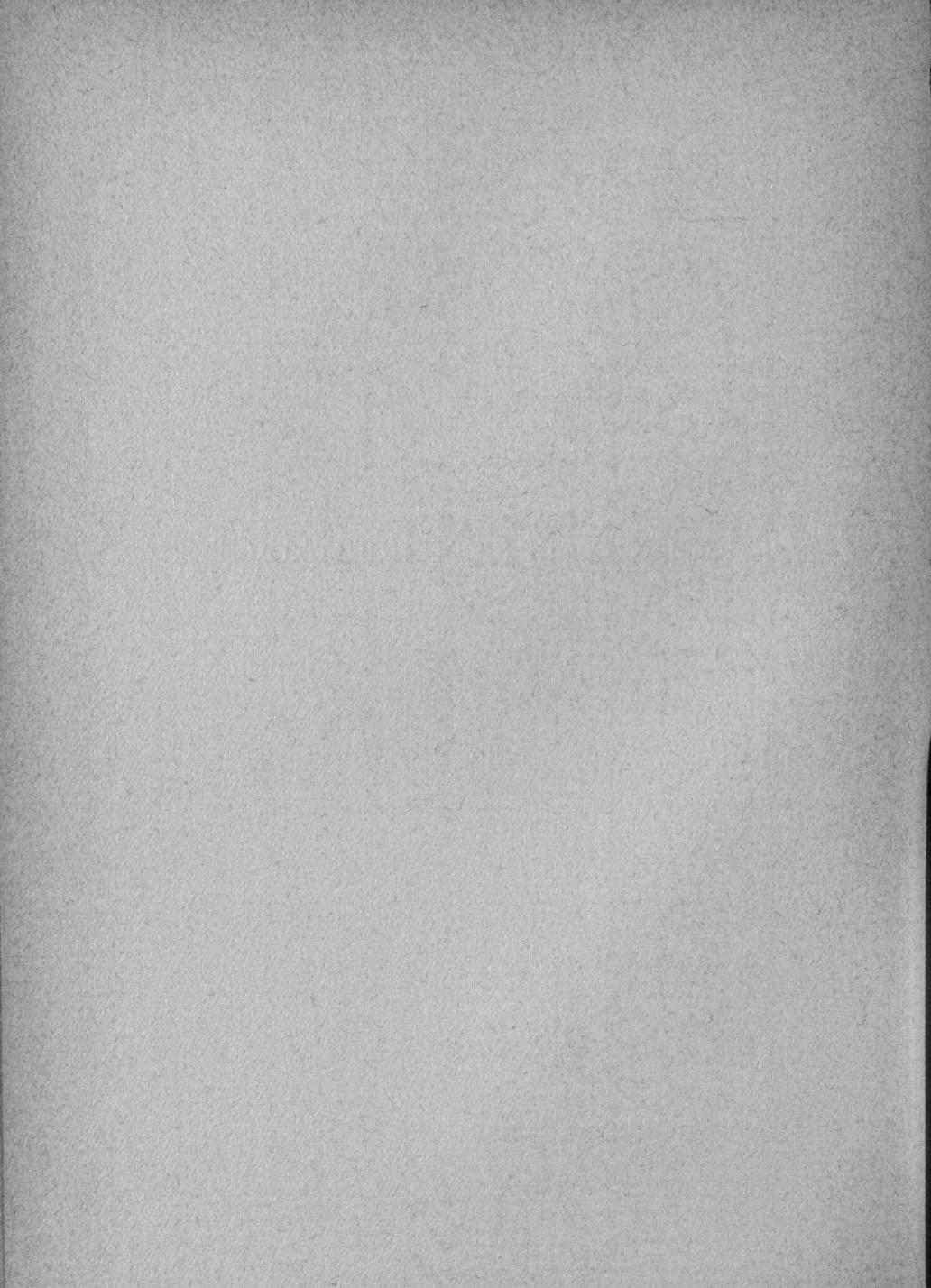
bik dichiara che ogni volta che rilegge Tolstoj, Turgenev, Korolenko, Čechov, si sente cascar le braccia per lo sgomento e riprende coraggio soltanto al pensiero che, poichè scrive con l'anima, è sulla giusta via; Libedinskij riconosce come suo maestro Bunin (il maggiore rappresentante cioè della letteratura classica russa, attualmente esule); Neverov pensa con nostalgia agli ammaestramenti di Korolenko; Serafimovič, che appartiene alla vecchia generazione, è cresciuto all'ombra di Tolstoj, Turgenev, Pomjalovskij; Aleksandrovskij e Kirillov come abbiamo già detto, si riallacciano ai simbolisti; in tutti o quasi i poeti proletari si sente infine l'eco lontana del padre di tutti i poeti ribelli, Nekrasov.

Come accordare questa tendenza con le teorie di cui si è fatto corifeo il Bogdanov, che, proclamando la necessità di una cultura puramente proletaria, invitava il proletariato a voltare decisamente le spalle a tutta la cultura del vecchio mondo? Il Bogdanov già nel 1914 affermava in un suo articolo intitolato: « E' possibile un'arte proletaria? », che ogni influenza artistica proveniente dal mondo borghese doveva essere considerata nociva. Ma siccome l'arte « è non solo più ampia della scienza, ma è stata sempre più forte della scienza, come strumento di organizzazione delle masse, perchè la lingua della immaginazione è più vicina e più comprensibile alle masse », bisogna che essa sia proletaria per il proletariato, altrimenti è dannosa; e proletaria significa: rispondente all'interesse della classe operaia. E' un circolo vizioso, in quanto

che l'interesse della massa diventa interesse individuale non appena si riflette nell'arte, a meno che non rinunci ad essere arte. Della difficoltà in cui la creazione di un'arte puramente proletaria si imbatte, si rende conto lo stesso Bogdanov che, non privo di gusto estetico, non sa dare quel tale sgambetto, che predica, a tutta la letteratura borghese, e distingue e sceglie. Ad evitare questo passo indietro occorre anche per la cultura una dittatura, ma tutti i tentativi di instaurarla son falliti ed anche gli scrittori proletari si distinguono, là dove son realmente narratori, poeti, artisti, per la loro indipendente individualità o per il loro ritorno contrito ed ansioso insieme, ai maestri gloriosi del passato.

V

« IL CEMENTO » DI FJODOR GLADKOV



Un'altra delle manifestazioni caratteristiche della nuova letteratura russa dopo la rivoluzione, è la formazione della cosiddetta scuola del realismo idealistico fra gli scrittori rivoluzionari o, per usare un'espressione più corrispondente oggi alla reale situazione, sovietisti. La rivoluzione, com'è noto, mise subito la letteratura al servizio del partito vittorioso, e solo più tardi, con la *Nep*, accanto ai poeti e scrittori aderenti al comunismo, si venne formando la schiera dei cosiddetti « *popuščiki* » o compagni di strada, scrittori cioè che, pur non essendo comunisti, avevano creduto opportuno, per poter esplicare la loro attività artistica, riconoscere lo stato di cose e almeno indirettamente collaborare alla ripresa e sviluppo della vita intellettuale, e quella che qualche critico, ironicamente, ha detto degli scrittori testimoni, di coloro cioè che non manifestano nè simpatia nè antipatia, « riproducendo » semplicemente la realtà.

Son questi per lo più scrittori che, con maggiore o minor fortuna, più o meno direttamente, si riallacciano alla letteratura russa del grande secolo (oggi è addirittura di moda richiamarsi a Gogol, Dostojevskij, Tolstoj, Gorkij) ed entrano perciò nella tradizione di cui riprendono, *mutatis mutandis*, motivi e forme. Con la definizione invece di scrit-

tori realisti-idealistici si è mirato a caratterizzare una corrente interna della letteratura più precisamente rivoluzionaria o proletaria. La schiera degli scrittori che hanno aderito a tale indirizzo e ne sono stati dichiarati seguaci dalla critica, è già abbastanza ricca di nomi, alcuni dei quali hanno suscitato interesse anche fuori dei confini della Russia soviettista.

Che cosa bisogna intendere per indirizzo realistico-idealistico è stato detto, a chiarimento di quel che le parole stesse significano nella loro comune accezione, da vari critici. Ma in sostanza non si tratterebbe di cosa nuova nella letteratura in generale e in quella russa in particolare: l'idealizzazione cioè della realtà, e non meriterebbe speciale rilievo se la pittura realistica di questi scrittori di regime soviettistico, non fosse considerata e chiamata idealistica proprio dalla critica soviettista. Questa critica adopera anzi la designazione di romantici, e afferma che romantici sono stati e sono ancora oggi nella Russia soviettista tutti gli scrittori proletari, in quanto che essi se si appoggiano alla realtà, la alterano poi coi loro desideri e aspirazioni, dettati da una fede che i critici soviettisti stessi non esitano a chiamare « ingenua ».

Tra questi scrittori realisti-romantici, uno dei primi posti occupa oggi Fjodor Gladkov, vero rappresentante del proletariato letterario del periodo d'anteguerra, sul tipo di Massimo Gorkij. Di Gorkij, Gladkov stesso si riconosce discepolo e in parte imitatore. Senza la rivoluzione tuttavia difficilmente Gladkov si sarebbe sollevato oltre il livello me-

dio degli scrittori d'occasione. La rivoluzione del 1905 e quella del 1917 poi, alle quali Gladkov partecipò attivamente, sono state la vera scuola del suo realismo letterario.

A questa esperienza sono dovuti i suoi più recenti racconti riuniti nella raccolta *L'abisso* (Mosca, 1923) e il suo romanzo *Cemento*. I racconti che han preceduto *Cemento* negli anni post-rivoluzionari, quadri vivaci del lavoro e della lotta, sebbene sollevati ad un tono che ne distrugge la naturalezza, furono la preparazione all'opera di maggior respiro, il romanzo. *Cemento* è uno dei romanzi che han fatto più chiasso nella Russia sovietista durante questi ultimi anni. Il titolo può sembrare oggi una ironia, se si pensa all'opera disgregatrice che proprio in quest'epoca è cominciata in seno al partito comunista. Il significato del romanzo è che bisogna tener fermo, cementare l'opera della rivoluzione, non permettere che le singole parti si disperdano, stringere in un tutto compatto i mattoni dell'edificio dello Stato degli operai e contadini.

Ma il romanzo mostra altresì la rovina delle vecchie costruzioni e non si ha certo l'impressione che il nuovo edificio sia per esser più solido del precedente, il quale, del resto, è crollato fino ad un certo punto, senza che neppure le fondamenta ne siano state spezzate.

Il contenuto del racconto è il seguente: Dopo aver passato tre anni nell'armata rossa, l'operaio Glieb Čumàlov torna alla propria casa tutto pieno di sentimenti dolci e delicati; davanti agli occhi del suo pensiero è il quadro della moglie Daša e della

figlia Njura che gli si gettano incontro, tremanti, come lui, della gioia del ritorno.

L'incontro avviene, ma ben diverso da quello immaginato: Gljeb trova la moglie del tutto cambiata: non più la remissiva ed obbediente giovane donna di casa, ma una donna rigida e fredda come un'estranea, con l'espressione di una continua preoccupazione sul volto. La casa è in uno stato di completo abbandono. La piccola Njura non c'è più perchè è stata messa dalla madre nel « Detdom » (casa dei bambini). Per la moglie Gljeb non è che un « tovarišč ».

Anche la fabbrica, dove egli lavorava, è ferma, muta ed abbandonata, ad eccezione di un reparto dove tutto è come prima, per le cure personali e l'amore di uno dei capi reparto.

Alla vista dell'abbandono e della distruzione, Gljeb sente nascere in lui la risoluzione di ridare ad ogni costo vita alla fabbrica. Egli rimprovera severamente i compagni:

— Come mai avete lasciato che le cose arrivassero fino a questo punto?... Noi abbiamo combattuto, versato il sangue... Voi che cosa facevate qui? Quale lotta avete combattuto?

La ferma decisione di ridare vita alla fabbrica, tiene Gljeb lontano da casa: del resto la sua casa ormai abbandonata, con le finestre polverose, gli è divenuta estranea, lo soffoca: sorci, polvere, muffa. E la moglie sempre assente. E così egli riposa alla fabbrica, vagabondeggia, pensa...

Finalmente, tornata una volta la moglie a casa dopo la mezzanotte, egli decide di farla parlare,

di farsi spiegare il mutamento, tentando un riavvicinamento. La ribellione della donna è ferma e fiera :

— E tu là, non hai avuto forse altre femmine? Confessa. Glieb. Io non so neppure se tu sia sano o se il tuo sangue non sia marcio Confessa...

Ella dice ciò con un leggero sorriso, tra i denti, a quel modo che si dicono le cose che dan fastidio. Alla confessione affermativa di lui, essa ribatte :

— Carina : la donna ha una vita diversa : è un cattivo destino essere schiava, non avere una propria volontà! In quale *abbicci* del comunismo hai imparato ciò, « tovarišč » Glieb?

La visita alla casa dei bambini, dove si trova sua figlia Njura, fa su Glieb una impressione penosissima : « i bambini erravano come pecorelle, leticavano, piangevano, scavavano con le manine nella terra qualcosa che divoravano avidamente; qualcuno frugava nel letame ».

La vita di Daša e Glieb si organizza così : essa lavora nella sezione femminile, dove occupa il primo posto per la sua energia, intelligenza ed attività; egli fra i compagni, acceso dall'amore per la fabbrica e il desiderio di riattivarla.

Tuttavia il riavvicinamento tra marito e moglie avviene, e precisamente per volontà di quest'ultima, dopo che essa ha raccontata la vita vissuta durante i tre anni di separazione, vita piena di sofferenze, di sacrifici, di incubi, dalla quale è uscita così diversa, ferma, chiusa in sè, pronta a difendersi.

Tutto il romanzo è in fondo una cronaca : dopo

il riavvicinamento dei coniugi, i fatti narrati offrono però un interesse maggiore, nonostante l'eccessiva lunghezza del racconto e la composizione tutt'altro che « armonica ». Grazie alla volontà e alla fede di Gljeb la fabbrica vien rimessa in attività : la narrazione degli sforzi dell'operaio per superare gli innumerevoli ostacoli che gli si oppongono, vincere l'inerzia dei contadini e degli altri operai, la stupidità dei capi e le lentezze della burocrazia, è fundamentalmente realistica ed è assai importante come documentazione non solo dei fatti, ma dello spirito da cui il libro è dettato.

Questo spirito, che non può ritenersi esclusivo dello scrittore, a quanto pare non è gradito alla critica ufficiale. Chè se qualcuno ha parlato di *tono epico*, qualche altro nei giornali umoristici sovietisti, per definire la maniera di Gladkov, ha rappresentato Gljeb come un gigante appoggiato al martello e Daša come una profetessa, avvolta in una bandiera rossa, tenendo in una mano il *Capitale* di Marx e con l'altra indicando a Gljeb una pagina del libro. In questa caricatura si può ritenere addirittura espressa l'opinione della critica avversa; ma bisogna subito dire che a questa critica sono sfuggite alcune pagine del libro che ridanno agli eroi il loro valore umano : e soprattutto quelle in cui è dipinto l'inaspirarsi della donna dopo la morte della sua bambina, da cui pure volontariamente s'è separata, per ubbidire ai principî di cui, in seguito alla rivoluzione, s'è imbevuta e fatta banditrice.

Nell'opera della donna si accentua lo spirito di abnegazione e la coscienza della necessità di conti-

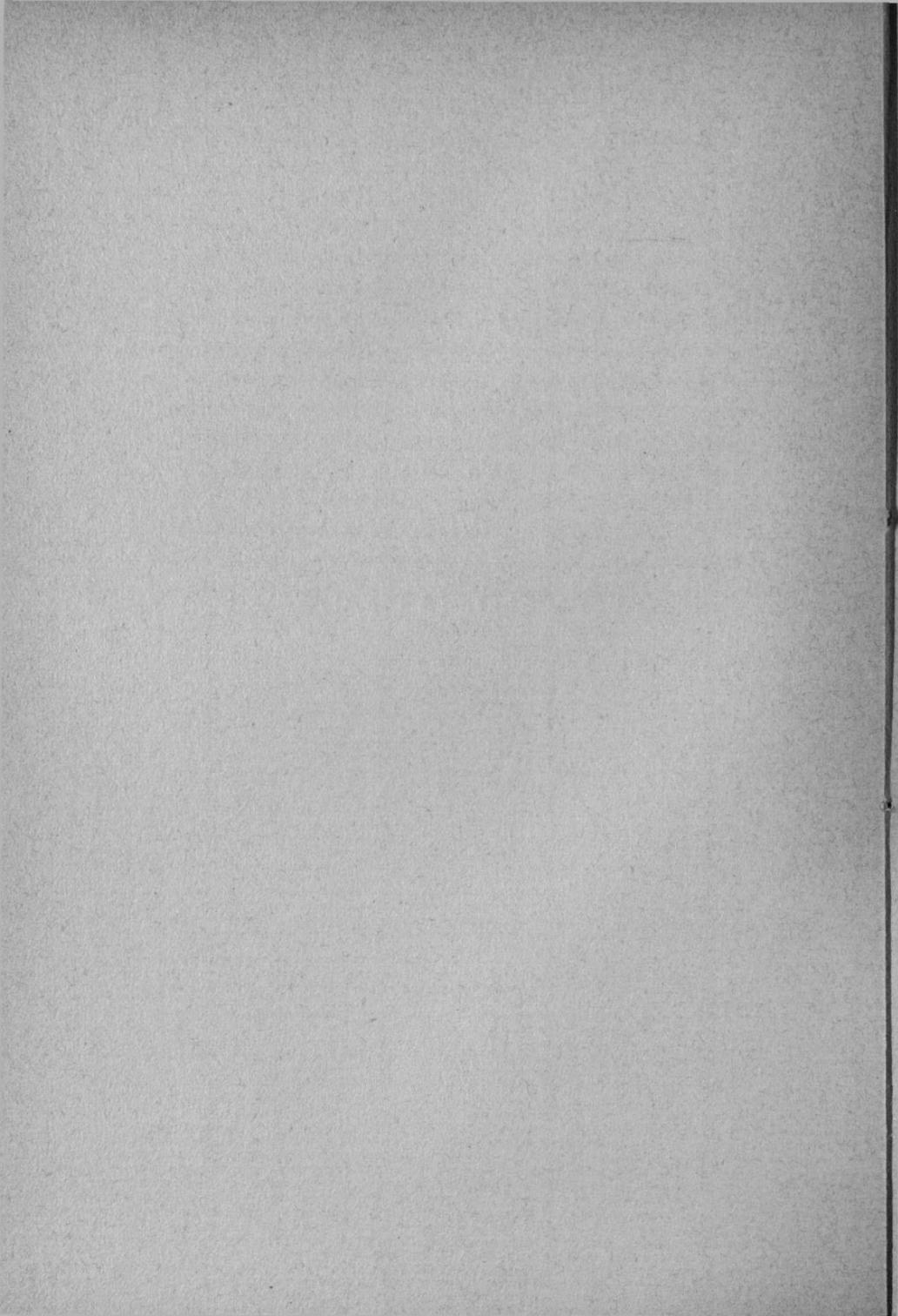
nuare a sollevare coloro che soffrono. Nello stesso tempo la morte della figlia, invece di separarla del tutto dall'eroico *Gljeb*, la riavvicina maggiormente a lui. Bisogna riconoscere che queste pagine del libro si distaccano sensibilmente da quelle in cui l'accentuata idealizzazione partigiana fa perdere di vista all'autore i limiti dell'umanità dei suoi eroi.

Avviene a Gladkov quel che è avvenuto alla Sejfulina, di perdere cioè il dominio di sé, lasciando la pittura di ciò che è più aderente al suo spirito: la sorte della donna e soprattutto dei bambini: anche Gladkov sente più i problemi che toccano direttamente l'umanità quotidiana dei suoi eroi. L'idealizzazione avviene in senso contrario al voluto; così là dove la violazione di Daša da parte del suo compagno di missione Badin, è rappresentata come una naturale conseguenza di un *principio*. Alla prima ribellione di Daša, Badin dice infatti: « Io non vedo in ciò alcuna vergogna... noi siamo una coppia bella e forte e non ci si addice far smorfie e borbottar frasi false... Lascia! Tu sai bene che io non mollo mai nella lotta... E quel che voglio fare, faccio... e nella lotta mi servo di tutti i mezzi ». Ora l'effetto che lo scrittore ottiene è quello del fastidio e disgusto: se anche qui, come nel famoso romanzo *Sanin* di Arcybašev, è un « voluto superamento dei limiti »; si può esser d'accordo con la stessa critica sovietista che dalla pura « fisiologia » si arriva alla patologia, e alla patologia *sociale*. Di episodi analoghi se ne potrebbero citar parecchi, ma quelli che si riferiscono ai rapporti famigliari e sessuali sono tra i più importanti.

A noi pare di veder sorgere, dalle rovine che in questo campo sono state seminate dalla rivoluzione, il volto della figlioletta di Glieb e Daša, la delicata e dolorante Njura e sorridente solo perchè i genitori si sono riavvicinati, per vincere in nome di un sentimento più forte dei principî, soprattutto quando questi sono spinti oltre i limiti umani. L'aspirazione, da cui i due eroi si lasciano guidare, di una perfezione, o almeno di un continuo miglioramento sociale diventa assurda precisamente quando distrugge ciò che gli uomini han di sacro dentro di loro, restando possibile solo, se non viola i limiti della nostra umanità. Questa lezione, semplice e ingenua vien fuori anche dalle pagine del romanzo di Gladkov, proletario e comunista, ma scrittore nella patria dei Tolstoj e dei Dostojevskij.

VI

« LO SFACELLO » DI I. FADJEEV



Se una delle caratteristiche del nuovo realismo è quella tendenza a idealizzare che si infiltra stranamente nel racconto che deve essere specchio della realtà e turba così l'impressione generale è più che giusto che ad un lettore straniero appaiano più fresche, più naturali, più « artistiche » quelle opere che, senza cadere nel realismo grossolano o addirittura in un rinnovellato naturalismo, riescono con la fedeltà e la verità, a riprodurci quel tono epico che è in fondo a tutti i grandi rivolgimenti e dà il giusto tono idealistico alla realtà. Tale è, a me pare, l'atmosfera di un recente romanzo che ha avuto un buon successo e di pubblico e di critica: *Lo sfacelo* di I. Fadjeev, il cui nome, credo, vien fatto per la prima volta all'estero. Il romanzo di Fadjeev ci presenta la vita di quei reparti di rivoluzionari aderenti alla causa bolscevica (i cosiddetti « partigiani ») che combatterono in Siberia e in Manciuria contro i giapponesi e contro i cosacchi e le forze di Kolčak. Il capo di questi rivoluzionari, l'ebreo Levinson, è dipinto come un uomo giusto e di ferrea volontà, stimato e rispettato dai compagni, che sono in parte contadini, in parte ex-minatori delle località stesse della lotta. Questi ex-minatori formano una schiera di gente spavalda ed intrepida: uno fra essi, tipo interessante d'eroe,

Morozka, cavallerizzo senza pari ed anima generosa nella sua rozzezza. Egli ha un cavallo, Miska, intelligente come un essere umano e ch'egli ama come si può amare un proprio eguale. Durante una azione sfortunata per i «partigiani», Morozka salva dai bianchi un giovane a lui ignoto, un massimalista intellettuale, e lo porta all'ospedale rivoluzionario. Questo giovane, un certo Mečik, è venuto da alcune settimane dalla città, con idee molto confuse su quel che lo aspetta. Egli all'ospedale dove è stato portato ferito da Morozka, rimane qualche tempo senza riprendere coscienza, poi si rimette pian piano, accettando con morbosa sensibilità le cure affettuose di coloro che lo circondano nel silenzio sonnolento della «tajga», l'infinita tenebrosa foresta siberiana. L'infermiera Varja, anch'essa una ex-operaia delle miniere, ora moglie di Morozka, si innamora di lui: essa non ha veramente mai amato nessuno, è stata buona ed affettuosa con tutti, e ha con leggerezza tradito il marito, non avendo la forza di dir «no» a nessuno. Morozka non ignora la condotta della moglie, ma ha sopportato; ora invece che Varja s'innamora del giovane venuto dalla città, così pulito, poco coraggioso e differente da tutti gli altri, egli si sente ingelosito ed offeso e decide di abbandonare la moglie. Mečik però, che sente per Morozka gratitudine ed affetto, non approfitta dell'amore della donna e non tradisce il compagno. Entrato a far parte del reparto di Levinson, si accorge presto che questa vita non è per lui, grave e tormentosa come un incubo. Da ogni parte arrivano notizie allarmanti, i viveri mancano,

il reparto deve muoversi per forza perchè da ogni parte son nemici. Le azioni sfortunate si succedono una all'altra. La lotta disperata del reparto dei « partigiani » per difendersi dagli agguati nemici e da quelli della natura, ha un tono veramente epico: sono pagine artisticamente belle. Con sacrifici enormi, perdite innumerevoli, il reparto cerca di farsi la strada per sfuggire all'accerchiamento. Mečik e Morozka sono mandati in esplorazione, ma Mečik o per paura o per incapacità, involontariamente tradisce, non dando il segnale sulla direzione delle forze nemiche. Morozka cade nelle mani dei cosacchi, Mečik fugge. Il reparto che solo con immani fatiche è riuscito ad attraversare una zona pantanosa della « tajga », è preso in un agguato. La narrazione finisce con lo sfacelo pieno delle forze partigiane.

