



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

DOTTORATO IN LETTERATURE E CULTURE CLASSICHE E MODERNE,
CURRICULUM LETTERATURE MODERNE E COMPARATE (XXIX CICLO)

**LA PROSA SOVIETICA NEL CONTESTO SOCIO-
CULTURALE DELL'EPOCA BREŽNEVIANA**

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Laura Salmon

Candidato: Daniele Franzoni

Introduzione

Quando nel dicembre del 1991 l'Unione Sovietica collassò, l'intera comunità internazionale iniziò a interrogarsi sulle conseguenze di un simile sconvolgimento degli equilibri geopolitici. A livello ideologico, il crollo del blocco dell'Est venne salutato come la vittoria politica, economica e morale del 'democratico' Occidente sul 'tirannico' Oriente, tanto che i primi anni Novanta furono pervasi da "un'ansia euforica e rabbiosa di chiudere i conti con la costellazione di problemi, visioni e sconfitte legate al nome di Marx [...] facendone il mandante di quel 'secolo delle idee assassine'" (Donaggio, Kammerer 2007: VIII). A titolo di esempio di tale furia iconoclasta verso il marxismo si può citare Francis Fukuyama (1992) e la sua teoria della "fine della storia", secondo cui, col crollo del comunismo, la democrazia liberale e il liberismo economico sarebbero diventati l'unico orizzonte di sviluppo possibile dell'umanità.

Le grandi aspettative dei primi anni Novanta circa uno spazio post-sovietico capitalistico, liberale e occidentalizzato presto si rivelarono illusorie: la maggioranza delle ex Repubbliche Sovietiche si trovò alle prese con conflitti armati, lotte intestine di potere, saccheggio delle risorse pubbliche, mafia e corruzione dilagante. Non a caso, gradualmente, molti cittadini, almeno in Russia, ricominciarono a guardare con una certa nostalgia al passato sovietico: alle elezioni del 1996, il candidato comunista Gennadij Zjuganov si piazzò a soli tre punti percentuali da Boris El'cin. Nel 2005 – da quel fatidico 26 dicembre 1991 erano passati solamente quattordici anni – Vladimir Putin (2005) definì la dissoluzione dell'URSS "la più grande catastrofe geopolitica del XX secolo"; è vero, Putin si riferiva al fatto che, dopo la caduta dell'Unione Sovietica, molti cittadini russi si erano trovati improvvisamente all'estero, tuttavia è difficile non vedere in queste parole un ammiccamento alla nostalgia per il passato sovietico che montava nella società. Nel 2011, Dmitrij Peskov, addetto stampa presidenziale, dichiarò: "È vero, molti parlano di una 'brežnevizzazione' di Putin [...] Ma, sapete, Brežnev non è

una figura negativa nella storia del nostro Paese, anzi è molto positiva” (Stanovaja 2011)¹. È evidente che esiste un importante divario nella percezione dell’epoca del tardo socialismo fra russi e occidentali; questi ultimi, infatti, continuano a ritenerla misera, povera e repressiva, ma, spesso, non la conoscono affatto o, peggio, la giudicano in base alla ‘vulgata’, tutt’ora piuttosto diffusa e profondamente tendenziosa.

La sovietologia tradizionale ha sempre studiato l’URSS partendo dal presupposto che l’Occidente fosse intrinsecamente superiore al sistema sovietico (cfr. Klumbyte, Sharafutdinova 2013: 3). Il modello teorico di molti studi era basato su *The Origin of Totalitarianism (Le origini del totalitarismo, 1951)* di Hannah Arendt e *Totalitarian Dictatorship and Autocracy (Dittatura totalitaria e autocrazia, 1956)* di Carl J. Friedrich e Zbigniew Brzezinski che, analizzando il sistema staliniano, presentavano la società sovietica come “un insieme di individui atomizzati e repressi, a cui era stato fatto il lavaggio del cervello” da uno Stato onnipotente e onnipotente (*Ivi*: 8). Nonostante questi due lavori si riferiscano a un’epoca specifica e del tutto peculiare della storia sovietica come quella staliniana, le categorie stabilite da Arendt, Friedrich e Brzezinski sovente sono state impiegate anche per studiare il Disgelo e la Stagnazione, periodi che presentavano differenze consistenti rispetto all’epoca staliniana. Più recentemente, la scuola storica revisionista o post-revisionista si è interrogata su come gli individui interiorizzassero i valori sovietici, sull’autorappresentazione o su che cosa fosse la ‘sovieticità’. Tuttavia, benché molti studiosi avessero abbandonato l’idea di un’intrinseca inferiorità del sistema sovietico, la maggior parte di questi lavori partivano comunque dal presupposto che, in URSS, esistesse un conflitto insanabile fra Stato oppressore e popolo oppresso, tipico della visione liberale occidentale (*Ibid.*).

Questo procedere per categorie assolute e inconciliabili mal si adatta all’epoca brežneviana che, verosimilmente, si presenta come una delle più

¹ Per un confronto fra Putin e Brežnev cfr. Reddaway 2012.

complesse e ambivalenti della storia dell'Unione Sovietica. A torto etichettata come noiosa e insignificante, dimenticata poco dopo la sua conclusione, l'epoca del tardo socialismo si presenta in realtà come:

un'era dinamica e affascinante dove coesistevano temi, valori e pratiche differenti: canzoni patriottico-comuniste e i Beatles, versi nazionalisti e propaganda comunista, ateismo e ricerca dei poteri nascosti dell'essere umano, ossessione per un Occidente immaginario e carriere soddisfacenti all'interno delle istituzioni pubbliche sovietiche (*Ivi*: 13).

Uno dei tratti salienti che differenziava la Stagnazione dalle altre epoche attraversate dall'Unione Sovietica era che il governo, sebbene con un atteggiamento ambiguo in cui coesistevano repressione, momenti di implicita apertura e persino una certa dose di lassismo, prendeva in qualche modo atto delle contraddizioni interne della società socialista, decidendo di tollerare. Per un sistema che, fin dai tempi della Rivoluzione, aveva cercato di modellare e armonizzare – spesso con la violenza – la società e l'esistenza dei cittadini sovietici sulla base dell'utopia comunista, era una rivoluzione copernicana. Icastica, in tal senso, è la risposta che Brežnev diede sulla questione dei salari troppo bassi ad Aleksandr Bovin, consigliere di Vladimir Andropov, noto giornalista, nonché autore di numerosi discorsi dello stesso Brežnev: “Non conoscete la vita. Nessuno vive del suo salario. Ricordo che quand'ero giovane [...] scaricavamo vagoni. E come facevamo? Tre sacchi o tre casse allo Stato, uno a noi. Così vivono tutti in questo paese” (cfr. Graziosi 2006: 156).

Accanto alle analisi politologiche e sociologiche, anche altri fattori hanno contribuito a costruire un'immagine negativa *tout court* dell'URSS come, ad esempio, il *cliché* del sovietico 'cattivo' nella cultura di massa anglo-americana del secondo Novecento, i racconti dei rifugiati politici in Occidente (che naturalmente non potevano che raccontare l'URSS in termini parzialmente falsati), la pubblicazione di riviste dai toni

fortemente antisovietici come *Kontinent*² e l'attività di mass media come Radio Free Europe e Radio Svoboda (Radio Liberty), caratterizzate da una linea editoriale fortemente antisovietica.

In campo culturale, l'impostazione di molti studi sull'URSS presentava vistose analogie con quella adottata da storici e politologi. Infatti, molti autori hanno studiato lo sviluppo dell'arte sovietica interpretandolo come uno scontro fra lo Stato, dogmatico e tirannico, e l'artista, libero pensatore e detentore della 'verità', impegnato in una lotta impari ed eroica contro il sistema. Lo Stato, in questo confronto, poteva contare sull'"artista di regime", un mestierante grigio e privo di talento che realizzava, spesso a comando, opere del tutto insignificanti. Ad esempio, Marc Slomin (1977: 404), parlando della letteratura tardo-sovietica, affermava:

Il quadro generale della letteratura sovietica fra il 1965 e 1975 si presenta piuttosto desolato [...] Sarebbe impossibile per un osservatore trovare opere degne di nota nella poesia e nella prosa degli anni Settanta, a parte i lavori di Solženicyn.

Il problema è che protagonisti della prosa di allora come Jurij Trifonov, Vasilij Šukšin o Čingiz Ajtmatov vengono menzionati solo di sfuggita e non approfonditi. Nelle stesse pagine, Slomin dipingeva la maggior parte degli scrittori sovietici come un'accollita di individui servili col potere, incline al compromesso morale e all'ipocrisia, pur di conservare i vantaggi materiali che l'Unione degli Scrittori concedeva ai suoi membri (*Ivi*: 404-406).

Suscita non pochi dubbi anche determinata terminologia utilizzata per classificare la letteratura sovietica. Andrzej Drawicz (1991: 757) parlava di "letteratura ufficiale" e di "libera letteratura" del *samizdat* e del *tamizdat*, definendo quest'ultima una letteratura che rifiutava "in modo cosciente e libero" quella ufficiale (*Ivi*: 770). È evidente che utilizzare la

² La rivista *Kontinent* venne fondata nel 1974 come "organo del pensiero russo libero e del movimento paneuropeo anticomunista di liberazione" dallo storico dissidente Vladimir Maksimov (*Žurnal* 2007)

categoria della libertà per caratterizzare la letteratura del *samizdat* e del *tamizdat*, con tutte le opposizioni inconciliabili fra ‘bene’ e ‘male’ che questa può evocare (libertà/oppressione, giustizia/ingiustizia, verità/menzogna), può sviare il lettore, inducendolo ad assumere un atteggiamento preconcepito verso gli autori ‘ufficiali’, che verranno immediatamente percepiti come poco interessanti, se non addirittura falsi e servili. Eppure, è sufficiente scorrere le migliori opere degli anni Settanta, per rendersi conto che anche la cosiddetta ‘letteratura ufficiale’ non si esimeva dal trattare argomenti scomodi come, ad esempio, la crisi di civiltà che negli anni Settanta avviluppava il Paese, o la distruzione della natura in nome del progresso, assumendo non di rado posizioni distanti dall’ufficialità. Inoltre, come dimostra l’*affaire* dell’almanacco *Metropol’*, cultura ufficiale e ufficiosa erano ben lungi dall’essere due mondi paralleli e privi di contatti³.

Sebbene largamente utilizzato dalla critica, l’aggettivo ‘ufficiale’ spesso non è stato opportunamente definito, trasformandosi in un’etichetta che accomuna tipi di letteratura piuttosto diversi fra loro. Infatti, la letteratura ‘ufficiale’ della Stagnazione può essere ulteriormente suddivisa in “*ideologizirovannaja literatura*” (letteratura ideologica) e “*razreščennaja literatura*” (letteratura consentita) (Kuzin 2004: 94). A tal

³ L’almanacco *Metropol’* nacque nel 1978 da un’idea di Vasilij Aksenov e Viktor Erofeev (allora già profondamente ostracizzati dalle istituzioni letterarie e sostanzialmente ridotti al silenzio) con l’obbiettivo di creare uno spazio per gli autori e le opere “difficilmente collocabili sulla stampa dell’epoca brežneviana” (Zalambani 2009a: 193). Alla realizzazione della miscellanea presero parte non solo protagonisti dell’*underground* come Evgenij Popov, Juz Aležkovskij, Genirch Sapgir e Inna Lisnjanskaja, ma anche autori ufficialmente riconosciuti come Andrej Voznesenskij, Bella Achmadulina e Fazil’ Iskander.

Il primo numero di *Metropol’* venne lanciato nel 1979 durante un *vernissage* a cui vennero addirittura invitati i corrispondenti stranieri, senza il benestare del Glavlit e dell’Unione degli Scrittori. Questo comportamento è sintomatico del rilassamento della censura che l’Unione Sovietica conobbe nella seconda metà degli anni Settanta (*Ivi*: 194). Ciononostante la reazione del sistema non si fece attendere: la diffusione di *Metropol’* venne prontamente bloccata e Popov ed Erofeev vennero espulsi dall’Unione degli Scrittori. Aksenov, recatosi in America, nel 1980, per tenere un ciclo di lezioni, fu privato della cittadinanza sovietica. Per una trattazione approfondita del caso *Metropol’* cfr. Zalambani 2009a: 193-210.

proposito, Oleg Lejbovič⁴ propone di utilizzare le espressioni “*pervaja oficial'naja literatura*” (letteratura ufficiale primaria o prima letteratura) e “*vtoraja oficial'naja literatura*”⁵ (letteratura ufficiale secondaria o seconda letteratura).

La ‘letteratura ideologica’ è assimilabile alla cosiddetta ‘*sekretarnaja literatura*’ (letteratura di segreteria): creata prevalentemente dai dirigenti dell’Unione degli Scrittori, può essere considerata l’emanazione diretta della linea politica del Partito in letteratura. Il suo valore artistico è alquanto trascurabile e, oggi, costituisce soprattutto una testimonianza storica dell’ideologia sovietica degli anni Settanta. Facevano parte della ‘letteratura ideologica’ scrittori quali Georgij Markov, presidente dell’Unione degli Scrittori, Aleksandr Čakovskij, storico direttore della *Literaturnaja gazeta*, e l’usbeco Ramz Babadžan (al secolo Ramz Babadžanov). Le loro opere venivano attivamente promosse e tirate in milioni di copie, mentre gli autori venivano spesso insigniti di premi prestigiosi come il premio di Stato dell’URSS oppure il premio Lenin.

La ‘letteratura consentita’, a cui facevano capo scrittori del calibro di Fedor Abramov, Viktor Astaf'ev, Vladimir Makanin, Valentin Rasputin, i fratelli Arkadij e Boris Strugackij, e i già menzionati, Ajtamtov, Šukšin e Trifonov, sovente presentava un valore artistico indiscutibilmente superiore rispetto a quella ‘ideologica’. Sebbene pubblicata senza eccessivi tagli, spesso veniva considerata politicamente ambigua e di conseguenza tollerata dalle autorità che, alle volte, la ostacolavano con basse tirature o con una cattiva distribuzione dei titoli più scomodi. Ciononostante, nessuno di questi scrittori fu mai apertamente perseguitato, anzi alcuni vennero insigniti di prestigiosi premi letterari e alte onorificenze, al fine di inglobare nel sistema le critiche contenute nelle loro opere, smorzandone la forza. Come ha affermato Lejbovič, “era

⁴ Oleg Leonidovič Lejbovič attualmente dirige il dipartimento di culturologia e filosofia dell’Istituto Statale di Cultura di Perm’. In tempo sovietico, era docente di ‘comunismo scientifico’.

⁵ Conversazione orale, Perm’, ottobre del 2018

letteratura che, seppur non completamente allineata, non ‘passava il segno’, restando sostanzialmente nell’ambito dell’ideologicamente e del politicamente accettabile”⁶. D’altronde, il sentimento di autocensura era ormai profondamente radicato nella coscienza di molti scrittori; Azer Mustafa-zade, allora rappresentante dell’Unione degli Scrittori dell’Azerbaijan presso l’Unione degli Scrittori Sovietici, ha dichiarato in una conversazione privata: “Si sapeva di cosa non si poteva scrivere e, di conseguenza, certi argomenti venivano evitati”⁷: le critiche e i temi scomodi erano quasi sempre sviluppati implicitamente e lasciati all’interpretazione del lettore. Questo *modus operandi* adottato dagli autori ‘consentiti’ conferma tutta l’ambiguità della politica culturale della Stagnazione, in una buona dose di conformismo, repressioni mirate e una certa soglia di sorvegliata tolleranza coesistettero, spesso in modo piuttosto contraddittorio (cfr. Zalambani 2009a: 43-45).

A proposito del processo letterario dell’epoca brežneviana, Aleksandr Solženicyn (2000: 186) osservava:

A partire dalla fine degli anni Sessanta e lungo gli anni Settanta, nella letteratura sovietica si verificò una rivoluzione silenziosa, pacifica, inizialmente invisibile, al di fuori dell’ombra della sfida lanciata dalla dissidenza. Evitando gesti eclatanti o dichiarazioni solenni, un folto gruppo di scrittori iniziò a scrivere come se il ‘realismo socialista’ non fosse mai stato proclamato e imposto, neutralizzandolo silenziosamente. Scrivevano *con semplicità*, senza compiacere o incensare il regime sovietico, quasi se ne fossero dimenticati.

La rivoluzione silenziosa menzionata da Solženicyn fu, innanzitutto, l’ingresso della letteratura sovietica in una fase post-utopica che, nella produzione ufficiosa, eterno *podpol’* russo colmo di sommovimenti e inquietudini, si sarebbe tradotta in un “avvicinamento accelerato di tante esperienze letterarie diverse, linguaggi e stili apparentemente inconciliabili”, che giungevano “a convivere in una stessa dimensione spaziale e cronologica” (Possamai 2018: 15). Si trattava di un fenomeno

⁶ *Ibid.*

⁷ Conversazione orale, Baku, novembre 2015.

che sarebbe esploso definitivamente negli anni Novanta e che sarebbe stato etichettato come “postmodernismo” (*Ibid.*). Tuttavia, ed è questo uno degli aspetti più interessanti della letteratura degli anni Settanta, la convivenza di manifestazioni artistiche a prima vista antitetiche non fu solamente appannaggio degli artisti dell’*underground*: Ajtmatov, scrittore affermato e verosimilmente fra i più ortodossi della ‘seconda letteratura’, già nei primi anni Settanta, aveva dimostrato come la combinazione fra canone del realismo socialista decostruito e cultura tradizionale kirghisa poteva essere sfruttata per ribaltare completamente l’ortodossia. Nemmeno la teoria del tardo realismo socialista sarebbe rimasta insensibile alla convivenza di fenomeni artistici apparentemente inconciliabili: l’accademico Dmitrij Markov, verosimilmente il teorico più autorevole e colto della Stagnazione, avrebbe cercato di far rientrare nel *socrealizm* ‘procedimenti’ e ‘metodi’ provenienti da altre correnti, circollocuzione politicamente corretta per affermare che era giunto il momento che la letteratura sovietica si aprisse alle ‘influenze moderniste’, come si diceva allora, che in teoria restava il ‘nemico giurato’ del realismo socialista. D’altronde, in Russia c’è “uno sfasamento temporale fra postmodernità e postmodernismo” (*Ivi*: 17): la letteratura ‘consentita’ degli anni Settanta è ‘post-’, anche se non può dichiararlo apertamente.

Una cosa era ben chiara a tutti: il radiosio non sarebbe mai giunto, pertanto era necessario trarre delle conclusioni circa l’esperienza sovietica. Ognuno, però, a questa consapevolezza, reagì a modo suo. Se gli scrittori dell’*underground*, come mostrano opere quali *Moskva-Petuški* (*Mosca-Petuški*, 1973) di Venedikt Erofeev, oppure *Puškinskij dom* (*La casa di Puškin*, 1964-71) di Andrej Bitov, decostruivano e ricombinavano spesso ribaltandoli gli stilemi della cultura sovietica, la ‘seconda letteratura’ scelse, invece, di affrontare e problematizzare il passato più recente del Paese (lo stalinismo e la Grande Guerra Patriottica), e di esprimere le proprie inquietudini riguardo al futuro dell’umanità, recuperando al contempo autori che erano stati spinti alla periferia del sistema letterario, *in primis* Dostoevskij. D’altronde per l’affannosa ricerca di risposte

spirituali e morali che caratterizzò la prosa della Stagnazione, Fedor Michajlovič, per la sua capacità di indagare la natura umana, di descrivere i nostri tormenti interiori, di porre grandi interrogativi etico-morali ed esistenziali, non poteva che diventare un punto di riferimento. Infatti, nonostante la crescente intolleranza culturale e ideologica che l'Unione Sovietica avrebbe conosciuto a partire dalla metà degli anni Sessanta, gli scrittori, malgrado la cautela, gli eufemismi e le circonlocuzioni con cui spesso si esprimevano nel dibattito pubblico sulla letteratura, mostrarono di non essere più disposti a farsi assoggettare totalmente alle esigenze della contingenza politica e della propaganda. Significativo, in tal senso, è l'intervento di Konstantin Simonov (1968: 160) al IV Congresso degli Scrittori Sovietici (22-27 maggio 1967), tenutosi a distanza di un anno dalla condanna di Julij Daniel' e Andrej Sinjavskij e parallelamente al 'caso Solženicyn':

Fino a quando continueranno a cancellare o a stampare una cosa piuttosto che un'altra a seconda della 'direzione in cui soffia il vento'? Nelle vele della Storia soffia un solo vento, quello della verità, e la Storia non ne conosce e non ne conoscerà mai altri. Tutto il resto non è vento della Storia, ma vento della congiuntura politica.

Noi scrittori siamo ben lontani dal pretendere che i nostri libri sulla guerra rappresentino la Verità storica in ultima istanza. Le critiche, in alcuni casi, possono essere pienamente fondate, ma a una sola condizione, che siano esse stesse basate su un atteggiamento serio nei confronti della Storia. Solamente se verrà creata un'atmosfera di rigoroso rispetto della verità storica in tutta la sua complessità, alla quale tutti dovranno attenersi, sarà possibile rendersi davvero conto degli errori, più o meno gravi, commessi dagli scrittori nel rappresentare un'epoca [la disfatta del 1941 DF].

Quest'esigenza impellente e irrinunciabile di sincerità, di rifiuto per le falsificazioni ideologiche, in favore di una letteratura al servizio del lettore e non esclusivamente della politica, venne ben riflessa nello speciale *Polveka sovetskoj literatury* (Mezzo secolo di letteratura sovietica) uscito su *Novyj mir* nel novembre del 1967, in occasione del cinquantenario dell'Ottobre. Oltre la soddisfazione di circostanza e l'orgoglio di maniera, gli autori ponevano questioni fondamentali per la letteratura sovietica,

tracciando un bilancio del suo sviluppo durante quel mezzo secolo di vita e interrogandosi sugli sviluppi futuri. Uno degli interventi più interessanti e più coraggiosi era quello del vecchio Konstantin Paustovskij (1967: 228), il quale non si limitava a denunciare l'atteggiamento notarile di una parte dei suoi colleghi, che sembravano "sedere più volentieri nei vari *presidium*, piuttosto che alla scrivania", ma sollevava la necessità di una rilettura di parte della storia della letteratura sovietica:

Mi sorge un interrogativo: com'è stato possibile che, in passato, libri assolutamente effimeri, il cui valore artistico è pari a zero e che dimostrano solamente la furbizia e l'abilità dei loro autori, siano stati considerati fenomeni di capitale importanza della nostra letteratura, mentre opere meravigliose, nelle quali si rispecchiano un'epoca e i suoi uomini, per molti anni siano state tenute in un cassetto e solamente venticinque anni dopo essere state scritte abbiano finalmente visto la luce, diventando patrimonio della nostra letteratura? Tutto ciò ha arrecato danni irreparabili. Se, ad esempio, le opere di Andrej Platonov e Michail Bulgakov fossero apparse quando erano state scritte, i nostri contemporanei, da un punto di vista spirituale, sarebbero di gran lunga più ricchi (*Ibid.*).