In complesso si tratta di un episodio della guerriglia degli anni immediatamente seguiti alla rivoluzione, quando i reparti in difesa della rivoluzione stessa si formavano spontaneamente raccogliendo uomini diversi, spesso trascinati dall'entusiasmo, talvolta dal bisogno, tal'altra dall'impossibilità di sottrarsi. Il racconto di Fadjeev mira a mettere in evidenza la bravura disperata dei contadini e minatori nella terribile « tajga » siberiana. La letteratura russa conosce diverse descrizioni di questo spaventoso tranello che la natura tende agli uomini anche più esperti e coraggiosi; peggiore delle impenetrabili foreste vergini per il pericolo continuo di sprofondare ed essere inghiottiti dai pantani ricoperti dai tronchi e rami che la tempesta ha

schiantato. Fadjeev è riuscito tuttavia a dipingere questo inferno con colori così acuti che il lettore ansiosamente segue i passi degli uomini che vi si avventurano, siano essi anche dei nemici. Il passaggio attraverso la zona paludosa è descritto con una forza e una vivacità davvero rare, nelle quali è più che evidente l'influenza tolstoiana.

Ma oltre che nella descrizione dell'ambiente in cui questa guerriglia si svolge, Fadjeev riesce assai bene anche nella presentazione dei suoi personaggi. Si deve naturalmente prescindere da una certa tendenziosità che gli fa scegliere gli eroi. La figura più notevole veramente in rilievo del romanzo, è quella del condottiero dei «partigiani» l'ebreo Levinson. Interessantissima la descrizione dei rapporti fra il «capo» ed i compagni, tale da spiegarci perchè, nonostante tutte le avversità e le sconfitte numerose, di cui il romanzo ci dà sufficiente esempio, le schiere irregolari dovessero finire col vincere anche quelle certo più regolari ed organizzate dei vari capi bianchi. Nonostante che Levinson, l'ebreo comandante sia *par inter pares*, tutti sono abituati a considerarlo come un essere speciale, diverso dagli altri, del quale non si può non fidarsi, al quale, data la sua giustizia, non si può non ubbidire. Levinson non parla mai di sè, non perchè sia chiuso di carattere, ma perchè sa di essere considerato un uomo di «specie e razza diversa»; egli conosce benissimo le proprie debolezze, ma conosce anche quelle degli altri e pensa che si possono trascinar dietro di sè degli uomini solo rilevando le loro debolezze e nascondendo le proprie. Egli ri-

corda nel proprio passato una fotografia di un piccolo ragazzino ebreo, magro, con dei grandi occhi ingenui, che guarda con una sorprendente tenacia non infantile fisso in un punto da dove, gli han detto che deve venir fuori un uccellino. L'uccellino non era uscito ed egli per poco non aveva pianto per la disillusione. Ma quante disillusioni c'erano volute ancora perchè egli si convincesse che le cose non vanno secondo le promesse... «solo allora aveva compreso egli quale enorme danno apportino agli uomini le menzognere favole intorno ai begli uccellini, che molti uomini aspettano inutilmente per tutta la loro vita». «No, egli non aveva più bisogno di queste menzogne, di queste illusioni.... Vedere tutto com'è in realtà per poter mutare e così guidare gli altri» — questa era la semplicissima, ma non facile saggezza a cui era arrivato Levinson.

Non così sono gli altri due eroi: Morozka e Mečik. Tuttavia anche in essi l'autore ha cercato di scoprire accanto ai difetti e alle debolezze i lati migliori: il sentimento della gratitudine in Mečik, il senso del dovere in Morozka. In Morozka certo poco simpatico per quanto riguarda i rapporti con la moglie, profondamente commuove l'affetto per il cavallo. E la scena in cui, dopo la morte del cavallo, egli si ubbriaca per la disperazione, è assai riuscita. L'autore dimostra un'acuta sensibilità psicologica scegliendo questo momento per la riconciliazione con la moglie che, dopo vani tentativi per attirare a sè Mečik, vi ha rinunciato, dandosi persino ad altri «per dispetto».

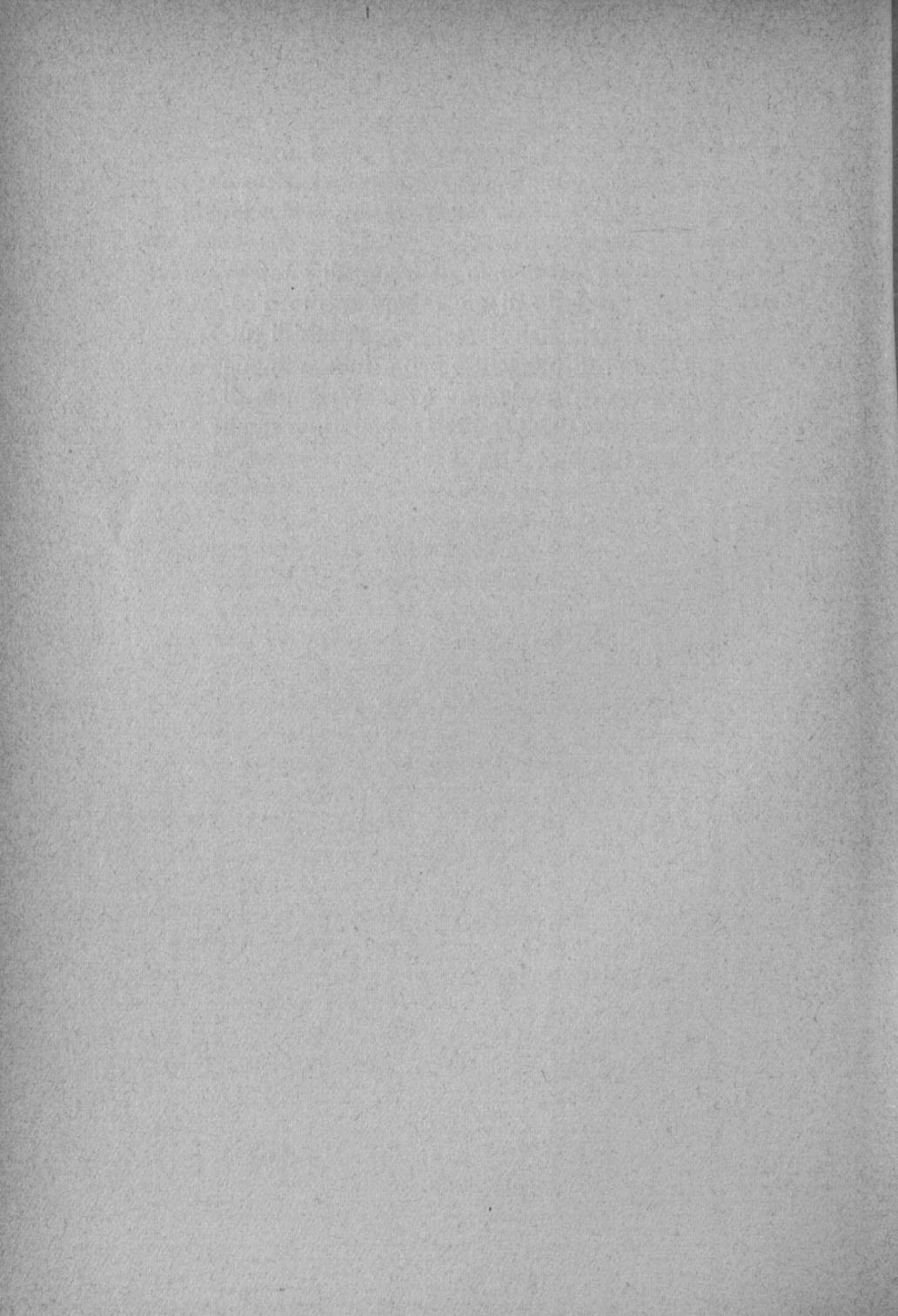
Anche altre figure rimangono impresse nella me-

moria per le note caratteristiche che di essi mette in rilievo lo scrittore. Così quel Metelica, al quale è sempre sembrato di non amare e di disprezzare gli uomini con tutta la loro meschina e noiosa vanità, con tutto ciò di cui si circondano, e di essere del tutto indifferente a ciò che si dice di lui e del modo con cui lo si tratta e che intanto tutto ciò che fa, lo fa per gli uomini e in grazia degli uomini e anche perchè lo si guardi. Figura vivissima, naturalissima, di quelle che i movimenti popolari mettono in evidenza, che assai spesso vanno perdute, ma che talvolta, proprio perchè le si guardi, compiono gesta importantissime e decisive. Forma di vanità inconsciente di cui le rivoluzioni stesse si servono. Ma Metelica è uomo di cuore come dimostra quando, fatto prigioniero, sta per sgozzare un capo nemico che ha battuto un povero orfano.

In Mečik lo scrittore ha voluto forse mostrare anche il danno che viene alle azioni rivoluzionarie, soprattutto nelle guerriglie sul tipo di quella scatenata dalla rivoluzione in Siberia, da uomini non abbastanza semplici ed elementari, troppo coscienti della propria vanità. Dopo il quasi involontario tradimento Mečik è dipinto in una crisi di coscienza psicologicamente assai profonda. « Quanto più ripugnante e disgustosa gli appariva la sua azione, tanto migliore, più puro, più nobile egli vedeva se stesso prima dell'azione stessa. Ed era tormentato non tanto per il fatto che per la sua azione erano morte diecine di persone che avevano avuto fiducia in lui, quanto perchè la macchia sudicia e indelebile della sua azione era in contraddizione con

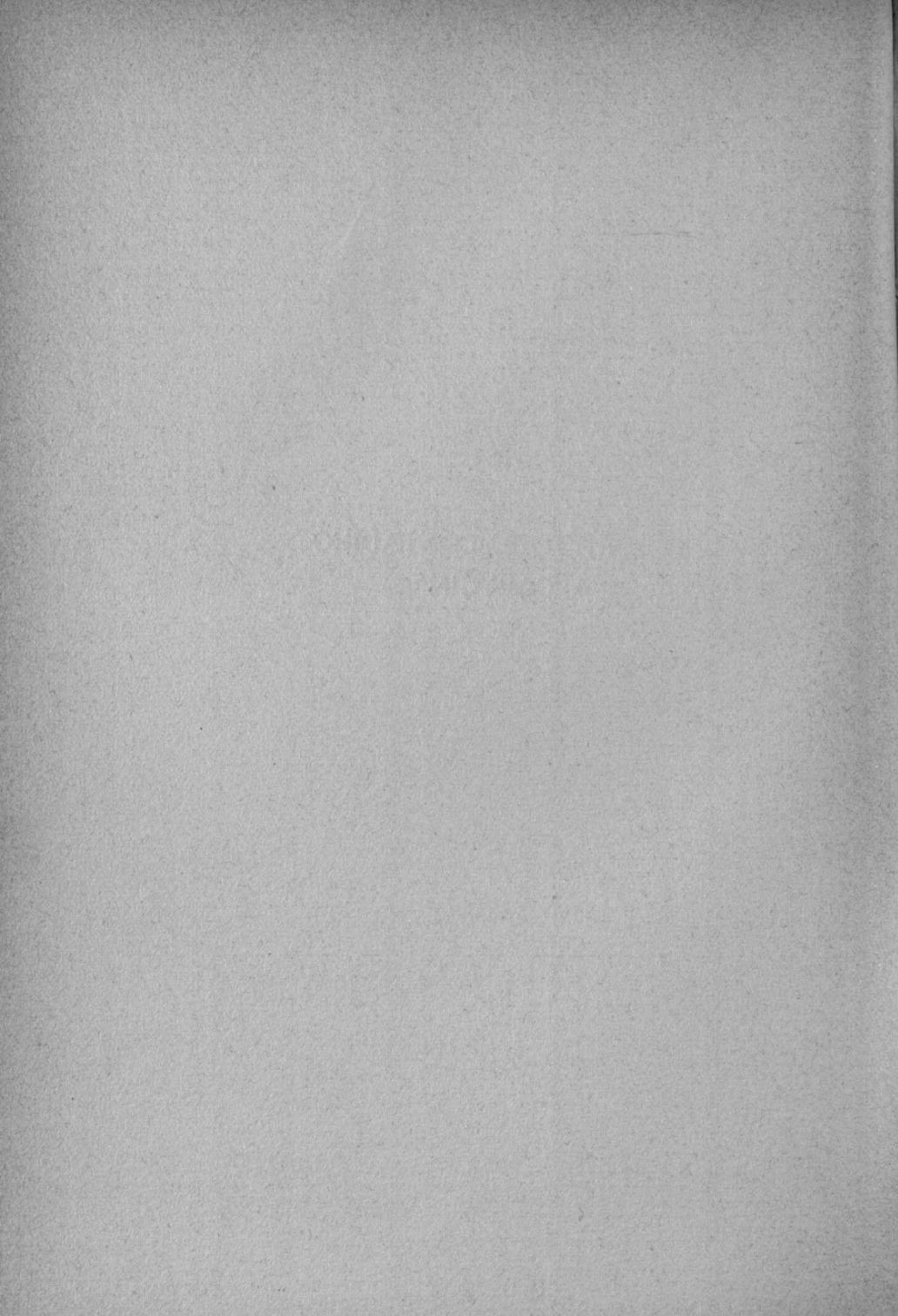
tutto ciò che di buono e di puro egli trovava in sè ». E naturalmente i pensieri di suicidio svaniscono nel nulla, come nel romanzo scomparire senza lasciar tracce lo stesso Mečik.

Di simili battute il romanzo siberiano di Fadjeev è molto ricco: prodotto di un attento spirito d'osservazione e di acuta psicologia, documento di tutto un periodo, per di più scritto bene, in una lingua corretta e piacevole, quale non avviene sempre di trovare nella schiera degli scrittori proletari, ai quali il Fadjeev appartiene.



VII

UNO SCRITTORE CONTADINO:
A. ČAPYGIN



L'apparizione di scrittori contadini o meglio di contadini scrittori, non è caratteristica della rivoluzione bolscevica: già prima della rivoluzione qualcuno di essi aveva fatto capolino: quale entrando rapidamente nella classe degli intellettuali, perdendo cioè a contatto col mondo colto e letterato delle città, la propria ideologia, quale invece conservando nella attività di scrittore la propria mentalità originaria di figlio della terra. Si capisce che oltre questi veri e propri contadini si ebbero e si hanno altri scrittori che, pur non essendone figli diretti, hanno preso la campagna ad oggetto della propria attività creativa con scopi più o meno evidenti di propaganda, o per innata simpatia e fede nella sua maggiore sanità morale e sociale. L'esame artistico della campagna ha raggiunto anzi negli ultimi tempi tali proporzioni che più non bastano le dita delle due mani a contare i romanzi che ne rispecchiano la vita dopo la rivoluzione. Caratteristici fra tutti quelli della Sejfulina: *Humus* e *Virineja*. Ma nonostante questo interesse e la frequenza di contadini scrittori non si può tuttavia parlare di una letteratura contadina nel senso in cui si è parlato e ancora si parla di una letteratura proletaria. Si tratta generalmente di scrittori isolati, tutt'al più riavvicinanti per la loro origine, come

già prima della rivoluzione il cosiddetto gruppo « neo-contadino » di Kljuev-Čapygin-Esenin rimasto come tale anche nella storia della letteratura, Kljuev ed Esenin poeti, Čapygin prosatore. Prosatore veramente fu anche Esenin dal cui racconto *La riva scoscesa* (Jar) si può dire siano derivati altri due poeti e novellieri contadini contemporanei, Klyčkov e Orešin. La guerra e la rivoluzione accentuarono le differenze fra i tre e ognuno continuò per la sua strada: breve e gloriosa quella di Esenin, ancora e forse per sempre incerta quella di Kljuev, poeta non privo di qualità originali e abbastanza aperto alle influenze del passato; sicura ed originale quella di Čapygin. Qualità di scrittore originale gli aveva già riconosciuta la critica prima della rivoluzione. E forse più giustamente che non ai due poeti di origine contadini egli potrebbe essere riavvicinato allo scrittore Grebješnikov, noto ormai anche in Occidente (il suo principale romanzo *I Čuraievj* è tradotto in francese) per quel fondo di etnografia e di folklore che è nella sua opera narrativa. Tipico autodidatta russo, pubblicò il suo primo libro in età già matura, alla vigilia quasi della guerra; lunghi anni era durato il suo noviziato letterario, accanto a quello di pittore; esso s'era svolto nell'ombra di pensatori sociali come Michajlovskij e di scrittori umanitari come Korolenko e, per le spontanee qualità dell'uomo doveva dare prima o dopo i suoi risultati.

Il primo volume di racconti, *Misantropi* (« Ne-ljudimye ») pubblicato nel 1913 e ristampato col titolo di *Solitari* (« Odinokie ») nel 1923 ci appare

oggi come una interessante pagina di letteratura e di storia russa. Se noti e stranoti erano ormai i tipi di misantropi o solitari dell' « intellighencija » russa d'anteguerra, studiati e descritti dalla maggior parte degli scrittori « borghesi », assai meno lo erano quelli delle classi povere e diseredate, se si prescindere dalla pittura attraente dei romantici vagabondi gorkiani. Čapygin non cercava degli eroi nei miserabili ambienti in cui aveva trascorsa la sua vita, ma riusciva a risvegliare, con una psicologia semplice e precisa, un senso di simpatia reale per i suoi diseredati. A questo primo libro si riallaccia abbastanza evidentemente tutta l'ulteriore attività di Čapygin, nonostante che dalla pittura della campagna egli ad un certo momento sia passato a quella del più misero proletariato e infine ai grandi quadri del romanzo storico nella ricostruzione dell'epoca di Stjenka Razin.

La campagna, e più precisamente il « nord esotico » è alla base dei migliori racconti di Čapygin. Su questo sfondo, che ha qualche cosa in comune con le descrizioni etnografiche che furono un tempo di moda in Russia, si muovono uomini vivi e reali, il cui aspetto esteriore sembra descritto proprio in modo tale da mostrar quel che nasconde. In uno dei racconti, un vecchio bagnino sembra enunciare il procedimento di Čapygin in queste poche parole: « Li capisco bene io gli uomini, io, bagnino che ne ho lavati d'ogni specie. Se guardi a lungo la pelle d'un uomo vedi anche che anima ha ».

L'anima, che Čapygin ha vista negli uomini di cui ha osservato a lungo la pelle è un'anima indi-

vidualista. Da qui anche l'importanza sociale oltre che artistica dei racconti di lui. Del resto nella sua qualità di contadino, nonostante l'adesione alla rivoluzione bolscevica, Čapygin stesso è un individualista: la spontanea e forte sua maniera artistica parla a questo proposito anch'essa chiaramente.

Il contadino del nord della Russia è individualista, soprattutto per le sue condizioni di vita. la natura del luogo con le sue foreste impenetrabili e selvagge e la sua *tundra* dove è in continuo agguato la morte per freddo, per fame o per affogamento, hanno creato uno stato d'isolamento che rasenta l'indifferenza, se non addirittura l'avversione per tutto ciò che avviene nei centri cittadini e in generale là dove gli uomini vivono in comunità e tendono ad uno sviluppo sociale e culturale. I contadini di Čapygin non sono dunque veri e propri contadini. Cacciatori, legnaioli, pescatori: ecco infatti gli eroi dei suoi migliori racconti: *Il bianco eremitaggio* (Belyj Skit) *Sulle peste della fiera* (Pozverinoj trope), *L'orso* (Medved). Afonka Krenia, l'eroe principale del racconto *Il bianco eremitaggio*, scritto prima della rivoluzione, è un vero e proprio reietto, dal punto di vista di ogni e qualsiasi socialità. Egli è cupo e crudele; il contatto con gli uomini lo rende quasi furioso. Per aver avuto fiducia nel fratello è stato lì lì per essere ucciso. Ma la vendetta va oltre ogni limite: egli brucia il fratello vivo nella stufa. In potere della cupa e torbida religione degli eremiti vecchi-credenti, che gli ordina di ritirarsi in uno dei deserti eremitaggi aderenti all'antica fede, adempiendo così il volere

ultimo della madre, Afonka lotta contro tutto e contro tutti: contro la civiltà capitalistica, che procede verso nord, abbattendo le foreste e spingendo i contadini a tagliar la legna; contro il ricco contadino mercante Artamon Vorona, contro i taglialegna, contro i pescatori e i cacciatori d'altri luoghi. A questa sua lotta non manca il colorito idealistico che in certo senso rende perfino simpatico questo selvaggio crudele: egli difende il potere e la bellezza della foresta, primitiva verità sociale del contadino, che nelle manifestazioni della enorme forza fisica, datagli dal creatore, vede lo scopo della vita.

I racconti di Čapygin pubblicati dopo la rivoluzione, descrivono un ambiente non molto diverso da questo prerivoluzionario: a giudicare da essi, non si può proprio dire che la rivoluzione abbia portato mutamenti nei rapporti tra gli abitanti delle foreste e delle paludi e i nuovi estranei che, in nome del proletariato, hanno continuata quell'opera di penetrazione che era stata fatta prima dal capitalismo.

Era difficile introdurre in un simile ambiente elementi idealizzatori esaltatori dell'opera rivoluzionaria: se altri l'ha fatto, per es. il poeta Kljuev, che alle parole d'ordine: rivoluzione, comunismo, internazionale, ha dato cittadinanza in questo deserto quasi impenetrabile, Čapygin vi ha rinunciato, per non offendere in sè stesso quel profondo senso della realtà che è l'elemento caratteristico della sua creazione. Ciò non vuol dire che egli abbia rinunciato del tutto a mostrare gli effetti del contatto pure avvenuto con le nuove idee: non mancano

infatti fra i suoi eroi quelli che si mostrano pronti a lavorar sulla base della rivoluzione e per la rivoluzione, ma si ha l'impressione che ciò avvenga dopo una capitolazione della rivoluzione stessa, con l'adattamento di essa all'inevitabile forza dell'elemento locale. E i racconti nei quali domina l'elemento individuale danno la migliore misura del talento dello scrittore: *Rompicolti* (Lobodyry), in cui dei giovani vagabondi, arditi fino alla disperazione, soli sanno, rischiando la vita, sbrigarsela colla navigazione delle zattere di legname giù pel tempestoso fiume nordico, oppure, in un altro campo, *Paesana* (Naselnica) che ci presenta la figura di una contadina forte, decisa, ardita, indipendente, ma prima di tutto massaia, che nella primitività della sua egoistica aspirazione a organizzare una sua propria amministrazione casalinga, mostra tuttavia come dall'individualismo sia possibile passare ad una prima rudimentale organizzazione sociale.