Paustovskij si riferiva alla cosiddetta '*zaderžannaja literatura*' (letteratura trattenuta) ossia quella che, in precedenza, era stata proibita e che, fra la metà degli anni Sessanta e lungo gli anni Settanta, sebbene a volte parzialmente mutilata dalla censura, avrebbe iniziato a essere pubblicata. Infatti, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, vennero recuperate opere un tempo proibite sia di autori e critici russi, come Michail Bulgakov, Andrej Platonov, Anna Achmatova, Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam e Michail Bachtin, sia stranieri, come James Joyce e Charles Baudelaire.

L'esigenza di continuare sulla linea di una nuova 'sincerità' in letteratura era uno dei fili conduttori degli interventi contenuti in *Mezzo secolo di letteratura sovietica*. Sebbene continuassero a indicare una concezione fondamentalmente pedagogica di letteratura, gli autori non si esimevano dall'evidenziare la necessità di una maggiore problematizzazione delle vicende narrate, approccio che accantonava la

componente teleologica tipica del realismo socialista più tradizionale. Ad esempio, Vitalij Semin (1967: 222-223), commentando il saggio di Vasilij Grossman *Treblinskij ad (L'inferno di Treblinka, 1944)*, non si limitò a lodare la descrizione del funzionamento del lager o l'abilità con erano stati tratteggiati i prigionieri, ma poneva l'accento su un'altra caratteristica di Grossman, la capacità di mostrare le illimitate possibilità nascoste dentro gli oggetti e la loro dualità:

Una delle peculiarità più straordinarie di Grossman consiste nel fatto che, di qualsiasi cosa scriva, non si limita a menzionare il traguardo raggiunto dall'uomo utilizzando un determinato oggetto, ma ne evidenzia la struttura iniziale, le numerose possibilità, l'intero percorso di quest'oggetto fino al momento in cui, fra tutte le possibilità, ne viene scelta una [...] Chi ha inventato il motore a scoppio non immaginava che questo potesse muovere anche un carro armato. Colui che ha messo il motore dentro il carro armato non arrivò a pensare di collegare il tubo di scappamento con una camera a gas. Tuttavia, tutti coloro i quali compiono un'azione innescano una catena di reazioni. Si costruisce una sequenza logica, si dà inizio a una reazione che, alla fine, può diventare incontrollata.

La fede cieca e il giudizio aprioristicamente positivo nei confronti del progresso tecnologico, tratti che avevano sempre rivestito una grande importanza all'interno del discorso propagandistico sovietico, alla metà degli anni Sessanta, iniziarono a incrinarsi, e la riflessione circa i pericoli connessi a una proliferazione incontrollata della tecnologia iniziò a farsi strada. D'altra parte le bestialità commesse dai nazisti in URSS e l'orrore dei campi di sterminio, non potevano non portare gli scrittori sovietici a interrogarsi sui lati più deteriori dell'impegno della tecnologia. Poche righe oltre infatti Semin esortava i suoi colleghi ad "amare l'uomo, non le costruzioni logiche, non la potenza produttiva, che dovrebbero essere al servizio dell'uomo" (*Ivi*: 223).

La medesima problematizzazione sulle conseguenze di un utilizzo sconsiderato della tecnologia si ritrova nell'intervento di Grigorij Baklanov (1967: 219), che affermava: "Il XX secolo ha dimostrato in maniera più convincente di qualsiasi altro che le forze che affrancano

l'uomo dalla natura sono in grado di asservirlo". Si trattava di tematiche che, lungo gli anni Settanta, sarebbero state molto sentite dai protagonisti dell'epoca.

La consapevolezza dei nuovi problemi che l'umanità avrebbe dovuto affrontare e il desiderio di scrivere secondo coscienza diedero alla letteratura della Stagnazione un carattere particolarmente introspettivo, fatto di toni sommessi, intimistici, profondamente distanti dell'entusiasmo della prosa del Disgelo. Accantonate le magniloquenti vicende tipiche del realismo socialista più 'classico', che ben si adattavano al *roman* per lunghezza e complessità, negli anni Settanta si fecero strada trame generalmente scarse, poche di linee narrative e personaggi, a cui la *povest'* si adattava particolarmente bene. Infatti, la prosa degli anni Settanta spesso presentava storie di 'piccola gente' e 'piccole cose' che, tuttavia, recavano un significato implicito più sistemico e universale, evidenziando il profondo stato di crisi in cui versava la civiltà sovietica. Non a caso, il linguaggio allusivo e i nessi associativi erano gli espedienti più ricorrenti della produzione letteraria dell'epoca brežneviana.

Quest'approccio è stato letto come una mera strategia di 'sopravvivenza' al peggioramento dell'atmosfera politica (cfr. Drawicz 1991: 759). Si tratta di un'interpretazione parziale e non convincente: se da un lato la censura, fino alla metà degli anni Settanta, si era innegabilmente fatta più pressante, dall'altra lo spettro degli argomenti tabù si era sensibilmente ridotto. L'importante, quindi, era non trattare esplicitamente temi considerati inopportuni come, ad esempio, i crimini del periodo staliniano, il Disgelo e Chruščev, i riferimenti espliciti alla criminalità, ai problemi sociali, al sesso e alla pornografia (cfr. Zalambani 2009a: 145-147). Al contrario, la presenza di elementi idealistici, misticheggianti o religiosi, specie se non eccessivamente palesi, era di norma più tollerata (*Ibid.*).

Eppure, come si è detto, nonostante la varietà di temi che presentava, lo stereotipo di una letteratura tardo-sovietica grigia, noiosa e servile è stato per decenni ben radicato in larga parte del pubblico occidentale. Il

28 maggio 1977, Michele Pellegrino, un lettore di *Tuttolibri*, supplemento culturale della *Stampa*, chiedeva alla redazione se esistessero degli scrittori sovietici 'di regime' che valesse la pena leggere (cfr. Baselica 2014). La risposta di Serena Vitale, riportata da Giulia Baselica, inquadrava lucidamente il problema: infatti, dopo i casi Pasternak e Solženicyn, che avevano garantito entrate cospicue agli editori, la letteratura ufficiale (utilizzando quest'espressione Vitale si riferiva alla 'letteratura consentita') veniva sistematicamente trascurata da critica e case editrici, sempre alla ricerca dell'ennesimo scrittore perseguitato dalle autorità da proporre al pubblico in maniera sensazionalistica (*Ibid.*). Inoltre, la 'letteratura consentita', per il suo carattere 'serio', estremamente introverso, a tratti carico di dolore, mal si adattava al gusto di un Occidente in cui imperavano le provocazioni intellettuali e le decostruzioni irriverenti del canone letterario dei postmodernisti. Un ulteriore problema era costituito dal fatto che un buon numero degli autori sovietici indicati da Vitale, come ad esempio Astaf'ev, Šukšin e Trifonov, erano, e in parte tutt'oggi restano, difficilmente accessibili al lettore italiano perché mai tradotti oppure tradotti, alle volte, in maniera approssimativa.

Il presente lavoro, coerentemente alle osservazioni di Vitale, si pone l'obiettivo di rileggere e analizzare la 'letteratura consentita' del periodo brežneviano che, in molti casi, non aveva nulla da invidiare a quella dell'*underground* o della dissidenza. Tuttavia, non trattandosi di un lavoro propriamente storico-letterario, quanto piuttosto di una riflessione storico-culturale sulla letteratura sovietica, si è preferito selezionare alcuni scrittori particolarmente significativi, al fine di illustrare temi, stili e convenzioni che dominavano nella prosa di quel tempo. Infatti, si sono confrontate le posizioni degli autori considerati con quelle della politica culturale di allora, soprattutto coi dettami del realismo socialista, a cui è dedicata la prima parte di questo lavoro. Questa scelta ha posto il problema di stabilire chi fosse un autore 'consentito' e 'significativo'. A tal fine, viene considerato ogni scrittore che fosse riconosciuto dalla critica

sovietica e le cui opere fossero legalmente distribuite in URSS. Inoltre, si è deciso di prendere in considerazione prevalentemente opere che non fossero state significativamente alterate dalla censura, al fine di restituire un quadro auspicabilmente preciso di ciò che la 'seconda letteratura' produceva e pubblicava.

Trattandosi di un lavoro dedicato alla 'letteratura consentita', le opere del *samizdat*, del *tamizdat*, dell'*underground* e della dissidenza vengono menzionate solo in termini contrastivi. Questo spiega la deliberata assenza di note critiche su Aleksandr Solženicyn, Venedikt Erofeev, Andrej Bitov, sul concettualismo moscovita o sulla *sots art*, autori e fenomeni a cui è dedicata un'ampia bibliografia. Per la stessa ragione è stata esclusa la fantascienza, in particolare i fratelli Strugackij, ma si è preferito prendere in considerazione il *detektiv*, con autori come Julian Semenov e i fratelli Arkadij e Georgij Vajner, le cui opere, sostanzialmente trascurate dalla critica, si rivelano particolarmente interessanti dal punto di vista ideologico.

1. Politica e società ai tempi del socialismo reale

Tutto ha una misura, Larisa Fedorovna. In questo tempo si sarebbe potuto arrivare a qualcosa. E invece è apparso chiaro che, per gli ispiratori della rivoluzione, il vero elemento naturale è questa frenesia di cambiamenti e spostamenti. Per soddisfarli, ci vuole per lo meno tutto il globo terrestre. La costruzione di nuovi mondi, i periodi di transizione sono il loro fine; un fine a se stesso.

Boris Pasternak, *Il dottor Živago*

1.1 La caduta di Chruščev

A metà degli anni Sessanta, l'Unione Sovietica si presentava come una nazione industriale ormai sviluppata e all'apice del suo potere. I successi nella corsa allo spazio, il prestigio internazionale, la disordinata ma costante crescita economica e l'indiscutibile forza militare la rendevano l'unica potenza in grado di fare da contraltare agli Stati Uniti. Tuttavia questi traguardi celavano problemi irrisolti e limiti che, sebbene in modo talvolta impercettibile, stavano iniziando a erodere le fondamenta del sistema. Le difficoltà nell'approvvigionamento di alimenti e beni di consumo, forse il più annoso dei problemi, causato dall'eccessivo sbilanciamento produttivo in favore dell'industria pesante e bellica, non accennavano a diminuire.

La metà degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta era stato un periodo di tensioni sociali che sovente erano sfociate in scontri di piazza, il cui culmine era stato toccato con la rivolta di Novočerkassk (città nei pressi di Rostov sul Don) del 1962, durante la quale l'esercito aveva ucciso ventitré persone. Erano le prime manifestazioni di una serie di criticità che stavano minando la capacità dell'URSS di competere con gli USA nella corsa all'egemonia mondiale: inefficienza degli investimenti

dello Stato, peso eccessivo della burocrazia di Partito nel processo di gestione delle aziende pubbliche, corruzione e arbitrio nella pubblica amministrazione, rigidità del sistema produttivo e spese militari sempre più elevate.

L'Unione Sovietica, nei suoi primi turbolenti decenni di esistenza, aveva vissuto in uno stato di emergenza o mobilitazione generale pressoché perenne: c'era sempre un nemico da combattere o qualche impresa titanica da compiere. La politica di Chruščev non faceva eccezione. Sebbene il Disgelo si ponesse in forte discontinuità rispetto al periodo staliniano, molti tratti del sistema restavano immutati come, ad esempio, gli atteggiamenti personalistici dei dirigenti, le rimozioni arbitrarie dei funzionari, lo spirito di improvvisazione che dominava in molte iniziative, gli slogan roboanti che chiamavano su base volontaristica a nuove imprese titaniche. Inoltre, il disastro della politica agricola e lo scacco subito durante la crisi dei missili di Cuba, all'inizio degli anni Sessanta, avevano logorato definitivamente Chruščev. Il suo errore principale era stato quello di limitarsi a denunciare i metodi di Stalin, senza tuttavia sforzarsi di superare la mentalità staliniana, la quale, di fatto, avrebbe afflitto l'URSS fino alla *perestrojka* (cfr. Arbatov 1990a: 201).

Le 'idi di marzo' per il leader sovietico arrivarono il 14 ottobre 1964. Secondo la versione ufficiale, comunicata alla delegazione del Partito Comunista Francese in quei giorni in visita a Mosca, Chruščev aveva richiesto al Comitato Centrale e alla Commissione di Verifica "di essere esonerato dalle sue funzioni [...] a motivo della sua età e della sua salute" (Tatu 1969: 466); la realtà però era ben diversa. Chruščev, che nell'ottobre del 1964 si trovava in vacanza a Soči, era stato convocato a Mosca il 13 ottobre per una riunione del Presidium. Durante l'assise era stato affrontato da Michail Suslov che, a nome dei presenti, aveva letto un breve documento che lo accusava di "stile personale di direzione, soggettivismo, iniziative disordinate, precipitazione, infantilismo, vanteria, fraseologia, ignoranza della realtà, disprezzo delle masse"

(Werth 2000: 511). Chruščev sapeva di essere giunto alla fine della sua carriera politica; rispose debolmente alle accuse e, al momento del voto, venne messo in minoranza e rimosso. Non a caso, in una telefonata del 13 ottobre con Anastas Mikojan, disse:

Sono vecchio e stanco. Che facciano senza di me. Ho ottenuto la cosa più importante. Le nostre relazioni e lo stile di direzione sono cambiati radicalmente. Chi avrebbe potuto sognare di dire a Stalin che non andava più bene e si doveva ritirare? [...] Questo è il mio contributo. Non combatterò (cfr. Graziosi 2006: 146).

In un primo tempo i 'congiurati' erano intenzionati a offrire il posto di Segretario del Partito ad Aleksandr Šelepin, ex Segretario del Komsomol e capo del KGB. Tuttavia, la sua stretta ortodossia staliniana e la sua figura carismatica spaventavano l'apparato, preoccupato sia per possibili nuove purghe, sia per un nuovo probabile personalismo esasperato (cfr. Geller, Nekrič 1984: 698): l'esperienza staliniana e chruščeviana aveva insegnato a diffidare della segreteria del Partito per l'enorme potere di cui godeva (cfr. Tatu 1969: 553-554). Si optò, quindi, per una direzione collegiale: invece di Šelepin che, nel 1967, sarebbe stato relegato al ruolo secondario di presidente dei sindacati sovietici, vennero nominati Leonid Il'ič Brežnev (Segretario Generale) e Aleksej Nikolaevič Kosygin (Presidente del Consiglio dei Ministri), politicamente conservatori, ma non apertamente stalinisti ed estremisti. La situazione che si era venuta a creare era piuttosto simile a quella che aveva seguito la morte di Lenin, quando Stalin, Zinov'ev e Kamenev si erano ritrovati alla testa del Partito uniti contro l'ala trozkista.

1.2 Brežnev, l'uomo oltre il simbolo

Brežnev⁸ è oggi assunto a simbolo dell'immobilismo sovietico. Nell'immaginario collettivo occidentale, la sua figura si è cristallizzata come quella di un uomo anziano e malato che, dalla tribuna del mausoleo di Lenin, fissa con sguardo sentimentaleggiante e non troppo lucido le monumentali parate dell'Armata Rossa, oppure che pronuncia discorsi vuoti e interminabili di fronte a platee annoiate. Come afferma Roj Medvedev (2015: 12), "la morte fisica di Brežnev si protrasse a lungo di fronte agli occhi del mondo intero".

Sebbene una simile descrizione sia in parte veritiera, specie se riferita alla seconda metà degli anni Settanta (nel 1976 Brežnev fu vittima di un *ictus* che ne avrebbe limitato le capacità cognitive), la sua figura, merita di essere più problematizzata (cfr. Boffa 1995: 11-12, Tompson 2003: 20). Ad oggi di Brežnev non esiste una biografia di impostazione storiografica e gli studi accademici sul periodo della Stagnazione sono ancora piuttosto sporadici⁹.

Il giudizio sul Brežnev politico e sull'uomo Leonid Il'ič presenta non poche contraddizioni. Infatti, se da una parte molti lo hanno condannato come una figura grigia e incapace, dall'altra le memorie dei funzionari che lavorarono con lui e di coloro che lo conobbero personalmente ne tracciano un ritratto più complesso e sostanzialmente meno negativo.

⁸ Brežnev nacque in Ucraina a Kamenskoe (oggi Dneprodzeržinsk), il 19 dicembre 1906, in una famiglia operaia. Si diplomò agrimensore a Kursk nel 1925, iniziando a lavorare nel settore agricolo nella regione di Kursk, in Bielorussia e a Sverdlovsk. Nel 1931, rientrò in Ucraina, entrò in fonderia e si iscrisse al Partito. La sua carriera non fu una cavalcata trionfale, ma una camminata paziente e tenace.

Nel 1937 divenne vice presidente del Soviet di Dneprodzeržinsk, mentre due anni dopo fu chiamato a Dnepropetrovsk a sostituire il segretario della sezione cittadina del Partito che era stato epurato: fu la svolta della sua carriera politica. Durante la guerra fu commissario politico, raggiungendo il grado di generale di divisione, mentre all'inizio degli anni Cinquanta, giunse a Mosca al seguito di Chruščev per poi essere nominato segretario del CC del Partito Comunista Moldavo. Nel 1955 assunse la carica di Primo Segretario del Partito Comunista Kazaco, mentre nel 1957 entrò nel Presidium del CC e nel 1960 ne divenne il presidente.

⁹ Per un approfondimento storico sul periodo della Stagnazione cfr. Graziosi 2008: 297-504; Bacon, Sandle 2003, Tompson 2003.

Ad esempio, Medvedev (2015: 8), dissidente, corifeo del neo marxismo-leninismo, nonché uno degli oppositori più acerrimi di Brežnev, scriveva:

Non era un grande leader [...] Né in gioventù, né in età più matura, ebbe mai un obiettivo politico chiaro a cui avrebbe voluto dedicare la sua vita. Spessissimo aveva seguito gli altri, assimilando i loro scopi, le loro idee e accettando la loro guida. Era un uomo che stava in secondo, forse persino in terzo piano, senza l'ambizione di essere un protagonista, né di diventare onnipotente. Era vanaglorioso, ma non particolarmente ambizioso. Brežnev non si era mai fatto strada da solo [...] erano stati gli altri a promuoverlo, e in questo, forse, consiste il segreto della sua carriera così singolare.

Georgij Arbatov (1990b: 203), che era stato suo consigliere, in un articolo su *Znamja*, non si discostava molto dal ritratto di Medvedev: “Il ‘segreto’ della sua forza e del suo successo politico consisteva proprio nella sua mediocrità, nell’essere il classico uomo dell’élite politica di allora. Solo un tipo simile avrebbe potuto sopravvivere e farcela”. Stando ad Arbatov, Brežnev era il tipico esempio di dirigente cresciuto sotto Stalin: un funzionario poco istruito, chiuso e bigotto, che conosceva il marxismo solo superficialmente e solamente nella sua interpretazione staliniana, salito in alto nella scala gerarchica perché aveva compreso il funzionamento del meccanismo di potere e della macchina amministrativa sovietica. Un uomo simile era funzionale al sistema, giacché le ‘teste pensanti’ servivano solo al vertice dell’apparato, mentre in posizioni gerarchiche intermedie si sarebbero rivelate nocive (*Ibid.*).

Sebbene confermassero parzialmente il ritratto di Brežnev tratteggiato da Medvedev, Arbatov e altri funzionari che avevano lavorato col leader sovietico non mancavano di evidenziarne anche i lati positivi, restituendo una figura di gran lunga più complessa. Caratterialmente Brežnev viene descritto come una persona mite, gentile e avversa agli scontri: non dava in escandescenze come Chruščev e, sebbene fosse ugualmente ambizioso e vanitoso, era molto più propenso ad ascoltare le opinioni dei suoi collaboratori, cercando, almeno all’inizio, il loro consenso (cfr. Arbatov 1990b: 203-207, Šelud’ko 1998: 43-64). Inoltre, la sua umiltà e la sua

disponibilità lo resero estremamente popolare all'interno del Partito. Arbatov (1990b: 203) ricorda che Brežnev non aveva atteggiamenti da “grand'uomo”, anzi spesso pregava i collaboratori di cancellare dai suoi interventi le citazioni tratte dai classici: “Non fatemi passare da teorico [...] Chi crederà che Brežnev ha letto Marx?” (*Ibid.*). Pur essendo sospettoso, a volte vendicativo, non era crudele: allontanava senza scandali o misure eclatanti gli uomini a lui sgraditi. Non amava le discussioni e non dava modo di spiegarsi ai funzionari che avevano perso la sua fiducia: questi ultimi, non essendo neanche consci di essere caduti in disgrazia, venivano rimossi dai loro incarichi nel silenzio (cfr. Arbatov 1990b: 203, Graziosi 2008: 299). I nuovi mezzi per disfarsi degli oppositori erano di gran lunga meno traumatici e violenti rispetto ai tempi di Stalin e di Chruščev, giacché i sistemi più utilizzati erano il pensionamento anticipato, la nomina a cariche prive di reali poteri o l'invio in veste di funzionario diplomatico in qualche ambasciata lontana dall'URSS. Aleksandr Jakovlev, per esempio, uno dei futuri protagonisti della *perestrojka*, reo di averlo criticato, venne inviato in Canada in veste di ambasciatore, mentre Nikolaj Podgornyj, forse il suo avversario politico più insidioso, fu dapprima nominato presidente del Presidium del Soviet Supremo dell'URSS, carica puramente istituzionale con poteri molto limitati, per poi, nel 1977, essere destituito e avviato alla pensione.

Questa mitezza e limitatezza culturale però erano ben lungi dal rendere Brežnev uno sprovveduto. Il suo tratto politico più rilevante era la sua capacità di mediare e persuadere, manipolando all'occorrenza le persone. Era dotato di senso dell'umorismo e di un notevole carisma personale: sapeva come catturare l'attenzione dei suoi interlocutori ed era anche un buon osservatore della psicologia umana, dote di cui andava molto fiero (cfr. Boffa 1995: 12). Ciononostante, non aveva le qualità di un leader e lui stesso ne era conscio, lacuna che riuscì abilmente a compensare puntando sulla capacità di costruire relazioni interpersonali. Essendo profondo conoscitore dell'apparato del Partito, Brežnev sapeva che la chiave del potere era godere dell'appoggio dei segretari regionali,

che, non a caso, durante il suo governo, divennero dei veri e propri 'feudatari'. Come testimoniato dal politologo Fedor Burlackij (1998a: 140-141), specie all'inizio del suo mandato, Brežnev trascorrevva mattinate intere al telefono con gli alti dirigenti delle Repubbliche per conoscere la loro opinione sulle questioni più disparate. Questa considerazione non poteva che inorgoglire il funzionario contattato che, ovviamente, si sentiva molto gratificato del fatto che il Segretario Generale in persona gli telefonasse per conoscere la sua opinione o chiedere un consiglio. In questo modo l'affezione dell'apparato nei suoi confronti e, di conseguenza, la base d'appoggio del suo potere crebbero considerevolmente. Inoltre, quando qualcuno veniva insignito di un ordine prestigioso, in particolare della stella di Eroe dell'Unione Sovietica, non mancava mai di telefonargli personalmente per congratularsi, lasciando intendere, anche se ciò non corrispondeva alla realtà, di essere lui stesso il promotore dell'iniziativa (*Ibid.*).