Continuando per così dire cronologicamente la riproduzione della vita dei suoi contadini nordici, Čapygin avrebbe dovuto sempre più esaminare i problemi dei contatti e dei rapporti tra la loro vita e la rivoluzione. Invece, non senza sorpresa dei suoi stessi lettori e della critica, lo scrittore compiva improvvisamente il suo passo cronologico nel passato, invece che nel più vicino presente. L'ultima opera di Čapygin è infatti un romanzo storico: *Stjenka Razin*. La scelta del soggetto è naturale: la Russia moscovita del secolo XVII doveva offrire allo scrittore molte analogie con la Russia nordica di due secoli dopo. La descrizione non solo della

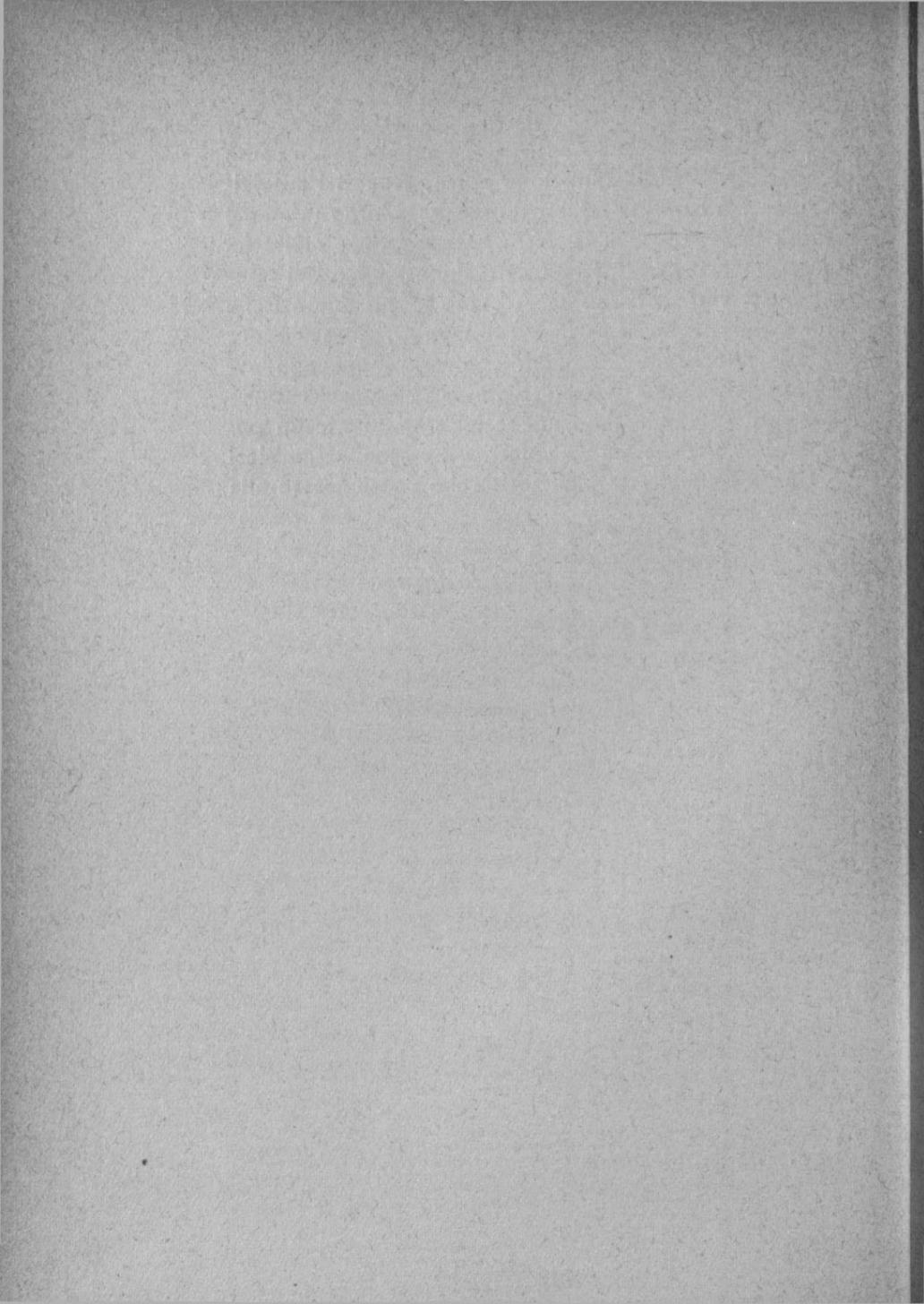
natura, ma della sua stessa esistenza, non doveva offrirgli grandi difficoltà, data appunto l'arretratezza e la resistenza alla civiltà di quella zona della Russia in cui lo scrittore è nato e vissuto. A chi legga infatti antiche descrizioni della Russia moscovita dei tempi di Stjenka Razin, l'analogia appare evidente. Ma non è da escludere che oltre questi elementi di natura spontanea, abbiano contribuito alla scelta elementi di natura riflessa. Com'è noto, Stjenka Razin è considerato dalla storiografia bolscevica uno dei precursori della rivoluzione d'ottobre. Se un tempo nelle rivolte popolari dei Razin e dei Pugačev si vedevano solo degli sfoghi di rozzi elementi primitivi, oggi esse appaiono come veri e propri movimenti popolari rivoluzionari, condizionati dalla necessità storica, provocati da una situazione sociale ed economica senz'uscita delle classi inferiori della società moscovita del secolo XVIII. In ogni modo, se questa nuova prospettiva storica (che non è, del resto, esclusivamente sovietista) ha dato allo scrittore dei punti di riferimento, questi sono rimasti esteriori, in quanto che l'elemento che prevale nel romanzo è quello descrittivo: il corso della vita piratesca del cosacco Stjenka Razin offriva possibilità descrittive straordinarie: dal sacco della costa persiana all'occupazione delle città di Tsaritsyn, Astrachan', Samara, Saratov, e alle ribellioni del popolo minuto, sollevatosi al suo appello contro i nobili e i ricchi, gli avvenimenti storici da riprodurre erano innumerevoli. Essi hanno trovato in Čapygin un pittore di reale talento: alcuni quadri a tratti rapidi ma evidenti si debbono

proprio a quell'intuito del colore che spinse lo scrittore quand'era giovane, prima che verso la letteratura, verso la pittura. Non sempre però questa evidenza è raggiunta, chè là dove lo scrittore cerca di conservare i limiti della cronaca, si perde in una precisione fotografica che non persuade perchè vuol persuadere troppo. Lo stesso si deve dire di quei punti in cui egli cade nell'idealizzazione del suo eroe principale che, qualunque possano essere le giustificazioni storiche della sua rivolta, non cessò per questo di essere, se non quel mostro umano che dipinse lo storico Kostomarov, certo un uomo violento e crudele, e se ebbe dei tratti di generosità verso i suoi compagni, ai quali com'è noto distribuiva le ricchezze conquistate, trovò in questa generosità il suo più ampio tornaconto.

Quando *Stjenka Razin* fu pubblicato non mancarono tentativi anche nella critica russa di iniziare una discussione sul valore e il significato del romanzo storico. Fortunatamente essa non si è sviluppata, risparmiando al lettore ed anche allo storico della letteratura la noia dei soliti luoghi comuni sull'argomento. Le linee generali della realtà storica sono certamente rispettate nel romanzo di Čapigin, al quale si può però egualmente rimproverare, secondo il punto di vista, e un eccesso di fedeltà e un'insufficiente documentazione.

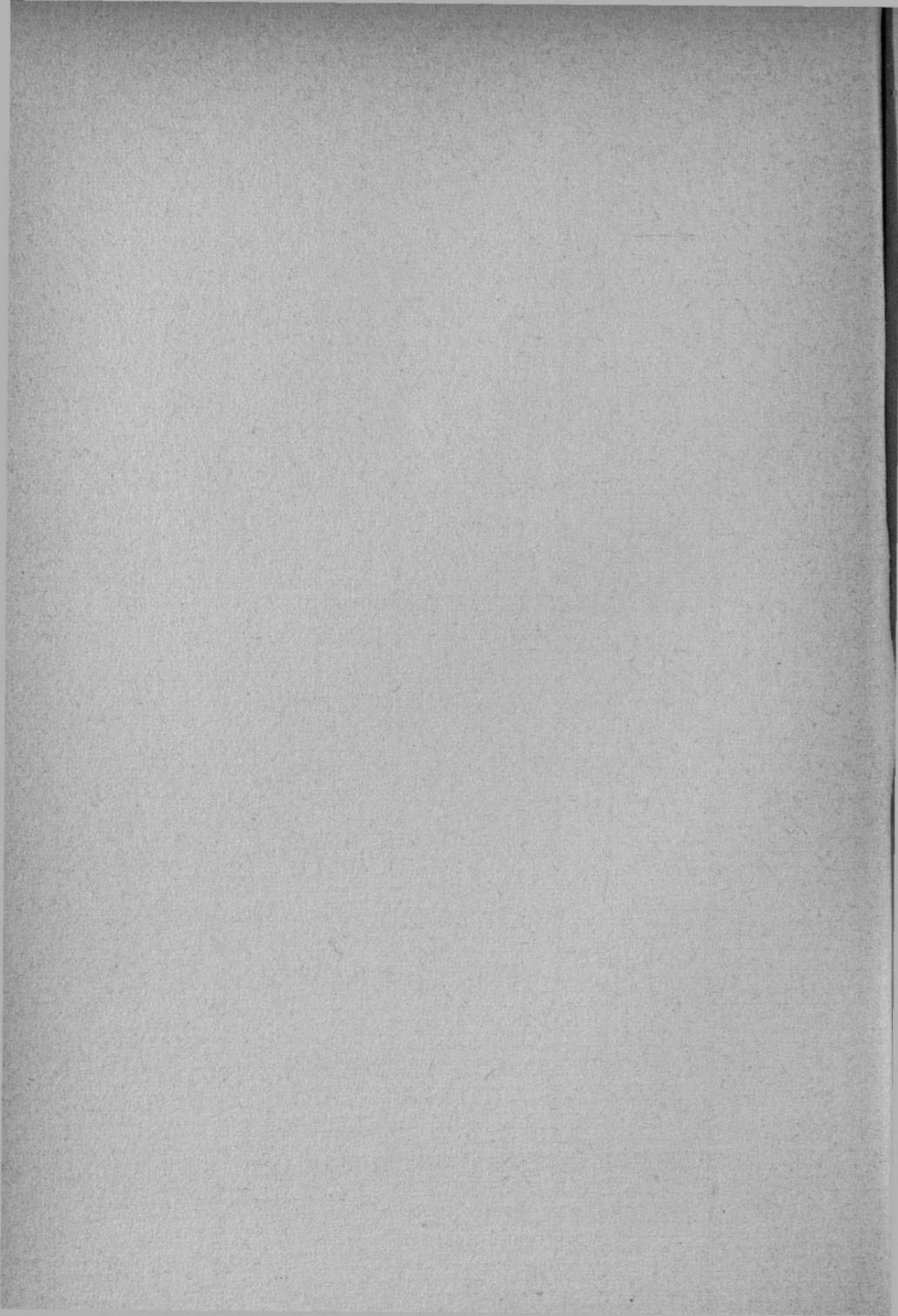
L'importanza del suo romanzo è da cercare piuttosto nel fatto stesso del ritorno ad una forma di narrazione che per la nuova letteratura sembrava superata. Non è senza significato anche il fatto che esso è apparso quasi contemporaneamente ad

un'opera che nella ricostruzione storica cerca come lo sfogo di una ispirazione epica, *Rus* di Panteleimon Romanov e ad un romanzo: *L'orda* (Vataga) di Šiškov, in cui la pittura della guerra civile ha tutto il carattere di una narrazione storica dei tempi di Ivan il Terribile. Accanto al prevalere della letteratura narrativa di breve respiro, queste opere che riallacciano la realtà contemporanea agli avvenimenti del passato nelle larghe cornici della storia, rappresentano anche letterariamente un pegno di riconquista di valori, oltre quella qualsiasi oggi inevitabile tendenziosità che possa essere alla loro base.



VIII

LA STIRPE DEI SERAPIONIDI



Il gruppo di giovani prosatori che nel 1921 si riunì sotto l'insegna del Santo Serapione, era venuto alla letteratura dalla rivoluzione: la fame, l'angoscia continua della morte, le disillusioni non erano riuscite a vincere in questo manipolo coraggioso il desiderio di conquistare, superando la tormentosa vicenda quotidiana, il possesso della propria vita interiore e la possibilità di esprimerla attraverso l'opera d'arte.

La denominazione di Fratelli di Serapione (Serapionovy Bratja) era di importazione romantica. « I fratelli di Serapione » aveva intitolato infatti il romantico T. A. Hoffman una serie di suoi racconti fantastici. Come si sa, il titolo aveva avuto origine semplicemente dal fatto che un giorno in cui la solita compagnia di amici, di cui Hoffman amava circondarsi, era presso di lui, la moglie dello scrittore, una polacca, aveva notato che quel giorno era S. Serapione. L'allegra brigata aveva deciso di prendere il nome di fratelli di Serapione, e lo scrittore aveva eternata la denominazione nel ciclo dei suoi deliziosi racconti. Qualche cosa di simile avvenne con la brigata di amici del giovane Leone Lunc, brigata non certo allegra e spensierata, ma romantica probabilmente e incline allo spirito del maestro tedesco; almeno alcuni della compagnia,

come il Kaverin che alla prima raccolta letteraria dei *Fratelli di Serapione* dava una *Cronaca della città di Lipsia nel 18 ...*, che del migliore Hoffman non era indegna imitazione.

La nascita del gruppo descrisse più tardi il Lunc, che ne fu l'animatore e purtroppo non ne vide che i primi frutti.

« Nel febbraio 1921, nell'epoca cioè della massima regolamentazione, registrazione e organizzazione da caserma, quando tutti erano sottoposti ad un ferreo noioso statuto, decidemmo di riunirci senza statuti e presidenti, senza elezioni e votazione. Ci riunimmo nei giorni della rivoluzione, nei giorni della potente tensione politica. « Chi non è con noi, è contro di noi » ci si diceva da destra e da sinistra. « Con chi siete voi? Con i comunisti o contro i comunisti? Con la rivoluzione o contro la rivoluzione? » Noi siamo coll'eremita Serapione! questa è la nostra risposta. Ognuno di noi ha la sua ideologia, ognuno le sue convinzioni politiche, ognuno dipinge col suo colore la propria capanna. Così è nella vita. E così è anche nei nostri racconti, romanzi, drammi. Ma tutti insieme noi chiediamo solo una cosa: che la voce non suoni falsa. Perchè noi crediamo alla realtà dell'opera, di qualunque colore essa sia. Oggi che politici fanatici e critici miopi da destra e da sinistra mirano a seminar tra noi zizzanie, e rilevano le nostre discordanti ideologie, e ci gridano: Che ognuno vada col suo partito! noi non rispondiamo loro. Perchè anche se un fratello prega Dio e un altro il diavolo, rimangono tuttavia fratelli ».

È evidente l'importanza d'un simile atteggiamento in un ambiente tutto ardente di lotta partigiana e di necessità di compattezza politica per la salvezza della rivoluzione. La critica russa sovietista dovette sentire quanto l'atteggiamento eclettico fosse pericoloso.

« Io so — scriveva infatti uno dei critici, il Gorbacëv — che gli artisti non sono tenuti a celebrare la rivoluzione, ma noi abbiamo il diritto di constatare a nostra volta che gli scrittori, riuniti nel gruppo di Serapione, non vedono il principio creativo della rivoluzione, il suo pathos, il suo eroismo, non comprendono la rivoluzione stessa come il principio della trasfigurazione del mondo, non sentono il suo slancio, ma vedono soltanto, sebbene qualche volta profondamente, la sua tragicità esteriore, le fucilazioni, la morte, ecc. ».

Nè borghese, nè proletario : quel che occorreva appunto in quel momento per salvare la letteratura. E in ciò è l'importanza del piccolo gruppo fusi poi con i « compagni di strada », con i *poputčiki*. Il gruppo comprendeva scrittori di tendenze diverse, di diversa forza e lo si vide ben presto, quando, venuto a mancare il Lunc, gli altri andarono ognuno per la sua strada. È difficile dire oggi quel che sarebbe diventato il gruppo se il Lunc non fosse morto così giovane, e più difficile ancora dire che cosa il Lunc avrebbe dato al gruppo di amici e all'arte in generale. Le speranze che il Lunc aveva suscitato possono essere riassunte nelle poche parole che Massimo Gorkij premise al dramma di lui, *Fuori Legge* :

« Io ero convinto che in Leone Lunc si sarebbe sviluppato un grande artista originale; egli possedeva l'ingegno indiscutibile di un drammaturgo. Se vivrà e lavorerà, pensavo io, certamente la scena russa si arricchirà di opere, quali finora non ha avuto ».

Il dramma *Fuori legge* era notevole non solo per le qualità artistiche, ma anche per lo spunto politico indiscutibilmente polemico. Alfonso Enriques (l'azione si svolge in una immaginaria città d'una Spagna fantastica in un'epoca indeterminata) bandito per malefatte commesse, di questo privilegio d'esser fuori legge approfitta per farne d'ogni sorta e riuscire ad abbattere il governatore stesso della città; s'insedia al suo posto col proposito di instaurare l'era della giustizia e della libertà, ma, sedotto dai dorati lustrini del trono, assume gli atteggiamenti del tiranno predecessore ed è ucciso dalla donna medesima che, essendo l'amante del primo ministro, aveva potuto esser sua utile e necessaria complice nella rivolta.

Sia questo che l'altro dramma di Lunc, *Bertrand de Born*, corrispondevano esattamente al principio che i Serapionidi riconoscevano come fondamentale per la loro attività creativa: la riproduzione dell'azione con uno sviluppo per quanto possibile rapido e logico. Questo principio enunciato dal Lunc in un suo proclama *Ad Occidente*, ha avuto una importanza assai maggiore di quanto non si creda generalmente. Non bisogna, prima di tutto, dimenticare che al gruppo aderirono poeti e critici, ma soprattutto novellieri come Kaverin, Slonimskij,

Fedin, Zoščenko, Nikitin e Vsevolod Ivanov. Ora ognuno di questi, pur seguendo la sua via, ha ricordato il precetto del Lunc per il quale guardare ad Occidente significava alla fin fine dare al racconto quel che si dice la favola, l'intreccio, l'azione, l'intrigo, imparando da Dostojevskij, e raccontare questa favola in una forma modellata su Tolstoj. Essi hanno in fondo dimostrato che, per chi avesse cercato bene, i modelli russi erano in numero assai maggiore. Così, con tutti i suoi difetti, Zoščenko, che come Serapionide aveva cominciato con un racconto di guerra, *Vittoria Kazimirovna*, in cui un soldato narra del suo sconfinato amore per una polacca, e come per lei è andato incontro alla morte e al delitto e come essa, alla fine, dopo averlo spinto ed eccitato, lo lascia per un ufficiale, passava armi e bagagli dal campo patetico in quello umoristico, riallacciandosi alle buone tradizioni dell'umorismo russo. Paragonarlo a Gogol o a Ljeskov è certo esagerato; non è esagerato tuttavia, volendo giudicarlo, richiamarsi ai racconti del primo Čechov e a quelli di Averčenko. E a noi preme mettere in rilievo questo riattaccarsi al passato che nei *Racconti di Nazar Iljič signor Sinebrjuchov* è evidentissimo. La strada che Zoščenko percorre è certo assai pericolosa, e può darsi che l'umorismo dello scrittore non trovi quelle vie del profondo cuore che trovò Čechov; nemmeno l'Averčenko, del resto, seppe trovarle e non si può dire che non l'abbia cercate e, a lungo, anche fuori di Russia. Zoščenko pare deciso a non staccarsi dai suoi « rispettabili

cittadini » (è il titolo di una sua raccolta di racconti umoristici) e questa sarà la sua salvezza di scrittore.

Nè Fedin nè Slonimskij hanno detto ancora una parola definitiva sull'indirizzo della loro arte, ma giova rilevare che a Dostojevskij si richiama Costantino Fedin, che nel suo principale romanzo *Le città e gli anni*, si attiene al principio della favola enunciato nel programma dei fratelli di Serapione e in un certo senso si diverte a imbrogliar le cose cominciando il romanzo dalla fine ed esponendo i vari episodi così intrecciati fra loro, che solo a lettura completa il filo può essere ritrovato e seguito: e a Tolstoj si richiama Slonimskij, sia nel contenuto che nella forma dal suo romanzo *I Lavrov*, la cui figura centrale ha oggi forse un'importanza storico-sociale maggiore del suo valore di realizzazione artistica.

« I miei inizi furono con i « Serapionidi », dice della propria attività letteraria Nikitin. E come Fedin, anch'egli alla sua origine di « serapionide » deve l'elaborazione dei suoi racconti, il cui intreccio è spesso complicato fino all'inverosimile. Sembra quasi impossibile che si possa raccontare con tanto sangue freddo, e con così accentuata assenza di commozione gli episodi di guerra civile che questo ancor giovane scrittore ha preso ad argomento dei suoi racconti. C'è nel volume intitolato *Pietre* un caratteristico episodio della guerra in Carelia. I bianchi sono arrivati in un villaggio, costringono i contadini a consegnare il capo del loro Soviet, lo giustiziano e fanno eleggere uno *Starosta* (sul modello vecchio regime); andati via i bianchi e tor-

nati i rossi, sono essi che si fanno consegnare lo Starosta, lo giustiziano e ricompongono il Soviet. La morale del racconto è evidentemente che la vita del villaggio e la vita della « Madre terra » continuano sulla stessa strada sotto i rossi come sotto i bianchi, e che il volger del tempo e delle stagioni non subisce l'influenza delle contese umane.

Meno complicato nei soggetti, ma forse ancor più vicino di Nikitin al principio dei Serapionidi della perfezione formale, un altro ancor giovane scrittore della schiera, Vsevolod Ivanov, ha scelto pei suoi racconti prevalentemente episodi della guerra civile e i più atroci e sensazionali fra essi ha rivestito d'una forma ricercata. Siberiano d'origine, egli ha reso omaggio anche all'elemento esotico orientale e con grande amore introdotto nelle sue narrazioni spunti folkloristici. Come uno dei suoi racconti più caratteristici è da ricordare *Il fanciullo*, storia d'un episodio di guerra civile nelle sabbie amare della Mongolia « bestia selvaggia e senza gioia », e come il più importante romanzo *Il treno blindato* numero 1469.

La rapida ascesa con l'affermarsi di una propria ideologia e di una propria maniera ha ormai allontanato Ivanov dai Serapionidi, dandogli un posto, a sè pieno d'avvenire nella schiera dei popučiki.

Ha davanti a sè un avvenire l'ancor giovanissimo Kaverin, il più intimo di Lunc, il più fedele dei Serapionidi?

« Io voglio continuare il lavoro cominciato da Lunc, dice egli stesso in una nota autobiografica, e credo che solo nella complicata concretezza del

soggetto, costruito sulle potenti generalizzazioni dell'età contemporanea, si possa cercare una via d'uscita da quel vicolo chiuso in cui si è trovata la prosa russa ».

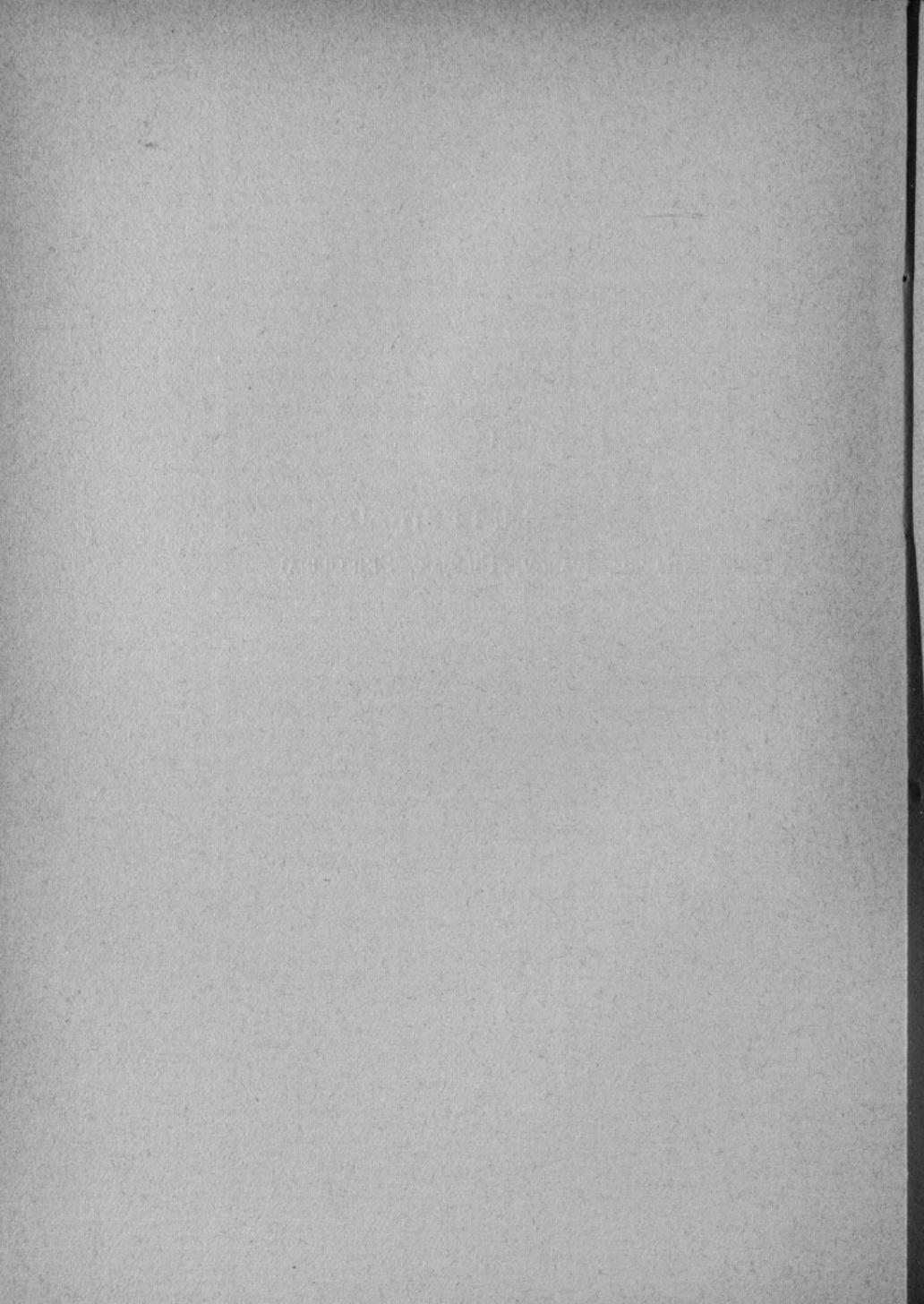
Scritte nel 1924, queste parole potevano aver un significato di programma; ma oggi che altri giovani scrittori, come il Leonov, partendo dai principî dei Serapionidi, pur non appartenendo al loro gruppo, hanno fermamente riallacciata la nuova letteratura al passato, esse appaiono già un po' profetiche: non per chi le pronunziava, che non è in prima linea, ma per chi le ha raccolte.

Secondo Leone Trockij il tratto più pericoloso del gruppo dei fratelli di Serapione era il loro farsi belli della mancanza di principî. Si è dimostrato esso tale? A me non pare: principî erano pure in fondo il desiderio di una letteratura consistente, reale, soprattutto *interessante* e l'aspirazione ad una forma che fosse forma, struttura, costruzione. Che sulla base di queste idee generali si sviluppassero per vie diverse gli ingegni diversissimi che le accettarono quando quel che dominava era l'incasermamento della « cultura proletaria », era tutto ciò che di meglio ci si potesse aspettare. Il merito dei Serapionidi fu appunto qui: nell'aver avuto fede in alcune idee soltanto, ma essenziali per l'arte, lasciando ad ognuno la libertà del cielo e della propria anima. E da allora infatti si può dire sia nata la nuova letteratura russa.

IX

COMPAGNI DI STRADA

(BABEL, IVANOV, PILNJAK, SEJFULINA)



Il primo gruppo di scrittori a cui fu dato il nome di *popuščiki* (o compagni di strada) fu formato da un « serapionide », Vsevolod Ivanov, da una comunista uscita dal partito, Lidja Sejfulina, e da due isolati, Boris Pilnjak e Isaak Babel. Fu il gruppo che dominò nella letteratura sovietista nel periodo 1922-1925: in questi anni Ivanov scrisse e pubblicò i suoi principali racconti, raccolti poi nel 1925 con una prefazione di Lunačarskij; nel 1923 pubblicò la Sejfulina il suo breve romanzo *Humus*, nel 1925 il suo romanzo, ormai famoso, *Virineja*, e i suoi bellissimi racconti sulla vita dei fanciulli nella Russia sovietista, raccogliendo nello stesso anno, in tre grossi volumi, le proprie opere; nello stesso periodo Boris Pilnjak, con una ammirevole intensità di lavoro, pubblicava numerosi racconti e i tre romanzi o pseudo-romanzi: *Le tre capitali*, *L'anno nudo* e *Macchine e lupi*; nel 1923-24 pubblicò Babel i suoi: *Racconti di Odessa* e *L'armata di cavalleria*.

Scrittori diversissimi fra loro che ebbero in quel periodo in comune una tendenza sociale e politica, della cui importanza molto probabilmente neppure essi si rendevano conto: dalla loro adesione formale alle direttive rivoluzionarie nacque infatti la letteratura che viene oggi detta dell' «intelligencija» sovietista. Altri scrittori di fama europea, come

per esempio Alessio Tolstoj e Ilja Erenburg appartennero e appartengono a questa « intelligencija » sovietista, ma per altre vie vi pervennero e altra funzione vi esercitarono da quella dei tre iniziatori del movimento. Se la rivoluzione è il terreno in cui l' « intelligencija » sovietista è cresciuta e s'è sviluppata, nessuno meglio del Babel, dell'Ivanov, della Sejfulina e del Pilnjak stan lì a dimostrare come diversamente essa doveva riflettersi attraverso temperamenti diversi.

Due gruppi diversi di racconti presenta l'attività di Babel: da una parte descrizioni della piccola borghesia ebraica (*Racconti di Odessa e Storia della mia colombaia*), e dall'altra piccole descrizioni della guerra civile vista dall'armata di cavalleria del generale Budjonnyj. Babel è un vero e proprio miniaturista, secondo la definizione del Voronskij; per dare così efficaci miniature quali i bozzetti dell'Armata di cavalleria, bisogna essere vero artista e Babel lo è senza dubbio. Padrone e della nota epica e della nota lirica nello stesso tempo, ha un po' il tocco di Maupassant, un po' quello di Čechov con in più un acuto senso della natura. E' uno degli scrittori meno fecondi della Russia sovietista e per la sincerità della sua arte è stato uno dei più attaccati.

I racconti di Vsevolod Ivanov pubblicati nel 1922 furono accolti da un critico con le parole: « è nato un nuovo Gorkij! »; eco di quelle parole con cui Nekrasov aveva annunciato a Bjelinskij il primo racconto di Dostojevskij: « è nato un nuovo Gogol! ». Un nuovo Gorkij: « non il Gorkij confuso e stanco,

l'annunziatore delle tempeste logorato dalle tempeste, non il Gorkij pubblicitista, ma il Gorkij poeta elementare del mare e della steppa, delle montagne e dei fiumi... ». A render più simile il confronto contribuì l'analogia tra la vita dei due scrittori. Anche Ivanov come già Gorkij è arrivato alla letteratura come autodidatta, dopo aver vagabondato durante molti anni della giovinezza, facendo ogni sorta di mestieri, dal compositore tipografico al marinaio, dal clown al lottatore, ecc. Se si paragona poi il successo dei primi racconti di Ivanov a quello di *Maķar Ćudra*, di *Ćelķaš* e degli altri racconti che avevano rivelato Gorkij alla Russia e al mondo bisogna aggiungere che in tutte le epoche e in tutte le condizioni è possibile l'entusiasmo del pubblico per l'ispirazione immediata, per il lirismo. I primi racconti di Gorkij erano imbevuti infatti di un elementare lirismo, e il lirismo è stato in tutti questi anni di attività letteraria la nota dominante nei racconti e romanzi di Vsevolod Ivanov. A causa di questa tendenza lirica forse, così spesso si sente attraverso il racconto la persona dell'autore e tanti particolari si ammassano intorno al soggetto iniziale, riducendo spesso l'arte del narratore a quella del bozzettista! Ma quel che racconta, quel che dipinge Ivanov lo conosce assai bene: il contadino siberiano e il chirghiso non hanno forse avuto mai nella letteratura russa un simile descrittore. La rivoluzione del contadino: i suoi racconti sono più che altro scene della crudele esistenza dei rivoltosi. Ma giustamente fu osservato che i contadini lottano per il diritto di organizzar questa vita e non per dei

« grandi ideali astratti ». Essi combattono appunto perchè non vogliono combattere. Questa verità è alla base dei principali racconti di Ivanov: vedi per es. *Il treno blindato* N. 1469; *Partigiani*; *Venti colorati*.

Il contadino fa passare in seconda linea il proletariato: ciò è stato rimproverato all'Ivanov come « tendenzioso », ma in verità a me pare ingiustamente in quanto che il tono di esaltazione della rivoluzione, attraverso tutti gli orrori di essa, è così energico da non ammettere dubbio alcuno. E la guerra civile nella campagna è quella a cui l'Ivanov ha assistito e partecipato ed è naturale la sua predilezione dal punto di vista creativo. Tanto più che c'è in fondo all'animo dello scrittore una vera per quanto inconscia aspirazione panteistica, che gli fa vedere l'uomo fuso con le diverse manifestazioni della natura, e questa aspirazione non poteva essere soddisfatta se non nel pieno regno della natura.

Da qualche critico lo sviluppo dell'Ivanov da « serapionide » a scrittore del tutto indipendente, è stato attribuito all'influenza di Pilnjak. Può darsi che qualche dipendenza stilistica possa dimostrarsi anche cronologicamente, ma è certo che Ivanov non potrebbe richiamarsi al maestro dell'arte narrativa russa contemporanea, Ivan Bunin, come si richiama il Pilnjak.

Pilnjak è certo uno dei più originali fra i nuovi scrittori russi: della sua formazione spirituale nei vortici della rivoluzione non è da dubitare, perchè la rivoluzione lo sorprese studente. La più intensa

esperienza rivoluzionaria, quella che gli diede la possibilità di guardare e conoscere la Russia in lungo e largo, fu la « caccia al pane » nel periodo della fame. In Pilnjak si può veder chiaramente che il *terreno rivoluzione* della schiera dei compagni di strada può essere anche negativo: l'atteggiamento fondamentale di Pilnjak è infatti scettico. Si potrebbe quasi dire che egli abbia avuto un periodo di crisi; quello a cui egli stesso accenna nella sua autobiografia, riferendosi ad un suo viaggio in Germania :

« Questo viaggio mi insegnò tante cose : io seppi dopo guardar la Russia e me stesso dal di fuori e so come è miserabile e deserta la Russia, quanta terra da coltivare c'è ancora in essa, quanto dobbiamo ancora lavorare, so che ognuno di noi non deve dormire più di quattro ore al giorno per fare, fare, fare, lavorare, lavorare ».

C'è poi un punto del romanzo *L'anno nudo* nel quale dall'eroe Glieb, attraverso le cui labbra evidentemente parla lo stesso Pilnjak, l'atteggiamento di fronte all'Europa è chiarito con maggior precisione.

« Io sono stato molto tempo all'estero, ma mi ci son sentito solo, sperduto. Gli uomini in bombetta, tait, smoking, frak, i tranvai, gli autobus, i metros, i grattacielo : luccichio, apparenza; gli alberghi, con ogni sorta di comodità, ristoranti, bar, bagni, biancheria finissima, quale disuguaglianza sociale, quale borghesismo di costumi e di norme! ed ogni operaio sogna azioni e il contadino lo stesso! E tutto è morto, uniformità meccanica, tecnica, comodità.

* 97 *

La via alla cultura europea ha portato alla guerra... La cultura meccanica ha dimenticato la cultura dello spirito... La cultura europea è un vicolo chiuso».

Non è il caso di seguire a proposito di queste affermazioni nemmeno la polemica della critica russa marxista, sorta a difesa... non della disuguaglianza sociale, si capisce, ma della tecnicità e meccanicità di fronte al salto nel passato, al secolo diciassettesimo, all'età precedente a Pietro il Grande, che inevitabilmente finisce col fare Pilnjak. La rivoluzione d'ottobre, dice in fondo Pilnjak, è stata un bene perchè ha ricondotto la Russia al passato, ha liberato il popolo dallo tsar, dai preti, dagli impiegati, dagli inutili intellettuali. I contadini hanno accettato la rivoluzione perchè essa li ha liberati dalla città, dai borghesi, dai treni, ha richiamato in vita la Russia antica, la vera, quella dei contadini, dei canti epici, delle favole. Si tratta dunque di un vero e proprio neo-slavofilismo, sul quale Pilnjak insiste con tutte le sue energie. La critica russa lo discute solo debolmente in quanto che ritiene che esso sia di una erroneità evidente, tuttavia nessuno può negare che nei primi anni della rivoluzione, ai quali si riferiscono in particolar modo i romanzi di Pilnjak, ci fu veramente come un ritorno al famoso secolo XVII: l'indebolimento, se non addirittura la rottura dei legami tra la campagna e la città, il predominio dell'economia naturale e la cancellazione quasi assoluta della « civiltà » moderna. Da ciò le contrapposizioni care allo scrittore.

Vediamo qualche esempio. Il romanzo *L'Anno nudo* procede appunto per contrapposizioni. I due

mondi che interessano lo scrittore, la vecchia aristocrazia e la nuova generazione bolscevica, sono di fronte. La famiglia degli Ordynin è tutta in assoluta decadenza: il padre è un vecchio *viveur*, abbruttito dai piaceri e dalla devozione ispiratagli dalla paura dell'inferno; la madre, una donna sudicia, quasi bestiale in una sua esistenza materiale quotidiana. Delle tre figlie le prime due sono esseri corrotti e depravati: la terza, Natalia, avvilita e disgustata dell'ambiente in cui vive. Dei tre figli, Boris è il ritratto del padre, ubbriacone, donnaiolo e sifilitico, il secondo debole e non cattivo finisce ladro; l'ultimo Gljeb, è invece un tipo intelligente e meditativo, ma fuori della vita. I colori con cui lo scrittore dipinge i suoi eroi sono probabilmente in parte esagerati, ma si spiega questa esagerazione con lo scopo di mettere in rilievo la sanità fisica e morale di altri eroi: tra i quali la principessa Natalia e anche il principe Bolkovič, oltre il bolscevico Archipov. La figura del principe Bolkovič è indubbiamente molto simpatica, ma non ha avuto il sufficiente sviluppo. Dopo aver corso rischio di essere arrestato ed essere scappato dalla propria città, egli c'è in un villaggio dove si trova una specie di comunità anarchica e partecipa ad essa lavorando fino a che i bolscevichi non lo sopprimono. Il bolscevico Archipov è dipinto anch'egli in modo da riuscir simpatico al lettore: anima semplice ed onesta egli sposerà verso la fine del romanzo la principessa Natalia, donna forte e piena di eccellenti qualità. L'unione tra i due non è un'unione passionale, anzi, come dice la stessa Natalia, « fredda e

senza intimità », ma i due hanno in comune l'idea di elevare i figli che verranno « senza pregiudizi ed intelligenti ».

La stessa ideologia, fondata su questa lotta tra la campagna e la cultura cittadina è alla base del racconto *La terza capitale* e del romanzo *Le macchine e i lupi*, i cui titoli stanno appunto ad indicare il contrasto.

Ne *La terza capitale* più che un racconto abbiamo veramente, come osservò il critico Voronskij, « un trattato mezzo artistico e mezzo pubblicistico », dal quale possono ricavarsi citazioni molto caratteristiche per la mentalità di Pilnjak, ma anche per intendere l'inquieta indecisione che si nascondeva in Russia dietro l'elemento primordiale rivoluzionario in pieno furioso scatenamento.

« Malgrado tutto, a dispetto di tutto, nella servitù della gleba, nell'antropofogia, oppressa da inverosimili imposte e da fatiche che conducono alla morte, senza veder nulla, la settaria, asceta, asiatica Russia, esaurita dalla fame, dalle rivolte, dall'antropofogia, dalla rovina, grida al mondo e col suo Kreml, e con le sue steppe, le sue foreste e i suoi fiumi, i suoi governatorati, i suoi circondari e comuni, — ma che cosa grida al mondo la Russia? Che cosa vuole la Russia? Sono passato or ora presso il Kreml. Il Kreml è sempre muto e la notte affonda nelle tenebre ».

Ma nello stesso racconto troviamo anche, come un *leit-motiv*, enunciata la piena accettazione della vittoria rivoluzionaria da parte del contadino, il che salva in un certo senso l'autore da una possibile ac-

cusa di tendenziosità. Tuttavia un critico intelligente, il Gorbačev, ha chiamato l'atteggiamento di Pilnjak « molto furbo », mostrando quanto sia scettico in fondo un riconoscimento della rivoluzione così strettamente legato a una rievocazione del passato che col marxismo non ha e non può aver nulla in comune.

Nel romanzo *Le macchine e i lupi*, l'ideologia della contrapposizione è sempre la stessa, ma non invano anche per Pilnjak c'è stata in Russia la *Nep* e il trionfo della macchina balena già in contrasto con l'esaltazione della primitiva esistenza della Russia contadina del sec. XVII, alla quale la Russia dei primi anni di comunismo sembrava essere stata ritrascinata. Ma anche questo passaggio è sospetto alla critica: « Dal suo populismo anarchico e slavianofilo — ha scritto il ricordato Gorbačev — Pilnjak passa al culto della tecnica, della macchina, dell'urbanismo, dello sviluppo delle forze produttrici, conservando però un atteggiamento indifferente di fronte al problema dei rapporti sociali degli uomini fra loro, quali essi si formano nel risultato di questo processo. Non è ancora lo spirito antiproletario degli scritti di Erenburg e di Alessio Tolstoj, ma vi si avvicina ».

Lo sviluppo ideologico e letterario di Pilnjak ha dunque disingannato coloro che lo avevano proclamato una delle colonne della rinascita letteraria *bolševica*. E' vero, è stato detto, che l'autore ha attentamente osservata e a perfezione studiata l'esistenza della vecchia campagna « sotto gli tsar e all'epoca della guerra civile », ma oltre egli non è

andato : i suoi eroi contadini sono antichi di secoli, di millenni : nella caccia al pane nero, la loro vita passa faticosamente e pesantemente come ai tempi dei principi della *Rus*.

Pilnjak non si smuove, a quanto pare, a queste osservazioni, che vorrebbero togliere la base proprio a quella che è la sua idea « originale » : il carattere nazionale della rivoluzione di ottobre, in contraddizione con gli stessi bolscevichi, di cui egli si è fatto « compagno di strada », per i quali la rivoluzione di ottobre è e deve essere internazionale. Dal punto di vista della critica letteraria tutte queste questioni possono, anzi debbono passare in seconda linea, ma il fatto è che per la critica russa esse sono essenziali e dato l'atteggiamento dello scrittore, interessano anche noi, in quanto che dimostrano che la strada insieme, comunisti e popuťiki (i compagni cioè di strada), la percorrono per necessità perchè la strada è una sola e non per farsi reciproca compagnia!

Anche la Sejfulina, che con Ivanov, Pilnjak e Babel come s'è detto ebbe il suo periodo di fiore tra il 1922 e il 1925, si è occupata soprattutto della rivoluzione nella campagna e dei suoi riflessi nella vita dei contadini. Sono le stesse qualità che osserva il Pilnjak, quelle che la Sejfulina mette prevalentemente in rilievo : la tradizione, l'attaccamento alla terra, la ripugnanza per i padroni e i superiori. In un punto del romanzo *Humus* è detto :

« La terra si regge sopra tre balene, dicono i vecchi. Si vede che ne hanno tirata via una. La terra ha cominciato a barcollare. Non c'è più fer-

mezza ed indistruttibilità in nulla. Noi abbiamo imparato a vivere dalla terra. E' essa che ha dato la legge all'uomo: tutto ciò che è vivo deve portare frutti ».

Il contrasto tra la città e la campagna è rilevato e descritto a colori molto vivi. Leggiamo per esempio questa pagina di *Virineja*, in cui è messa in rilievo l'azione deleteria della città:

« Perfino i contadini più anziani, seri, hanno perduto la testa. Si sono lasciati adescare dall'istruzione dei signori. E dalle prostitute e dai signori, che costruiscono la strada, si è diffusa la vergognosa malattia nel circondario. Le donne mature si sono estenuate durante la guerra senza i mariti. Per le ragazze non ci sono mariti. Invece gli anni sono tali che la carne esige il fatto suo. I costruttori agiscono con dolcezze, e regali, e coll'insolenza attraente della città. E la donna ha cambiato non soltanto il suo abbigliamento per quello cittadino, ma anche la condotta della propria coscienza. Ha perduto ogni freno. Facile al peccato con dei contadini estranei. Gli ingegneri si curano dai loro dottori. Quelli del paese fino a che non possono più reggersi in piedi, non hanno tempo di occuparsene. Non è facile andare all'ospedale lasciando il lavoro e la terra. Così i contadinotti marciscono nelle ossa. Sono oramai molti quelli che ce l'hanno. Anche i soldati tornano qualche volta rovinati dalla città. Si ammalia il popolo della campagna per i lavori di costruzione e per la guerra e ancora per la fornicazione e l'agitazione ».

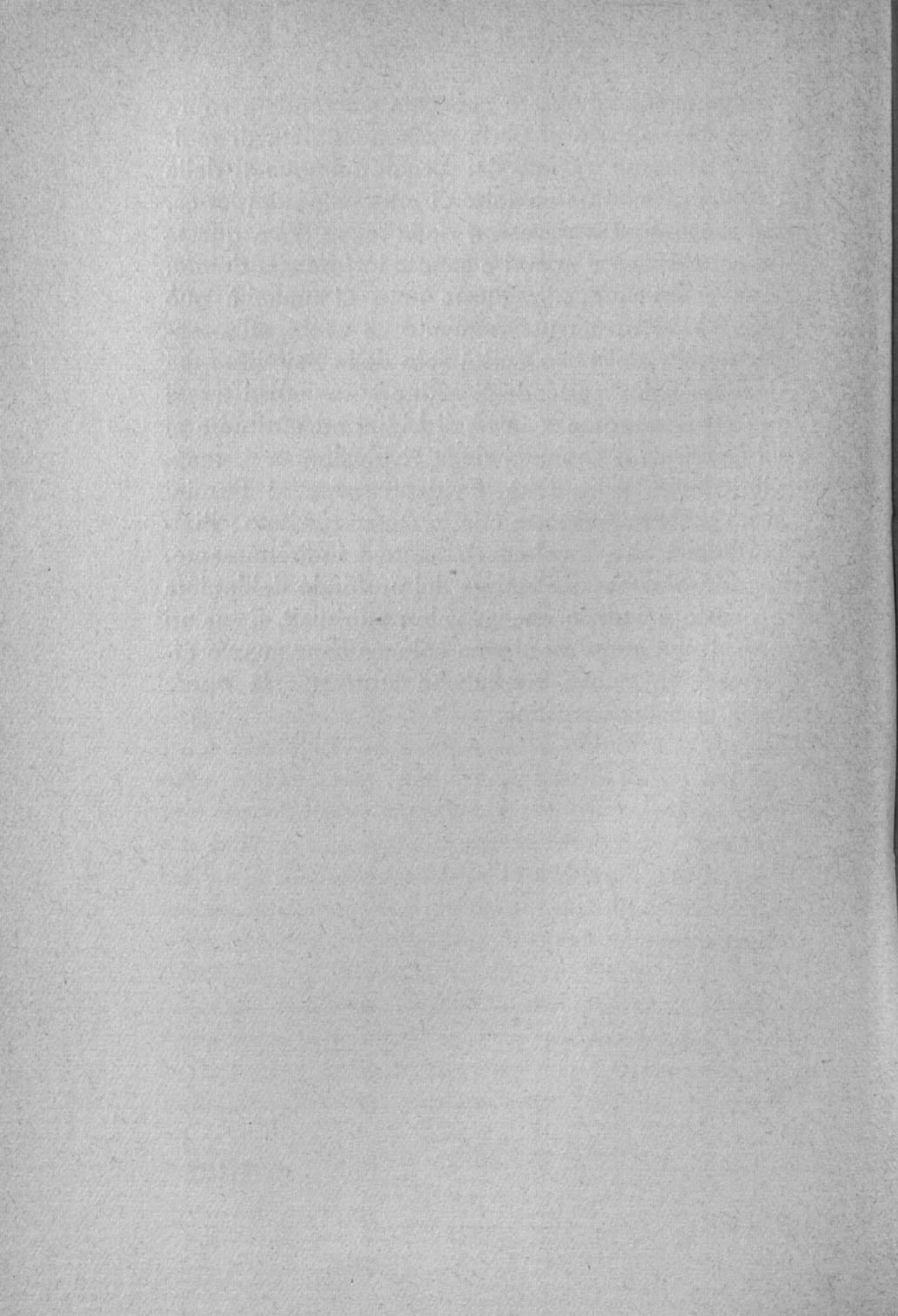
Nel romanzo *Virineja* è narrata la sorte di una

bella giovane di un villaggio che diventa agitatrice bolscevica. Il nucleo del racconto è nella maternità di Virineja, che, libera e forte nei riguardi degli uomini che l'han tenuta serva prima della rivoluzione, sente però che la sua vita ha acquistato un senso solo con la maternità. La conclusione del racconto mostra anche il tragico valore di questo profondo istinto umano. Il villaggio dove vive Virineja è circondato da truppe controrivoluzionarie. Virineja che è stata alla testa della rivolta bolscevica deve fuggire e nella fuga non riesce a portar con sè suo figlio. Ora i vincitori vogliono dare un esempio punendo appunto colei che da dato il villaggio ai bolscevichi. E la caccia dura tre giorni. La quarta notte finalmente un cosacco scopre Virineja che come una lupa viene di nascosto a cercare il proprio figlio. Essa è presa ed uccisa :

« Nel momento stesso risonò dalla stanza il vivo pianto implorante del bambino. Gli occhi di Virineja luccicarono in un ultimo guizzo e si spensero ».

La nota con cui il romanzo si chiude non è una nota accidentale: per i bambini la Sejfulina ha una predilezione, veramente materna: i colori con cui essa ne descrive l'esistenza miserabile, nei periodi più tristi e duri, non dimenticando mai la loro anima infantile, sono colori da grande pittrice. Evidentemente in tutte le sue opere la scrittrice è trascinata ad idealizzare, ma se dubitiamo della sincerità di questa idealizzazione quando in mezzo al sangue, agli orrori, essa ci vien presentata sotto la bandiera della nuova esistenza creata dalla rivoluzione (per es. e prevalentemente in *Humus*)

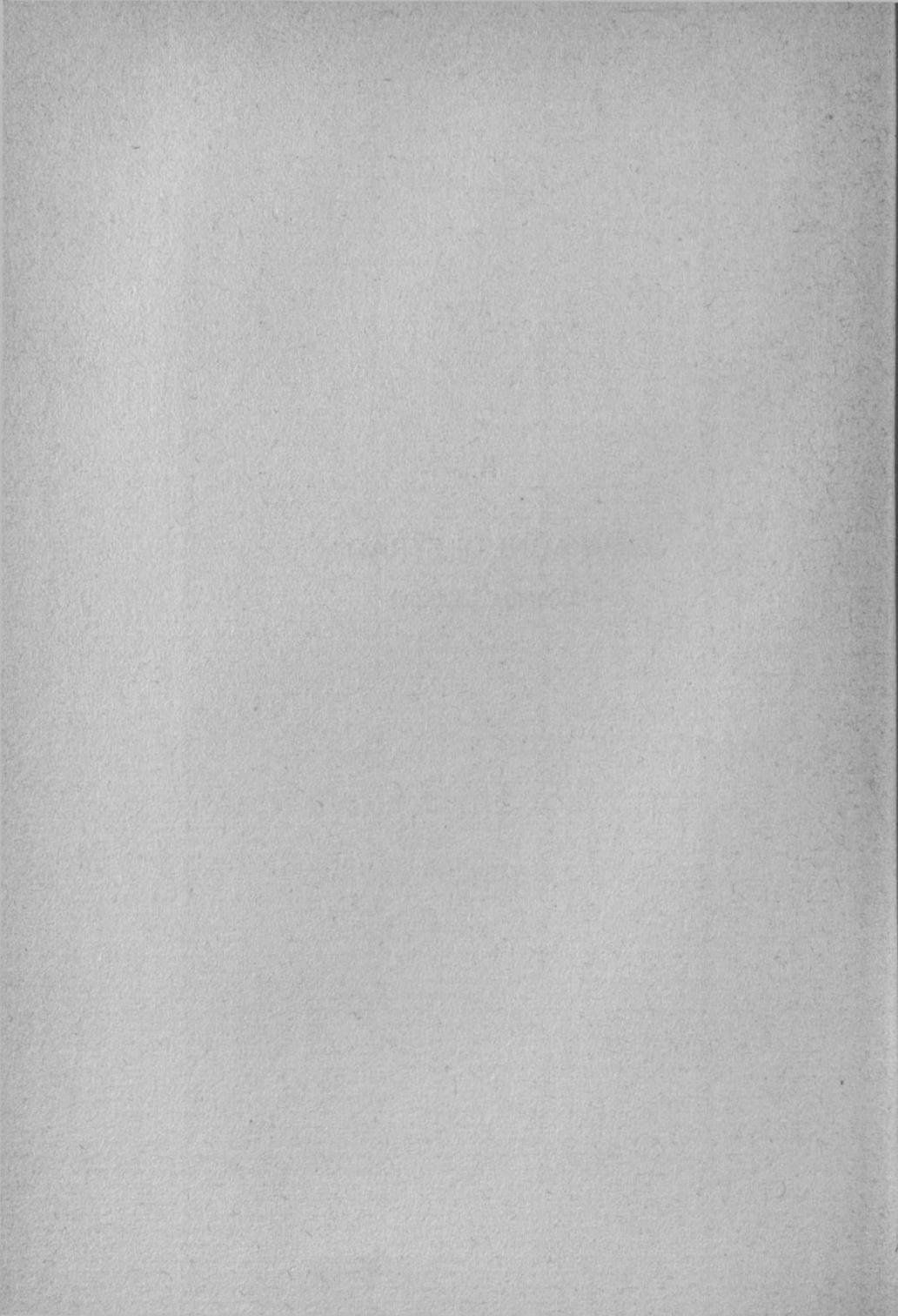
non possiamo dubitare che essa sia fondata sopra la realtà, quando ci parla delle possibilità di redimere le anime traviate dei piccoli delinquenti della rivoluzione con un contatto di pura umanità (per es. nel racconto *I trasgressori della legge* dove questa umanità ha note ridenti e sane e in *Infanzia dorata*, in *Tre amici*, ecc.). Questa nota di umanità può farci chiudere per un momento gli occhi sulla tendenza, che del resto non è solo della Sejfulina, ma della maggior parte degli scrittori sovietisti (vedi per es. il racconto *Volčok* di Lidin) ad attribuire ai « bianchi », ai « nemici della rivoluzione » i maggiori delitti di crudeltà. Evidentemente, i termini si potrebbero posporre con lo stesso risultato: l'importante è che, involontariamente o indirettamente, il grido d'orrore che sgorga dal profondo dell'anima e questo è indizio che i valori spirituali, i valori umani non sono morti, ma solo cercano nuove affermazioni, nuove vie, anche attraverso le opere della creazione artistica.