Proverbiale era la sensibilità di Brežnev per le onorificenze, spesso immeritate, conferitegli con spirito adulatorio. In tal senso, eloquenti furono l'autopromozione a maresciallo dell'URSS nel 1976, l'Ordine della Vittoria (decorazione assegnata solo per eccezionali meriti militari fra il 1944 e il 1945) del 1978, e addirittura il premio Lenin (sorta di Nobel sovietico) per la letteratura del 1980. La sua vanità alimentò una miniera pressoché inesauribile di barzellette che divertivano tutto l'apparato compresi i funzionari a lui più vicini; quando qualcuno di loro gli faceva notare che era spesso oggetto di scherno, Brežnev rispondeva che si prende in giro chi si ama. Questa tendenza si acuì sempre più con l'avanzare dell'età, raggiungendo il suo apice nella seconda metà degli anni Settanta, periodo in cui venne promosso un grottesco (viste le condizioni di salute di Leonid Il'ič) culto della personalità del *gensek* che, assieme all'ormai stantio e vacuo discorso propagandistico, venne

ferocemente satirizzato dagli artisti della *sots art*¹⁰, in particolare da Erik Bulatov nel celebre quadro *Sovetskij kosmos (Cosmo sovietico, 1977)*, più conosciuto come *Portret Brežneva (Ritratto di Brežnev)* che, come ha affermato l'autore in una recente intervista, mirava a sottolineare il carattere ormai “decorativo” della figura di Brežnev (cfr. Prochorov, Voronina 2013).

1.3 Conservatorismo e suggestioni neo-staliniane

Brežnev salì al potere in un'epoca del tutto particolare per l'Unione Sovietica, giacché nell'arco di soli cinque anni, dal 1965 al 1970, si sarebbero susseguiti tre anniversari di importanza capitale come il ventennale dalla vittoria sul nazismo (1965), il cinquantesimo della Rivoluzione (1967) e il centenario della nascita Lenin (1970). In seno all'*intelligencija* e alla classe politica sorse la necessità di tracciare un primo bilancio di mezzo secolo di socialismo e, com'era di abitudine nell'URSS della metà degli anni Sessanta, le polemiche al calor bianco fra i ‘dogmatici’, conservatori e filostalinisti, e i ‘liberali’, progressisti e antistalinisti, non si fecero attendere. Infatti, i membri di ‘destra’ del Politburo continuavano ad esercitare pressioni affinché la nuova dirigenza riabilitasse in toto Stalin, criticasse molto più duramente l'operato di Churščev e si dimostrasse molto più intransigente nei rapporti con l'Occidente. Tuttavia, Brežnev resistette e, dopo essersi consultato con i suoi assistenti, A.M. Aleksandrov e G.E. Cukanov, diede vita al compromesso suggellato dal XXIII Congresso del Partito nella primavera del 1966. Infatti, sebbene la linea politica espressa dagli

¹⁰ La *sots art* fu “la transizione dal moderno al postmoderno che seguì il realismo socialista nell'estetica sovietica” (Epstein 2000: 25). La sua caratteristica principale è il ribaltamento in chiave ironica degli elementi del discorso propagandistico tardo sovietico, tramite operazioni di decostruzione e riassetto, oppure di decontestualizzazione. La *sots art* fu un fenomeno che si riverberò specialmente in letteratura e in pittura, con poeti quali Dmitrij Prigov, Lev Rubenštejn e prosatori come Evgenij Popov, e pittori come il già citato Bulatov, Vitalij Komar, Aleksandr Melamid e Aleksandr Kosolapov. Per un approfondimento sulla *sots art* cfr. Balina et al. 2000, Groys 1992: 96-149.

oratori fosse di stampo decisamente più conservatore rispetto ai congressi chruščeviani e l'operato di quest'ultimo fosse stato duramente criticato, le accuse non vennero mai dirette personalmente contro il leader decaduto, ma presero di mira il soggettivismo e il volontarismo che avevano dominato le sue politiche. Anzi, Nikolaj Egoryčev (1966: 127), segretario della sezione moscovita del Partito, nel suo intervento, sottolineò la volontà di continuare a muoversi verso una democratizzazione e una visione più collegiale del Partito, nel solco inaugurato dal XX Congresso:

Il culto della personalità, la violazione delle norme leniniane, dei principi della vita di partito e della legalità socialista, insomma, tutto ciò che ha ostacolato la nostra evoluzione è stato rifiutato dal nostro Partito e non ci sarà alcun ritorno al passato!

Erano parole che miravano a rassicurare l'ala progressista sulle intenzioni della nuova dirigenza di non abiurare le politiche del Disgelo in favore di una linea filostalinista. Al contempo, tuttavia, il medesimo intervento conteneva aperture anche verso i conservatori, specie sulla questione della riabilitazione di Stalin. Se da un lato si condannava il culto della personalità, dall'altra non si risparmiavano attacchi a coloro che criticavano il passato:

Il Partito respinge con decisione [...] tutti i tentativi di cancellare la storia eroica del nostro popolo che, sotto la guida del PCUS, ha percorso un cammino difficile ma glorioso, costellato di lotte e vittorie, lungo quasi cinquant'anni (*Ibid.*).

E continuava: "I veri amici dell'Unione Sovietica non si limitano a considerare le nostre temporanee difficoltà o gli episodi sfortunati, poiché comprendono l'importanza e la complessità del cammino fin qui percorso" (*Ibid.*).

Il ragionamento politico che riflette lo spirito del XXIII Congresso, probabilmente il più significativo della Stagnazione, può essere riassunto così: il culto della personalità e le violazioni del periodo staliniano sono

state un errore, ma considerare solo negativamente quel periodo è un solamente un pretesto per attaccare l'intero popolo sovietico e i suoi successi (cfr. Wheeler 1966). Tuttavia, malgrado le rassicurazioni, il governo adottò due misure di alto valore simbolico: il Primo Segretario del PCUS tornò a chiamarsi Segretario Generale del PCUS, mentre il Presidium venne nuovamente denominato Politbjuro, come ai tempi di Stalin.

Dal discorso di Egoryčev traspariva un grosso problema politico e ideologico: trovare una collocazione nella storia sovietica per lo stalinismo e per tutto ciò che si era verificato in quel periodo. Infatti, se è vero che “nelle grandi svolte della cultura [...] affiora dalle profondità della psiche l'immagine del fanciullo primordiale, dell'orfano” (Jesi 1968: 13), dopo il XX Congresso, ‘fanciulli orfani’ in URSS ce ne dovevano essere parecchi. Stalin, per molti cittadini sovietici, era stato un mito e il sistema da lui creato era un qualcosa di intrascendibile a cui dedicare la propria esistenza¹¹.

La demistificazione di un intero sistema da parte di Chruščev aveva aperto un vuoto ideologico. Se il saggio ‘padre di tutti i popoli’, in realtà, si era rivelato un tiranno che aveva ordinato brutali repressioni “contro molti comunisti onesti, contro i quadri del Partito che si erano assunti le grandi responsabilità imposte dalla guerra civile, nonché dai primi e difficilissimi anni dell'industrializzazione e della collettivizzazione” (Chruščev 1957), era legittimo interrogarsi sulla bontà del cammino storico fin lì percorso, sui valori in cui si era creduto, sul sistema che si era appoggiato. Nacque quindi l'esigenza di ritrovare un nuovo collante sociale, dei valori e soprattutto un'impresa in cui tutto il popolo sovietico

¹¹ Per avere un'idea di cosa avesse significato Stalin per milioni di cittadini sovietici è sufficiente osservare la immagini del suo funerale. Una fiumana commossa e a tratti disperata era rimasta ore in piedi nel gelo di Mosca per rendergli omaggio alla camera ardente (le immagini sono disponibili su YouTube all'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7TXP9JLa6zs>). Mentre il feretro sfilava per le vie di Mosca, cinquecento persone erano morte nella calca per schiacciamento (cfr. Piretto 2001: 224). Chruščev, nelle sue memorie, commentando la morte *del vožd'*, scriveva: “Così perdemmo Stalin e cominciammo a governare da soli” (Talbot 1970: 346).

potesse riconoscersi e da cui il regime potesse trarre una nuova legittimità. Di conseguenza il Partito decise di puntare sull'unico evento che aveva unito l'intero Paese: la Grande Guerra Patriottica. A metà degli anni Sessanta, infatti, coloro che avevano partecipato al conflitto erano la maggioranza della popolazione.

La macchina propagandistica si mise all'opera, dando il via a una vera e propria campagna di mitizzazione della guerra. Il 9 maggio 1965 fu organizzata a Mosca una parata in pompa magna per celebrare il ventennale dall'entrata delle truppe sovietiche a Berlino, e fu istituita la ricorrenza del *Den' Pobedy* (Giorno della Vittoria), che ancor oggi è la principale festa civile sia in Russia, sia in molti Paesi ex sovietici. La parata del ventennale della vittoria fu anche la prima occasione pubblica in cui, dopo il XX Congresso, le autorità menzionavano Stalin in termini positivi: il *vožd'* venne celebrato come il condottiero capace di schiacciare il nazismo. Parallelamente una risoluzione del CC proibiva di menzionare Stalin in termini negativi (cfr. Abramovič 2004: 276), mentre le pubblicazioni sulla guerra fiorirono.

Una commissione di esperti, guidata da Arbatov, venne incaricata di scrivere la storia del conflitto, mentre le memorie dei comandanti vincitori, in qualche anno, inondarono il mercato editoriale¹². Ovviamente i lati più cruenti e scomodi venivano espunti: della Shoah, delle deportazioni, delle repressioni in seno all'Armata Rossa, delle fucilazioni e della catastrofe del 1941, non si faceva parola¹³. L'obiettivo principale

¹² A titolo esemplificativo si possono citare le memorie dei marescialli Andrej Eremenko *V načale vojny* (*All'inizio della guerra*, 1965) e *Pomni vojnu* (*Ricorda la guerra*, 1971), Ivan Bagramjan *Gorod-vojn na Dnepr* (*La città-soldato sul Dnepr*, 1965), Georgij Žukov *Vospominanija i razmyšlenija* (*Ricordi e riflessioni*, 1969).

¹³ Assai significativa è la storia della *Černaja kniga* (*Il libro nero*) sullo sterminio degli ebrei in territorio sovietico curato da Vasilij Grossman e Il'ja Erenburg. Come racconta Irina Erenburg (1999b: 859-861), figlia di Il'ja, il padre iniziò a lavorare al *Libro* già nel 1943. L'anno seguente ne furono pubblicati alcuni estratti su *Znamja* col titolo *Assassini di popoli*. Sarebbe stato l'unico scampolo del *Libro* a vedere la luce in URSS.

Nel 1945, Erenburg consegnò le bozze a Solomon Losovskij, presidente del Comitato Antifascista Ebraico, che gli comunicò che sarebbero stati pubblicati due volumi: uno contenente il *Libro nero*, l'altro una raccolta di documenti sulla Shoah. La composizione delle bozze si protrasse 'misteriosamente' per tre anni e, nel 1948, l'opera di Erenburg

era presentare il conflitto ai lettori come la grande vittoria del popolo sovietico contro la barbarie nazista, versione avvallata da moltissimi veterani che, in buona fede, ricordavano soprattutto l'abnegazione di molti comuni cittadini nella lotta contro l'invasore.

La canonizzazione della guerra rispondeva a anche all'esigenza di ristrutturare in maniera radicale le categorie su cui si basava il discorso propagandistico. La civiltà sovietica era nata sotto il segno di una negazione pressoché totale del passato in favore della costruzione di un futuro di felicità, quindi la legittimazione del sistema, l'identità e i valori della società affondavano principalmente sui risultati conseguiti nel cammino verso il radioso avvenire. Di conseguenza, per decenni, le brutalità, le repressioni e le deportazioni erano state giustificate e legittimate dalla promessa che, una volta costruito il comunismo, tutti sarebbero stati felici e le prove, a volte durissime, con cui la popolazione si era dovuta misurare sarebbero state solamente un lontano ricordo. Un simile approccio dopo mezzo secolo non era più possibile: il socialismo, a detta degli stessi dirigenti, era ormai nella sua fase sviluppata, quindi nel nuovo mito sovietico dovevano rientrare non solo il futuro (componente sempre più attutita in favore del presente), ma anche il suo passato, compresi Stalin e la Seconda Guerra Mondiale. Alla luce di questo, si può quindi affermare che la cultura sovietica, con l'avvento della Stagnazione, entrava nella sua fase post-utopica (cfr. Martini 2005: 3-40).

Nel biennio 1967-68, la campagna per la riabilitazione di Stalin si intensificò, facendo chiaramente trasparire la volontà di una parte del

venne confiscata. Pochi mesi prima il Comitato Antifascista Ebraico era stato sciolto, era scoppiato il caso del 'complotto dei medici', secondo cui alcuni dottori ebrei avevano assassinato Andrej Ždanov, e un uomo di punta del movimento ebraico sovietico come il regista Solomon Michoels era morto in un incidente stradale sospetto nei pressi di Minsk. L'atteggiamento del governo sovietico nei confronti degli ebrei e dello sterminio nazista era profondamente mutato e del tutto tendenzioso.

Nel 1965, Erenburg tentò, senza successo, di pubblicare il *Libro* presso l'agenzia di stampa Novosti, mentre negli anni Settanta il KGB si mise sulle tracce del manoscritto. Irina Il'ična riuscì a nascondere e nel 1980 lo fece pervenire a Gerusalemme allo Yad Vashem, l'Ente Nazionale israeliano per la Memoria della Shoah. Il *Libro* fu pubblicato per la prima volta in russo dall'editore Tarbut a Gerusalemme (1980). In Italia è uscito per Mondadori (cfr. Erenburg 1999a).

Partito di revisionare le posizioni del XX e del XXII Congresso, intenzione confermata da alcuni articoli usciti su *Kommunist*, l'organo ufficiale del CC, che riproponevano un'interpretazione rigidamente staliniana del leninismo (cfr. Medvedev 1970: 39-40). Lo stesso anno il Politbjuro discusse dell'opportunità di pubblicare sulla *Pravda* un articolo per celebrare i novant'anni dalla nascita di Stalin. La mozione venne approvata: Suslov disse che era esattamente ciò che il Paese si aspettava.

Tuttavia, una revisione storica della figura di Stalin non era un'operazione semplice, giacché la memoria dei crimini commessi ai suoi tempi era ancora molto viva e il Disgelo, smascherandoli, aveva squarciato il velo di silenzio e paura che per molto tempo li aveva coperti. È vero, si poteva puntare sui successi nella costruzione del socialismo, sull'industrializzazione e sulla vittoria nella Seconda Guerra Mondiale, ma il problema principale è che moltissimi ricordavano gli spaventosi costi umani che il raggiungimento di quei risultati aveva richiesto: il dubbio che fossero vittorie di Pirro era legittimo e, dal momento che il futuro radioso promesso per decenni non accennava a manifestarsi, ammetterlo sarebbe stata una catastrofe ideologica. La misura della problematicità e della sostanziale impossibilità di riabilitare totalmente Stalin è confermata dall'atteggiamento di Brežnev che, ben conscio del carattere divisivo della sua figura, circa l'articolo da pubblicare sulla *Pravda*, avvertì: "Dovremmo [...] pubblicarlo, ma senza fanfare" (cfr. Graziosi 2006: 156). Queste parole erano lo specchio dell'atteggiamento profondamente ambiguo nei confronti del *vožd'* che avrebbe caratterizzato una buona parte della società sovietica della Stagnazione. Gli orrori commessi negli anni Trenta da una parte si erano fatti più sbiaditi per via della vittoria contro il nazismo, dall'altra vennero nuovamente confinati nel silenzio, nello spazio privato e nel dolore intimo di chi vi era rimasto coinvolto o ne era stato testimone.

La riabilitazione di Stalin, che procedeva a braccetto con la mitizzazione della guerra, si riflesse anche nelle arti. La fronda dei letterati più reazionari era guidata da Anatolij Sofronov, direttore di

Ogonek, e da Vsevolod Kočetov, direttore prima della *Literanturanja gazeta* e poi di *Okt'jabr'* che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, si era distinto per le sue posizioni ferocemente critiche nei confronti del nuovo corso chruščeviano, già sviluppate nel romanzo *Brat'ja Eršovy* (*I fratelli Eršov*, 1958).

Ogni opera di Kočetov era accolta da violente polemiche, tuttavia il suo nome, dopo il suicidio avvenuto nel 1973, sarebbe stato presto dimenticato. Malgrado lo scarso valore, le sue opere, definite “romanzi pseudo-realistici, in cui venivano tematizzati gli ideologemi sovietici” (Zolotonosov 2006), costituiscono un’importante testimonianza del programma ideologico delle frange più estreme e reazionarie della politica sovietica della seconda metà degli anni Sessanta. La caratteristica principale della scrittura kočetoviana è un’ossessiva fedeltà formale alle “parole marxiste” e alla “moltiplicazione dei ‘nemici del popolo’ per giustificare e perpetuare il proprio ruolo” di difensore del popolo e dell’ortodossia (cfr. Strada 1970: 8). Infatti, la sua fatica più nota, *Čego že ty chočeš’?* (*Ma, insomma, che cosa vuoi?*, 1969), un noioso pamphlet polemico scritto contro le posizioni del PCI sulla Primavera di Praga – buona parte dell’azione si svolge a Torino negli ambienti operai della FIAT – pullula di ‘revisionisti’ ed ‘eurocomunisti’ che avrebbero tradito la Causa. Kočetov, ardente comunista, vedeva nello stalinismo l’unica interpretazione del marxismo, pertanto non stupisce che avesse percepito lo smascheramento del culto della personalità come la distruzione delle fondamenta del sistema socialista (cfr. Matvienko 2014: 139). La scarsissima stima di cui godeva Kočetov al di fuori delle cerchie più reazionarie dell’URSS è testimoniata dal fatto che *Ma, insomma, che cosa vuoi?* fu criticato persino da parte della stampa più ortodossa e non venne nemmeno pubblicato in volume nella RSFSR. Ne uscì un’edizione solamente in Bielorussia: per uno scrittore che si ergeva a campione dell’ortodossia era uno smacco pressoché intollerabile.

I detrattori definivano polemicamente Kočetov “fascista” o “stalinista” (cfr. Strada 1970: 6-8). Tuttavia, Vittorio Strada, nella sua introduzione

all'edizione italiana a *Ma, insomma, che cosa vuoi?*, dimostrava convincentemente l'inconsistenza di questi epiteti, dal momento che le condizioni storico-sociali in cui si erano sviluppati fascismo e stalinismo non erano neanche lontanamente paragonabili a quelle della società sovietica degli anni Sessanta (*Ibid.*). Il furore ideologico e polemico di Kočetov nei confronti di chiunque criticasse Stalin era più riconducibile a figure di reazionari nazionalisti come Faddej Bulgarin¹⁴ e Nikolaj Greč¹⁵ che, “durante il regno di Nicola I, avevano svolto un'intensa attività reazionaria a maggior gloria del trono, della polizia e della censura” (*Ivi*: 12).

Uno degli esempi più significativi di mitizzazione della guerra furono i romanzi di Aleksandr Čakovskij *Blokada* (*L'assedio*, 1968-75), per cui vinse il Premio Lenin (1978) e *Pobeda* (*La vittoria*, 1978), grazie al quale si guadagnò il Premio di Stato (1983). Si trattava di testi letterariamente ben confezionati, dal respiro epico, che alternavano parti di grande *pathos* ad altre più giornalistico-saggistiche, le quali dovevano conferire una maggior credibilità. I due libri ripercorrevano il corso della guerra dall'assedio di Leningrado fino alla presa di Berlino, esaltando il ruolo di Stalin come artefice della vittoria degli Alleati. Ovviamente, il lato umano, le difficoltà, le disastrose sconfitte patite dai sovietici nel 1941 non venivano menzionati.

¹⁴ Faddej Venediktovič Bulgarin (1789-1859) era il direttore di periodici reazionari come *Severnaja pčela* (*L'ape del Nord*), *Severnij archiv* (*L'archivio del Nord*) e *Syn otečestva* (*Figlio della patria*). La sua produzione letteraria era caratterizzata da romanzi di stampo moralistico-didattico come ad esempio *Ivan Vyžigin* (1829) e *Petr Ivanovič Vyžigin* (1831). Bulgarin fu un avversario di Puškin, Gogol', Belinskij e Nekrasov; in generale avversava tutta la 'scuola naturale'

¹⁵ Nikolaj Greč (1787-1867) era stato uno scrittore, filologo, giornalista e pubblicista conservatore. Inizialmente vicino alle posizioni dei decabristi, nel 1825 si era avvicinato ai realisti. Nel 1828, aveva contribuito all'elaborazione delle regole della censura per conto di Nicola I, divenendo membro del consiglio scientifico del ministero della pubblica istruzione. Greč era autore di alcune grammatiche della lingua russa e di romanzi, oggi dimenticati, come *Poezdka v Germaniju* (*Viaggio in Germania*, 1831) e *Černaja ženščina* (*La donna nera*, 1834), nonché redattore di *Syn otečestva*, l'organo russo di stampa più verosimilmente autorevole dell'inizio del XIX secolo.

Anche il cinema contribuì alla costruzione del mito della guerra col monumentale *Osvoboždenie (La grande battaglia, 1968-71)*¹⁶, cinepoema (durava quasi otto ore) in cui venivano ripercorse le grandi battaglie dell'Armata Rossa da Stalingrado a Berlino (fra i produttori vedeva anche Dino de Laurentis). Si trattava di un *cult*, poiché *La grande battaglia*, considerata la risposta sovietica a *The Longest Day (Il giorno più lungo, 1962)* (cfr. Trofimenkov 2000: 1150). Pur esaltando il ruolo di Stalin, il regista Jurij Ozerov, da grande estimatore del neorealismo italiano (*Ibid.*), lo ritraeva come un comandante capace e sicuro di sé, ma dal carattere duro e aspro. Parimenti, sebbene le scene di guerra conservassero una grande epicità, non erano aliene da una certa crudezza antiapologetica. *La grande battaglia* fu il capostipite di una serie di epopee di carattere nazionalpopolare, come *L'assedio (1974-77)*, trasposizione del romanzo di Čakovskij ad opera di Michail Eršov, o *Soldaty svobody (I soldati della libertà, 1977)*, sempre di Ozerov, nel quale compariva persino Brežnev interpretato da Evgenij Matveev.