X

COMPAGNI DI STRADA

(LEONIDA LEONOV)



Parrebbe ancora un ragazzo, a giudicar dal ritratto che accompagna la sua autobiografia nella raccolta del Lidin, (*Pisateli - Scrittori*, Mosca, 1926). Certamente è molto giovane; se si pensa che fra tutti gli scrittori nati con la rivoluzione e dopo la rivoluzione bolscevica, è uno dei più noti e non soltanto in patria, ma in Europa, ed ha al suo attivo, oltre innumerevoli racconti, due romanzi di grande mole, non si può non ammirare questa nuova forza della letteratura russa.

Leonida Leonov nacque a Mosca ma la famiglia era originaria di un oscuro e sordo angolo del governatorato di Kaluga; il padre da contadino divenne poi, buon autodidatta, poeta e giornalista e fu esiliato per le sue idee rivoluzionarie ad Arcangelo. Giovinetto, Leonov fu travolto dalla rivoluzione e servì nell'armata rossa. La guerra civile gli ha dato buona parte del materiale per la sua opera. Poeta anch'egli da principio, ebbe scarso successo, ma non appena cominciò a publicar racconti il suo nome si fece rapidamente strada. Dal 1922 al 1925 i suoi racconti si susseguirono senza tregua; sfondo di questi racconti la vita della rivoluzione, ma osservata con l'intento di dare, attraverso la descrizione, una spiegazione degli avvenimenti, prima di tutto a sè stesso e poi, se qualcuno vorrà capire,

anche agli altri. In questi primi racconti (*Il fossato di Petušichin*, *La fine di un meschino*, *Le memorie di Kovjakin*) gli elementi dell'arte del giovane scrittore erano già chiari: prima di tutto il realismo come sfondo, un realismo che se non ha la serena obiettività del realismo classico non è naturalismo; poi la psicologia di uno o più individui, strettamente legata, positivamente o reattivamente, con lo sfondo. Sola caratteristica che nei grandi romanzi scomparirà esteriormente: le digressioni dell'autore, digressioni che appaiono tali per l'improvviso introdursi dell'elemento lirico, che non può non essere personale. Nel *Fossato di Petušichin* è la rivoluzione che dai focolari d'origine avanza e penetra nei villaggi più lontani perduti nelle steppe e per quanto non ci siano gesta eroiche, tuttavia una nota epica non manca, ed è data dall'attaccamento del contadino alla terra.

La fine di un meschino è la storia dello sfacelo che la rivoluzione porta nel cantuccio dello spirito di un uomo colto, che, sia pure dato alla scienza, è legato alla vita sociale e vede interrotta tutta la sua esistenza, l'andamento di essa, le sue occupazioni dalle conseguenze del rivolgimento a cui egli non può opporre la sua quotidiana parabola solare, come il contadino, il quale non ha bisogno del riscaldamento per la biblioteca dove deve lavorare, non ha bisogno di chi gli procuri il boccone quotidiano per non morire sfinito, non ha bisogno del contatto con gli altri uomini per risolvere tutti i problemi dell'esistenza. Sebbene influenzato formalmente da Dostoevskij, il racconto: *La fine di un meschino* è

appunto un quadro terrificante sia di queste condizioni esteriori che della psicologia dei primi anni della rivoluzione, del periodo del cosiddetto « comunismo di guerra ». Gli uomini sembrano — o sono — tutti folli; e i loro pensieri strettamente legati agli avvenimenti non riescono a staccarsene per oggettivarsi. Il terzo dei racconti della prima epoca creativa di Leonov: *Memoria di alcuni episodi accaduti ad Andrea Petrovič Koujokin* è un quadro della rivoluzione per contrapposizione. La rivoluzione conta qui ben poco come tale. Perchè una rivoluzione possa contare deve essere compresa, sentita, patita. I personaggi della cittaduzza descritta da Leonov (e ce n'è di tutte le classi) sono sordi ad ogni sensibilità e la rivoluzione è il pretesto al più ignobile sfogo delle qualità specifiche di ciascuno, e in sè e in generale, nella veste di prete, di commissario di polizia, di poeta, di commissario sovietista, ecc. Formalmente in questo racconto è accentuato quel metodo dello scrittore, di irrompere improvvisamente con la sua persona nel corso del racconto, ma data l'atmosfera stagnante egli riesce così, con tale artificio, a ricordar l'umanità dell'uomo. Questa personale partecipazione è stata rimproverata a Leonov dalla critica sovietista come uno spirito pericoloso di simpatia e compassione per gli « uomini insignificanti », il cui benessere è stato sacrificato alla rivoluzione. Un critico non aprioristico deve però riconoscere che è stata questa la nota che ha salvato Leonov dal volgare naturalismo di tanti altri scrittori sovietisti. Ma c'è anche un altro elemento, la fantasia che prima della

composizione dei grandi romanzi ha dato modo a Leonov di scrivere un vero capolavoro! *Tuatamur*, un poema in prosa, in cui per bocca di uno dei luogotenenti di Ginghis-Chān è descritta la disfatta dei russi a Kalka nel 1224, dal punto di vista dei mongoli vittoriosi. La poesia selvaggia della steppa e della vita nomade avvolge tutta l'originalissima creazione.

Nel romanzo *I tassi* (*Barsuki*) è di nuovo l'elemento contadino che attrae Leonov, ma non più, come nel racconto ricordato, la vita che si svolge nell'immensità della steppa, ma quella che è ormai fusa con le vicende della città e della rivoluzione. È la storia di due fratelli contadini venuti a lavorare a Mosca e che seguono nel momento più acuto della rivoluzione vie così diverse da trovarsi più tardi di fronte, l'uno alla caccia dell'altro. Il primo di essi, Senja, scappato dal fronte dopo la disfatta, è ritornato al proprio villaggio e s'è messo alla testa dei contadini che vogliono opporsi alle requisizioni dei comunisti saliti al potere. Dalla vita condotta dai disertori in questo periodo viene il titolo al romanzo: essi sono infatti costretti a vivere mezzo sepolti, come tassi, in grotte che essi stessi si sono scavate. La rivolta è vana: i comunisti hanno trionfato e Senja deve arrendersi. Il fratello minore Paška è diventato nel frattempo commissario del popolo ed è egli che arresta Senja. Intorno a questo filo conduttore si muove il mondo dei contadini, ricco di personaggi e di episodi.

Come fu rilevato anche dalla critica sovietista il romanzo di Leonov offre un ricchissimo materiale

per l'analisi social-politica del movimento antisovietista dei contadini, e siccome questo movimento, con colori più o meno accentuati, non è finito, da questo punto di vista il romanzo è ancor oggi interessantissimo. L'urto tra la città e la campagna: ecco in poche parole il senso della vicenda romanzesca, ed è il problema fondamentale della rivoluzione russa. Ma, prescindendo da questo significato, *I tassi* hanno una grandissima importanza artistica in quanto che « dimostrano praticamente — e lo dice un critico sovietista, il Voronskij — che il classicismo nella letteratura russa è ancora lontano dall'aver detto l'ultima parola ».

L'ultimo romanzo di Leonov, *Il ladro*, pubblicato nella rivista « Krasnaja Nov » nel corso del 1927, è un'ulteriore affermazione dello scrittore. L'eroe del racconto, il ladro Mitka, di origine contadino, è un rivoluzionario, praticamente attivo, ma non privo di sentimentalità. Ha partecipato alla rivoluzione di Ottobre, è stato commissario in un reggimento di cavalleria e come se invece di una vita, ne avesse dieci, è uscito fuori sano e salvo da tutti i pericoli in sella al suo cavallo Sulima. Ma in un attacco furibondo, Sulima è ucciso e con la morte del cavallo amato, la disperazione entra nell'animo del giovane. Egli ammazza arbitrariamente l'uccisore del cavallo e perde il suo posto di commissario. Alla fine della guerra egli torna alla città; è la sua rovina spirituale, tanto più che la vita della città è già in trasformazione; è di nuovo — come uno schiaffo ai soldati della rivoluzione! — una città borghese, la città del cosiddetto « nepman »

(l'uomo della nuova politica economica). Mitka va allo sbaraglio. Un incidente lo porta in prigione, dove conosce dei ladri, dei banditi e ben presto diventa uno dei loro capi. Ma Mitka è un uomo a cui gli occhi brillano chiari e puri: i buoni sentimenti non son morti in lui ed egli si stordisce col vino. Un giorno il caso vuole che egli rubi la valigia di una straniera, che è invece una sua sorella, perduta di vista dalla lontana infanzia e che scappata di casa per fuggire i maltrattamenti, dopo aver vagato come una cagna rognosa, è stata accolta in un circo ambulante ed è diventata una celebrità. Tutto ciò Mitka viene a sapere dalle labbra stesse della sorella, da lui cercata, dopo che nella valigia ha trovato una fotografia, in cui egli e la sorella Tadjana, fanciulli ancora, erano fotografati insieme. I ricordi trasportano Mitka nella sua infanzia e con essa la visione di Maša, la bellissima fanciulla che non lo ha capito e che egli ha fuggito e per modestia e per orgoglio insieme, torna a mordere il suo cuore. La storia di Maša in questi anni non è stata meno triste della sua. Violata da un bandito, Aghej, ricercato dalla polizia, essa ne è diventata la compagna: tanto per lei era lo stesso andar con Aghej o buttarsi a capofitto in un torrente. La vita della giovane donna col bandito è un incubo. L'analisi dei sentimenti di lei, combattuta tra l'impulso a reagire audacemente alla vita che così iferoceamente l'ha offesa e la disperazione per tutto ciò che ha perduto, è degna di un grandissimo scrittore. Intanto Mitka ed Aghej si incontrano nelle loro imprese ladresche: da que-

st'incontro si precisa la differenza tra il ladro e brigante per mestiere come Aghej e colui che si è dato allo sbaraglio per protesta, come dice Aghej stesso di Mitka. Aghej è del resto un vero e proprio anormale: un cinico, come dimostra l'ultimo episodio, là dove manda una lettera al vecchio padre, annunziandogli il proprio pentimento e il proposito di tornar sulla buona strada, e lo fa invece assistere alla propria fine in uno scontro con la polizia venuta ad arrestarlo. Il contrasto dipinto dallo scrittore è efficacissimo e potente è lo studio delle sofferenze di Mitka che alla vita del delinquente è arrivato per le vicende esteriori dell'esistenza e non per istinto. Il suo sogno di puro rivoluzionario è stato distrutto dal fallimento della pura rivoluzione e la sua protesta appare simbolica, come indice della devastazione degli spiriti migliori. Anche qui dunque una documentazione, ma una documentazione *psicologica*, in confronto di quella sociale del romanzo precedente. La liberazione, che è redenzione, verrà solo da una terribile malattia che tiene a lungo Mitka sull'orlo della tomba, e dopo della quale egli tornerà alla « terra ».

È questo solo lo scheletro del lungo romanzo, nel quale innumerevoli episodi e personaggi diversissimi danno un carattere addirittura epico della rivoluzione trasformata dalla « Nep ». Leonov è un narratore sicuro di sè, della sua arte, della sua via: il quadro dei bagordi, nel quale conosciamo Mitka ed il contadino Nikolka, il quale porterà alla rovina la povera Tatjana, la dolce e sventurata sorella di Mitka, morta cadendo nel circo, è di un'ef-

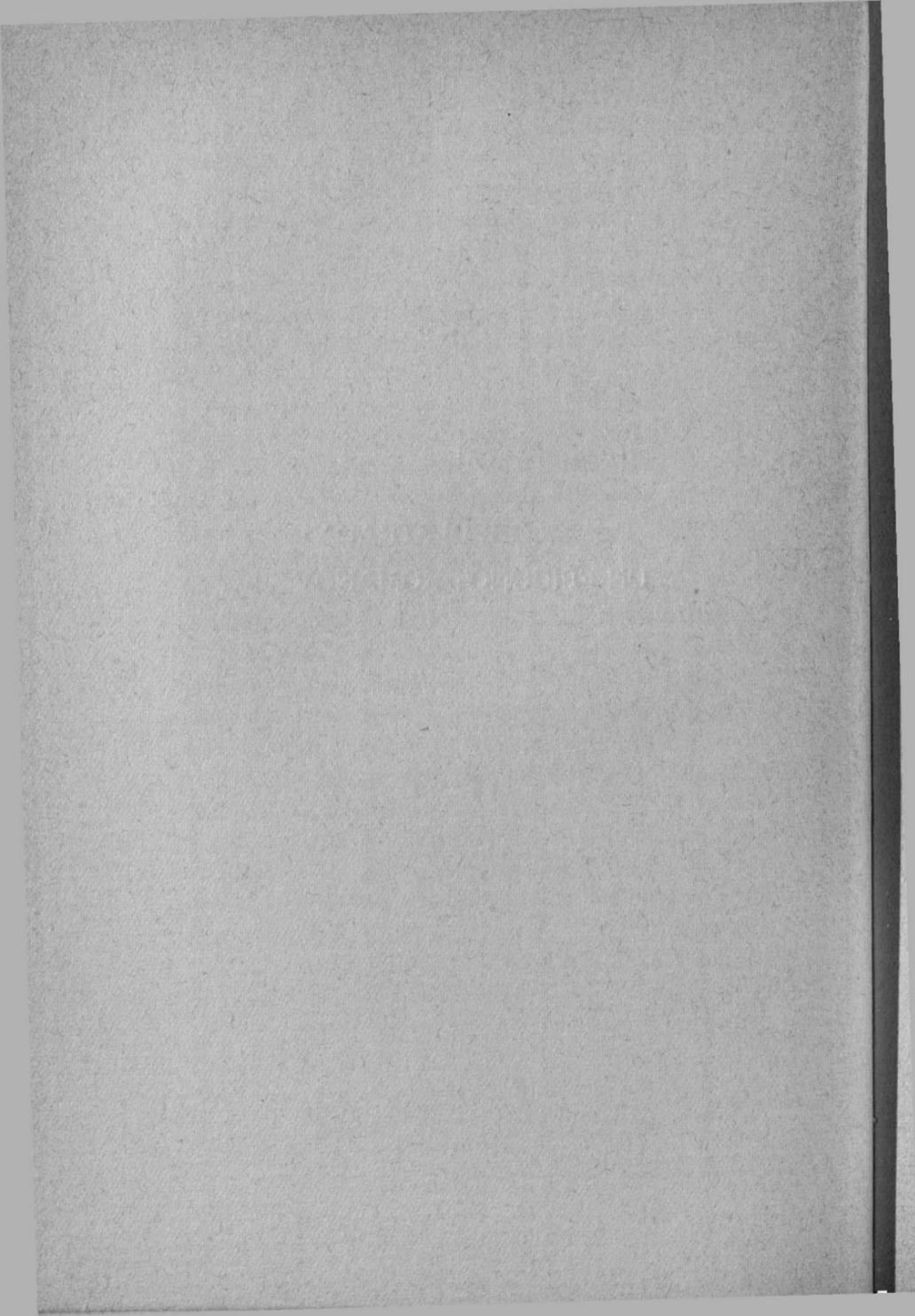
ficacia straordinaria. In questo ambiente gli uomini guardano con occhi torbidi, come attraverso un velo, dietro il quale essi cercano sfuggire la verità del domani che non promette nulla di buono e tuttavia attira. Nel bagordo essi tentano di trattenere l'attimo fuggente che li avvicina all'inevitabile, ma sentono nel cuore angosciato che nella continua irresistibile caduta ci si può salvare soltanto fracassandosi.

Quanto questa pittura sia vicina alla realtà psicologica della vita russa di quel tempo ci han confermato le vicende del giovane poeta Esenin, che, passato attraverso esperienze e delusioni tragiche, dopo aver sospirato il ritorno alla sua campagna, si uccideva quasi sulla soglia della vita.

Artisticamente Leonov, che, come autore de *La fine di un uomo meschino*, si riconosceva discepolo di Dostojevskij, col nuovo lavoro ha non solo confermato quanto osservava il Voronskij a proposito de *I tassi*, che cioè la letteratura classica non ha detto ancora l'ultima parola, ma qualcosa di ancor più importante, e cioè che se la nuova letteratura vuol vivere, essere arte, e non soltanto strumento di propaganda e di solletico social-politico, deve continuare, sia pure modificandole secondo i nuovi tempi, le grandi tradizioni della letteratura russa del secolo XIX.

XI

COMPAGNI DI STRADA :
UN EPIGONO : ROMANOV



Il problema critico nei riguardi dell'arte di Pan-telejmon Romanov, le cui opere comprendono già dodici volumi, è stato enunciato, credo la prima volta, da A. Ležnev con la qualifica di « arte di epigono », adoperata a proposito del romanzo *Rus*, opera capitale dello scrittore, di cui sono stati pubblicati finora tre volumi sugli otto annunciati. Il romanzo *Rus*, una specie di grandiosa epopea abbracciante i tre periodi della storia della Russia contemporanea: prima della guerra, durante la guerra e durante la rivoluzione, vuol essere l'opera capitale del Romanov non soltanto per la sua ampiezza e per il tema: origine, sviluppo e giustificazione della grande rivoluzione, ma anche perchè dopo aver avuto la sua prima origine ideologica negli anni immediatamente seguenti alla rivoluzione del 1905, essa ha accompagnato lo scrittore in tutto lo sviluppo delle sue capacità artistiche, ampliandosi con l'ampliarsi in lui dell'orizzonte degli avvenimenti e approfondendosi con l'approfondirsi delle sue esperienze di vita e d'arte. Se infatti l'idea di un grande romanzo epopeo risale nella storia dello spirito di Romanov a vent'anni fa, bisogna tener presente che in questi vent'anni e soprattutto nel periodo post-rivoluzionario, l'attività dello scrittore è sta-

ta intensissima e come osservazione e come sforzo di riproduzione. Come osservazione in quanto che molta parte dei racconti minori appare come preparazione se non cronologica, ideologica, all'opera principale; come riproduzione in quanto che, più che del vero e proprio processo creativo Romanov sembra godere della propria capacità a riprodurre la realtà con le linee semplici di una perfettissima macchina fotografica. « Scrittore testimone », l'ha chiamato uno dei suoi critici e bisogna riconoscere che, come testimone della sua epoca complessa, complicata, laboriosa egli resterebbe anche se le sue opere fossero prive di valore artistico. E tali non sono. La grande scuola classica dei Gogol, dei Tolstoj, dei Turgenjev e dei Gončarov l'ha avuto discepolo fervido e se lo stile e la maniera di ciascuno di essi ha lasciato delle tracce facilmente riconoscibili, la disciplina a cui lo scrittore si è sottoposto ha giovato a mettere in evidenza anche le qualità sue peculiari. Altra questione è se queste siano tali da far di lui un grande scrittore, ma a caratterizzare un'epoca non giovano solo le opere del genio e d'altra parte non a tutte le epoche è dato generar dal loro seno dei geni. Con le sue doti di osservazione, di misura, di penetrazione, col suo equilibrio che qualcuno ha voluto dire « indifferenza », col suo amore infine al dettaglio descrittivo, Romanov se è artisticamente un « epigono » e storicamente un « testimone », riesce tuttavia con i suoi problemi e la franchezza con cui li affronta, ad interessare assai più di altri scrittori contempo-

ranei in faticosa ricerca di nuove forme nelle quali gettare il contenuto della nuova vita. Evidentemente questo problema della nuova forma non ha mai tormentato Romanov; evidentemente egli non ha dubitato neppure un istante che nelle vecchie forme dell'arte narrativa russa anche le manifestazioni di una nuova vita potessero trovare espressione idonea ed efficace. Molto probabilmente a ciò è dovuto il suo successo nel pubblico e in parte l'atteggiamento della critica, riservato se non propriamente ostile. In ogni modo bisogna tenere presente anche che il contenuto dell'opera di Pantelejmon Romanov, (prescindendo da *Rus* che deve abbracciare tre diverse epoche), è dato più dalla vita del periodo di transizione che non da quella uscita fuori dalla rivoluzione. Tra i rimproveri che la critica ha rivolti allo scrittore c'è infatti anche quello di non aver saputo comprendere abbastanza bene i complicati fenomeni della nuova epoca. Ora l'importanza di Romanov è, secondo me, soprattutto qui, nel non essersi lasciato trascinare pienamente dalla tentazione di dipingere i nuovi fenomeni esteriori, rinunciando a tutta la propria educazione spirituale — indubbiamente a fondo borghese — ma nell'aver cercato di seguire — e in ciò doveva aiutarlo la sua ricca esperienza individuale — il processo di trasformazione psicologico-morale nella trasformazione dell'ambiente sociale.

I racconti di Romanov possono distinguersi in due gruppi; i uno e l'altro convergenti nell'opera principale, nel romanzo *Rus*, e cioè racconti di

vita contadina, e racconti di vita piccolo-borghese. I primi sono assai notevoli perchè rifuggendo da ogni idealizzazione della campagna, mostrano come in questa, nonostante la rivoluzione, si siano conservate ed anzi in un certo senso si siano acuitizzate, quelle qualità negative che furono sempre rimproverate al contadino russo, cioè l'apatia, la inerzia, l'indifferenza per il dovere sociale, l'abbandono all'istinto egoistico. Da parte della critica sovietista è stato fatto rimprovero a Romanov di aver messo troppo in rilievo queste qualità, con scarsa penetrazione del processo di rivolgimento, ma in fondo buona parte della crisi sociale russa deve farsi risalire proprio a questo stato di cose, contro il quale la lotta ingaggiata non ha ancora riportata la sua vittoria. Che queste qualità negative siano da attribuire alle condizioni del passato può anche darsi, ma Romanov è nel vero se non chiude gli occhi su di esse, in quanto che ogni processo di trasformazione nella campagna — e in quella russa in particolar modo — è molto lento. Ad un osservatore attento come Romanov ciò non poteva sfuggire: dalla constatazione dell'urto tra gli avanzi tenaci del passato e i conati del presente, nasce anzi quel tono ironico e satirico che è in molti racconti dell'epoca della guerra civile. Quanto all'altro gruppo di racconti, detti piccolo-borghesi, bisogna chiarire prima di tutto questa denominazione che potrebbe generare un equivoco. Essa è stata introdotta nella storia della nuova letteratura russa dallo storico e critico G. Gorbačëv, per distin-

guere un certo gruppo di scrittori da una parte dal gruppo più vicino alla tradizionale letteratura borghese, nel quale entrano per es. l'Erenburg, Alessio Tolstoj e M. Bulgakov, e dall'altra dalla letteratura proletaria vera e propria. Si tratta in fondo di una nuova denominazione data a quegli scrittori che Trockij per il primo disse « popučiki » (compagni di strada). In questo senso Pilnjak, Leonov, Fedin, Babel, Ivanov, ecc. sono anch'essi scrittori «piccoli-borghesi», anche se, come contenuto i loro racconti siano nel complesso rivolti contro l'idea borghese anti-rivoluzionaria. Per quanto riguarda Romanov non è difficile riconoscere nei suoi eroi dei veri e propri piccoli borghesi camuffatisi da proletari per quanto ciò sia possibile, ma inevitabilmente legati alla loro primitiva mentalità. Da questo punto di vista sono da intendersi come quadri di un periodo di transazione. I *Racconti intorno all'amore*, i racconti *Intorno alla donna*, la serie delle *Lettere di donna* ecc., nei quali è trattato il problema dei rapporti sessuali com'esso non è stato posto, ma s'è imposto, sono in questo senso molto caratteristici e non è da meravigliarsi che abbiano provocato acute discussioni e dissensi. Il problema dei rapporti sessuali, sia nella sua veste morale, sia in quella giuridico-sociale, non è problema nuovo nella storia della letteratura russa, chè noi sappiamo quali forme esasperate esso raggiungesse durante e dopo la prima rivoluzione del 1905. I romanzi di Arcybašev, per es. ne sono rimasti testimonianza. Il problema della massima libertà e della massima indipendenza del-

la donna doveva inevitabilmente dare una nuova spinta non solo alle discussioni, ma anche ai tentativi artistici. Racconti come *La luna dalla parte destra* di S. Malaškin, *Il vicolo dei cani* di L. Gumilev, *Senza fiori* di P. Romanov, ecc. sono esempi molto caratteristici della franchezza e sincerità con cui il problema delle relazioni sessuali è stato affrontato dalla letteratura come riflesso della realtà sociale.