1.4 “Riforme? E Chi ne ha bisogno? Bisogna lavorare meglio”. Il brežnevismo fra ricerca della stabilità e crisi economica

Quando nel 1965 Kosygin aveva illustrato la sua riforma economica al Plenum del CC¹⁷, nell'apparato si raccontava che Brežnev avesse risposto: “Riforme... E chi ne ha bisogno? Chi le capirà? Bisogna lavorare meglio, il problema è tutto lì” (Burlackij 1998b: 241). Michail Dokučaev (1998: 136), un collaboratore di Leonid Il'ič, racconta che, nel 1966, il leader sovietico avrebbe detto a Kosygin:

Ai tempi di Stalin la gente aveva paura delle repressioni, ai tempi di Chruščev delle riorganizzazioni e dei trasferimenti. Il popolo non era sicuro del suo domani [...] pertanto il popolo sovietico deve, d'ora in poi, poter vivere tranquillamente per lavorare proficuamente.

¹⁶ Molti film sovietici sono visibili in streaming di ottima qualità sul sito della Mosfil'm <http://cinema.mosfilm.ru/films/>

¹⁷ In Occidente era nota soprattutto come ‘riforma Liberman’, dal nome dell'economista Evsej Liberman che fu uno dei suoi maggiori artefici.

Il maggior merito politico di Brežnev fu proprio l'intuizione che all'URSS, piuttosto che l'ennesimo stravolgimento, servisse una stabilizzazione del sistema e un innalzamento sostanziale della qualità del lavoro e della produzione. Non a caso, il suo programma di governo mirava proprio a rassicurare la popolazione e fornire all'Unione Sovietica la tranquillità che buona parte del popolo tanto lungo aveva agognato: le nuove parole d'ordine erano *kollektivnoe rukovodstvo* (direzione collettiva), *stabil'nost'* (stabilità) e *istojčivost'* (saldezza). L'impressione era che la nuova dirigenza volesse proseguire la modernizzazione del sistema inaugurata durante il Disgelo, ma in maniera più graduale e meno improvvisata. Tuttavia, malgrado la volontà di evitare ulteriori scossoni, l'economia necessitava di interventi radicali; ne andava dell'esistenza stessa dell'Unione Sovietica, e molto probabilmente Kosygin l'aveva capito. Infatti, senza un innalzamento generalizzato del livello di benessere della popolazione, l'unico modo di governare sarebbe stato un nuovo terrore di massa, sistema che, visti i mutamenti politici e sociali indotti dal Disgelo, era oramai inattuabile (cfr. Zaslavsky 1981: 27-43).

Il nuovo governo fece molti sforzi per migliorare le condizioni materiali della popolazione e, nonostante i problemi di cui soffriva il Paese, almeno nelle città, si osservò un netto miglioramento: nel decennio 1960-70 i consumi di carne e pesce erano cresciuti di circa il 40% (cfr. Tompson 2003: 84). Inoltre, le vendite di elettrodomestici e automobili erano incrementate sensibilmente: si trattava dei primi segnali di un consumismo *sui generis* che, nonostante l'ideologia marxista, i vari governi sovietici, a partire dagli anni Trenta in poi, avevano cercato di innescare (*Ibid.*)¹⁸. L'estensione del *welfare state*, sommata alla crescita dei consumi, innescò una spirale positiva identificata come 'benessere brežneviano'. Effettivamente, a partire dalla metà degli anni Sessanta, la

¹⁸ Brežnev, per consolidare tali tendenze, introdusse due misure che, all'epoca, suscitarono un gran scalpore: la settimana lavorativa di cinque giorni (1967) e la pensione per i colcosiani (1968), che fino ad allora non ne avevano avuto diritto.

rete di protezione sociale conobbe un notevole miglioramento: appartamenti concessi gratuitamente, accesso universale alle cure sanitarie, istruzione pressoché gratuita, una rete piuttosto capillare di case della cultura organizzava spesso gratuitamente il tempo libero, mentre i trasporti pubblici, compresi quelli aerei, sovente avevano costi irrisori. Inoltre, la piena occupazione, la sostanziale uguaglianza sociale, la tranquillità, la stabilità e la sensazione di un futuro assicurato fecero sì che, già all'indomani della caduta dell'URSS, la Stagnazione, da buona parte della popolazione russa, venisse ricordata con grande nostalgia, tanto da essersi meritata l'etichetta di *zlotaja epocha zastoja* (l'epoca d'oro della Stagnazione) (cfr. Kertman 2007: 7). Questo sentimento è confermato anche da Arbatov che, in un'intervista del 2007, dichiarò: “[La gente] sentiva che il domani sarebbe stato meglio dell'oggi” (Power, Arbatov 2007: 87)¹⁹.

Malgrado l'aumento dei beni materiali a disposizione, dei salari e dei consumi di determinati beni alimentari, il quadro economico generale restava problematico. Nel 1970 si concluse il V piano quinquennale, e sebbene la propaganda e le statistiche ufficiali ne decantassero il successo, in realtà fu un fallimento: nessuno degli obiettivi più importanti venne raggiunto (cfr. Graziosi 2008: 369). Proprio in quel periodo, si iniziò ad osservare uno dei fenomeni più deleteri della Stagnazione: la sistematica falsificazione della realtà. I documenti ufficiali non entravano mai nel merito delle questioni che pretendevano di affrontare, ma si esprimevano in un assai generico 'burocratese' che non solo non diceva nulla di sostanziale, ma che si prestava anche a interpretazioni assolutamente antitetiche (*Ivi*: 377).

¹⁹ A ulteriore conferma che, generalmente, la Stagnazione non venne percepita come tale da chi la visse, si può citare il fatto che questo termine comparve solo durante la *perestrojka*: il primo a servirsene fu Gorbačev (1987) che, nel 1986, al XXVI congresso del PCUS, parlò di *zastojnye javlenija* (fenomeni stagnanti) e *zastoj* (stagnazione) per caratterizzare l'inerzia che aveva afflitto la politica e l'economia nei quindici anni precedenti.

Considerato che, secondo il Partito, ormai il Paese viveva nella fase del 'socialismo sviluppato' e si stava apprestando alla transizione al comunismo, denunciare apertamente le gravi patologie che affliggevano la società sovietica sarebbe stato come rinnegare la bontà del percorso compiuto e, in sostanza, affermare, pur implicitamente, che Lenin aveva torto. Ovviamente, come da rituale, nessuno negava che ci fossero delle mancanze (i famosi *nedostatki*, un vero e proprio *topos* del linguaggio e dell'immaginario del Partito), ma si trattava di imperfezioni minori, riconoscerle era solamente uno stimolo a fare ancora meglio e non una critica aperta.

Nonostante il mancato raggiungimento degli obiettivi fissati dal V piano quinquennale, al XXIV congresso del PCUS (1971), Brežnev (1971: 56) non mancava di riportare percentuali a due cifre per quanto riguardava la crescita del reddito nazionale e della produzione industriale, magnificando il lavoro compiuto dal popolo sovietico e i grandi progressi scientifico-tecnologici del quinquennio 1965-70. Effettivamente il reddito, nel biennio 1967-68, era cresciuto del 50% (Tompson 2003: 83), tuttavia il problema principale era il rapporto fra risorse investite e risultati ottenuti, che evidenziava ingenti sprechi, inefficienze e rigidità del sistema produttivo, a cui bisognava aggiungere corruzione e incuria. Le questioni più urgenti si registravano nel comparto agricolo che continuava ad accumulare ritardo tecnologico rispetto all'Occidente, al punto che la sua produttività restava saldamente vincolata alle condizioni metereologiche (cfr. Graziosi 2008: 372-373).

A peggiorare ulteriormente la situazione, v'era anche l'alcolismo dilagante che, stando ad alcuni studiosi, frutto di un metodo deliberato per mantenere lo *status quo* (cfr. Zaslavsky 1981: 37-39, Graziosi 2008: 375). Secondo alcune stime, circa il 20% della popolazione sopra i quindici anni soffriva di etilismo (Graziosi 2008: 375) e, nonostante le timide campagne in favore di bevande meno alcoliche come birra o vino, la percentuale non accennava a diminuire. Il fenomeno era tanto diffuso

da giocare un importante ruolo nel calo demografico e nella riduzione delle aspettative di vita.

Nella seconda metà degli anni Settanta, si assistette di fatto a una paralisi amministrativa del Paese: la politica di continuo compromesso portata avanti da Brežnev al fine di assicurare la stabilità dei segretari regionali, vera e propria chiave di volta del suo potere, si trasformò in immobilismo che, considerato il mancato ricambio della classe dirigente, si cronicizzò. L'attenzione per l'equilibrio nella composizione dei quadri divenne quasi ossessiva²⁰, e la forma prese il sopravvento sulla sostanza. Le questioni, una volta che erano state affrontate dal punto di vista burocratico, venivano considerate risolte e persino le disposizioni personali di Brežnev "in sostanza restavano inapplicate. Ma la cosa non lo preoccupava: l'importante era che venisse rispettata la forma" (Korolev 1998: 151).

Sebbene alcuni avvenimenti sul piano internazionale come lo scandalo *Watergate*, la vittoria dell'MPLA in Angola, lo shock petrolifero e la forza dei partiti comunisti in Occidente avessero illuso l'URSS che la Guerra Fredda stesse per virare in suo favore, la situazione interna si stava deteriorando sempre di più. Come scrisse Nikolaj Ryžkov, allora a capo del Dipartimento Economico del CC:

L'ottusità del Paese aveva raggiunto il suo picco: dopo c'era solo la morte [...] Nulla veniva fatto con cura [...] Rubavamo a noi stessi, prendevamo e davamo mazzette, mentivamo nei nostri rapporti, sui giornali, dal podio, ci rivoltolavamo nelle nostre stesse menzogne e intanto ci conferivamo medaglie a vicenda. Tutto questo dall'alto in basso, dal basso in alto [...] Il Paese stava distruggendosi con l'alcol. Si beveva ovunque. Prima del lavoro. Dopo il lavoro. Nei comitati regionali e in quelli provinciali. Nei cantieri e nei reparti. Negli uffici e nelle abitazioni. Ovunque. [L'Unione Sovietica] importava di tutto! Dai cereali, ai collant, ai macchinari industriali. Metà dell'industria chimica lavorava grazie a equipaggiamento straniero, e così l'80%

²⁰ Questa linea della stabilità giunse a sconfinare nell'irrazionale. Nel 1976, al XXV congresso del PCUS, Andrej Kirilenko fu confermato fra i massimi dirigenti del Partito, nonostante il cardiologo Evgenij Čazov, capo dello staff medico del Cremlino e futuro ministro della sanità di Gorbačev, avesse certificato che Kirilenko soffriva di processi di atrofizzazione della corteccia cerebrale (cfr. Graziosi 2008: 426).

dell'industria leggera e alimentare. I macchinari industriali costituivano il 40% delle nostre importazioni (cfr. Graziosi 2006: 161).

I dirigenti dell'industria pesante e bellica, assieme gli alti ranghi dell'Armata Rossa, avevano ormai in mano la direzione dello Stato, situazione che portò a una crescita implacabile del bilancio della difesa, a scapito dei settori civili dell'economia. Oltre alle spese militari ingenti, i cattivi raccolti della metà degli anni Settanta diedero la misura di quanto problematica fosse la situazione interna sovietica. La mancanza di beni di consumo (il famigerato *deficit*), imputabile anche al precetto leniniano secondo cui in URSS non avrebbe dovuto esistere inflazione, si era oramai cronicizzata, riflettendosi persino sulla lingua: a metà degli anni Settanta, i verbi *prodat'/kupit'* (vendere/comprare) erano pressoché stati sostituiti da *dat'/polučit'* (dare/ricevere). Inoltre, l'invasione dell'Afghanistan (1979) e la sempre più precaria situazione internazionale non fecero altro che aggravare ulteriormente la difficile condizione interna.

L'URSS, lasciata a se stessa da una classe dirigente troppo anziana per sopportare il peso di una simile responsabilità, sprofondò in una stasi *sui generis* che, nonostante i pessimi dati macroeconomici, non intaccava più di tanto il tenore di vita dei suoi cittadini, in particolare nei centri urbani.

1.5 Socialismo e classe media

Al pari dei suoi predecessori, Brežnev si trovò alle prese con una delle questioni più annose che l'Unione Sovietica aveva dovuto affrontare nel corso della sua storia, ovvero coniugare ortodossia marxista e benessere materiale. Già con la NEP, nei primi anni Venti, la società sovietica aveva recuperato quella voglia di consumismo piccolo borghese che l'etica bolscevica sembrava aver cancellato. Col sorgere della nuova borghesia composta dai *nepmany*, il gusto per il *kitsch* che aveva caratterizzato la tarda società zarista era tornato prepotente. Una testimonianza sull'imborghesimento dell'Unione Sovietica viene da Joseph Roth (1987:

504), che aveva visitato l'URSS nell'agosto del 1926 in qualità di corrispondente della *Frankfurter Zeitung*:

Credo che i comunisti stessi si ingannino sul reale atteggiamento della popolazione nei riguardi della loro ideologia. I comunisti che sono oggi al potere, infatti, già da un pezzo non sono più i raffinati dialettici di una volta. Sono dei buoni, coscienziosi, mediocri ottimisti e dogmatici.

L'URSS, stando allo scrittore tedesco, era imbevuta di “spirito piccolo-borghese in mezze maniche” (*Ivi*: 500). Al fine di contrastare questo fenomeno, il potere sovietico, alla fine degli anni Venti, aveva indetto una vera e propria campagna contro gli oggetti, prendendo di mira in particolare i ninnoli, considerati “ciarpame borghese” (cfr. Piretto 2001: 80-81). Ciononostante, all'inizio degli anni Trenta, in concomitanza col I piano quinquennale, l'ortodossia mutò, e il “neocapitalismo staliniano” riabilitò il lusso e il possesso di beni materiali, che sarebbero diventati tratti distintivi della nuova élite (Piretto 2012: 20).

Durante la Stagnazione, nonostante i cattivi dati macroeconomici e gli innegabili problemi interni, si avviò un primo timido consumismo di massa *sui generis*, che influì anche sui valori e sulla composizione della società sovietica. Il tardo socialismo, infatti, vide un sostanziale accantonamento dei valori di ascesi, volontarismo e collettivismo che dal 1917 in poi erano stati promossi dalla propaganda, in favore di una maggior autorealizzazione personale che, similmente all'Occidente, veniva promossa anche attraverso l'acquisto e il possesso di beni materiali (cfr. Klumbyté, Sharafutdinova 2013: 3). Brežnev (1971: 60), durante il XXIV congresso del PCUS, riconobbe sia il cambiamento che stava attraversando la società, sia la necessità di un maggior benessere materiale per spingere i lavoratori a spendersi per il bene della patria. Uno dei simboli della svolta ‘consumista’ della dirigenza brežneviana furono gli *universamy*, i grandi magazzini²¹, di cui la stampa decantò la

²¹ Per un approfondimento sugli *universamy* cfr. Usačev 2014.

praticità: le massaie non avrebbero più dovuto recarsi in molti negozi differenti per fare la spesa, ma avrebbero trovato tutto l'occorrente in un solo luogo, risparmiando così tempo e fatica. Questo cambiamento, non solo spinse i cittadini sovietici a ridurre le frequentazioni di spazi comuni (i negozi), ma “rinforzò nei lettori il valore dell'autonomia [...] e, probabilmente, venne percepito come un'opposizione all'esistenza comunitaria supervisionata” (Paretskaya 2013: 53).

L'aumento della disponibilità di beni materiali, nonostante i prezzi a volte sproporzionati (basti pensare che un vestito da uomo costava quasi come uno stipendio), spinse la società verso una dimensione più privata, fatto che era iniziato già in epoca chruščeviana, quando il governo aveva avviato un imponente programma per la costruzione di alloggi popolari a basso costo, le cosiddette *chruščevki*, la cui realizzazione aveva minato alle fondamenta una delle pratiche più diffuse dell'ortodossia sovietica, ossia la coabitazione. Infatti, le utopie costruttiviste degli anni Venti, che avevano pensato case dotate di grandi spazi comuni e in cui la dimensione privata dell'esistenza era riservata solamente al sonno e all'igiene personale, alla prova dei fatti, si erano rivelate una

realtà eterotropa della coabitazione in spazi angusti e sovraffollati [...]. Da un lato la contingente scarsità di spazi abitativi, dall'altro la crescente necessità di controllo sociale [...] spinsero il potere a ricorrere con sempre maggiore frequenza alla requisizione di vecchi appartamenti nobiliari o borghesi per trasformarli in *kommunal'nye kvartiry*, gli alloggi in condivisione detti abitualmente *kommunalki* in cui ogni nucleo familiare disponeva di una stanza 'privata' (*komnata*) e condivideva con gli altri ingresso, bagno, servizi igienici e cucina (Piretto 2010: 130).

Le *chruščevki* erano una prima risposta alla famigerata questione degli alloggi che aveva afflitto l'Unione Sovietica fin dai tempi della Rivoluzione. Si trattava, infatti, di appartamenti essenziali, spesso minuscoli, ma singoli, studiati per ospitare un solo nucleo familiare.

Questo processo di privatizzazione dello spazio abitativo diede un impulso, impensabile fino a pochi anni prima, alla produzione di mobili

e articoli per l'arredamento; i cittadini sovietici, al pari degli occidentali, volevano avere la possibilità di personalizzare le loro case, rendendole funzionali ma anche accoglienti. Il nuovo *status symbol* di una casa moderna e ben arredata divenne la *rumynskaja* o *finskaja stenka*, la credenza rumena o finlandese (quest'ultima molto più prestigiosa in quanto d'importazione occidentale), deputata a conservare gli oggetti più disparati, dai piatti, ai libri. Come afferma la storica dell'arte Marija Majstrovskaja: "Non è possibile affermare che l'arredamento delle case sovietiche fosse brutto o squallido" (cfr. Manciu 2013). Infatti, un alloggio bello e accogliente era visto di buon occhio dal governo, dal momento che veniva considerato un antidoto contro l'alcolismo dilagante (cfr. Paretskaya 2013: 53).

Nello stesso periodo, iniziarono a fare la loro comparsa anche gli elettrodomestici che, oltre che a rendere sensibilmente più comoda la vita, "privatizzarono lo svago, consentendo alle persone di godere, a casa loro, di varie forme di intrattenimento" (*Ibid.*), a scapito della frequentazione di spazi pubblici e collettivi come, per esempio, cinema, parchi, stadi ecc.... I giornali, invece delle vecchie mense comuni, promuovevano ristoranti dall'atmosfera particolare, ideali per le serate fra amici, dall'arredamento ricercato e dal menù esclusivo come il *Russkij samovar* di Leningrado, specializzato in tè e *bliny* serviti alla vecchia maniera, oppure la novità della pizza italiana, a dire il vero piuttosto *sui generis*, in alcuni rari bistrò di Mosca (*Ivi*: 54). Si assistette, dunque, a un nuovo cambiamento piuttosto radicale nel *byt* dei sovietici, specie nella gente di città, che portò anche un sostanziale mutamento della morale e dei valori, fenomeno, come si vedrà in seguito, al centro di alcune delle opere più significative di Jurij Valentinovič Trifonov.

Un mezzo che giocò un ruolo importante nel processo di decollettivizzazione e borghesizzazione della società sovietica fu la televisione, che durante la Stagnazione conobbe un vero e proprio *boom*. Le prime trasmissioni di massa avevano visto la luce già durante il Disgelo. Nel 1956, era stato trasmesso un reportage sulle manifestazioni

che si tenevano sulla Piazza Rossa in occasione del primo maggio (cfr. Glejzer 1989: 75). Per la prima volta, una delle feste simbolo dell'URSS, che avrebbe dovuto stimolare lo spirito collettivista e mobilitare le masse verso il comunismo, da alcuni veniva trascorsa in uno spazio rigorosamente privato e per di più in veste di spettatore, quindi in maniera totalmente passiva. Da un punto di vista ideologico si trattava di una rivoluzione copernicana.

L'anno seguente il *Central'noe Televidenie* (Televisione Centrale, la TV di Stato sovietica) aveva prodotto la prima trasmissione di intrattenimento, *Večer veselych voprosov* (La serata delle domande divertenti), precursore del celeberrimo *KVN*²². Si trattava di un programma comico in cui il conduttore faceva domande scherzose al pubblico, il quale rispondeva altrettanto scherzosamente. Purtroppo, a causa di alcune battute che contenevano alcuni riferimenti piuttosto espliciti alla realtà sociale, *La serata delle domande divertenti* venne chiusa dopo tre sole puntate. Il 4 dicembre 1957, invece, venne trasmesso il primo programma dedicato al pubblico femminile *Dlja vas, ženščiny* (Per voi, donne).

Sotto Brežnev, gli investimenti nel settore televisivo si fecero massicci: nel 1964, alla periferia di Mosca, iniziò la costruzione della torre di Ostantkino, punta di diamante dell'omonimo complesso. I lavori terminarono nel 1967 per i cinquat'anni della Rivoluzione, dando così modo alla TV sovietica di trasmettere su quattro diversi canali, mentre nel 1968, *Pervaja programma*, il canale principale della *Central'noe Televedenie*, iniziò a trasmettere regolarmente a colori (*Ivi*: 100).

I progressi tecnologici favorirono lo sviluppo di numerose trasmissioni di intrattenimento. Nel 1964, andò in onda la prima puntata di *Spokojnoj noči, malyši* (Buonanotte, piccolini), uno dei programmi per bambini più

²² *Klub veselych i nachodčivych* (Il club degli allegri e dei sagaci) fu la trasmissione comica più popolare in URSS e nella Russia post sovietica. Andata in onda dal 1961 al 1972 e dal 1986 fino ai giorni nostri, il programma prevede una competizione a squadre che si sfidano coi loro *sketch* umoristici.

longevi al mondo, che l'anno seguente iniziò a fare il paio con *Budil'nik* (*La sveglia*), trasmesso la domenica mattina (*Ivi*: 94). *Kabačok 13 stol'ev* (*L'osteria delle 13 sedie*, 1966-80)²³ fu una delle trasmissioni di intrattenimento più popolari del periodo brežneviano: all'interno di un ristorante polacco, i personaggi degli *sketch* divertivano gli spettatori con le loro battute, i loro canti e i loro balli. I protagonisti erano talmente popolari che spesso gli attori erano identificati coi nomi dei loro *alter ego* piuttosto che con quelli propri (cfr. *Kabačok* 2017).

Un'altra trasmissione *cult* era *Ot vsej duši* (*Con tutto il cuore*, 1972-87). La conduttrice, Valentina Leont'eva, detta affettuosamente *tetja Valja* (zia Valja), vera e propria stella degli anni Settanta, raccontava principalmente storie melense, di famiglie separate dal destino o dalla discordia, di veterani della Seconda Guerra Mondiale e via discorrendo (cfr. *Ot vsej duši* 2017). L'intento della trasmissione era non solo quello di commuovere gli spettatori, ma anche di educarli ai 'buoni sentimenti'. Nel 1975, venne trasmesso il primo telequiz dal titolo *Čto? Gde? Kogda?* (*Cosa? Dove? Quando?*), segno di quanto fosse limitata l'influenza del sistema politico sui *format* dei programmi che, sotto molti punti di vista, erano estremamente simili a quelli adottati oltrecortina.

Accanto all'intrattenimento, si affermarono una serie di programmi di informazione. Nel 1968, venne trasmessa la prima edizione di *Vremja* (*Il tempo*), il primo telegiornale sovietico, mentre l'anno dopo fu realizzato *Meždunarodnaja panorama* (*Panorama internazionale*), approfondimento, che spaziava dall'attualità internazionale al costume, al racconto della vita nei Paesi capitalisti. Fu la prima trasmissione a presentare agli spettatori sovietici, nel 1978, il movimento *punk* e i Sex Pistols (cfr. *Meždunarodnaja panorama* 2017).

La Stagnazione vide anche comparire i primi telefilm sovietici. Fra i più celebri si possono menzionare *Sledstvie vedut znatoki* (*Le indagini le conducono gli esperti*), serie poliziesca la cui sigla divenne l'inno officioso

²³ La trasmissione venne chiusa in seguito alla crisi polacca del 1980.

della *milicija*, e *Semnadcat' mgnovenij vesny* (*Diciassette istanti di primavera*, 1973), trasposizione televisiva dell'omonimo romanzo di Julian Semenov, che narrava le imprese dello *Standartenführer* Max Otto von Stierlitz, fantomatico alto ufficiale del Reich, che in realtà era un agente sovietico. Questo 'James Bond' d'oltrecortina godette subito di una popolarità enorme, tanto da divenire ben presto il prototipo della spia. L'influenza culturale di Stierlitz è viva tutt'oggi, al punto che, in epoca post-sovietica, gli sono state dedicate alcune canzoni e addirittura una serie di videogiochi.

La nascita di una prima forma di società dei consumi di impronta essenzialmente piccolo-borghese in Unione Sovietica fu uno dei principali indicatori dell'imponente ma silenzioso processo di smobilitazione generale e delle conseguente desovietizzazione del Paese, più simile a "un tacito accordo tra cittadini e potere di reciproca non aggressione, che a una stasi esistenziale" (Piretto 2012: 25, cfr. Klumbyté, Sharafutdinova 2013: 11-12), come, al contrario, per lungo tempo è stato considerato il periodo brežneviano. Si trattava di un cambiamento epocale e come tale non poteva che non riverberarsi profondamente anche sulla letteratura.

2. Dal Disgelo alla Stagnazione. La normalizzazione del campo della cultura e i processi politici (1966-1970)

L'avvio dei processi ideologici e politici che portarono dal Disgelo alla Stagnazione era già rilevabile durante gli ultimi anni dell'era chruščeviana: l'episodio del Maneggio²⁴ e il processo contro Iosif Brodskij²⁵ erano segnali di una chiara involuzione delle politiche governative, che sembravano abiurare, almeno in parte, le aperture della seconda metà degli anni Cinquanta. Durante la Stagnazione questa tendenza non solo proseguì, ma venne decisamente rafforzata. Infatti, una cultura 'd'assalto' e in parte di contestazione come quella del Disgelo, fatta di versi roboanti recitati da poeti-tribuni, adolescenti inquieti e utopie spaziali, mal si conciliava con l'immagine di assennata moderazione con cui la dirigenza brežneviana si era presentata al Paese.

Nel dicembre del 1965, l'allora presidente del KGB Vladimir Semičastnyj (2002: 14) indirizzò al CC una lettera con la quale attaccava pesantemente il mondo della cultura e della scienza. L'alto funzionario denunciava "la perdita della vigilanza politica, della combattività

²⁴ Il primo dicembre 1962, in occasione del trentesimo anniversario della sezione moscovita dell'Unione dei Pittori Sovietici, venne organizzata una mostra al Maneggio del Cremlino alla quale fu invitato anche Chruščev. Quando il leader sovietico si trovò di fronte alle ardite tele del gruppo di giovani artisti astrattisti del gruppo *Novaja real'nost'* (*Nuova realtà*), li insultò e li espulse dal Paese (cfr. Tol'c 2012).

²⁵ Iosif Brodskij venne processato e condannato nel marzo del 1963 per parassitismo, reato che puniva chi viveva per lunghi periodi grazie a entrate non provenienti da attività lavorativa. Il poeta leningradese aveva dato le dimissioni dalla fabbrica in cui lavorava come fresatore, per potersi dedicare pienamente all'attività letteraria. La pubblica accusa contestava a Brodskij di non essere un poeta poiché nessuno l'aveva proclamato tale, mettendo anche in dubbio l'utilità delle sue poesie per la collettività (cfr. Etkind 1988: 61-66). L'aspetto più interessante del processo Brodskij è che per la prima volta un tribunale sovietico si era trovato a discutere di questioni letterarie come la definizione di 'poeta', chiedendosi se scrivere versi potesse essere considerato un mestiere e se la poesia fosse utile per la società. Agli occhi del sistema, la colpa più grande di Brodskij (anche se non gli venne contestata apertamente) era di aver cercato di affermarsi autonomamente, seguendo le sue inclinazioni personali e ignorando il ruolo assegnatogli dalla società. Grazie delle pressioni esercitate sul governo sovietico sia dagli intellettuali, sia in sede internazionale, Brodskij fu rilasciato nel 1965. Emigrò negli Stati Uniti nel 1972, dopo essere stato privato della cittadinanza sovietica.

rivoluzionaria, del senso di classe”, evidenziava come spesso gli attacchi al culto della personalità, uniti alla “malafede di singoli artisti”, servissero a “denigrare i fondamenti del sistema socialista e irridere senza ragione” le difficoltà dell’URSS (*Ivi*: 15), criticava i pettegolezzi suscitati dalla letteratura sui gulag e dalla memorialistica: “È difficile”, osservava Semičastnyj, “pensare che, sulle pagine della stampa, i litigi degli alti ufficiali sovietici abbiano un carattere educativo” (*Ivi*: 19). Le parole del presidente del KGB erano indicative dell’atteggiamento della dirigenza brežneviana, la quale, al fine di evitare scomode discussioni sulla natura stessa del sistema e di costruire l’immagine di un Paese unito e maturo, considerava necessario normalizzare il discorso politico e culturale, espellendo i ‘disturbatori della quiete’. Non v’era spazio, quindi, per coloro che criticavano apertamente il sistema come, ad esempio, Aleksandr Solženicyn o Andrej Sacharov, che ne evidenziavano le contraddizioni interne come Andrej Amal’rik nel suo pamphlet *Prosuščestvuet li Sovetskij Sojuz do 1984 goda?* (*Sopravviverà l’Unione Sovietica fino al 1984?*, 1970), oppure che ostentavano la propria eterodossia letteraria come Julij Daniel’ o Andrej Sinjavskij.

La transizione fra Disgelo e Stagnazione, fu molto meno repentina di quella fra stalinismo e Disgelo verificatasi solamente dieci anni prima. Infatti, se pochi mesi dopo la morte di Stalin, Vladimir Pomerancev aveva già pubblicato il celeberrimo articolo “Ob iskrennosti v literature” (“La sincerità in letteratura”, 1953), vero e proprio spartiacque fra due epoche, la fine del Disgelo fu molto più lenta e articolata, e può essere collocata fra il 1966, anno del processo proprio contro Daniel’ e Sinjavskij, e il 1970, anno dalla rimozione di Aleksandr Tvardovskij dalla direzione di *Novyj mir*.

2.1 L'affaire Daniel'-Sinjavskij

Il processo politico più celebre dell'epoca brežneviana fu quello celebratosi contro Daniel', traduttore e scrittore di scarsa fama, e Sinjavskij, senz'altro più noto, scrittore e critico di *Novyj mir*. I due vennero arrestati rispettivamente il 12 e l'8 settembre del 1965 con l'accusa di aver pubblicato all'estero materiale che discreditava l'URSS e il sistema comunista. Daniel' era l'autore di *Govorit Moskva (Qui parla Mosca, 1962)*, *povest'* ferocemente antiutopica, mentre Sinjavskij aveva firmato il celebre saggio *Čto takoe socialističeskij realizm? (Che cos'è il realismo socialista?)*, e le *povest'* *Sud' idet (Il processo è in corso)* e *Ljubimov*. Un precedente simile si era già verificato. Nel 1958, Feltrinelli aveva pubblicato *Doktor Živago (Il dottor Živago)* di Pasternak, il quale, tuttavia, sebbene fosse stato duramente attaccato e gli fosse stato impedito di andare a ritirare il Premio Nobel, non era stato perseguito penalmente; al contrario, l'arresto di Daniel' e Sinjavskij testimonia la misura della poco lungimirante intransigenza della dirigenza brežneviana in materia ideologica.

La peculiarità del processo Daniel'-Sinjavskij era che la procura non aveva costruito, come in passato, un caso *ad hoc*, accusando gli imputati di un reato che esulava dalla sfera letteraria, ma metteva alla sbarra direttamente gli autori e le loro idee, trasformando opere di fantasia in prova documentale del procedimento. Non a caso, a coadiuvare il procuratore Oleg Temuškin, su incarico dell'Unione degli Scrittori, c'erano lo scrittore Arkadij Vasil'ev²⁶ e la studiosa Zoja Kedrina (cfr. Ginzburg 1967: 167).

Il perno su cui si reggeva il debole impianto accusatorio era l'identificazione delle idee espresse dai personaggi con le idee autoriali. L'inconsistenza di questa posizione fu immediatamente smascherata da Daniel' che, durante la sua deposizione in aula, asserì che, se fosse stato

²⁶ Padre della famosa giallista Dar'ja Doncova, al secolo Dar'ja Arkadevna Vasil'eva.

vero che uno scrittore condivideva sempre tutto ciò che affermano i suoi personaggi, allora si sarebbe potuto accusare di antisovietismo “qualsiasi opera di qualsiasi scrittore sovietico”, giacché anche nelle opere di Šoločov o Leonov si trovavano discorsi controrivoluzionari (*Ivi*: 185). Inoltre, Daniel’ sosteneva che nessuno dei suoi eroi poteva essere considerato una piena espressione del suo sentire: “I personaggi, in parte, portano il peso della mia visione del mondo, in parte no. Nessuno di loro è l’autore. Può darsi che si tratti di cattiva letteratura, tuttavia è letteratura. Le cose non sono solo bianche o nere” (*Ivi*:184).

Le posizioni di Sinjavskij ricalcavano quelle del suo collega Daniel’. Nel suo ultimo appello ai giudici prima della sentenza, il letterato affermava:

Le parole non sono azione, ma semplicemente parole: i personaggi sono simboli, l’autore non può essere identificato con loro. È l’abbicci. Abbiamo tentato di parlare di questo, ma l’accusa respinge tali affermazioni come se si trattasse di una falsità, un mezzo per nascondersi, per imbrogliare (*Ivi*: 302).

Anche V.V. Ivanov, il perito incaricato dalla corte di esaminare le opere incriminate, supportò le tesi dei due imputati: “Dopo un’attenta lettura delle opere di Abram Terc, sulla base delle quali si accusa Sinjavskij, posso affermare che queste non contengono nessun elemento di rilevanza penale” (*Ivi*: 126). A sostegno di questa posizione, Ivanov citò Boris Ejchenbaum e Michail Bachtin, i quali avevano stabilito in maniera incontrovertibile il fatto che, in narrativa, la ‘parola altrui’, pur assumendo un ruolo di primo piano, si differenziava totalmente dal discorso autoriale (*Ivi*: 127). Sulla base di queste affermazioni, definite da Ivanov “incontesabili” (*Ibid.*), le opinioni espresse dai personaggi di Terc non potevano essere ricondotte in nessun modo a quelle del loro creatore. Infatti, Terc aveva scritto le sue *povest’* ricorrendo alla tecnica dello *skaz*, la quale, fin dai tempi di Puškin e Gogol’, presentava un ampio utilizzo della ‘parola altrui’ (*Ibid.*). In ultimo, *Il processo è in corso* poteva essere benissimo inserito nella falsariga di quelle pubblicazioni che dal 1956

avevano fortemente criticato l'operato degli organi di sicurezza ai tempi di Stalin (*Ivi*: 128). Quest'ultima affermazione di Ivanov era in gran parte condivisibile, ma questo, agli occhi della procura, non rendeva meno colpevoli i due imputati. Era necessario lanciare un segnale politico molto preciso: quel tipo di critiche rivolte alle autorità e alla storia del Paese non sarebbero più state tollerate.

Malgrado la loro appassionata difesa, la perizia a loro favorevole e la debolezza delle prove presentate dall'accusa, Daniel' e Sinjavskij – com'era naturale viste le premesse con cui era stato imbastito il processo – vennero condannati rispettivamente a cinque e sette anni di campo di detenzione a regime duro. Il fatto che la sentenza fosse già scritta in partenza è confermato dalle trascrizioni degli interrogatori e delle arringhe finali: è infatti possibile notare come al processo vi fosse un voluto muro di incomunicabilità fra le parti. L'accusa cercava di far cedere gli imputati, continuando a insistere sulla teoria secondo cui le idee espresse dai loro eroi coincidessero sempre col punto di vista autoriale. Quando venne letta l'epigrafe del IV capitolo di *Qui parla Mosca*: “Li odio fino allo spasmo/ fino a gracchiare, fino a tremare/ O se solo potessi, per una volta, radunarli/ E uccidere tutti questi bast...i” (Daniel' 2005: 498)²⁷, il procuratore chiese all'autore: “Chi odia? Chi vuole uccidere?” (Ginzburg 1967: 184), questi rispose: “Con chi sta parlando? Con me, col mio personaggio o con qualcun altro?” (*Ibid.*).

Secondo Aleksandr Ginzburg (1967: 174), il giornalista che curò *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Danielja* (*Il libro bianco sul caso A. Sinjavkij e Ju. Daniel'*, 1967) e futuro dissidente, l'errore più grosso commesso dai due imputati fu quello di affermare di aver compreso i capi d'imputazione. Infatti, se si fossero fatti spiegare dal giudice il significato di 'propaganda antisovietica', avrebbero potuto farvi riferimento durante il procedimento, evitando un'interpretazione allargata di quest'espressione. Quest'ingenuità fu sfruttata da Kedrina (*Ivi*: 287) che,

²⁷ Я их не увижу до спазм,/ До клекота в горле, до дрожи./ О если собрать бы, да разом/ Всех этих б...й уничтожить.

nella sua arringa finale, riprese la tipica concezione secondo cui se la letteratura non era filosovietica, allora era immancabilmente antisovietica:

[A Sinjavskij] interessa solamente mescolare la realtà con la fantasia, quale sia il risultato non importa. Secondo lui è solamente arte senza nessuno scopo politico, ma 'l'arte per l'arte' è una menzogna. Una simile posizione è intrinsecamente ostile [all'Unione Sovietica].

La notizia del processo si diffuse in Occidente in maniera ufficiosa e piuttosto frammentaria alla fine del 1965 (cfr. Herling 1965: 3). Il caso ebbe un'eco internazionale senza precedenti, mettendo in imbarazzo il governo sovietico come nel caso Brodskij. Infatti, numerosissime proteste e appelli in favore dei due letterati detenuti giunsero a Mosca, mentre la stampa dedicò molto spazio alla vicenda (cfr. Ginzburg 1967: 38-57). In Italia, Gustavo Herling (1965: 3-4), sulle pagine della rivista *Tempo presente*, espresse sia il suo apprezzamento per Sinjavskij, sia il timore (che si sarebbe rivelato fondato) che il processo fosse un attacco mascherato contro Tvardovskij e *Novyj mir*, definito "l'accusato invisibile" (*Ivi*: 4). Il settimanale *La fiera letteraria*, ospitò un articolo di Ignazio Silone (1965: 1) dove si affermava che "il modo di procedere delle autorità di Mosca a noi ricordano il comportamento arbitrario e sprezzante dei fascisti", mentre il presidente della Comunità Europea degli Scrittori, Giancarlo Vigorelli, espresse il suo biasimo nei confronti delle autorità sovietiche per non aver consentito a nessun osservatore internazionale di prendere parte al processo. Fecero sentire la loro voce anche altri grandi esponenti della cultura italiana come Eugenio Montale, Alberto Moravia e Mario Praz, i quali indirizzarono un telegramma collettivo a Šoločov (a cui era stata addirittura consegnata una lettera di proteste durante la cerimonia di conferimento del Nobel) dove esprimevano la loro preoccupazione per l'arresto dei due intellettuali, dicendosi al contempo sicuri che tutto si sarebbe risolto per il meglio (cfr. Ginzburg 1967: 46). Dall'URSS, in risposta a queste istanze, solo silenzio.

Se in Occidente la condanna di Daniel' e Sinjavskij scatenò un'ondata di indignazione nei confronti dell'Unione Sovietica, la violenza delle polemiche interne non fu da meno. Una parte del mondo culturale esprime grande soddisfazione per la condanna. Vsevolod Kočetov si spinse addirittura a paragonare Sinjavskij a Rudolf Hess (cfr. Evgrafov, Karpov 1989). L'attrice Elena Gogoleva, il 15 febbraio 1966, scrisse su *Večernjaja Moskva* un articolo dall'eloquente titolo "Klevetniki nakazany" ("I calunniatori sono stati puniti"). Infine, i docenti della Facoltà di Lettere dell'MGU inviarono alla redazione della *Literaturnaja gazeta* una lettera aperta, intitolata altrettanto eloquentemente "Net npravstvennogo opravdanija" ("Non c'è giustificazione morale"), dove definivano l'operato di Daniel' e Sinjavskij "amorale" (Ginzburg 1967: 341).

La parte più progressista dell'*intelligencija*, preoccupata per la crescente atmosfera di censura e intolleranza, si levò in difesa dei due intellettuali. Il documento principale in favore di Daniel' e Sinjavskij è costituito dalla cosiddetta "Lettera dei 62", un appello rivolto al Presidium del XXIII congresso del PCUS e ai Presidium del Soviet Supremo dell'URSS e della RSFSR, fra i cui firmatari figuravano anche Il'ja Erenburg (rimasto indifferente al caso Brodskij), Viktor Šklovskij, Varlam Šalamov, Lidija Čukovskaja e Bella Achmadulina. Lo scritto denunciava la grande pericolosità della vicenda per l'arte e la scienza:

Sebbene non approviamo il fatto che Daniel' e Sinjavskij abbiano pubblicato le loro opere all'estero, non possiamo riconoscere il carattere antisovietico delle loro opere. Si tratta di un crimine che bisognerebbe dimostrare prima di comminare una simile pena.

La condanna di due scrittori a causa delle loro opere satiriche costituisce un precedente estremamente pericoloso, capace di arrestare lo sviluppo della cultura sovietica. Scienza e arte non possono esistere senza la possibilità di esprimere idee paradossali o creare iperboli. La difficile situazione in cui viviamo richiede un ampliamento (e non una contrazione) della libertà di sperimentazione intellettuale e artistica. Da questo punto di vista, il processo Daniel'-Sinjavskij ha causato più danni di tutti gli errori commessi dai due imputati (Pis'mo 62-x 1967: 385).

A nome del Presidium rispose durissimo Šoločov (1966: 357), che definì Sinjavskij “un contafrottole [che] da noi scrive una cosa, mentre all'estero ne pubblica un'altra”, modo di agire che era l'esatto contrario di quello che avrebbe adottato un buon comunista. Secondo Šoločov, i due, in generale, erano amorali e i tentativi di difenderli vergognosi. Inoltre, lo scrittore sovietico concludeva sarcastico:

Cosa sarebbe successo se questi due ragazzini dalla coscienza sporca fossero stati giudicati come negli anni Venti, quando non decidevano attenendosi rigorosamente al codice penale, ma secondo ‘coscienza rivoluzionaria’? Quei due rinnegati sarebbero stati puniti in modo ben diverso. Eppure, siamo qui a parlare della ‘severità’ della condanna (*Ivi*: 358).

A perorare la causa di Daniel' e Sinjavskij non fu solo l'*intelligencija*, ma, fatto assolutamente impensabile fino a pochi anni prima, anche alcuni semplici cittadini (un'ottantina) che firmarono lettere in difesa dei due intellettuali. Sorse così il fenomeno dei *podpisanty*, ossia persone comuni, spesso anziani o di mezza età con un alto livello di istruzione, che firmavano appelli e proteste indirizzate alle autorità (cfr. Alekseeva 2012: 220).

Il *clou* degli eventi riguardo le proteste contro l'arresto di Daniel' e Sinjavskij venne toccato il 5 dicembre 1965, quando a Mosca, sotto il monumento di Puškin, si tenne una delle prime manifestazioni di protesta in URSS (cfr. Piretto 2001: 284). I partecipanti²⁸, fra cui si trovavano anche alcuni dei futuri protagonisti del movimento dissidente come il già menzionato Bukovskij e Aleksandr Esenin-Vol'pin, figlio di Sergej Esenin, chiedevano trasparenza nel procedimento contro i due scrittori. La manifestazione durò solamente pochi minuti: alcuni agenti del KGB, appoggiati da militanti del Komsomol, intervennero prontamente, arrestando i partecipanti.

²⁸ Stando a Vladimir Bukovskij, alla manifestazione presero parte all'incirca duecento persone. Tuttavia, Alekseeva (2012: 218) ritiene esagerata questa stima: “I dimostranti erano molti meno [...] si erano precipitati sul posto anche agenti del KGB [...] era difficile capire chi fosse chi”.

2.2 La Primavera di Praga

Il maggiore shock ideologico della Stagnazione fu la repressione della Primavera di Praga che, agli occhi di buona parte dell'*intelligencija* sovietica, apparve come qualcosa di incomprensibile ed estremamente dannoso per l'immagine e la causa dell'URSS. Infatti, se il soffocamento della rivolta di Budapest del 1956 poteva, nonostante la sua durezza, essere legittimo da un punto di vista sovietico, visto che gli insorti proponevano di tornare al pluripartitismo e di uscire dal Patto di Varsavia, i reparti corazzati dell'Armata Rossa sulla piazza della Città Vecchia di Praga erano qualcosa che si poteva spiegare soltanto con un termine: imperialismo. Le riforme promosse dal governo cecoslovacco non erano opera di una pericolosa cricca di borghesi reazionari, ma di un Partito comunista 'fratello'. Alexander Dubček, Ludvík Svoboda e Zdeněk Mlynář, sostenendo una società di liberi ed eguali che, sotto l'egida del Partito, si confrontavano e discutevano, facendo progredire il Paese, non avevano fatto altro che applicare *Il manifesto del Partito Comunista*, secondo cui la vecchia società borghese sarebbe stata soppiantata da una libera associazione fra uomini, dove il libero sviluppo di ciascuno sarebbe stato il presupposto per il libero della comunità.