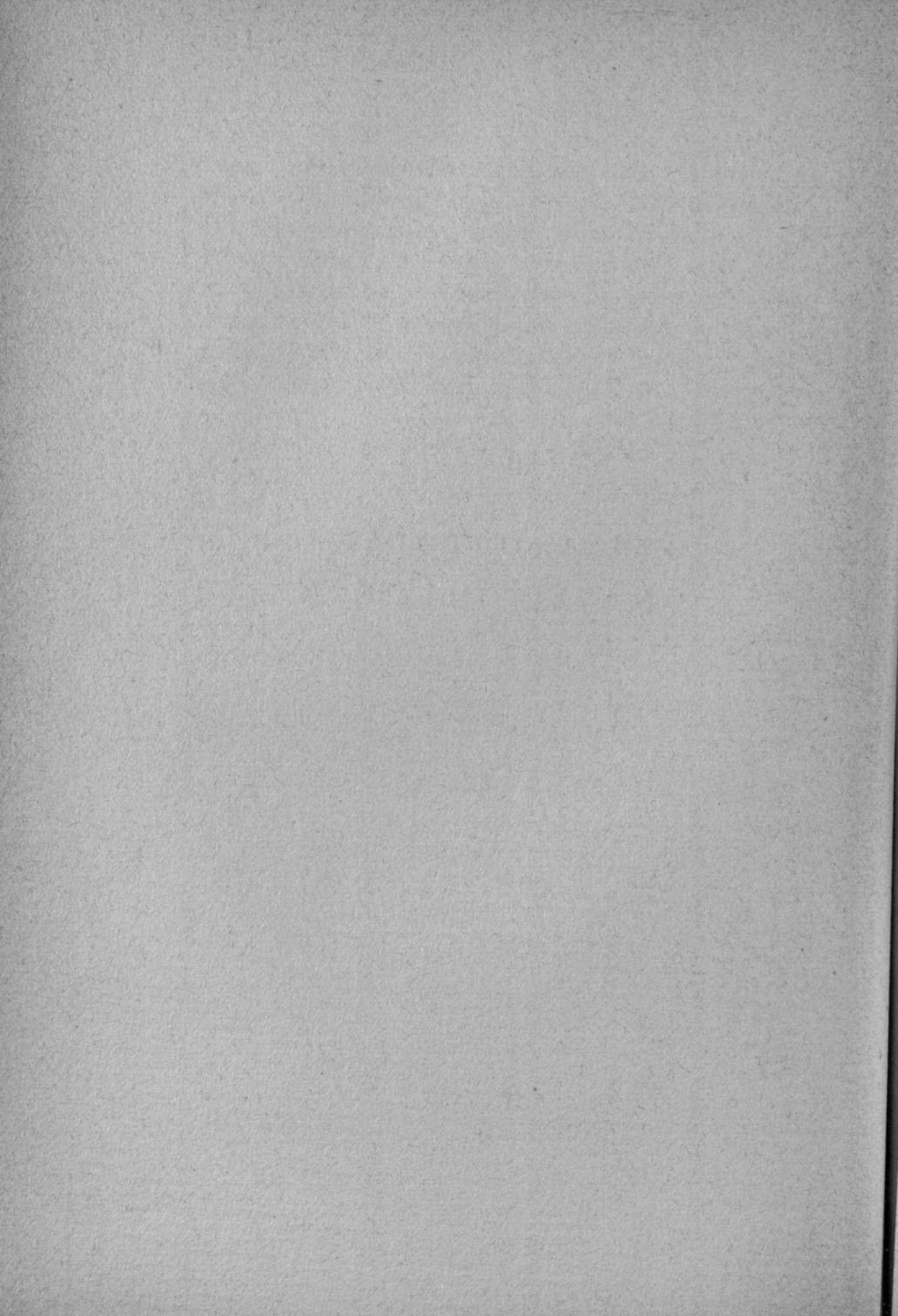
Senza fiori è il racconto della grossolana seduzione di una studentessa innamorata, da parte di un collega solo desideroso del possesso. Il titolo (in russo *Bez čeremuchi* vuol dire propriamente *Senza fiori di lappola*, ma la specie dei fiori non ha importanza) è dato dal fatto che mentre i due si avviano verso la casa di lui, la giovinetta compra un fascio di fiori. Lo studente la burla abbastanza grossolanamente. « A che scopo questi fiori? Se ne può fare anche a meno ». I fiori stanno ad indicare evidentemente il sentimento dell'amore. Ma questo appunto è ciò che lo studente ritiene inutile: « tanto finisce sempre allo stesso modo ». Che non sia proprio così, mostra lo scrittore stesso nella novella che egli fa seguire alla precedente e nella quale la fanciulla sedotta è mostrata nella sua forza e poesia di madre e il seduttore come piegato e vinto da questa forza. Il racconto *Senza fiori* è forse uno dei più riusciti del genere, ma evidentemente la nuova donna uscita dalla rivoluzione, non fa neppure capolino attraverso la sua rassegnata arrendevolezza. Più caratteristico il racconto *Lettere di donna* in

cui una donna non ama più il marito e sta per abbandonarsi ad un amico di questi, all'ultimo momento ha coscienza che questo abbandono sarebbe uno strappo imperdonabile alla propria indipendenza per ricadere in una servitù non minore di quella che rappresenta la vita in comune con un marito ormai estraneo al proprio spirito. Nell'incontro con un nuovo uomo, ella dice di aver cercato un impulso al proprio movimento in avanti, verso la conquista del diritto della verità davanti a sè e agli altri, e di aver invece soltanto corso il pericolo di essere piegata al desiderio grossolano e affrettato del maschio. La soluzione — ma è essa una soluzione? — l'eroina del racconto la trova nella vita propria, indipendente. Ma fino a quando? Non si tratta qui che di esempi del modo come questi lati del problema sono impostati: il merito del Romanov è di essere riuscito a dare agli eroi di queste posizioni che sembrano più dialettiche che reali, una vitalità convincente. Il paradosso, del resto, è un elemento caratteristico dei grandi rivolgimenti, prima che subentri l'assestamento, ed anche da questo punto di vista i racconti del Romanov hanno una non piccola importanza. Un critico, quello stesso che ha chiamato P. Romanov, *il talento dell'indifferenza* si è domandato perchè Romanov non cerchi di liberarsi da queste figure d'un mondo passato incuneatosi nel nuovo mondo. È probabile che, dopo aver data alla sua epopea *Rus* la seconda parte, quella della guerra, in cui il vecchio mondo si avvicina al disfacimento, Romanov, a preparar le

forze all'ultima parte, quella della rivoluzione, abbandoni le sue creature per far convergere la sua attenzione sul mondo nuovo nato dalla rivoluzione. Ma che fare se in questo nuovo mondo dovesse egli riconoscere ancora una volta creature di un passato che, morto nelle sue esteriori vesti politiche sociali ed economiche, si aggrappa invece tenacemente ai suoi reali valori psicologici e morali, conquista di intere generazioni, e frutto di dolorose e sanguinose lotte spirituali?

XII

COMPAGNI DI STRADA :
UN ECLETTICO : LIDIN



La distinzione in due campi più o meno l'un contro l'altro armati, che caratterizza l'odierna letteratura sovietista, il campo cioè della letteratura proletaria, la fedele guardia delle conquiste rivoluzionarie e quello dei « popučiki », non esclude la possibilità di sfumature e di toni differenziatori entro il loro stesso ambito. Non sono eccezioni i « popučiki » di origine proletaria (per esempio Isaak Babel, Vsevolod Ivanov, Aleksandr Jakovlev ed altri) che danno al movimento una vera e propria ala sinistra, nè gli scrittori proletari che, con intuito artistico, non si preoccupano di dimostrare questa o quella ideologia, ma le proprie forze creative misurano a contatto della realtà loro nota (per esempio il Furmanov) nè infine scrittori come Arosev, Semjonov (l'autore del romanzo *Fame* notissimo anche in Occidente) e Tarasov-Rodionov che sono ora sull'una, ora sull'altra riva della corrente. Ma oltre queste interferenze, naturali data da una parte l'inevitabilità di una più o meno evidente adesione al regime social-politico dominante, e dall'altra la vittoria che l'arte vera riporta sui suoi fedeli, qualunque sia la loro mentalità iniziale, vi sono sfumature più delicate che mostrano una sempre maggiore determinazione del posto che in Russia lo scrittore in quanto individualità occupa nella

letteratura considerata come fenomeno sociale. L'ecllettismo, che in una letteratura detta generalmente sovietista, può sembrare pericoloso, si fa tuttavia strada e non mancano oggi scrittori il cui ecllettismo è la nota determinatrice: caratteristico, sotto questo riguardo Vladimir Lidin. Vladimir Lidin ha avuto una strana sorte: quella di non aver potuto ottenere fino ad oggi, dopo oltre dieci anni di attività letteraria, una valutazione critica che non sia imbevuta di riserve. Può darsi che la causa di questo atteggiamento sia da cercare anche in motivi esteriori, ma una ragione fondamentale deve esserci nell'opera stessa dello scrittore, data la diversità dei punti di vista da cui essa è stata considerata: e formali e sostanziali. Questa ragione è, secondo me, l'ecllettismo della natura stessa di Lidin, ecllettismo che si manifesta sia formalmente che sostanzialmente. Pur non essendo privo di una propria personalità, Lidin non è riuscito mai a liberarsi dall'influenza di questo o quell'altro scrittore, del quale per affinità nei diversi momenti evolutivi del suo spirito, ha sentita risuonar l'eco in sè stesso: da Bunin e Cechov, ai quali si riallacciavano i suoi primi racconti del periodo prerivoluzionario, a Tolstoj, modello di tutti gli scrittori russi come descrittore, e a Pilnjak infine, suo contemporaneo e coetaneo. D'altra parte, pur vivendo in mezzo alla rivoluzione e aderendo spiritualmente ad essa, Lidin ha cercato spessissimo motivi di ispirazione fuori della propria realtà, alterando e rendendo un po' artificiali, per soddisfare la propria acuta sensibilità, gli ambienti coi quali, uscendo dalla realtà

russa, egli veniva a contatto. L'elemento esotico è infatti in lui assai frequente: i volumi di racconti *Nord e Strade e verste* (« Puti e versty ») raccolgono quadri, studi, schizzi e note di viaggio nei paesi del Nord, sulle orme dei Normanni, sulle rive del Mar glaciale artico; la borghesia europea è presa ad oggetto in *Vento di mare* (« Morskoj skvoz-njak ») in *Arcielago*, in *Fratelli* (« Bratja ») dove non manca neppure un'eco « barbussiana »; qualche riflesso di vita italiana è nel volume *Vanno le navi*, e così via.

Con questi due elementi un altro non meno importante serve a caratterizzare l'eclettismo artistico di Lidin: la mancanza di soggetto, che si nota in tutti o quasi i suoi racconti, se si prescinde dall'ultimo romanzo *Il rinnegato* (« Odstupnik ») in cui, del resto, la confusa complicazione dell'intreccio sta a dimostrare la poca esperienza dello scrittore in questo campo. Vano sarebbe cercare un intreccio in *Vento di mare*, quadro a mosaico della crisi piccolo-borghese europea del dopoguerra; vano cercarlo nei Racconti dei nostri giorni, pittura della piccola borghesia russa sullo sfondo della rivoluzione di febbraio; più vano ancora nei volumi già ricordati di impressioni e note di viaggio. La mancanza di intreccio non significa tuttavia mancanza di possibilità a suscitare l'interesse del lettore: da una parte l'acuto spirito d'osservazione e una non meno acuta capacità ad esprimere ciò che l'occhio ha veduto, dall'altra la precisa analisi delle esperienze spirituali degli eroi, danno alle pagine di Lidin indiscutibile valore artistico. A ciò si aggiun-

ga che i personaggi dei racconti sono prevalentemente presi da quella classe piccolo-borghese che domina nell'Europa occidentale e che, nonostante i colpi della rivoluzione, oppone una invincibile resistenza a morire anche nella Russia dei Sovieti, offrendo interessantissimi spunti a sociologi e ad artisti. Da *I giorni feriali del sorcio* (« Myšinye budni ») al *Figlio dell'uomo* (« Syn čelovjeka »), da *Vento di mare* a *La dissipazione di Glotou* (« Rastrata Glotova ») sono ovunque piccoli uomini comuni che ci rivelano i cantucci più riposti della loro esistenza, ora impotenti nella loro meschinità sul fondo di avvenimenti grandiosi, ora affermanti, con spirito di sacrificio e d'amore, il diritto alla vita, come, nel volume *Il figlio dell'uomo*, oltre l'eroe del racconto che dà il titolo, il calzolaio Andrjuša Skvorzov che prende a proteggere un « bezprizornyj » (uno di quei ragazzi senza genitori e tetto che infestarono a bande la Russia negli anni seguenti alla guerra civile), la prostituta del racconto *La piccola slitta* (« Salazka ») e il *Volčok* del racconto omonimo che va incontro a sicura morte restando con i soldati rossi feriti nella città, in cui entrano le truppe bianche.

In alcuni racconti l'affermazione della vita ha un vero valore simbolico, in quanto che essa vien dalla vita stessa di fronte alla quale la morte sembra un episodio e non viceversa, come in *La vita comincia a fiorire*, di cui è indiscutibile la derivazione tolstojana. Vi si narra come muore un vecchio mentre intorno continua a rumoreggiare e fiorir la vita e la donna amata, una gentile e affettuosa

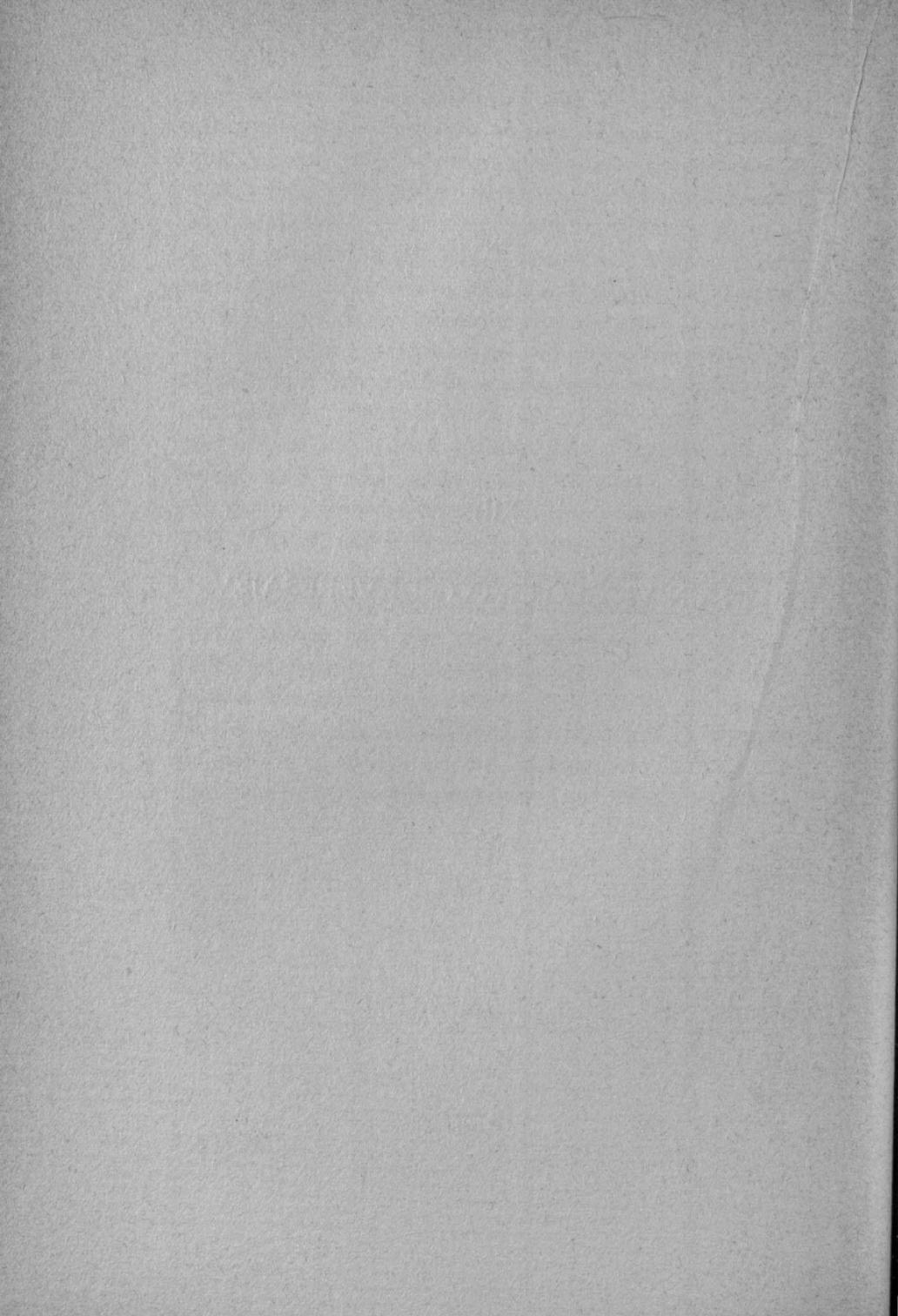
creatura, che non poteva neppure immaginarsi la vita senza di lui è travolta invece da questo torrente di vita e non solo vive, ma ritrova l'amore nel figlio dello stesso morto. Durante i funerali del vecchio, che era un militare d'alto grado, il sole brilla allegramente e i soldati che accompagnano la salma — sia per la forza della giovinezza che è in loro, sia pel godimento che dà il sole, marciano allegri e arditi mentre stalloni e giumente saltano qua e là nitrendo appassionatamente. È questo forse il migliore tra questi racconti di Lidin senza un soggetto preciso sul fondo piccolo-borghese contemporaneo. Ma è possibile ricavare da questi quadri e motivi diversi una linea ideologica caratteristica dello scrittore? Sebbene a me sembri difficile, tuttavia alcuni punti fermi son da segnalare, in quanto che si presentano evidenti nelle due opere principali dello scrittore: e cioè prima di tutto l'idea che la vita acquista valore solo sulla base del lavoro e dell'amore, ideologia invero molto vaga e generale, che non riesce a dare unità artistica ai quattro racconti in cui è esposta e che l'autore ha chiamato « romanzo » sotto il titolo di *Vanno le navi*; e in secondo luogo l'idea che la città eserciti sugli spiriti deboli e incerti un'azione corrompitrice mentre dalla vita provinciale discende un'influenza sana e vivificatrice; idea che messa a base di molti racconti diventa addirittura ideologia nel romanzo *Il rinnegato*. Ma forse più giusto sarebbe fermarsi a quella specie di enunciazione ideologica che lo scrittore mette in bocca ad uno dei suoi personaggi nell'ultimo dei racconti di *Vanno le navi*: « Centi-

naia di navi vanno per tutti i mari e dietro a queste centinaia altre centinaia ancora. Passo per passo, una lezione dopo l'altra, procede innanzi l'umanità, ed io sono felice di non aver vissuto invano su questa terra, e di aver molto lavorato su di essa e aver insegnato agli altri a lavorare... e sono felice anche perchè nell'ora della mia dipartita decine di miei scolari, di persone che pensano come me continueranno in ogni capo del globo terrestre l'interminabile lavoro dello studio della vita della terra. Graniti, gneis, cristalli di schisti, tutte queste formazioni terziarie e quaternarie, formano già da tempo una fertile distesa di terra nera; da tempo già sopra i primordiali ghiacciai è passato l'aratore e la terra sterile è fiorita per nuovi millenni ».

Sembra come se attraverso le parole del geologo entusiasta e fiducioso nella sua scienza lo scrittore abbia voluto dire che solo l'entusiasmo e la fede possono salvare la dolorante patria russa, di cui la sua arte minuziosa e ricercata ridà un piccolo riflesso simile allo scintillio di quei cristalli di quarzo, di gneis e di schisti da cui, attraverso i millenni, è derivata la fertile distesa della nera terra di oggi.

XIII

« IN UN VICOLO CIECO » DI VERESAJEV



Quando il turbine della rivoluzione bolscevica travolse, con la vittoria del proletariato, le speranze dell' « intelligencija » che aveva partecipato, più o meno direttamente, alla rivoluzione di febbraio, ma non aveva aderito al bolscevismo, avvenne l'esodo della maggior parte degli scrittori e la letteratura russa parve trasferire le sue are negli ospitali centri europei. Poeti e narratori come Arcybašev, Balmont, Vjačeslav Ivanov, Bunin, Kuprin, Zaicev, Merežkovskij, la Hippus, Čičikov, Šmeljov, Nemirovič-Dančenko, Amfiteatrov, nomi già europei, alcuni già consacrati alla storia dal Vengherov nella sua « Letteratura russa del secolo XX » pubblicata alla vigilia della guerra, continuavano così la tradizione in terra d'esilio, nonostante le difficoltà della vita e il distacco dalla terra patria. E con loro altri che, quasi nati alla letteratura in esilio, vi conquistarono rapida e meritata fama, primo fra tutti il romanziere Aldanov. Pure non tutta la « letteratura del secolo XX » d'anteguerra conobbe le vie dell'esilio: alcuni scrittori famosi, come Brjusov, Sollogub, Veresajev, per non parlare di Gorkij, la cui posizione era del tutto particolare, non ebbero la forza di staccarsi dalla patria sconvolta o trovarono nelle nuove condizioni possibilità di vita e continuarono a svolgere in essa la

loro attività letteraria. Così Brjusov e Sollogub, alla cui fama gli anni post-rivoluzionari non hanno aggiunto nulla, esuli in patria forse assai più dei loro fratelli d'arte lontani, sono morti con l'illusione di continuare essi quella letteratura che la bufera aveva strappata via dalla terra russa, dove invece nuove piante cominciavano a crescere più adatte o adattabili alla nuova atmosfera. Uno solo fra gli scrittori della vecchia generazione, trovò in questa nuova atmosfera possibilità di creazione senza rinnegare il passato e senza piegarsi a veri e propri compromessi, il Veresajev.

Vikentij Veresajev aveva conservato nella letteratura russa della fine del secolo XIX, mentre già la corrente decadente-simbolista minacciava di predominare, quella corrente del realismo russo che in Gorkij aveva già in parte perduto il suo vero carattere idealizzandosi, e in altri scrittori si era acuita in sforzi di naturalismo psicologico (per esempio in Arcybašev) troppo particolari e ristretti. I romanzi di Veresajev descriventi la vita dell' « intelligencija » russa dell'ultimo decennio del secolo (e in particolar modo *Senza via* e *Verso la vita*) furono forse la rappresentazione più fedele di quel periodo e di quella generazione così ansiosamente in cerca di una nuova concezione di vita, mentre le condizioni sociali si modificavano, si alteravano, perdevano in un certo senso il loro specifico carattere russo, per fondersi nella generale lotta del crescente proletariato contro il capitalismo che caratterizzò la fine del secolo in tutta l'Europa. Ed anche i racconti della vita di campagna, descri-

venti il processo di proletarizzazione dei contadini e la penetrazione dell'industrialismo nei villaggi, rimangono una documentazione artistica di grandissimo valore del carattere del tempo, oltre che della maniera dello scrittore. Giustamente fu detto che in pochi scrittori così vivamente si nota la dipendenza della letteratura dalla vita come in Veresajev. Qualche cosa di analogo fu detto anche per Čechov. Non per nulla del resto anche Veresajev, come Čechov, è medico e della sua professione di medico ha conosciuto tutti i tormenti e tutte le disillusioni. *Le Memorie di un medico* che rapidamente fecero conoscere il nome di Veresajev in tutta Europa alla fine del secolo e che ancor oggi si ristampano in Russia, sono una delle opere d'arte più riuscite di Veresajev e insieme un fedelissimo documento di vita reale.