Le posizioni della dirigenza cecoslovacca erano il risultato del processo che la destalinizzazione aveva innescato a partire dal 1956. Negli anni Sessanta, si era scatenata una lotta contro il dogmatismo staliniano che aveva avvolto il Paese fino a pochi anni prima. Tuttavia, a differenza che in Unione Sovietica, non si trattava di un processo innescato dal Partito, ma di un movimento iniziato 'dal basso', in particolare dalle unioni artistiche e dalle università che reclamavano un maggiore autonomia rispetto alla politica e che si erano fatte portavoce delle istanze popolari per una maggiore democratizzazione della vita pubblica. Questi malumori, nel giro di qualche anno, sfociarono in critiche esplicite nei confronti del governo, mettendolo in difficoltà (cfr. Kaplan 1990: 33). Lo scontro finale fra progressisti e governo si era verificato durante i lavori

del IV Congresso degli Scrittori Cecoslovacchi (1967), quando al fine di riprendere il controllo del mondo letterario, che si era dimostrato sempre più riottoso nei confronti delle autorità, il settimanale dell'Unione degli Scrittori Cecoslovacchi, *Literární Noviny*, venne affidato al Ministero della Cultura. Malgrado le aspettative, questa mossa sarebbe rivelata controproducente: nonostante le generose offerte, pochissimi artisti accettarono di collaborare col ministero, isolando di fatto il Partito che si ritrovò privo del personale necessario per perseguire la sua linea politica (*Ivi*: 33-34).

Questo fermento riformatore sfociò nel programma votato dal PCC nell'estate del 1968 che, se da una parte aboliva la censura e concedeva riforme economiche e sociali, dall'altro non rinnegava il blocco di appartenenza, i rapporti internazionali, la forma socialista della società. Dubček, che aveva vissuto a lungo in Unione Sovietica e che con Brežnev aveva ottimi rapporti (cfr. Graziosi 2008: 348), stava dimostrando al mondo era possibile un socialismo diverso, 'dal volto umano' si sarebbe detto, meno dogmatico, meno messianico, meno brutale nel suo lato pratico, un socialismo che non nasceva più solo da un atto violento (la Rivoluzione), ma da un'evoluzione, da una scelta libera e cosciente di un popolo. Quest'impostazione non solo metteva in discussione l'interpretazione sovietica del marxismo, dimostrando che, per costruire il comunismo, era possibile un *modus operandi* diverso da quello di Stalin, ma soprattutto introduceva nel mondo socialista una delle massime conquiste della civiltà occidentale: la libertà di coscienza (cfr. Vajl', Genis 2001: 312-313). Un socialismo non rivoluzionario ma 'evoluzionario' era in sostanza la sconfitta ideologica peggiore che l'URSS potesse patire, poiché un simile corso poteva portare a contraccolpi interni in grado di destabilizzare il nuovo governo. A Mosca erano ben consci di questo pericolo, come confermano le memorie dei corrispondenti sovietici inviati in Cecoslovacchia:

I fatti si susseguivano di giorno in giorno e i giornalisti, com'è naturale, provavano un comprensibile e impellente bisogno di raccontarli ai cittadini sovietici, tuttavia sulla stampa non veniva pubblicata nemmeno una riga. Un giorno Brežnev giunse a Praga. Aleksandr Didusenko (allora corrispondente di *Trud*) e Vasilij Žuravskij (inviato della *Pravda*), approfittarono dell'occasione per chiedergli aiuto: "Come dobbiamo comportarci? Cosa dobbiamo scrivere?". In risposta udirono le seguenti parole: "Scrivete la verità". Poi Brežnev rifletté e aggiunse: "In una sola copia". Rifletté ancora e concluse, indicando il suo assistente col dito: "E mandatela a lui" (Rodionov 1998: 375).

Se la verità veniva scritta in un solo esemplare, la menzogna venne diffusa in moltissime copie. Secondo la stampa sovietica, l'URSS aveva diritto di invadere la Cecoslovacchia poiché "150 mila soldati russi giacevano in terra cecoslovacca" (Vajl', Genis 2001: 314). L'azione militare assumeva, così, il sapore di una continuazione della Grande Guerra Patriottica, volta a proteggere la grande patria sovietica dall'ennesimo nemico (*Ivi*: 316); non a caso, la *Pravda* presentava la Primavera di Praga come una degenerazione anticomunista che richiedeva un intervento della comunità degli Stati socialisti (cfr. Geller, Nekirč 1984: 720). L'operazione di propaganda riuscì e il popolo sovietico credette nella bontà delle misure adottate dai suoi dirigenti, a tal punto che quando Il'ja Rips, uno studente di Riga, emulò Jan Palach e si diede fuoco per le strade della capitale lettone per protestare contro l'invasione, solo l'intervento della polizia lo salvò dalla furia della folla (Vajl', Genis 2001: 317). Non conobbero sorte migliore le sparute manifestazioni di solidarietà col governo cecoslovacco deposto organizzate a Mosca, che vennero soffocate in pochi minuti da agenti del KGB e militanti del Komsomol. D'altra parte protestare, per il cittadino sovietico comune, significava abiurare la propria patria, parteggiare per il nemico e soprattutto rinnegare il sacrificio di coloro che avevano combattuto contro i nazisti.

Ciononostante, l'invasione della Cecoslovacchia produsse una profonda frattura in seno alla società sovietica. Infatti, se il popolo si era dimostrato generalmente favorevole alla linea governativa, l'*intelligencija*

si trovò di fronte al dilemma se stare coi carri e la 'patria', oppure se porsi un problema di coscienza: alcuni scelsero la via della dissidenza, altri dell'emigrazione, la maggior parte si disimpegnò dalla vita pubblica, accettando, alle volte *obtorto collo*, una situazione di compromesso col potere. Aleksej Kondratovič (1990: 195), vice di Tvardovskij, alla vigilia della dissoluzione dell'impero sovietico, avrebbe ricordato così l'atmosfera di quei giorni: "Un anno più lugubre del '68 non riesco a ricordarlo. C'era stato il '37, ma era rimasto nascosto a molti. C'era stato il '52, ma il '53 si era portato via Stalin. Il '68 fu la caduta di tutte le illusioni". Commentando la situazione interna sovietica di quel periodo, Petr Vajl' e Aleksandr Genis (2001: 310), scrivono: "In Unione Sovietica, gli anni Sessanta finirono e non iniziò nient'altro". Quest'affermazione è solo parzialmente vera. Infatti, è indubbio che il carico di speranze innescato dal Disgelo era definitivamente perito sotto i cingoli dei *tank*, ma proprio questa enorme disillusione fu il motore di una riflessione collettiva, dell'introspezione di una civiltà in sé stessa, il cui frutto fu la letteratura degli anni Settanta.

2.3 *Il ruolo politico e la sconfitta di Novyj mir*

Accanto ai processi politici, un ulteriore tassello della normalizzazione nel campo della cultura nel corso dei primi anni dell'epoca brežneviana fu lo scontro fra il governo e *Novyj mir*, indubbiamente una delle riviste più prestigiose del panorama letterario e giornalistico sovietico, nonché storica 'roccaforte' degli antistalinisti o come si diceva allora 'progressisti'. Fondato nel 1925 e pubblicato tutt'oggi con cadenza mensile, *Novyj mir* aveva visto alternarsi alla direzione personalità come Anatolij Lunačarskij, lo storico ed economista Ivan Skvorcov-Stepanov, il teorico della letteratura Vladimir Ščerbina e il poeta Konstantin Simonov. A partire dalla metà degli anni Cinquanta, grazie a Tvardovskij, *Novyj mir* era diventato il fulcro del rinnovamento culturale chruščeviano, contribuendo in maniera determinante alla creazione di un'opinione

pubblica in URSS (cfr. Babionysheva 1991: 443) grazie ad autori quali Valentin Ovečkin, Il'ja Erenburg, Vladimir Dudincev, Vasilij Grossman e Jurij Dombrovskij.

Le prime critiche indirette nei confronti della politica editoriale di *Novyj mir* si levarono poco prima della già menzionata lettera di Semičastnyj al CC, con la quale presentavano evidenti assonanze. Al I Congresso degli Scrittori della RSFSR, Nikolaj Egoryčev si disse dubbioso circa la linea ideologica seguita dalla rivista, mentre l'allora segretario del CC Andrej Kirilenko, fedelissimo di Brežnev, esortava la critica ad applicare più rigorosamente la *partijnost'* nella valutazione delle opere (cfr. Spechler 1982: 214). In generale, il Congresso si espresse contro la raffigurazione “unilateralmente negativa della realtà” presente in numerose opere di stampo liberale, condannando la letteratura che affrontava ‘il periodo del culto della personalità’ (*Ibid.*), accusandola di essere foriera di confusione ideologica. Agli occhi dei conservatori, la cui visione dell'arte restava sostanzialmente ždanoviana, dire la verità sul passato e denunciare i problemi del presente era percepito quasi come un sabotaggio nei confronti del potere sovietico (*Ibid.*). Il tono e i contenuti delle relazioni di Kirilenko e Egoryčev erano un chiaro avvertimento: la redazione di Tvardovskij, pena pesanti ritorsioni, avrebbe dovuto rivedere sia le sue posizioni riguardo al periodo staliniano, sia smettere di propugnare la concezione di un'arte più sincera, aderente alla realtà oggettiva, in grado di renderne palesi gli aspetti più critici. Tuttavia, queste minacce non intimorirono Tvardovskij, anzi ne accrebbero la verve polemica. In “Po slučaju jubileja” (“In occasione dell'anniversario”, 1965), articolo pubblicato per i quarant'anni di *Novyj mir*, Aleksandr Trifonovič criticava duramente la mancanza di sincerità di una parte della letteratura e della stampa sovietica, paventando un possibile ritorno all'asfissiante servilismo dei tempi di Stalin. Infatti, il merito principale di uno scrittore era evitare di manipolare ideologicamente la realtà “sulla base di un modello predefinito, cercando di restare fedele alla verità della vita” (Tvardovskij 1965: 7). L'errore della stampa conservatrice consisteva

nel “partire dal presupposto che l’autore [di un’opera critica] fosse a priori malintenzionato, accusandolo di ‘sminuire volontariamente la realtà’, o di ‘scrivere libelli” (*Ibid.*). Quest’approccio, secondo Tvardovskij, mostrava, quanto fosse difficile

eradicare dalla vita letteraria la triste eredità degli anni passati, durante i quali aveva attecchito e si era sviluppata una multiforme e dannosissima consuetudine alla falsificazione e al travisamento della verità della vita, fenomeno che aveva suscitato una profonda sfiducia nei confronti della parola stampata (*Ibid.*).

La tendenza alla manipolazione ideologica dei fatti creava una letteratura d’occasione, falsa, legata agli eventi del momento, ma senza nessun valore per le generazioni avvenire:

Il fine della letteratura non consiste nel corredare e illustrare con ‘i mezzi della raffigurazione artistica’ decisioni già prese, nel ‘formulare esteticamente’ posizioni preconfezionate e note a tutti. L’inconsistenza del metodo ‘illustrativo’, con la sua vuota solennità e la sua dedizione alla congiuntura politica, è evidente. Uno scrittore aiuta veramente il popolo e il Partito quando, con coraggio e onestà, si confronta con i fenomeni più profondi della vita, quando raffigura qualcosa di importante, nuovo, di cui, forse, non si parla sui quotidiani, nei documenti o nelle direttive del governo (*Ivi*: 13-14).

Il problema principale della letteratura sovietica, secondo Tvardovskij, restava l’eroe positivo, ancora troppo poco credibile e sostanzialmente legato a quegli schemi staliniani che, nell’ossessione di rendere i protagonisti *exempla* per i lettori, avevano dato vita a personaggi leziosi e del tutto avulsi dalla realtà (*Ibid.*).

La risposta dei conservatori non si fece attendere e venne affidata allo scultore Evgenij Vučetič²⁹, uno degli organizzatori della campagna contro *Novyj mir* del 1962-63 che, per le *Izvestija*, il quotidiano ufficiale del Soviet

²⁹ Evgenij Viktorovič Vučetič (1908-1974) fu uno dei maggiori scultori sovietici. Fedelissimo ai principi del realismo socialista, insignito dei premi Lenin (1970) e Stalin (1946-50), si dedicò principalmente all’arte monumentale. La sua opera più celebre è la gigantesca statua *Rodina-Mat’ zovet* (*La Madre Patria chiama*, 1959-67), centro compositivo del complesso scultoreo in memoria della battaglia di Stalingrado (oggi Volgograd), eretto sul Mamaev Kurgan, collina nei pressi della città.

Supremo, firmò un articolo intitolato “Vnesem jasnost” (“Facciamo chiarezza”, 1965). È chiaro che Vučetič parlasse a nome del governo e che le sue critiche non si limitassero ai contenuti espressi da Tvardovskij, ma fossero dirette a lui personalmente (cfr. Lakšin 2004: 240). Lo scultore imperniava il suo attacco rifacendosi a due categorie tipiche del realismo socialista staliniano: la ‘verità dei fatti’, ossia quella percepita attraverso i sensi, e la ‘verità della vita’, cioè la verità proclamata dal leninismo, l’unica degna di considerazione da parte di un’artista che potesse dirsi comunista³⁰ (cfr. Spechler 1982: 215). *Novyj mir*, al contrario, continuava a proporre opere che si concentravano sulla ‘verità dei fatti’ e che, di conseguenza, si rivelavano una minaccia per l’ideologia di Partito. Lo scultore non indicava un autore in particolare, ma dalle sue parole si evince facilmente che si riferiva a Solženicyn. Benché godesse dell’appoggio governativo, Vučetič “dovette inchinarsi di fronte a Tvardovskij: la sua fama era troppo grande” (Lakšin 2004: 240). Ciononostante, l’articolo era un segnale ben preciso: Aleksandr Trifonovič non godeva più dei favori del Partito. A ulteriore conferma di questo cambio di passo, la censura prese a cavillare su ogni frase ospitata su *Novyj mir*, causando continui ritardi nella pubblicazione (*Ibid.*).

Attacchi di questo genere si protrassero fino alla fine del 1965, intensificandosi l’anno successivo, in cui si svolse il XXIII congresso del PCUS. In quell’occasione, Tvardovskij perse il posto di membro candidato del CC e di conseguenza non partecipò alla solenne assise. Dalla tribuna, i delegati ribadirono il totale appoggio degli artisti sovietici al realismo socialista ed evidenziarono “gli errori ideologici, le rappresentazioni scorrette e unilaterali del presente e del passato, il brontolio qualunque circa alcune difficoltà temporanee, nonché un atteggiamento conciliatorio verso punti di vista estranei [al socialismo DF]” che si registravano sulle pagine di certe riviste, sulle pellicole proiettate in certe sale e sui

³⁰ Si trattava di due categorie piuttosto presenti nel dibattito letterario degli anni Sessanta e che verranno esaminate più approfonditamente nel capitolo riguardante il realismo socialista.

palcoscenici di certi teatri (Egoryčev 1966: 128). Sebbene non menzionasse nessuno apertamente, è evidente che Egoryčev alludesse soprattutto a *Novyj mir*. Puntualmente la rappresentazione della pièce basata sul poema *Terkin na tom svete* (*Terkin all'altro mondo*, 1954) di Tvardovskij venne interrotta proprio in occasione dei lavori del Congresso e successivamente fu rimossa dal cartellone. Come se non bastasse, le critiche di Egoryčev furono seguite da quelle pronunciate dalla Conferenza Ideologica Pansovietica, che si scagliò nuovamente contro *Novyj mir*, mentre la stampa conservatrice iniziò a stroncarne sistematicamente gli autori (cfr. Lakšin 2004: 240).

L'arresto di Sinjavskij³¹, che aveva a lungo collaborato con Tvardovskij in veste di critico, e la confisca dell'archivio di Solženicyn, una delle 'punte di diamante' di *Novyj mir*, non fecero che confermare l'enorme pressione a cui era sottoposta la rivista e, più in generale, l'intera fazione dei liberali sovietici. Ciononostante, Tvardovskij non cedeva: la fama e il prestigio di cui godeva sia in patria, sia all'estero erano enormi e riuscivano a rendere la sua posizione sufficientemente salda. Inoltre, il governo, già in imbarazzo per la detenzione di Daniel' e Sinjavskij, sapeva di non poter risolvere l'*affaire Novyj mir* con un decreto del CC o con un arresto: serviva una soluzione più raffinata e soprattutto il più silenziosa possibile. Dal momento che il governo sovietico era piuttosto preoccupato per "l'influenza crescente che la rivista stava acquisendo all'interno del campo culturale" dei liberali (Zalambani 2009b: 361), venne deciso di sostituirla gradualmente la redazione e di continuare a servirsi della censura per ostacolarne al massimo il lavoro, col fine ultimo di deprivarla della sua identità.

La nuova strategia 'anti *Novyj mir*' non tardò a prendere corpo. Alla fine del 1966, il vice-direttore, Aleksandr Dement'ev e il segretario responsabile, Boris Zaks, fedelissimi di Tvardovskij e suoi amici di lunga

³¹ Per un approfondimento circa l'attività critica di Sinjavskij su *Novyj mir* si veda Biul'-Zedginidze 1996: 228-281.

data, vennero rimossi. Aleksandr Trifonovič tentò immediatamente di ottenere, senza successo, un appuntamento con Suslov, il quale si limitò a telefonargli, richiamandolo alla disciplina di Partito (cfr. *Ivi*: 241). La crisi si aggravava ogni giorno di più: per tamponare in qualche modo la situazione, Tvardovskij fece entrare nel collegio di redazione Čingiz Ajtmatov, progressista *sui generis*, che aveva da poco terminato *Džamilija, povest'* che gli sarebbe valsa il Premio Lenin, Efim Doroš e Michail Chitrov.

L'anno seguente fu mosso un altro duro attacco. Dopo mesi di discussione sia in redazione, sia all'interno della Segreteria dell'Unione degli Scrittori, sembrò concretizzarsi la possibilità di pubblicare *Rakovyj korpus (Padiglione cancro, 1990)* di Solženicyn, ma all'ultimo, l'allora primo segretario dell'Unione, Konstantin Fedin, che non solo aveva lavorato in passato a *Novyj mir*, ma era anche amico personale di Tvardovskij, pose il veto all'intera iniziativa. Il direttore visse la vicenda come un tradimento: comprese che proporre le opere di Solženicyn non sarebbe più stato possibile e iniziò seriamente a dubitare del ruolo di *Novyj mir*, la cui esistenza, al di fuori delle storiche battaglie antistaliniste e in favore del rinnovamento della letteratura sovietica, sarebbe stata priva di senso (cfr. Spechler 1982: 223-224).

Nonostante la qualità degli articoli proposti e l'enorme prestigio di cui godeva la redazione, l'offensiva contro *Novyj mir* non accennava a fermarsi. Nel 1968, complice l'atmosfera tesissima per gli avvenimenti cecoslovacchi, il CC adottò una risoluzione, in cui faceva proprie le osservazioni del Glavlit, che constatava come una parte consistente dei materiali proposti per il numero di aprile di *Novyj mir* “fosse ideologicamente inidonea alla pubblicazione”, conclusioni che portarono all'esclusione di alcuni capitoli di *Derevesnkij dnevnik (Diario di campagna)* di Doroš (Retjunksich 2010: 290). Stessa sorte subirono la *povest'* di Vasilij Bykov *Ataka s chodu (Attacco di rinforzo)*, gli articoli “O Markse i Internacionale” (“Marx e l'Internazionale”) di P. L. Lavrov e “Ironija istorii” di L. Fridmann (“L'ironia della storia”), e l'articolo

redazionale “Prestupnik n. 1 Adolf Gitler i ego chozjaeva” (“Il criminale numero uno Adolf Hitler e i suoi padroni”) (*Ibid.*). Tvardovskij, all’intensificarsi degli attacchi, abbandonò la sua tradizionale cautela in favore di posizioni di aperto contrasto col regime. Infatti, non solo omise di convocare la redazione per discutere del documento di appoggio all’invasione della Cecoslovacchia, che tutti gli organi di stampa sovietici erano tenuti a produrre, ma quando i suoi collaboratori si riunirono dopo le pressioni esercitate da alcuni funzionari, Tvardovskij non si presentò, rifiutandosi di firmare la risoluzione dell’Unione degli Scrittori che condannava l’atteggiamento ‘reazionario’ dei colleghi cecoslovacchi contrari all’invasione sovietica (cfr. Spechler 1982: 224). La situazione di *Novyj mir* si faceva sempre più precaria e, nonostante la posizione Tvardovskij fosse ancora sufficientemente salda per proteggere la rivista da azioni eclatanti, il piano per mutarne silenziosamente la composizione della redazione proseguì. Per la carica di vicedirettore fu proposto Vadim Koževnikov, giornalista e scrittore di assoluta affidabilità politica, già direttore di *Znamja* (cfr. Retjunksich 2010: 291).

L’offensiva finale contro *Novyj mir* si scatenò nel 1969 (cfr. Retjunksich 2010: 291, Zalambani 2009b: 361). La natura dello scontro abbandonò il campo della letteratura per farsi marcatamente politica. L’anno si aprì sotto pessimi auspici per la rivista, poiché già il numero di febbraio venne mutilato della recensione del volume *Bol’shevitskaja partija v bor’be s cenzuroj* (*Il Partito bolscevico e la lotta con la censura*) firmata da Doroš; come se non bastasse, persino alcuni versi di Tvardovskij vennero bloccati. Si trattava di un gesto molto eloquente, poiché significava che il regime aveva abbandonato la circospezione con cui aveva agito fino a quel momento, attaccando apertamente *Novyj mir*. Evidentemente il prestigio personale del suo direttore non era più sufficiente a proteggere la rivista. Infatti, a marzo, la *Pravda* pubblicò un nuovo pezzo contro *Novyj mir*, sottolineando come, nonostante la sua linea editoriale fosse già stata ampiamente criticata, la redazione continuasse a proporre opere ideologicamente “erronee” (cfr. Lakšin

2004: 245). Al fine di alleggerire la crisi, il segretario dell'Unione degli Scrittori, Konstantin Voronkov, suggerì a Tvardovskij di permettere l'ingresso in redazione di critici conservatori come Lidija Fomenko e Lev Jakimenko, proposta che ricevette un secco rifiuto (*Ibid.*).