Rivoluzionario, come la maggior parte degli intellettuali russi, Veresajev lo fu fin dagli inizi della sua attività, appunto per questo suo contatto continuo con la realtà, nel periodo in cui tutto nella via russa rapidamente si cambiava. «Venero uomini nuovi — scrisse egli stesso, riferendosi appunto all'epoca in cui egli aveva pubblicato *Senza via* — uomini arditi e credenti. Rinnegate le speranze nella classe dei contadini, essi mostrarono la forza rapidamente crescente e organizzantesi dell'operaio, e salutarono il capitalismo che creava le condizioni per lo sviluppo di questa forza. Ribolliva il lavoro sotterraneo, e si sviluppava la propaganda nelle fabbriche ed officine e già di dibattevano problemi tattici». Fu in quegli anni che lo scrittore aderì al

movimento marxista che faceva allora capo a pensatori come Struve, Tugan-Baranovskij e Maslov. La rivoluzione fu dunque per lui una logica, inevitabile conseguenza di tutta la vita sociale degli ultimi decenni, e la sua partecipazione ad essa, nonostante le sue gravi disillusioni come « intelligente » e la non adesione al bolscevismo, fu abbastanza attiva. Non così intensa però da distoglierlo dalla sua attività letteraria manifestatasi principalmente in due opere di grande respiro: una raccolta di testimonianze intorno alla vita del poeta Puškin: *Puškin nella vita*, salutata con grande calore anche dalla critica dell'emigrazione, e un romanzo: *In un vicolo cieco* (*V tupike*), che è una delle più interessanti documentazioni artistiche dell'epoca di disfaccimento della antica società russa sotto i colpi della rivoluzione. Lontano dal bolscevismo, strettamente legato alla « intelligencija » di prima della rivoluzione, Veresajev ha tuttavia dipinto in questo romanzo situazioni tali da farlo ormai « a Dio spiacente ed ai nemici sui ». Un critico sovietista, il Voronskij, osservava che il lettore sente continuamente come lo scrittore tema di uscir dalle cornici della cosiddetta « obbiettività », ma nonostante ciò faccia chiaramente sentire che le sue simpatie sono per coloro che si trovano « nel vicolo cieco », cioè gli intellettuali; ma un altro critico, il Mešerjakov, con un'attenta analisi ha invece mostrato che paragonando le pagine che si riferiscono alle « malefatte » dei bolscevichi e le altre che dipingono le « malefatte » dei *bianchi*, la bilancia cala a favore dei primi.

In un vicolo cieco è in sostanza il romanzo

dell' « intelligencija » russa sconvolta e senza bussola nei giorni della guerra civile. La scena si svolge in Crimea (in quegli anni lo scrittore visse appunto in Crimea) durante l'occupazione di essa da parte dell'armata rossa. Lo sfondo è dato dalla fuga e demoralizzazione dei *bianchi* e dall'affermazione del potere sovietista. L'interesse della narrazione è appunto nella contrapposizione dei diversi gruppi di persone, dal loro incontro e dal loro urto. Questi gruppi sono precisamente tre: prima di tutto la borghesia e l'aristocrazia, fuggita in Crimea e sforzantesi di continuar qui la sua esistenza, poi i bolscevichi, sostenuti energicamente dagli operai e dai contadini, infine gli intellettuali, la cosiddetta « intelligencija » ex-rivoluzionaria, medici dello Zemstvo, professori, ecc., che, attaccati ai loro vecchi ideali rivoluzionari, ma spaventati dalla rivoluzione in atto cercano di mantenere una specie di posizione neutrale « senza uscita ». La pittura che Veresajev fa del primo gruppo, borghesi e aristocratici, è senza dubbio spietata: mancanza di talento, falso eroismo, infingardaggine ed anche crudeltà. Sappiamo che non mancarono anche qualità opposte a queste, ma l'obbiettività dello scrittore, e tante altre fonti, ci assicurano che queste qualità così bollate furono una delle cause per cui il movimento bolscevico potè trionfare. Artisticamente il Veresajev non fa che confermare (e bisogna tener presente che il romanzo fu scritto nel 1922) quel che ormai è già noto per documentazione storica.

— Contro i bolscevichi la mia coscienza mi permette tutto — dice un ufficiale bianco. — Li fuci-

lerò, arderò, torturerò. E con entusiasmo. Se resterò senza mani, senza gambe, striscerò, sparerò coi denti.

— Io non provo un simile odio — dice un altro ufficiale. — Ma io sono un uomo attivo e in una epoca simile non posso stare con le mani in mano. E la scelta è una sola, o coi bolscevichi o coi volontari... Ed io son andato con quelli che dicevano di lottare per la libertà e per l'Assemblea costituente. Ma a quanto pare alla maggior parte ciò non importa nulla. Essi vogliono semplicemente far tornare il passato. E del popolo se ne infischiano. E il popolo è avverso a tutti noi, ci odia... La borghesia ci scongiura, ma non ci appoggia nè col danaro nè col sangue ».

La storia del periodo terribile è tutta fatta così. in dialoghi, episodi, dispute. E da questa narrazione vivace risulta il distacco della vecchia « intelligencija » dal popolo; lo scrittore, evidentemente, nel suo sforzo di obbiettività, doveva soffocare in sè le cocenti lacrime della disillusione. L'urto tra la teoria, grave, precisa, matematica e la pratica semplice, immediata, elementare, è rappresentato in numerosissimi episodi. Uno assai caratteristico, merita di essere ricordato. Uno degli intellettuali vinti dalla nuova corrente è Ilja Iljič Sartanov, medico dello Zemstvo, un vecchio democratico, socialista, che ha conosciuto la prigione varie volte per aver protestato contro la pena di morte. Con lui vive la figlia Katja, menscevika. I soldati rossi vengono a fare una perquisizione in casa di Sartanov e parlano con Katja. Uno di essi domanda :

— E voi per chi siete?

— Io sono per il socialismo, per la distruzione dello sfruttamento del lavoro da parte del capitale. Solo io non credo che adesso gli operai in Russia possano prender il potere nelle loro mani. Non sono abbastanza preparati e la Russia stessa economicamente non è preparata per il socialismo. Marx ha dimostrato che il socialismo è possibile solo in un paese con sviluppata industria capitalistica.

I soldati la guardarono titubanti, e le loro espressioni si fecero sempre più guardinghe. E sempre più la stessa Katja sentiva che per essi adesso, nella presente situazione, tutto ciò che dicevano le sue parole era ancora meno vivo di quel socialismo utopistico, del quale ella parlava.

Il soldato dai baffi bianchi sollevò le ciglia, pensò e disse :

— Voi dite che siete per gli operai. E allora? Noi abbiamo preso il potere, e dovremmo restituirlo alla borghesia, perchè sviluppi l'industria?

— Lo restituiate o no, non importa, essa se lo ripiglierà. Oppure la Russia si sfascerà del tutto...

Un altro soldato, pallido, giallo, con la barba nera, domandò aspramente :

— E, dite questa villa è vostra?

— E che... sì, è nostra. Ma questo che cambia?

Egli si alzò, prese dall'angolo il fucile e sdegnosamente rispose :

— Niente... Grazie per il trattamento.

Un altro eroe del romanzo che evidentemente prova nella sua realtà l'incapacità di tanta parte della « intelligencija » russa a opporsi al torrente

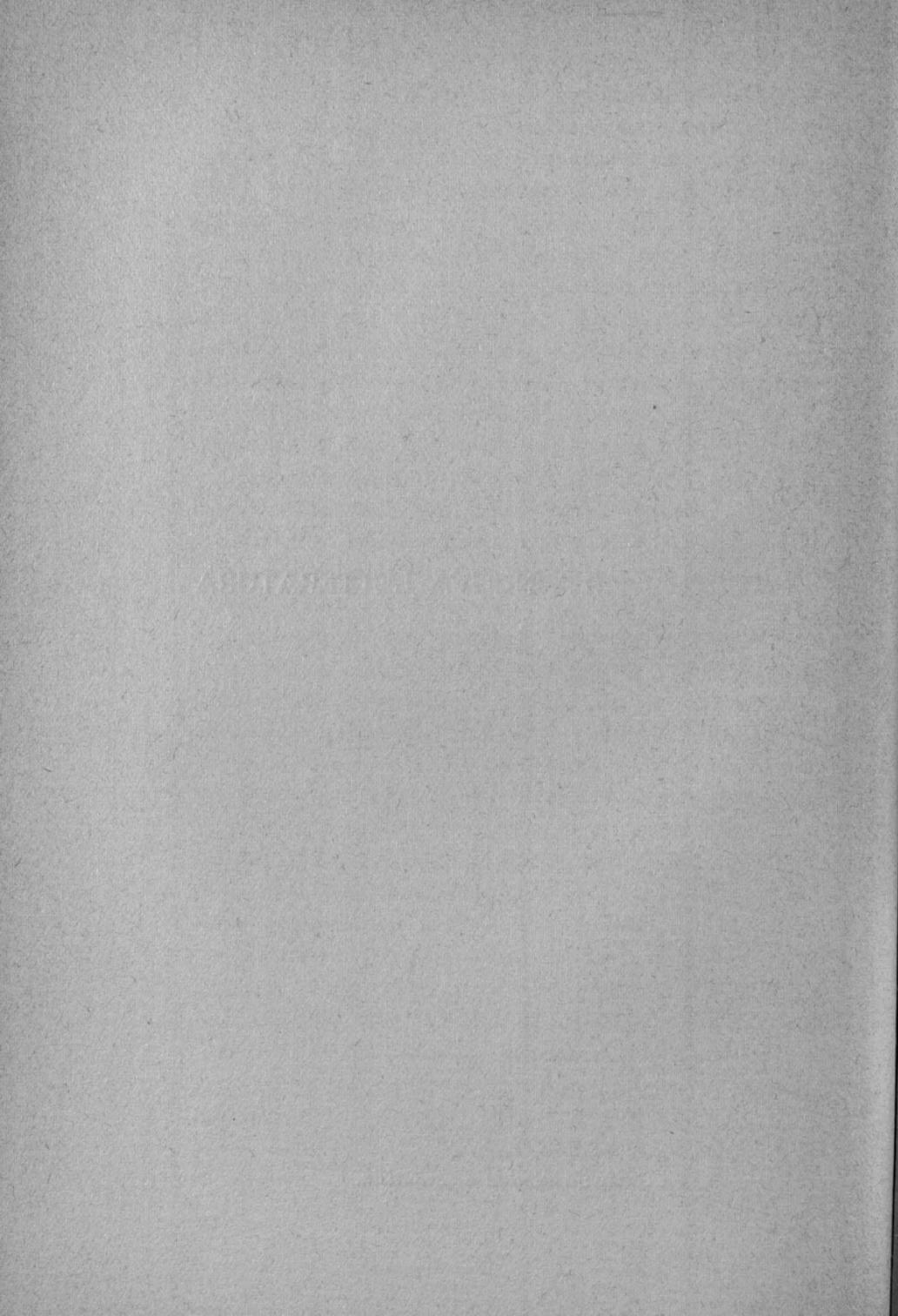
è Mitja, caratteristica figura ben nota, attraverso i suoi avi, a chiunque conosca la letteratura russa del secolo XIX. E' un dotto, « un uomo del tutto apolitico », diventato volontario bianco, non sa nemmeno lui perchè. Egli dichiara chiaramente che « non vuole nulla »: « Una cosa sola vorrei, un cantuccio tranquillo, dove nessuno mi disturbasse per poter tradurre Proclo »... « una certa assoluta atrofia dell'attività è in me — dice egli ancora. — Là, dove è necessario pensare, imparare, indagare, ho un'energia inesauribile. Ma quando nella vita ho bisogno di fare anche un solo passo indipendente, si impadronisce di me la disperazione. e la vita stessa diventa noiosa, grossolana e oscura... ».

Vecchia, tradizionale malattia da cui i russi non sono dunque guariti e probabilmente non guariranno mai.

Lo scrittore non costringe i suoi eroi a capitolare, ma non si può negare che è giusta l'osservazione del critico bolscevico Ležnev, che il titolo stesso del libro indica che essi sono prossimi alla capitolazione. « *In un vicolo cieco!* ». Quale tragedia per lo stesso scrittore, doversi decidere a caratterizzare con queste parole la situazione di quelli che più o meno sono stati i suoi compagni di fede, sognatori come lui, onesti, sinceri, puri, ma tuttavia incapaci alle realizzazioni pratiche della vita. Tra le opere pubblicate dopo la rivoluzione nella Russia sovietista, il romanzo di Veresajev è una delle più caratteristiche, non indegna di un grande scrittore dal punto di vista artistico, fondamentale per la comprensione del periodo riprodotto dal punto di vista storico.

XIV

L. TOLSTOJ E LA NUOVA LETTERATURA



Quell'unanimità di consensi che avrebbe dovuto avere la celebrazione del primo centenario di Tolstoj, nonostante la diversa valutazione ed anche la negazione della sua dottrina moral-sociale-religiosa e che avrebbe fatto sentire accanto ai russi anche gli stranieri, in mezzo ai quali si sono diffuse centinaia di migliaia di esemplari delle opere d'arte dello scrittore, è evidentemente impedita dalle particolari condizioni politiche nelle quali vive oggi il popolo russo. La preparazione del centenario nella Russia sovietista è andata prendendo ogni giorno più un colorito speciale, che è e non vuole apparire politico, nello sforzo vano di separare nella glorificazione la figura del titanico artista da quella dell'utopico apostolo moral-sociale, così strettamente legata alla prima. Per noi occidentali, come anche per i russi non sovietisti, questa distinzione non è cosa del tutto necessaria, anche se la nostra ammirazione si rivolge soprattutto all'immortale creatore di *Guerra e pace* e di *Anna Karenina*. La figura complessa e totale di Leone Tolstoj è per noi profondamente interessante anche nei suoi errori di orientamento spirituale e nessun pericolo possono offrire le sue teorie più estreme ed iconoclastiche. Non così per la Russia dei sovietici. Il problema, posto oggi in forma abbastanza vivace,

si è presentato, direi ufficialmente, nello scorso maggio, a proposito delle discussioni avvenute tra i principali rappresentanti della critica tolstoiana in avversari campi teorici: Birjukov, Lvov-Rogačevskij, Gusev, Grossman. Il Grossman appunto cominciava il suo discorso in modo molto caratteristico: « Alla domanda, che cosa per me è accettabile in Tolstoj, io rispondo: Tutto Tolstoj ». È logico che una simile affermazione dovesse trovar resistenza nei circoli soviettisti, per i quali, anche nel caso Tolstoj, la parola d'ordine è quella di Lenin che faceva un taglio netto tra l'artista e l'apostolo sociale. Accettare tutto Tolstoj — (la principale argomentazione è questa) — vuol dire ammettere anche Tolstoj che nega ogni rivoluzione e quindi la rivoluzione proletaria, Tolstoj che nega ogni forma di governo e quindi anche il governo soviettista, e così via.

Quale dunque l'atteggiamento del mondo soviettista? La domanda fu originalmente capovolta da un altro partecipante alla disputa, il marxista Fricce: « quale avrebbe potuto e dovuto essere l'atteggiamento di Tolstoj di fronte a questo mondo? ». La risposta, non sarebbe necessario dirlo, ma nella Russia soviettista si è insistiti nel dirlo, sarebbe stata negativa. Non hanno perciò torto quelli fra i critici soviettisti che dichiarano che la dottrina di Tolstoj dev'essere rifiutata tutta, senza alcuna riserva. Le riserve c'è tuttavia chi le fa: c'è chi distingue gli elementi rivoluzionari da quelli reazionari che sono in essa, con un eclettismo pericoloso che potrebbe essere adoperato con la stessa even-

tuale efficacia anche dalla parte avversa. I comunisti fedeli a sè stessi partono anche in questa valutazione dalla parola di Lenin e la parola di Lenin era questa già nel 1911: « Un quarto di secolo fa gli elementi critici della dottrina di Tolstoj potevano in pratica essere talvolta utili ad alcuni strati della popolazione contro gli elementi reazionari ed utopistici del tolstojsmo. Nel corso dell'ultimo decennio non poteva più esser così perchè lo sviluppo storico dall'ottanta alla fine del secolo, era stato molto rapido. Oggi poi, dopo che gli avvenimenti della rivoluzione del 1905 hanno messo fine all' « immobilità orientale », ogni tentativo di idealizzazione della dottrina di Tolstoj, di giustificazione o mitigazione della sua « non resistenza al male », della sua invocazione allo « Spirito », dei suoi appelli all' « autoperfezionamento morale », della dottrina della « coscienza » e dell' « amore universale, della sua predicazione dell'ascetismo e del quietismo, ecc. produce un danno immediato e profondissimo ». (Dalle « Opere », vol. XI - parte II, pagina 174).

Un tentativo di idealizzazione e giustificazione del genere deprecato da Lenin appare senz'altro quello del Lunačarskij, anima ufficiale della festa centenaria, il quale nella prefazione di una nuova edizione delle opere artistiche di Tolstoj scrive: « È difficile trovare un altro scrittore nel quale sia una così continua, concentrata ed acuta protesta contro ogni ingiustizia e contro tutte le forme di oppressione dell'uomo da parte dell'uomo. In ciò Tolstoj è nostro alleato. L'appassionata sete di verità, di

amore, di accordo, che egli esprime con così meravigliose parole, è anche la nostra sete. Noi sappiamo che è impossibile raggiungere questa auto-rinunzia. Ma in essa è il nostro ideale e fino a che egli fa appello a questo ideale, con voce pura ed alta, egli è il nostro fratello, il nostro maestro ».

Agli avversari di questo atteggiamento basterebbe ricordare l'affermazione di Tolstoj al contadino Novikov, che « è bene essere sfruttato e non sfruttatore », per mostrare la profonda inconciliabile incompatibilità ed aver partita vinta. Gli avversari alla celebrazione non si contentano e non si limitano a constatazioni di questo genere, ma fanno convergere i loro sforzi proprio contro quelli che a noi occidentali potrebbero apparire ed appaiono punti di contatto tra il tolstoismo e il comunismo. Così la casa editrice «Ateist» ha pubblicato un volume: *Leone Tolstoj come colonna e conferma del socialismo*, in cui son raccolte, dagli scritti dei principali rappresentanti teorici e pratici del bolscevismo, le accuse contro Tolstoj e il tolstoismo. Dalle parole di Lenin Tolstoj esce come rappresentante della forza e delle debolezze insieme della prima rivoluzione russa, quella « borghese »; la teoria tolstojana della « non resistenza al male » è presentata come un veleno raffinato per le classi oppresse, ed i preti e la borghesia come avvinghiati agli elementi reazionari della dottrina di Tolstoj; secondo le parole di Plechanov la critica dello sfruttamento delle classi umili — critica che fu parte essenziale della predicazione tolstoiana posteriore alla *Confessione* — ci appare una aperta contraddizione col tolstoismo;

la Luxemburg mette in evidenza come Tolstoj odiasse la rivoluzione e la lotta di classe; Trockij mostra come fosse impossibile per Tolstoj « barin » e aristocratico rinnegare questa sua origine e come la sua non fosse che una predica al deserto, in conseguenza della sua cecità storica e della sua impotenza nelle questioni sociali; le parole di Akselrod-Ortodoks ci coloriscono la fede di Tolstoj come giustificazione della servitù e della schiavitù ed il suo « amore di Dio » come uno sprofondamento nell'egoismo, e così via.

I compilatori della raccolta hanno evidentemente cercato negli scritti dei corifei della rivoluzione bolscevica tutti quei passi che più potevano giovare al loro assunto, ma non è dubbio che il tono che ne deriva risponde all'atteggiamento generale. Del resto la raccolta integrale degli scritti di Lenin e di Plechanov intorno a Tolstoj, curata dall' « Accademia comunista » e quella di tutti gli scritti marxisti su di lui curata dalla Casa editrice governativa, son lì a confermarlo.

La distinzione fatta da Lenin tra Tolstoj artista e Tolstoj pensatore è, come si è detto in principio, netta e precisa. Secondo Lenin nel 1905 il tolstoismo ricevette il suo colpo di grazia, segnando con la sua fine la fine anche di tutta quell'epoca che aveva potuto generarlo, non come qualche cosa di individuale, come un capriccio o una originalità, ma come ideologia di quelle condizioni di vita nelle quali si erano trovati milioni di uomini nel corso di tutto il periodo 1862-1904 della storia della Russia. Utopistica e reazionaria, nonostante i suoi elementi

critici, la dottrina tolstoiana aveva perciò già vissuto il suo tempo quando il Vegliardo di Jàsnaja Poljàna faceva gli ultimi sforzi per accordare ad essa la propria vita personale. Diverso invece il punto di vista nei riguardi delle grandi opere d'arte, a proposito delle quali Lenin scriveva nel 1910 che le masse le avrebbero lette ed apprezzate dopo essersi create delle condizioni di vita umane, liberandosi dal giogo dei borghesi proprietari e dei capitalisti. È anche su questa previsione di futuro che, contro gli estremisti, i quali, ammettendone l'unità, negano tutto Tolstoj, si basano i divulgatori delle sue opere artistiche e perciò i propugnatori della celebrazione centenaria nel campo rivoluzionario. La mira è di mostrare che la previsione leniniana ha avuto col bolscevismo la sua conferma. Così in un libro edito a cura del Commissariato della pubblica istruzione (D. A. Bondarev, *Tolstoj e il mondo contemporaneo*), è detto che una parte della gioventù operaia e contadina comincia a dimostrare un vivo interesse per Tolstoj artista e che « nonostante che tutto il ricchissimo mondo di figure artistiche di Tolstoj non corrisponda all'attuale epoca di lotte sociali », tuttavia è da ritenere che la previsione di Lenin abbia colpito giusto. « Col crescere del nostro sviluppo economico e culturale, sempre più larghe masse di operai e contadini, dominando e facendo propri creativamente e rielaborando i valori culturali lasciati dal vecchio mondo borghese, nella schiera delle grandi opere creative, apprezzano anche l'eredità artistica di Leone Tolstoj. Nello stesso libro e in riviste e bollettini

diversi troviamo anche dei dati statistici su questa diffusione e su questo apprezzamento. Sulla diffusione passata ricorderemo solo che, secondo i dati di una statistica abbracciante 25 città della Russia nel 1905, nel 1907 e nel 1909, Tolstoj era il più letto fra tutti gli autori. Ora, secondo i dati del 1927 della rivista « Il bibliotecario rosso », se Tolstoj occupa il primo o uno dei primi posti fra gli scrittori presi in lettura in parecchie biblioteche operaie sia delle grandi città che delle città di provincia, non ha tuttavia quella precedenza assoluta che aveva prima; in molte biblioteche, davanti ai tre capolavori tolstoiani: *Guerra e pace*, *Anna Karenina* e *Resurrezione*, che avevano il primato, sono passati autori russi ed europei di contenuto più o meno specificamente sociale e politico. Il diminuire della diffusione è spiegato dal fatto che, venuta meno una gran parte dell' « intelligencija », nella quale si reclutavano a preferenza i lettori di Tolstoj, perchè fosse possibile una ripresa, era necessaria la diffusione delle opere di Tolstoj in nuove categorie di lettori. Sulla base di questa considerazione non è forse errato affermare che le opere di Tolstoj sono ancora, ed anzi di nuovo popolari. Qualche critico si preoccupa di trovarne il motivo. Nel Bollettino della Casa editrice governativa, per esempio, un tal Neradov crede di poter affermare che leggendo le pagine di *Resurrezione*, dei *Racconti di Sebastopoli*, de *La potenza delle tenebre*, la nuova generazione si insuperbisce delle proprie creazioni rivoluzionarie che han superate le tenebre e le ferocie dell'epoca passata.

Assai più notevole di queste considerazioni sulla diffusione e le sue cause, è l'esame fatto da qualche critico sull'influenza che l'arte tolstoiana ha esercitato ed esercita sulla recentissima generazione, quella che ha vissuta la rivoluzione, ed in essa ha sviluppate le proprie doti artistiche. Dell'influenza esercitata sulla generazione precedente non è chi non sappia. Ora nella nuova generazione, accanto a scrittori che ad un'influenza stilistica e psicologica di Tolstoj si richiamano in modo generico, vi sono scrittori che di questa influenza mostrano segni evidenti: Panteleimon Romanov, Lidin, Leonov, Slonimskij, Fadjeev. A Panteleimon Romanov la derivazione da Tolstoj è rimproverata anzi come mancanza di originalità costruttiva. In nessun romanzo contemporaneo, come in *Rus (Russia)* di Romanov, la derivazione è così evidente. P. Romanov è in fondo uno scrittore borghese, molto attaccato alla tradizione. Nel suo romanzo trilogia che, quando sarà portato a termine, conterrà una narrazione epica della vita russa dagli anni dell'anteguerra ad oggi, se la tendenza lirico-emozionale si può far risalire a Turgenjev, la passione per il particolare psicologico e per lo svolgimento contemporaneo di molti intrecci narrativi è senza dubbio di origine tolstoiana. Anche in molte figure, in particolare in alcune di quelle femminili, son da riconoscere derivazioni dalle figure immortali di *Guerra e pace*. Figure tolstoiane troviamo nel romanzo recente di uno scrittore assai letto, *I Lavrovy* di Slonimskij, la cui origine dal gruppo de « I fratelli di Serapione », è indubbiamente una macchia

di « borghesismo » letterario agli occhi della critica di sinistra. Anche il Lidin, già noto in Italia, scrittore di natura molto eclettica, è fedele all'arte tolstoiana in alcune delle sue case più riuscite: *La vita fiorisce* e *La dissipazione di Glotov*. Caratteristico è il tolstoismo artistico di Ljaško e di Fadjeev, scrittori proletari che in nessun modo possono ricondursi ad una tendenza borghese. Più debole nel Ljaško, esso è molto evidente nel romanzo di Fadjeev *Lo sfacelo*, i cui quadri della guerra partigiana in Siberia ricordano non poco le descrizioni tolstoiane delle azioni guerresche in Crimea e nel Caucaso. Intorno all'influenza tolstoiana in Fadjeev si è avuta perfino una piccola polemica tra uno storico della letteratura russa contemporanea, il Gorbačev, e la rivista « La vedetta letteraria » (« Na literaturnom postu »). La conclusione di questa piccola polemica ha un'importanza per noi in quanto che ha portato una riaffermazione della necessità anche per gli scrittori proletari di « andare a scuola » dai classici del secolo XIX. Affermazioni in questo senso sono state fatte, per quanto riguarda Tolstoj, da molti scrittori anche in occasione del centenario.

Nel corso della commemorazione ufficiale l'opinione generale degli scrittori giovani è stata espressa da Boris Pilnjak, il quale ha detto in sostanza che agli scrittori contemporanei, come in generale a tutti gli scrittori vissuti dopo Tolstoj, incombe il dovere di imparar da lui la maestria artistica ed il modo di guardare il mondo. Si capisce che questo precetto generale è accettato con sfumature diverse

corrispondenti per ciascuno al proprio temperamento d'artista e alla propria cultura letteraria.

Alessio Tolstoj, strettamente legato alla precedente generazione sia per l'età che per l'educazione del proprio spirito, ha riassunto in tre principi il campo in cui, secondo lui, dovrebbe muoversi l'influenza tolstoiana sulla nuova generazione: prima di tutto l'onestà artistica, poi l'incontentabilità e la ricerca del meglio, infine la capacità di osservare e vedere le cose.

Questa capacità di osservare è messa in rilievo anche da altri scrittori come quella a cui la nuova generazione deve tener rivolto lo sguardo, qualunque sia il contenuto della sua creazione. Ma ad un'altra qualità dell'arte tolstoiana, forse più importante di questa, hanno accennato altri scrittori contemporanei di campi diversi e non privi in fondo nelle loro ideologie di pericolosi apriorismi: l'inscindibilità cioè di essa dalla personalità spirituale del suo creatore.

Michele Prišvin, scrittore legato all'ideologia piccolo-borghese, ha detto chiaramente di non poter distinguere in Tolstoj l'artista e il moralista. «L'arte tolstoiana più che arte è per me vita. In generale io ho imparato da Tolstoj la verità della vita sebbene mi irritassero le sue deduzioni settarie, in particolare nei riguardi del matrimonio, della scienza, di Shakespeare. Voi mi domandate in che cosa egli è vivo per me ancor oggi: Ecco, nell'aspirazione alla verità nell'arte della parola, direi quasi nel voler raggiungere nei suoi scritti la forza fisica della parola. Non è difficile rispondere alla

domanda che cosa deve imparar da lui la nuova generazione. I nuovi scrittori trattano spesso temi dati loro dal di fuori e perciò trascurano la vita e così manca la semplicità, la veridicità e la concisione. Attraverso Tolstoj bisogna arrivare alla parola della vita e della verità, per la via più breve e più forte, partecipando direttamente, personalmente ».

« Quale artista — ha detto Gladkov — Tolstoj è stato rappresentato come un elemento primitivo in tempesta e quale filosofo come uno smorfioso di nessuna importanza. Sebbene sia impossibile dividere Tolstoj in artista e in filosofo, perchè egli è l'uno e l'altro insieme, la forza della generalizzazione artistica e l'elemento artistico sono la sostanza di Tolstoj. Tolstoj è vivo anche per l'età nostra, come esempio di profonda penetrazione nella vita. I suoi precetti di studiare la vita, di essere all'altezza della propria epoca, di vivere la vita della propria classe, sono per noi precetti indiscutibili ».

A questa dichiarazione può riallacciarsi quella di Valentino Katajev, secondo il quale da Tolstoj lo scrittore contemporaneo deve imparare il senso della civile virilità. All'altra dichiarazione del Gladkov sull'unità dell'artista e del filosofo ha fatto eco un altro scrittore di origine proletaria, F. Berezovskij, dichiarando la propria ammirazione per la maestria con cui Tolstoj seppe intrecciare la sua filosofia nel disegno artistico. Questa maestria debbono secondo lui imparare i giovani scrittori da Tolstoj per poter intrecciare la filosofia proletaria nel loro disegno artistico.

L'ammirazione per la «maestria» tolstoiana domina nella maggior parte delle dichiarazioni dei nuovi scrittori. Ed è naturale che si sia cercato di chiarire il significato di questa maestria.

«Da Tolstoj, ha detto P. Romanov, come da ogni genio si impara prima di tutto a pensar *semplicemente*. Questa è la cosa principale, quello a cui deve aspirare e tendere ogni artista che voglia far sentire la sua voce a larghe masse di uomini. Studiando Tolstoj, si possono apprendere tutte le leggi della rappresentazione artistica.

Questa *semplicità*, Alessandro Jakovlev, scrittore animato da sincero amore per gli «umiliati ed offesi», mette in relazione anche col pensiero tolstoiano, in una dichiarazione piena di calore e di simpatia.

«Come filosofo e moralista, Tolstoj mi è estraneo. Io sono lontano dal predicare la sua non resistenza al male, ma la sua continua ricerca del senso della vita, la ricerca della verità, del principio di tutti i principî, il suo insistente desiderio di penetrare in tutti i misteri della vita, mi è caro e vicino. E' così che io comprendo la sua anima in rivolta. Questa semplicità, sincerità, umanità, capacità di porre perfino nell'opera più insignificante come ampiezza, un grande pensiero, la ricerca di una verità superiore, tutto questo bisogna imparare da Tolstoj».

Più d'uno degli scrittori ha accennato anche alla propria esperienza personale. «Tolstoj — ha detto Pilnjak — ha avuto su di me un'indubbia influenza, ma come scrittore, non come moralista; egli è vivo

per me col suo volto di scrittore, col suo modo di sentire il mondo, con la sua creazione ». **Ancor più** strettamente ricava i suoi precetti generali dalla diretta esperienza Panteleimon Romanov: « Tolstoj ha avuto un'influenza enorme sul mio sviluppo artistico. Sulle sue opere io ho imparato a scrivere in modo da riuscire comprensibile a tutti. Il suo toglier via dalle cose ogni velo superfluo, la sua lotta contro la menzogna interiore dell'uomo che ha una opinione esagerata di sè e della propria dignità interiore, questo io l'ho imparato da Tolstoj, perchè nessuno nè prima nè dopo di lui è stato così grande maestro nel rivelar l'anima umana e nel mostrar le cose invisibili agli occhi comuni ». Non è il caso di osservar qui fino a che punto veramente Romanov abbia appreso da Tolstoj, ma non si può negare alle sue parole anche il valore di una affermazione di principio, importante per l'attuale sviluppo della letteratura. Tanto più che a una conclusione analoga arrivano la maggior parte degli scrittori oggi considerati i continuatori, in un modo o in un altro, della tradizione letteraria russa, da una parte, per esempio, Leonov che ha scritto le sue cose migliori sotto l'influenza diretta di Dostojevsky e per il quale Tolstoj è una piramide insuperata e forse insuperabile, e dall'altra per esempio Vsevolod Ivanov, che Dostojevskij dichiara di non aver neppure letto.

Mettendo in relazione tutte queste dichiarazioni con quanto s'è detto sull'attuale diffusione delle opere di Tolstoj si può concludere che il grande autore di *Guerra e pace* è ancora popolare in Rus-

sia; l'influenza del suo grande spirito creatore non è stata vinta, e nonostante il fallimento di molta parte delle sue dottrine sociali e morali, non è stato possibile racchiudere per sempre la impressionante figura di lui in uno dei tanti musei in cui si vanno a cercar le tracce di quel passato così magnificamente rispecchiato nelle sue opere.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

SCRITTI CRITICI

- V. GOLUBKOV, *Pisateli sovremenniki* (Scrittori contemporanei). Edizione governativa, 1927. Materiali per le esercitazioni scolastiche. (Contiene biografie, bibliografie ed articoli critici intorno agli autori contemporanei studiati nelle scuole soviettiste).
- G. GORBAČEV, *Dva goda literaturnoj revoljucii* (Due anni di rivoluzione letteraria). Ed. «Priboj», Leningrad, 1926. (Vi sono studiati tra gli altri Babel, Libedinskij, Čapygin; uno studio introduttivo è dedicato all'«evoluzione della letteratura russa negli anni 1924-25»).
- G. GORBAČEV, *Sovremennaja russkaja literatura* (La letteratura russa contemporanea). Ed. «Priboj», Leningrad, 1928. È la prima storia della letteratura contemporanea condotta con ampia informazione e abbracciante tutte le manifestazioni di essa dagli anni d'anteguerra ad oggi.
- V. EVGENJEV-MAKSIMOV, *Očerki istorii novejšej ruskoj literatury* (Saggio di storia della nuovissima letteratura russa). Ed. govern., Mosca, 1927. (Dagli «anni ottanta» ad oggi; al periodo soviettista è dedicato l'ultimo capitolo; pagg. 189-327).
- P. KOGAN, *Literatura etich let, 1917-1923*. (La letteratura di questi anni, 1917-1923). Ed. «Osnova», Ivanovo-Vosnesensk, 1924.
- *Literatura velikogo X-letija* (La letteratura del grande decennio). Ed. «Moskovskij rabočij», Mosca, 1928. (Alla vigilia di ottobre; La letteratura proletaria; I «popučiki»).

* 161 *

- *Naši literaturnye spory* (Le nostre contese letterarie). Mosca, 1892 (Dati interessanti sulle contese letterarie di questi anni in Russia, sul futurismo, sulla letteratura dei « potčiki », ecc.).
- B. P. KOZMIN, *Pisateli sovremennoj epochi. Bio-bibliografičeskij slovar russkich pisatelej XX veka* (Scrittori contemporanei Dizionario bio-bibliografico degli scrittori russi del sec. XX). Ed. Accademia governativa delle belle Arti, Mosca, 1928.
- VL. LIDIN, *Pisateli* (Scrittori). (Raccolta di autobiografie e ritratti di prosatori russi contemporanei). Ed. « Sovremennye Problemi », Mosca, 1926.
- A. V. LUNAČARSKIJ, *Sudby russkoj literatury* (Le sorti della letteratura russa). Ed. « Academia », Leningrad, 1925.
- V. L. LVOV-ROGAČEVSKIJ, *Očerki po istorii novejšej russkoj literatury*. 1ª ed. Mosca, 1920. (Alla letteratura contemporanea è dedicato l'ultimo capitolo: la storia si inizia con gli « anni ottanta »). In edizioni successive la parte dedicata alla letteratura sovietista è stata ampliata.
- R. MANDELŠTAM, *Chudožestvennaja literatura v ocenke russkoj marksistskoj kritiki* (La letteratura artistica nella valutazione della critica russa marxista). Ed. govern., Mosca, 1925. (Bibliografia di libri ed articoli).
- I. OKSENOV, *Sovremennaja russkaja kritika 1918-1924* (La critica russa contemporanea). Ed. governativa, Leningrad, 1925. (Antologia di scritti critici attraverso i quali è possibile ricostruire una storia della letteratura contemporanea da diversi punti di vista).
- A. R. PALEJ, *Literaturnye postrety* (Ritratti letterari). Ed. « Ogonek » n. 323. Mosca, 1928. (Piccolo volumetto contenente brevi ma succose caratteristiche di: Babel, Gladkov, Vsevolod Ivanov, Libedinskij, Leonov, Lidin, Neverov, Novikov-Prboj, Pilnjak, Seifulina, Fedin, Furmanov).
- V. PRAVDUCHIN, *Literaturnaja sovremennost* (Il momento attuale letterario). Ed. governativa, Mosca, 1924. (Contiene

tra l'altro: La letteratura della rivoluzione e la letteratura rivoluzionaria: studio sugli scrittori più recenti).

A. VORONSKIJ, *Literaturnye tipy* (Tipi letterari). 2ª edizione aumentata. Ed. «Krug», Mosca, 1927. (Contiene saggi su: Zamjatin, Pilnjak, Babel, Vsevolod Ivanov, Leonov, Sejfulina, sui gruppi «Oktjabr» e «Molodaja Gvardija», sul gruppo «Pereval», su Esenin, Majakovskij e Demjan Bjednyj).

— *Iskusstvo i žizn* (Arte e vita). Raccolta di articoli. Ed. «Krug», Mosca, 1924.

K *voprosu o politike R K P v chudožestvennoj literature*. Ed. «Krasnaja Nov», Mosca, 1924. (Contiene i discorsi intorno alla politica sovietista nel campo della letteratura artistica tenuti alla riunione del maggio 1924, alla quale si accenna nel 1º capitolo del libro. I problemi dell'arte vi passano naturalmente in seconda linea di fronte a quelli della propaganda politica).

Mastera sovremennoj literatury (Maestri della letteratura contemporanea). Ed. «Academia», Leningrad, 1928 (Volumetti contenenti biografie e saggi critici su singoli autori: Zoščenko, Babel, Pilnjak, ecc.).

Ampie indicazioni bibliografiche il lettore può trovare anche nei due volumi del Golubkov e del Mandelštam.

Riviste principali da consultare: «Pečat i revoljutsija», Edizione governativa, Mosca, 1921-1928; «Krasnaja Nov», Ed. governativa, Mosca; «Novyj Mir», Mosca; «Zvezda» Ed. governativa, Mosca. Su vari scrittori sovietisti hanno pubblicato articoli le riviste «Sovremennyya Zapiski» (Annali contemporanei) di Parigi e «Volja Rossii» (La volontà della Russia) di Praga.

Una storia della letteratura russa sovietista in lingue occidentali non esiste; il lettore potrà trovare dati e riassunti in: A. LUTHER, *Geschichte der russischen Literatur*. Bibliographisches Institut, Leipzig, 1924; PRINCE D. S. MIRSKY, *Contemporary Russian Literatur*, London, Routledge, 1926. In ita-

liano consultare la rivista « Russia » e la « Rivista di letterature slave » dirette da Ettore Lo Gatto nelle quali, oltre numerose traduzioni di autori contemporanei sovietisti, sono anche vari saggi e note informative. Una traduzione dell'articolo di Ležnev citato nel 1° capitolo è stata pubblicata nella « Rivista di cultura », Roma, settembre 1928.

BREVI SGUARDI GENERALI:

E. ANAGNIN, *La nuova letteratura russa* in « Critica Fascista », 1 Aprile 1927; GIACOMO PRAMPOLINI, *Indice letterario della Russia d'oggi* in « La Fiera letteraria » 6 gennaio 1927; SALVATORE APONTE, *Il poeta che si uccise cantando: Jesenin*, nel giornale « Il resto del Carlino », 14 gennaio 1925. Vari saggi sulla letteratura sovietista nella rivista « Le opere e i giorni » dal 1925 in poi; E. LO GATTO, *Poesia russa della rivoluzione*. Roma, Stock, 1924; dello stesso *Sergio Esenin* in « Libri del giorno » Agosto 1925; *La letteratura narrativa sovietista negli ultimi anni*, in « Nuova Antologia » Agosto 1927. Dello stesso nell'« Almanacco letterario » Mondadori, Anni 1927-1928-1929. Sui poeti proletari: AUBE, *La nuova poesia russa*, Milano, « Edizioni sociali » 1924 (con molte traduzioni).

TRADUZIONI (1)

TRADUZIONI ITALIANE:

ISAAK BABEL, *Cinque racconti*. Trad. di E. Lo Gatto nella rivista « Russia » Anno IV, N. 1.

— *Storia della mia colombaia*. Racconto. Trad. di Cesira Fiori. In « Rivista di letterature slave ». A. III. N. 1.

(1) Registro solo traduzioni italiane e francesi, rimandando per quelle tedesche a LUTHER, *Geschichte der russischen Literatur*, Bibliographisches Institut, Lipsia 1924, e alla rivista « Russische Rundschau »; per quelle inglesi al MIRSKY, *Contemporary Russian Literatur*, Londra, 1926.

- SERGIO ESEENIN, *Tovarišč, Inonia*. Poesie. Trad. di Renato Poggioli. In « Rivista di letterature slave ». A. III. N. 1.
- *Il ritorno della guardia rossa*. Trad. di T. Zulberti in « Le opere e i giorni », 1 giugno 1925.
- Un frammento dell'*Inonia* in *Antologia dei poeti russi del XX secolo*. Trad. di R. Naldi Olkienizkaia. Milano, Treves, 1924.
- VSEVOLOD IVANOV, *Il lago Loskutnoje*. Racconto. Trad. di E. Lo Gatto, in « Russia ». A. III. N. 4-6.
- KLJUEV, *Poesie nell'Antologia dei poeti russi del XX secolo*. Trad. di R. Naldi Olkienizkaia.
- *Frammenti in Poesia russa della rivoluzione* di E. Lo Gatto. Roma, Stock, 1924.
- LEONIDA LEONOV, *La fine di un meschino*. Romanzo. Trad. di E. Lo Gatto in « Russia ». IV-4.
- VLADIMIR LIDIN, *Volčok*. Racconto. Trad. di Corrado Perris. Nel giornale « La Stampa » 31 maggio 1928.
- Una traduzione italiana del romanzo *Otstupnik* (Il rinnegato) a cura di N. Romanovskaja è annunciata nell'edizione russa del romanzo.
- LEONE LUNTS (Lunc) *Fuori legge*. Tragedia in cinque atti e sette quadri. Traduzione di Ettore Lo Gatto. Prefazione di Massimo Gorkij. Roma, Ist. Rom. Edit. 1925.
- *La città della verità*. Dramma. Trad. di Ettore Lo Gatto. Nella rivista « Russia ». Anno III. N. 4-6.
- *Nel deserto*. Racconto. Trad. di E. Lo Gatto. Nella rivista « Delta », Anno I. N. 5. Ristampato in « Russia ». Anno III. N. 4-6.
- *Ad Occidente!* Discorso. Trad. di E. Lo Gatto. In « Russia », Anno III. N. 4-6.
- VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, *Versi nella Antologia dei poeti russi del XX secolo*. Trad. di Raissa Naldi Olkienizkaia. Milano, Treves, 1924.

— *Frammenti in Poesia russa della rivoluzione*, di Ettore Lo Gatto. Roma, Stock, 1924.

LIDJA SEJFULINA, *Humus*. Romanzo Trad. di Ettore Lo Gatto, prima in « Russia ». Anno IV. N. 1-4, e poi in volume a sè. Ed. Monanni, Milano, 1928.

— *I trasgressori della legge* in « Russia » IV-2 e poi con *Humus* in volume a sè. Ed. Monanni, Milano, 1928.

— *Il governatore*. Racconto. Trad. di Umberto Barbaro. In « Rivista di letterature slave ». Anno III. N. 4-5.

IGOR SEVERJANIN, Alcune poesie nella *Antologia dei poeti russi del XX secolo*. Trad. di Raissa Naldi Olkienizkaia. Milano, Treves, 1924.

— *Versi*. Trad. di Leone Savoj-Pacini. In « Russia ». Anno III N. 3-4.

MICHELE SLONIMSKIJ, *Il selvaggio*. Racconto. Trad. di Ettore Lo Gatto. In « Russia ». Anno III. N. 4-6.

I. VERESAJEV, [*Confessioni di un medico*. Trad. di Federigo Verdinois, Palermo, Reber, 1902].

— [*Memorie di un medico*. Trad. di N. Romanowsky. Milano, Aliprandi, 1902].

Una traduzione dell'ultimo romanzo di Veresajev *In un vicolo cieco* è annunciata dalla signora Broggi presso l'editore Treves di Milano.

MICHELE ZOŠČENKO, *Vittoria Kazimirovna*. Racconto. Trad. di E. Lo Gatto. In « Russia », Anno III. N. 4-6.

— *Autobiografia*. Trad. di E. Lo Gatto in « Russia ». Anno III. N. 4-6.

— *Una notte terribile*. Racconto. Trad. di E. Lo Gatto in « Russia », Anno IV, N. 3-4.

Altri racconti di scrittori contemporanei hanno pubblicato in questi ultimi anni varie riviste e giornali. Una bibliografia per quanto è possibile completa sarà data in appendice al 5° volume della mia *Storia della letteratura russa*.

Una collezione di « Scrittori sovietisti » annunzia la Casa editrice « Slavia » di Torino.

TRADUZIONI FRANCESI :

Ricordiamo qui solo i volumi della collezione « Les jeunes russes » iniziata dalla « Nouvelle Revue française » :

BORIS PILNJAK, *L'année nue* Trad. par L. Bernestein et L. Desormonts.

LYDIA SEIFOULINA, *Virineya*, Trad. par Hélène Iswolsky.

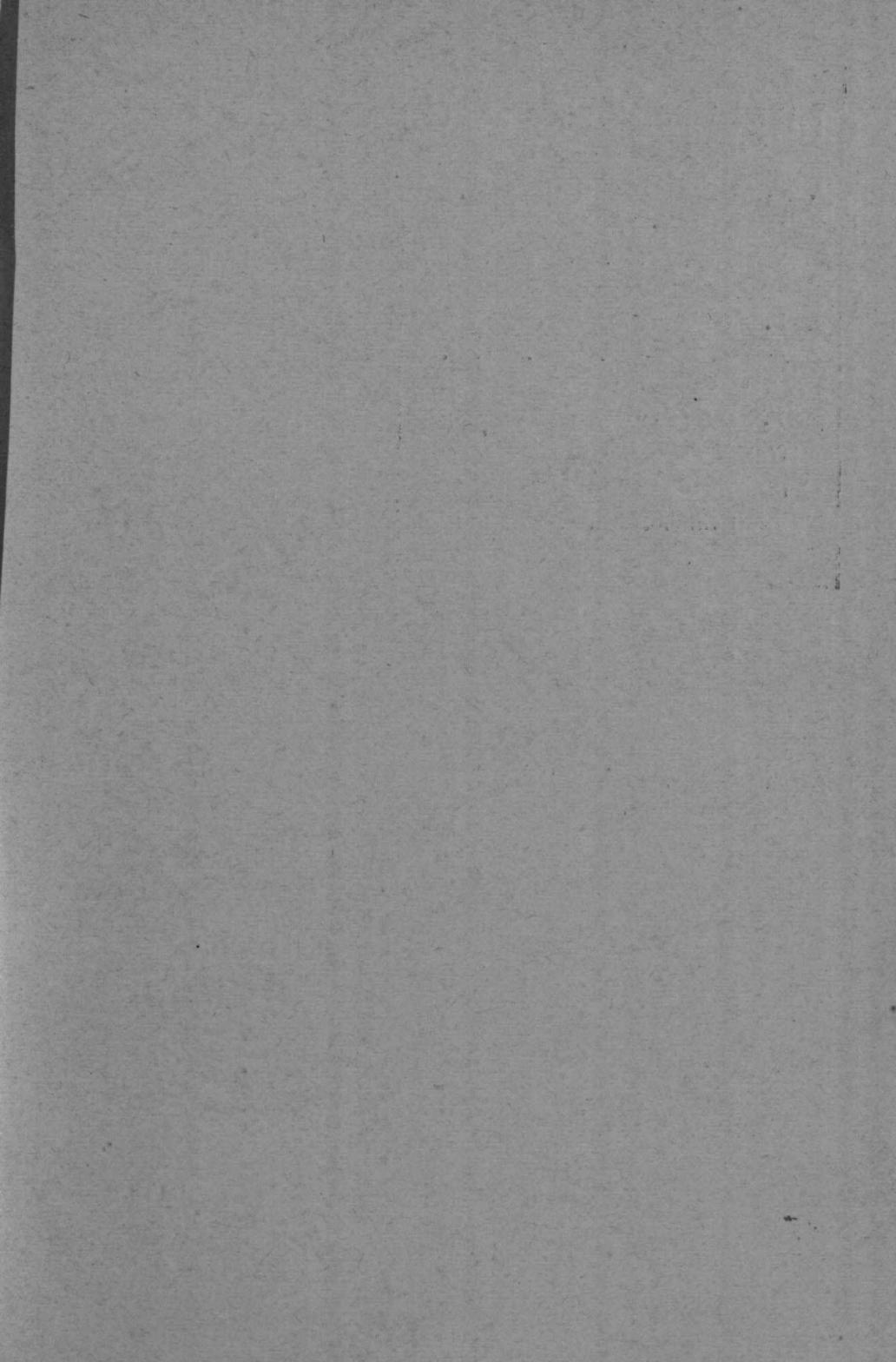
VSEVOLOD IVANOV, *Le train blindé n. 1469*, Trad. par Sidersky.

ALEXANDRE NÉVIÉROV, *Tachkent ville d'abondance*, Trad. par Brice Parain.

VALENTIN KATAEV, *Rastratchiki*, Trad. par André Beucler.

Numerosi altri volumi sono annunziati. Traduzioni francesi di racconti son state pubblicate di frequente in varie riviste

1507.



PICCOLA BIBLIOTECA SLAVA

1. E. LO GATTO - *Spirito
e forme della poesia
bulgara* L. 3.00
2. E. LO GATTO - *Lettera-
tura sovietista* » 15.00
3. E. LO GATTO - *Vecchia
Russia nella Russia so-
vietista (con 20 illustra-
zioni fuori testo)* . . . » 10.00

Prezzo Lire 15.00