Lo scandalo che avrebbe portato alla morte di *Novyj mir* si verificò nel mese di aprile, quando Aleksandr Dement'ev³², in un articolo intitolato "O tradicijach i narodnosti" ("Le tradizioni e lo spirito popolare", 1969), rispose sprezzante a due pezzi di Viktor Čalmaev, "Velikie iskanija" ("Le grandi ricerche", 1968) e "Neizbežnost'" ("L'invenitabilità", 1968), pubblicati su *Molodaja gvardija*, l'organo ufficiale del Komsomol, e a "Prosveščennoe meščanstvo" di Michail Lobanov ("Piccola borghesia illuminata", 1969), uscito sulle colonne della *Pravda*. Dement'ev (1969: 219) sottolineava come, dietro il patriottismo propugnato dai due giornalisti, si nascondesse uno spirito reazionario e oscurantista e sostanzialmente antimarxista:

È chiaro come Čalmaev intenda le tradizioni nazionali russe e le manifestazioni più alte del nostro carattere nazionale. La sua concezione di questi fenomeni è più vicina a varianti epigoniche della slavofilia, e al *počvenničestvo*, piuttosto che alla scienza [il marxismo DF] a noi propria.

Quest'episodio fu il *casus belli* che i nemici di Tvardovskij attendevano da tempo. Una critica del genere al giornale ufficiale del Komsomol e al quotidiano ufficiale del Partito non poteva passare in sordina. Puntualmente, il 26 luglio 1969, su *Ogonek* uscì "Protiv čego vystupaet *Novyj mir*" ("Contro cosa interviene *Novyj mir*?", 1969), articolo firmato da undici fra i più influenti scrittori dell'ala conservatrice. Come nota Zalambani (2009b: 364):

La risposta di gruppo lasciava intendere l'ampiezza del diapason dell'attacco: era la voce degli scrittori sovietici che si levava e l'affondo doveva andare in profondità e avere implicazioni più ampie di quelle

³² Dement'ev era stato rimosso dalla carica di vice-direttore, conservando, però, il posto di redattore.

che avrebbe potuto avere una mera replica a un articolo. Come si evince dal titolo, gli autori non si rivolgevano esclusivamente a Dement'ev, bensì a *Novyj mir* in generale, e questo, fra l'altro, avveniva in un momento in cui Tvardovskij si trovava in ospedale e la rivista era in una posizione di maggior debolezza.

La situazione, se possibile, si aggravò ulteriormente in autunno. Il poema di Tvardovskij *Po pravu pamjati* (*Per diritto di memoria*), proibito in Unione Sovietica, ma che circolava in *samizdat*, venne pubblicato sulla rivista antisovietica *Posev*, edita in Germania Ovest. L'anomalia era che non si trattava della versione illegale, ma di quella che, nel 1968, Tvardovskij aveva inutilmente proposto a *Junost'*. Secondo Diane Spechler (1982: 226), qualcuno del comitato editoriale o del Glavlit aveva consegnato il manoscritto di *Per diritto di memoria* al KGB che, per danneggiare Tvardovskij, l'aveva fatto pervenire in Occidente. La posizione del direttore di *Novyj mir* si fece critica e il CC ordinò di far pressione affinché si dimettesse, senza, tuttavia, ottenere nulla. Il 28 dicembre, senza l'autorizzazione di Tvardovskij, sull'*Espresso*, comparve il poema, censurato in URSS, *Nad prachom Stalina* (*Sulle spoglie di Stalin*). Fu il 'punto di non ritorno'.

Il 3 febbraio 1970, col pretesto di voler rafforzare la redazione di *Novyj mir*, l'Unione degli Scrittori ne licenziò i membri storici, Igor' Sac, Aleksej Kondratovič, Vladimir Lakšin e Igor' Vinogradov, nominando al loro posto Oleg Smirnov, Valerij Kosolapov, Aleksandr Rekemčuk e Aleksandr Ovčarenko. Alcuni scrittori come Aleksandr Bek, Boris Možaev e Veniamin Kaverin si rivolsero direttamente a Brežnev per perorare la causa di Tvardovskij, mentre altri, tra cui spiccavano i nomi di Sergej Smirnov, Michail Isakovskij (autore del testo della celeberrima canzone *Katjuša*), Aleksej Surkov, scrissero alcuni articoli in sua difesa: fu tutto inutile e Tvardovskij, ormai accerchiato, venne costretto a dimettersi (cfr. Zalambani 2009b: 347). La guida della rivista venne assunta da Kosolapov, un *apparatičik* grigio e ubbidiente, che la riportò nei ranghi dell'ufficialità, ponendo in tal modo fine a una delle esperienze più straordinarie della pubblicistica sovietica. Tvardovskij, ormai gravemente

malato, sarebbe spirato il 18 dicembre 1971, non prima di essere stato ipocritamente insignito del Premio di Stato dell'Unione Sovietica per la raccolta *Liriki iz tech let 1959-67* (*Liriche di quegli anni 1959-67*, 1967). La sua morte segnò, a livello culturale, la linea di demarcazione fra il Disgelo e la Stagnazione.

2.4 Il 'processo dei quattro' e il movimento dissidente

Le reazioni che fecero da corollario al processo Daniel'-Sinjavskij, all'invasione delle Cecoslovacchia e al caso *Novyj mir* dimostrarono che in URSS, nonostante la crescente pressione censoria e poliziesca, i tempi della passiva e silente accettazione di qualsiasi misura presa dalle autorità erano finiti per sempre: stava nascendo il movimento dissidente. La caratteristica più degna di nota dei suoi aderenti era il loro essere parte integrante del sistema:

[I dissidenti] non proponevano nulla che non fosse già stato proclamato dalle autorità. Il Partito faceva appelli in favore della sincerità? I dissidenti dicevano la verità. I giornali scrivevano di ripristino della legalità? I dissidenti rispettavano la legge più scrupolosamente della procura. Dalle tribune veniva affermato il bisogno di critica? I dissidenti criticavano (Vajl', Genis 2001: 176).

Tuttavia non si trattava della "libera critica [che si era manifestata] nei primi lustri postrivoluzionari" ad opera di pochi individui (Strada 1977: XXII), ma di un vero e proprio movimento di resistenza intellettuale, legalitaria e non-violenta contro il crescente autoritarismo e gli arbitri del regime.

La dissidenza sovietica viene spesso percepita come un movimento unico e organizzato in lotta col potere, molto politicizzato e caratterizzato da forti venature anticomuniste. In realtà, si tratta di una semplificazione piuttosto grossolana. Infatti, se è innegabile che durante le sue battute iniziali (1966-68) la stragrande maggioranza degli esponenti dell'ortodossia avanzasse pressoché le stesse richieste (fine della censura

e delle repressioni politiche, maggior tutela dei diritti umani, discussione pubblica dei problemi della società sovietica), negli anni Settanta, quando il movimento divenne più propositivo e quindi più politicizzato, iniziarono i distinguo. La dissidenza, pertanto, si spaccò in tre correnti, spesso in violenta polemica fra di loro: socialisti democratici o neo marxisti-leninisti (la fazione più forte e autorevole), movimenti religiosi (diffusi soprattutto sul Baltico e fra i cattolici e gli anabattisti, gli unici a essere apertamente anticomunisti) e neonazionalisti (tipici di quelle repubbliche dove c'era una forte identità nazionale come l'Armenia, la Georgia o l'Ucraina) (cfr. Medvedev 1977: 3).

Le prime manifestazioni di dissenso erano caratterizzate da una certa ingenuità e temerarietà. Più che volontà di cambiare le cose, di influenzare in qualche modo la realtà, quei gesti rispondevano all'imperativo morale di insorgere contro gli abusi e le ingiustizie. Un esempio su tutti può essere quello di Ginzburg col suo *Libro bianco* sul processo Daniel'-Sinjavskij. Nel novembre del 1966, ne aveva inviato copia ad alcuni deputati del Soviet Supremo e al KGB (cfr. Igrunov 2005: 423). Poco tempo dopo, nel gennaio del 1967, Ginzburg venne puntualmente fermato assieme a Vera Laškova, che aveva dattiloscritto gli esemplari. Da questi arresti nacque il 'processo dei quattro', che si svolse fra l'8 e il 12 gennaio 1968 a Mosca. Alla sbarra c'erano Jurij Galanskov, Aleksandr Ginzburg, Aleksej Dobrovol'skij e Vera Laškova, accusati, in base all'ormai consueto art. 70, di propaganda e agitazione antisovietica. Il capo d'accusa contro Ginzburg era quello di aver inviato all'estero *Il libro bianco*, uscito a Francoforte sul Meno nel 1967, mentre per Galanskov e Dobrovol'skij l'imputazione era di aver curato la pubblicazione dell'almanacco illegale *Feniks*. Laškova, invece, era accusata di aver battuto a macchina entrambe le pubblicazioni.

Galanskov fu condannato a sette anni, Ginzburg a cinque, Dobrovol'skij, che collaborò con gli inquirenti, a due e Laškova a un anno, che non scontò. L'ennesimo processo politico, la severità delle condanne e le evidenti violazioni delle procedure e della legalità da parte degli organi

inquirenti sollevarono ancora una volta un'ondata di proteste senza precedenti: decine di lettere e oltre mille firme vennero raccolte in difesa di Galanskov e Ginzburg, mentre il 22 gennaio 1967 si tenne un'altra manifestazione di protesta che reclamava trasparenza nelle azioni giudiziarie (*Ivi*: 424)³³.

Il documento più noto legato al 'processo dei quattro' è "K mirovoj obščestvennosti" ("Alla comunità internazionale", 1968), sottoscritto da Larisa Bogoraz (moglie di Daniel') e Litvinov, dove si denunciavano le gravi irregolarità e ingiustizie di cui la corte si era resa responsabile: "Il procedimento somiglia a una 'caccia alle streghe'", scrivevano i due (Bogoraz-Daniel', Litvinov 2005: 43). Infatti, mentre il procuratore e la corte aiutavano Dobrovol'skij, nel frattempo diventato testimone d'accusa, a inventare calunnie contro Galanskov e Ginzburg, gli avvocati potevano solamente far riferimento a ciò che era contenuto nei fascicoli del KGB, mentre ai testimoni della difesa veniva impedito di mostrare le prove che dimostravano "il ruolo provocatorio di Dobrovol'skij all'interno della vicenda" (*Ibid.*). Fu il caso di A. Topeškina, la cui testimonianza avrebbe potuto smascherare la falsità delle accuse mosse da Dobrovol'skij, e di E. Basilova, la quale avrebbe potuto minare le tesi della procura, visto che la deposizione di suo marito, un malato psichico, era stata ottenuta dal KGB sottoponendo l'uomo a pesanti pressioni psicologiche (*Ibid.*). Inoltre, per mantenere la tensione, il giudice consentiva a un pubblico selezionato di gridare insulti contro i testimoni della difesa e contro gli imputati (*Ibid.*).

Nella seconda metà degli anni Sessanta, anche alcune personalità del mondo letterario decisero di scontrarsi apertamente col sistema. Nel 1967, Aleksandr Solženicyn (1975b: 529) indirizzò al IV Congresso degli Scrittori Sovietici una lettera dove lanciava accuse al vetriolo contro l'Unione degli Scrittori, imputandole di aver mai fatto nulla per difendere i suoi membri dalle persecuzioni e dalle calunnie, e di aver abbandonato,

³³ Per un approfondimento sul 'processo dei quattro' cfr. Litvinov 1968 e Igrunov 2005: 424-428.

in tempi staliniani, oltre seicento letterati “alla loro sorte di carcerati e deportati”. Inoltre, lo scrittore denunciava il sequestro dei suoi scritti da parte degli organi della sicurezza statale³⁴, i danni procurati dalla censura preventiva, nonché la pubblicazione ritardata di grandissimi quali Bulgakov, Cvetaeva e Mandel’stam. Oltre alle accuse, la lettera di Solženicyn (*Ivi*: 528) conteneva richieste ben precise: “Sopprimere ogni forma di censura – visibile o occulta – sulla produzione artistica, dispensare le case editrici dall’obbligo di ottenere un’autorizzazione per ogni pagina stampata”, modificare il paragrafo XXII dello statuto dell’Unione degli Scrittori al fine di formulare chiaramente “tutte le garanzie di difesa che l’Unione intende fornire ai suoi membri fatti oggetto di calunnie e persecuzioni ingiuste, affinché tali arbitrii non si ripetano in futuro” (*Ivi*: 529). Oltre cento scrittori dichiararono di appoggiare le istanze sollevate da Solženicyn, chiedendo che venissero discusse durante il Congresso, ma i dirigenti si opposero, demandandone l’esame al segretariato dell’Unione (cfr. Zalambani 2009a: 94). La discussione, avvenuta il 22 settembre 1967, fu inconcludente: da una parte Solženicyn denunciava la campagna di calunnie di cui era vittima, dall’altra i membri della segreteria continuavano a spostare la conversazione sulla possibilità o meno di pubblicare *Il primo cerchio* e *Divisione cancro*, evitando astutamente di esprimersi in modo chiaro circa le accuse rivolte allo scrittore (cfr. Solženicyn 1975a). All’inizio del confronto, Konstantin Fedin, uno dei massimi dirigenti dell’Unione degli Scrittori, non solo criticò pesantemente il contenuto delle missive di Solženicyn definendolo “ingiurioso” (*Ivi*: 534), ma aggiunse: “Volenti o nolenti, dovremo parlare oggi delle opere di Solženicyn, ma mi sembra che in generale si debba parlarne sulla base delle lettere” (*Ibid.*). Il dado era tratto, la frattura fra lo scrittore e il sistema era ormai insanabile.

³⁴ I manoscritti di *V krugę pervom* (*Il primo cerchio*) e *Divisione cancro*, che avrebbero dovuto essere ospitati su *Novyj mir*, non ottennero il visto della censura, mentre nel 1965 l’archivio di Solženicyn venne confiscato (cfr. Zalambani 2009a: 93).

Sulla falsa riga di Solženicyn, nel 1968, Arkadij Belinkov, diede le dimissioni dall'Unione degli Scrittori³⁵, indirizzando ai suoi dirigenti una lettera che ebbe una certa diffusione negli ambienti del *samizdat*. Belinkov (2005: 87) accusò apertamente il CC, il KGB e l'Unione degli Scrittori, di essere fra le cause responsabili, assieme ai “cataclismi storici”, dell'annientamento della grande letteratura russa. L'Unione degli Scrittori era stata lo strumento con cui un potere “spietato, intollerante, ignorante e distruttivo” (*Ibid.*) aveva educato

bestie rabbiose e devote, pronte a scatenare guerre, a uccidere gli eterodossi e i loro sostenitori, a suonare le fanfare della gloria per quell'uomo senza pari che era riuscito a annientare il maggior numero di persone al mondo (*Ibid.*).

Il potere sovietico, secondo Belinkov (*Ivi*: 92), era “incorreggibile e senza speranza [...] vendicativo, intollerante, capriccioso, borioso e urlante”, pertanto l'unica soluzione era combatterlo. Tuttavia, nonostante una lettera simile, lo scrittore non fu arrestato: approfittò di un viaggio in Ungheria per passare, assieme alla moglie, in Jugoslavia e da lì riparare in Occidente.

L' 'epoca d'oro' del dissenso furono gli anni Settanta, periodo in cui agirono i suoi esponenti più autorevoli. Nel 1970, i fisici Valerij Čalidze, Andrej Sacharov e Andrej Tverdochlebov, nomi storici del movimento, fondarono il Comitato per i Diritti Umani in Unione Sovietica, che aderì alla Lega Internazionale per i Diritti dell'Uomo e all'Istituto di Diritto Internazionale. Sacharov, che assieme a Petr Turčín e Roj Medvedev aveva indirizzato una lettera a Brežnev sul problema dei diritti umani in URSS e sulla democratizzazione del sistema (1968), sperava di poter

³⁵ Uscire dall'Unione degli Scrittori per un letterato sovietico significava la morte civile e professionale. Infatti, benché teoricamente la partecipazione all'Unione degli Scrittori fosse su base volontaria, in pratica solo i suoi membri potevano pubblicare o collaborare con le case editrici. L'espulsione dall'Unione era sia una misura sanzionatoria, sia uno strumento di pressione per ricondurre a più miti consigli i letterati più riottosi.

discutere queste due questioni direttamente con Leonid Il'ič, ma i suoi appelli e le sue richieste di incontro caddero sempre nel vuoto.

Sacharov tentò una seconda volta di contattare Brežnev, inviandogli, nel giugno del 1972, un *memorandum* che somigliava molto al programma politico della *perestrojka*, nel quale poneva una serie di richieste fra cui un'ammnistia completa per i detenuti per reati d'opinione, una revisione dei processi che non si erano svolti in regime di *glasnost*, una legge a tutela dei pazienti sottoposti a ricovero psichiatrico coatto³⁶, l'abolizione della pena di morte e del regime dei passaporti interni³⁷ (cfr. Sacharov 1990). Tuttavia, anche questo tentativo si risolse in un nulla di fatto, contribuendo a rendere Sacharov ancor più invisibile al regime. La posizione del padre dell'atomica sovietica si fece sempre più precaria. Nel 1980 venne privato del permesso di risiedere a Mosca e confinato a Gor'kij (l'odierna Nižnyj Novgorod), facendo ritorno nella capitale solamente ai tempi di Gorbačev.

Il tempo e la mancanza di risultati concreti fecero perdere forza propulsiva alla dissidenza. Probabilmente, il traguardo più degno di nota fu la pubblicazione, in forma di *samizdat*, del periodico *Chronika tekuščich sobytij* (*Cronaca degli eventi correnti*, 1968-83) su cui venivano riportati i processi politici contro i dissidenti e le misure repressive o intimidatorie messe in atto contro chi criticava apertamente il regime. Uno dei colpi definitivi assestati al movimento dissidente fu l'arresto, nel

³⁶ La patologizzazione del dissenso fu uno degli strumenti di cui il sistema sovietico si servì per reprimerlo. Infatti, verso la fine degli anni Sessanta, chi criticava l'ordine costituito rischiava di essere ricoverato coattamente per disturbi mentali. Degno di nota è il fatto che molti intellettuali dissidenti piuttosto che finire in un istituto psichiatrico preferivano essere rinchiusi in un carcere tradizionale (cfr. Reich 2014).

³⁷ In Unione Sovietica, per vivere in un luogo diverso dal quello di nascita era necessario possedere un passaporto interno che consentiva di richiedere la *propiska*, sorta di permesso di soggiorno che veniva concesso in base a regole piuttosto precise e stringenti. Il problema maggiore di questo sistema consisteva nel fatto che non tutte le fasce della popolazione avevano diritto a un passaporto interno, ad esempio ai kolchosiani venne concesso solamente a partire dal 1974. L'abolizione del regime dei passaporti interni era già stata avanzata nel 1969 dal ministro degli interni Ščelokov, ma era stata respinta (cfr. Graziosi 2008: 366).

1977, dei membri del gruppo di monitoraggio degli accordi di Helsinki³⁸, sottoscritti in sede internazionale dall'Unione Sovietica. La fine del fenomeno della dissidenza può essere collocata all'inizio degli anni Ottanta (cfr. Tompson 2003: 104)

2.5 La reazione del regime

Durante un'intervista, alla domanda su quale fosse il dialogo fra dissidenza e autorità, Medvedev (1977: 4) rispose: "Non abbiamo alcun *dialogo* con le autorità nel senso che di solito si attribuisce a questo concetto in Occidente, anzi ne siamo molto lontani". Effettivamente mai nessun alto esponente del PCUS si preoccupò di aprire una discussione su una maggiore democratizzazione del sistema. Dal punto di vista del regime, non c'era la necessità. Infatti, il fenomeno della dissidenza essenzialmente restò confinato negli ambienti accademici e intellettuali³⁹, senza godere di un largo appoggio popolare; al contrario molti comuni cittadini, nelle repressioni, vedevano "una reazione legittima contro motivi di perturbazione dell'ordine pubblico" (Boffa 1995: 110).

Erano proprio lo scarso consenso e il sostanziale isolamento in cui operavano i dissidenti che venivano sfruttati dal governo per combattere questo fenomeno. A tal proposito, William Tompson (2003: 104) ha parlato di "repressione morbida", poiché gli apparati di sicurezza preferivano gestire l'eterodossia attraverso minacce di vario tipo (demansionamento, trasferimento in località remote, licenziamento,

³⁸ Gli Accordi di Helsinki (o Atto Finale di Helsinki) sono il documento conclusivo della Conferenza per la sicurezza e la cooperazione europea che si chiuse nella capitale finlandese il 10 agosto 1975. Il testo dell'accordo, pur ribadendo il principio della non-ingerenza negli affari interni di una nazione, poneva il rispetto e la tutela dei diritti umani sotto il controllo internazionale.

³⁹ Stimare il numero di aderenti alla dissidenza, trattandosi di un movimento illegale, è pressoché impossibile (cfr. Alekseeva 2012: 5, Vajl', Genis 2001: 176); alcuni ritengono che al suo apice, si contassero circa 500.000 dissidenti (cfr. Boffa 1995: 110). Tuttavia, se si considera che negli anni Settanta la popolazione sovietica ammontava a circa 280 milioni di persone, si può facilmente concludere che si trattava di un fenomeno numericamente piuttosto limitato.

esclusione dagli ordini professionali o dalle unioni artistiche) che, nella maggior parte dei casi, erano sufficienti a far 'rientrare nei ranghi' il 'contattato'. L'arresto e la detenzione, visto lo scalpore che ormai destavano, erano considerati quasi un'estrema *ratio*; si preferivano convocazioni, spesso informali, presso i comandi del KGB o in procura, in modo da indurre un perenne stato di tensione negli individui attenzionati. Nei casi più 'gravi' si procedeva a campagne stampa di critica, come quella che nel 1973 colpì Sacharov e Solženicyn, mentre quando il dissidente era considerato troppo pericoloso, si procedeva all'espulsione dal Paese e al ritiro del passaporto sovietico (vedi casi Brodskij e Solženicyn).

Un altro sistema di controllo era quello di tollerare un "dissenso intrastrutturale", ossia di tollerare l'esistenza di materiale critico nei confronti del sistema sovietico, combattendolo non tramite la censura, ma limitandone al massimo la diffusione (Tompson 2003: 107). Così facendo, il governo si assicurava la possibilità di inglobare i contenuti a lui alieni: in questo modo non solo riusciva a controllarli, ma riusciva anche a disinnescarne la carica sediziosa, controbattendo alle accuse di scarsa democraticità. Questa modalità era utilizzata soprattutto nei confronti degli accademici. Infatti, le autorità non consideravano questo tipo di materiali un pericolo, poiché, il cittadino sovietico medio non poteva accedervi. Ciò diede modo agli studiosi, soprattutto quelli di scienze sociali, di discutere abbastanza liberamente idee riformiste e a volte persino provocatorie, purché formalmente non si distaccassero dai principi del marxismo-leninismo. Il centro di questo tipo di dissenso era la sezione siberiana dell'Accademia delle Scienze, dove lavoravano personalità come Abel Aganbegjan e Tat'jana Zaslavskaja, i cui studi di economia avrebbero costituito le fondamenta delle riforme della *perestrojka* (*Ibid.*). L'attenzione per la forma era una delle chiavi per riuscire ad attraversare indenni le maglie della censura: nella maggior parte dei casi, era sufficiente non attaccare apertamente il sistema, non

fare riferimenti espliciti ai macroproblemi che affliggevano il Paese, per ottenere i permessi necessari.

3. Il realismo socialista ai tempi del socialismo sviluppato

Quando si riuscì a districare almeno in parte il problema, risultò che la spiegazione – come sarebbe spesso accaduto con *Solaris* – non faceva che sostituire un enigma con un nuovo e forse più sconcertante problema.

Stanisław Lem, *Solaris*

3.1 Definizioni e studi sul realismo socialista

La maggior parte degli studi sul realismo socialista (d'ora in avanti RS o *socrealizm*) si sono concentrati principalmente sulla sua genesi o sul periodo staliniano, trascurando di fatto le discussioni e i tentativi di fornirne un'interpretazione meno dogmatica degli anni Sessanta e Settanta. È il caso del famoso saggio di Régine Robin *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible (Il realismo socialista. Un'estetica impossibile, 1986)*, che analizza in modo particolareggiato le fonti del RS (Belinskij, Černyševskij, il ruolo del realismo nella Russia ottocentesca, la RAPP), l'estetica, la figura dell'eroe positivo e il I Congresso degli Scrittori Sovietici. Lo stesso si può dire per i lavori di Vittorio Strada (cfr. 1980, 1986) che non solo esaminano l'origine del RS, la sua affermazione e la relazione di Andrej Ždanov al I Congresso degli Scrittori Sovietici, ma trattano anche il contributo che, sulle pagine del *Literaturnyj kritik*, György Lukács e Michail Lifšič diedero allo sviluppo di un'estetica marxista negli anni Trenta.

Nel 1997, uscì *Socialist realism without shores (Il realismo socialista senza confini)*, edito da Thomas Lahusen e Evgenij Dobrenko, che ha il pregio di cercare di costruire un quadro più organico del RS, esaminando non solo il periodo staliniano e la letteratura, ma estendendo lo sguardo anche ad altre arti e all'evoluzione del *socrealizm* dopo il 1953. *Socialist realism without shores* è il preludio alla monumentale raccolta

Socrealističeskij kanon (Il canone del realismo socialista, 2000) curata da Hans Günther ed Evgenij Dobrenko, ad oggi il lavoro più completo sul RS, che ne sistematizza dettagliatamente gli aspetti storici, politici e artistici.

Un altro contributo importante nello studio del RS è dato dall'ormai celebre *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion (Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale, 1988)*, in cui Boris Groys rilegge la genesi del RS, indicandolo come la continuazione delle teorie delle avanguardie negli anni Venti e sottolineando come queste ultime, al pari del RS, volessero trasformare la vita quotidiana dell'URSS partendo da una base estetico-ideologica, visione ripresa anche da Dobrenko nel suo *Formovka sovetskogo pisatelja (Il modellamento dello scrittore sovietico, 1999)*. Nella seconda parte, Groys (1992: 96-149) fornisce una buona panoramica sul fenomeno della *sots art*, e sull'ideologia 'eco-nazionalista' della 'letteratura contadina', che l'autore considera la continuazione del progetto utopico staliniano, in cui la creazione dell'uomo nuovo forgiato dal socialismo cede il passo a quella dell'uomo russo legato agli eterni valori e alla terra.

Per quanto riguarda il periodo della Stagnazione, sebbene in URSS fossero usciti molti testi che dibattevano dei nuovi possibili sviluppi del RS, esiste scarso materiale che analizza le discussioni dell'epoca. In tal senso un buon articolo è "Socrealizm v poiskach svoich beregov: neskol'ko istoričeskich zamečanij odnositel'no 'istoričeski otkrytoj estetičeskoj sistemy pravdivogo izobraženija žizni'" ("Il realismo socialista in cerca dei suoi lidi: alcune annotazioni storiche circa 'un sistema estetico storicamente aperto di raffigurazione veritiera della vita'", 2000) di Thomas Lahusen che prende in considerazione l'ultima definizione di RS data da Dmitrij Markov, verosimilmente il teorico più innovativo della Stagnazione. Un altro lavoro degno di nota sul *socrealizm* in periodo tardo sovietico è "The Mutability of Canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's *I dol'she veka dlitsja den*" ("La mutabilità del canone: il realismo socialista e *I dol'she veka dlitsja den*' di Čingiz Ajtmatov", 1984),

articolo dove Katerina Clark (1984: 573-574) sostiene capacità del RS di generare nuovi paradigmi di sé stesso. Infatti, il romanzo di Ajtmatov dimostra che, sebbene i simboli del RS fossero rimasti costanti nel tempo, il loro significato era passato attraverso alcune mutazioni, le quali, a loro volta, avevano implicato un rovesciamento o una rilettura dei motivi principali del canone stesso.

Malgrado la significativa mole di critica di cui questa rassegna rappresenta solamente una piccola parte, ad oggi non esiste una definizione univoca e condivisa di RS, poiché, in generale, è fundamentalmente impossibile fornirne una (cfr. Clark 1981: 3): troppo ampie le implicazioni artistiche e filosofiche che entrambi i termini presentano, troppi i fattori extra-letterari, *in primis* politici, di cui bisogna tenere conto. Sergej Petrov (1984: 212), uno dei teorici conservatori più autorevoli della Stagnazione, scriveva: “L’estetica marxista risolve la questione della legittimità del concetto di bellezza nella vita non in maniera astratta e aprioristica, ma in relazione al cammino della storia”. Inoltre, “l’abbondanza di letteratura ufficiale [sul realismo socialista DF] non è un’analisi dei suoi meccanismi, ma semplicemente una delle sue manifestazioni” (Groys 1992: 11). Se ne può dedurre che il RS non è qualcosa di immutabile e stabilito, ma che cambia a seconda delle circostanze storiche in cui viene elaborato e interpretato: quindi non esiste un solo RS, ma esistono vari realismi socialisti, ognuno connesso alla propria epoca. Il fine di questo capitolo è mostrare le mutazioni nell’interpretazione del RS nell’epoca brežneviana, partendo dalla grande discussione che avvenne all’Istituto Gor’kij nel 1966 per giungere fino agli ultimi lavori degli anni Settanta di Dmitrij Markov. Tuttavia, prima di addentrarsi in quel periodo, è utile un excursus sul RS degli anni Trenta.

3.2 Le tappe storiche del realismo socialista. Il I Congresso degli Scrittori Sovietici e il metodo unico delle arti sovietiche

A cavallo fra gli anni Venti e Trenta, la comunità letteraria era organizzata in quattro grandi associazioni: la VSPP, detta anche *poputničeskij*, giacché vi erano confluiti i *poputčiki*, la RAPP, la ROPKP e la LOKAF. A queste si aggiungeva *Pereval*, gruppo riunitosi attorno ad Aleksandr Voronskij e alla rivista *Krasnaja nov'*. La RAPP, guidata dal critico di estrema sinistra Leopold Averbach, era indubbiamente la più influente, dal momento che, durante gli anni Venti, si era affermata come custode della *partijnost'* (impegno partitico) e dell'ortodossia marxista in letteratura. Teoricamente gli obiettivi principali della RAPP sarebbero stati due: formare le nuove leve della letteratura proletaria e avvicinare definitivamente i *poputčiki* alla causa del comunismo. In pratica, l'assenza di una linea teorica chiara aveva ridotto la sua attività a roboanti campagne di stampa e a violente polemiche, sia interne, sia esterne, alle volte in contraddizione fra di loro, contro qualcuno o qualcosa (cfr. Strada 1980: 238-245)⁴⁰.

Gradualmente i contrasti fra le varie associazioni e i loro membri si erano acuiti sempre di più, e le organizzazioni avevano assunto un carattere settario ed estremista, tanto che la RAPP era arrivata addirittura a dichiarare autonomamente nemico del popolo il drammaturgo comunista Vladimir Bill'-Belocerkovskij. Era 'la goccia che fece traboccare il vaso': i suoi dirigenti⁴¹ erano stati sconfessati e fatti oggetto di violenti attacchi.

⁴⁰ Per una trattazione esauriente dell'esperienza rappista cfr. Brown 1971.

⁴¹ Il destino personale di Averbach è tutt'oggi sconosciuto. Sebbene nel 1932 fosse stato comunque inserito, su proposta di Gor'kij, nel comitato organizzativo dell'Unione degli Scrittori, qualche tempo dopo cadde in disgrazia. Accusato di trattenere 'rapporti immorali' con Ol'ga Berggol'c, la quale effettivamente era la sua amante, fu arrestato nel 1937, durante la purga che colpì la sezione leningradese dell'Unione degli Scrittori (cfr. Volček 2012). Inoltre, la sua parentela con Genrich Jagoda, ex potentissimo ministro degli interni, nella logica sovietica del tempo, non poteva che aggravare la sua posizione. Secondo i documenti pubblicati sul sito dell'associazione *Memorial*, che si occupa di investigare gli abusi compiuti in tempo sovietico, Averbach probabilmente venne fucilato a Mosca nell'agosto del 1937 (cfr. *Rasstrely* 2004). Sul suo nome, anche dopo

Il 23 aprile 1932, al fine di riordinare e razionalizzare il mondo letterario, il CC aveva adottato la celebre risoluzione *O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij* (*Della riorganizzazione delle associazioni letterarie e artistiche*), la quale si apriva con la constatazione del settarismo che imperava nel mondo artistico:

Le delimitazioni delle organizzazioni proletarie letterarie e artistiche (VOAPP, RAPP, RAPM ecc...) stanno diventando sempre più anguste e frenano una concreta apertura dell'arte creativa. Questa circostanza genera il rischio che tali organizzazioni, da mezzo per mobilitare su vasta scala gli scrittori e gli artisti sovietici attorno ai compiti dell'edificazione del socialismo, si trasformino in un mezzo per coltivare gruppi elitari chiusi, facendoli deviare dai compiti della contemporaneità e dai gruppi importanti di scrittori e di artisti impegnati nell'edificazione del socialismo (*O perestrojke* 1981: 134-135).

Per porre rimedio a questa situazione, il governo sovietico deliberava di:

1. Sciogliere le associazioni degli scrittori proletari (VOAPP, RAPP).
2. Unificare tutti gli scrittori che appoggiano la piattaforma del potere sovietico, e che prendono parte alla costruzione del socialismo, in un'unione di scrittori sovietici contenente al suo interno una fazione comunista.
3. Adottare le stesse misure anche per quanto concerne le altre forme d'arte.
4. Incaricare l'Orgbjuro di elaborare un piano per l'applicazione della presente risoluzione (*Ivi*: 135).

Sebbene questa direttiva contraddicesse il pensiero di Lenin che, già nel 1905, si era decisamente opposto allo schematismo in letteratura e alla costruzione di un sistema artistico comunista unificato tramite

la morte di Stalin, nonostante le numerose riabilitazioni fatte durante il Disgelo, sarebbe scesa una coltre di silenzio, molto simile a una *damnatio memoriae*. Infatti, né la *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (*Breve Enciclopedia Letteraria*, 1962-1978), che presentava addirittura uno spazio apposito per gli scrittori vittime delle repressioni staliniane che erano stati riabilitati, né la *Bol'saja sovetskaja enciklopedija* (*Grande Enciclopedia Sovietica*, 1969-1978), ne fanno menzione.

decreto⁴², sarebbe semplicistico considerare il RS e la nascita dell'Unione degli Scrittori Sovietici degli espedienti di Stalin "per turlupinare e assoggettare i letterati sovietici e comunisti" (Strada 1980: 170).

L'espressione RS era stata coniata dallo scrittore Ivan Gronsčij e comparve per la prima volta sulla *Literaturnaja gazeta* il 23 maggio 1932, in un articolo redazionale intitolato "Za rabotu!" ("Al lavoro!"). Il 26 ottobre dello stesso anno Stalin ripeté quest'espressione durante un incontro con alcuni scrittori a casa di Gor'kij, dimostrando la sua approvazione (Revjakina 2001: 285). Quando sulla *Literaturnaja gazeta* si iniziò a parlare dell'elaborazione di un nuovo metodo artistico, la notizia era stata considerata da molti come una liberazione dal rigido dogmatismo del famigerato *diamat*⁴³ e dall'aridità sia delle opere prodotte dalla *literatura fakta*⁴⁴ (letteratura del fatto), sia dalla maggior parte dei rappisti (cfr. Kirpotin 1967: 36-37; cfr. Groys 1992: 46). Nel 1933, l'Orgkomitet, rispondendo ad alcune questioni sulla natura del RS, scriveva:

Parlando dello slogan⁴⁵ del RS, non abbiamo nessuna intenzione di imporre nulla alla letteratura. [Il *socrealizm*] emerge dalle tendenze e

⁴² Nel suo celebre articolo "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura" ("L'organizzazione del Partito e la letteratura di Partito", 1905), che sarebbe diventato uno degli scritti più citati nei lavori teorici sul RS, Lenin (1957: 43-44) affermava: "La letteratura deve diventare parte integrante dell'attività unificata, organizzativa e programmatica, del Partito Socialdemocratico [...] I giornali devono diventare organi delle diverse organizzazioni di partito. I letterati devono immancabilmente entrare nelle organizzazioni di partito. Le case editrici e i depositi, le librerie e le sale di lettura, le biblioteche e i vari mercati librari devono impegnarsi per il Partito e render necessariamente conto a quest'ultimo". Tuttavia, più avanti chiariva: "Ovviamente non diciamo che questa trasformazione dell'attività letteraria [...] possa verificarsi dall'oggi al domani. Siamo ben lontani dal predicare qualsivoglia sistema unitario o la risoluzione di questo compito con qualche decreto. No, in questo campo, meno che in tutti gli altri, si può parlare di schematismo" (*Ivi*: 44). Il primo governo bolscevico era stato sostanzialmente coerente con questa posizione. Infatti, il periodo che andava dalla Rivoluzione fino alla morte di Lenin (1924) si era configurato come uno dei più liberali della storia dell'URSS. Basti pensare che allora potevano pubblicare senza troppi ostacoli autori 'eretici' come Anna Achmatova, Michail Bulgakov o Evgenij Zamjatin, mentre un poeta controrivoluzionario come Vladislav Chodasievič collaborava col Proletkul't di Lunačarskij e Bogdanov.

⁴³ Contrazione dell'espressione *dialektičeskij materializm* (materialismo dialettico), molto utilizzata negli scritti teorici della RAPP.

⁴⁴ Per un approfondimento sulla *literatura fakta* cfr. Zalambani 2003

⁴⁵ È interessante notare come in questa fase di incubazione del RS venisse utilizzato ancora il termine rappista *lozung* (slogan), nonostante il *socrealizm* stesse nascendo proprio per contrastare e superare questo tipo di approccio.

dai processi che si stanno verificando nella letteratura stessa, fenomeni di cui bisogna prendere coscienza, che bisogna comprendere, migliorare e accelerare (Kirpotin 1967: 37).

Nonostante le buone intenzioni, un abisso avrebbe diviso la teoria dalla pratica e il RS sarebbe diventato rapidamente un altro dogma, forse ancor più rigido del *diamat* rappista.

Un contributo fondamentale all'elaborazione del RS era venuto da Maksim Gor'kij (al secolo Aleksej Maksimovič Peškov). Al primo plenum dell'Orgkomitet, i cui lavori servivano per preparare il I Congresso degli Scrittori Sovietici, Aleksej Maksimovič non aveva presenziato, ma "la sua esperienza, i suoi insegnamenti e la sua autorevolezza erano un importante e organico punto di riferimento per i relatori e gli oratori sia russi, sia di altre nazionalità" (*Ivi*: 31). Gor'kij, nel fondare la nuova letteratura sovietica, aspirava a unire arte e scienza. Il fine era "produrre delle opere che, per la loro capacità di includere sinteticamente la realtà, avrebbero superato l'esperienza estetica delle epoche passate" (*Ivi*: 38). Quest'atmosfera aveva galvanizzato buona parte della comunità letteraria, giacché molti si erano convinti di aver intrapreso il cammino che avrebbe tradotto in pratica gli ideali che avevano mosso personaggi del calibro di Dobroljubov ed Engels, che miravano a unire un pensiero storicamente consapevole con la bellezza e l'intensità dell'arte (cfr. *Ibid.*).

Politicamente parlando, il RS aveva il compito di unire tutti gli scrittori sovietici, dirigendone il lavoro creativo e coinvolgendoli nell'enorme progetto di *žiznestroitel'stvo*, di costruzione della vita, voluto da Stalin (1951: 39): "Rispetto alle nazioni più avanzate, siamo arretrati di cinquanta, forse di cent'anni. Dobbiamo colmare questo divario in dieci anni. O ci riusciamo, o ci schiacciano". Non si trattava di una mera campagna di modernizzazione e industrializzazione dell'URSS su vasta scala, ma di una mutazione antropologica ed estetica, il cui fine ultimo era la realizzazione di "un'autentica e compiuta opera d'arte collettiva" (Groys 1992: 45). Per sostenere questo sforzo, Gor'kij si era erroneamente convinto che le critiche e le autocritiche nei confronti della realtà sovietica

si sarebbero rivelate non solo inutili, ma anche dannose: il cammino verso il comunismo e il radioso avvenire sarebbe stato molto più spedito, “esaltando i risultati e gli esempi positivi” (Kirpotin 1967: 28). Quest’approccio avrebbe presto trasformato la letteratura in un’*ancilla rei publicae*, degradandola a complemento e portavoce dei successi della monumentale campagna lanciata governo. In sostanza, al RS era stato assegnato il compito di sintetizzare in una nuova arte, in grado di superare le esperienze estetiche del passato, il rapporto inedito che lo *žiznestroitel’stvo* instaurava fra estetica, politica e nuova realtà; la letteratura, vista la sua importanza nello spazio culturale sovietico, ne sarebbe diventata il pilastro principale. Un compito di tale importanza e delicatezza per l’intera collettività non poteva essere lasciato all’estro e all’iniziativa del singolo, pertanto gli artisti avevano bisogno di essere indirizzati in base a linee guida e a un piano ben precisi: serviva un metodo e questo metodo era il RS che, tenendo conto delle esigenze e le circostanze in cui era nato, non poteva che essere considerato un metodo. Ždanov (1990: 5), allora segretario del CC, al I Congresso degli Scrittori Sovietici avrebbe dichiarato: “Il nostro domani [...] viene preparato da un lavoro consapevole e pianificato già oggi”. Infatti, il carattere metodologico del RS permetteva alla dirigenza di aggiornarlo in base alle esigenze propagandistiche e politiche del momento. Inoltre, il richiamo al metodo rimandava chiaramente alla politica centralista e pianificatrice che, nelle intenzioni di Stalin, aveva sostituito il ‘caos’ e le incertezze che avevano regnato, sia in politica, sia in arte, durante gli anni Venti.

Il RS era stato ufficializzato al I Congresso degli Scrittori Sovietici che si tenne a Mosca, al *Dom sojuzov* (Casa dei Sindacati), dal 17 agosto al primo settembre 1934. Malgrado la vivacità del dibattito attorno ai destini della letteratura sovietica⁴⁶ che si era sviluppato durante l’assise, in questa sede ci si limiterà ad analizzare l’intervento di Ždanov, necessario

⁴⁶ Per un approfondimento cfr. Dement’ev 1966 e Kraiski 1967.

per comprendere i presupposti politici e i compiti del RS, e quello di Gor'kij, che si preoccupava di legittimare storicamente questo metodo.

Ždanov (1990: 3), che indubbiamente era il congressista con “le idee più chiare e la visione più reale” (Strada 1980: 172), postulava una stretta correlazione fra la qualità della letteratura e l'avanzare del socialismo:

I successi della letteratura sovietica sono condizionati da quelli della costruzione del socialismo. La crescita della prima è l'espressione dei successi e delle conquiste della seconda [...] La letteratura sovietica è la più ideologicamente ricca, la più avanzata e la più rivoluzionaria.

Il ragionamento, tuttavia, non si limitava a questo, ma si spingeva oltre, tanto da affermare che, se le classi rappresentate dal socialismo non avessero elevato la loro condizione, lo scrittore sarebbe stato impossibilitato a trovare il giusto *pathos*:

Di cosa può scrivere, cosa può sognare, a che *pathos* può pensare uno scrittore borghese? Da dove può trarlo, se gli operai dei Paesi capitalisti non sono sicuri del loro domani, se non sanno se lavoreranno o meno, se il contadino non sa se potrà lavorare il suo fazzoletto di terra perché travolto da una crisi capitalista, se gli intellettuali che oggi sono disoccupati non sanno se un domani troveranno lavoro? (*Ibid.*).

Non v'era una letteratura alternativa a quella socialista, poiché essendo l'ordinamento borghese “putrescente” (*Ibid.*), non era più in grado di creare grandi opere d'arte come ai tempi della “fioritura del capitalismo” (*Ivi*: 4). Segno di questa profonda decadenza della cultura borghese erano “il misticismo, il clericalismo e la passione per la pornografia” (*Ivi*: 3), nonché i personaggi principali della sua letteratura: “ladri, investigatori, prostitute e teppisti” (*Ibid.*), affermazione che avrebbero condizionato in modo importante lo sviluppo della giallistica in Unione Sovietica.

Lo scrittore sovietico, al contrario, non si trovava in tale deprecabile situazione, poiché si ispirava ai “costruttori attivi della nuova vita” (*Ibid.*), ossia operai, contadini, militari, funzionari di Partito, i quali avrebbero

dovuto diventare “i tipi e gli eroi principali” (*Ibid.*) della nuova letteratura sovietica. Queste premesse conducevano al cuore della relazione di Ždanov, ovvero i compiti dei letterati e il metodo del RS:

Il compagno Stalin ha definito i nostri scrittori ingegneri dell’animo umano. Che cosa significa? Quali compiti impone questa definizione?

Anzitutto, conoscere la vita al fine di saperla ritrarre veridicamente nelle opere. Ciò non significa raffigurarla in maniera morta, scolastica o semplicemente come ‘realtà obbiettiva’⁴⁷, ma ritrarla nel suo sviluppo rivoluzionario.

La veridicità e la concretezza storica devono combinarsi con i compiti di ricostruzione ideologica e di educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo⁴⁸. Questo metodo della letteratura e della critica lo definiamo *metodo del realismo socialista* [corsivo mio DF]. [...] Essere ingegneri d’anime significa restare con entrambi i piedi sul terreno della vita reale. Ciò, a sua volta, significa distaccarsi dal romanticismo di vecchio stampo, da quel romanticismo che raffigurava una vita inesistente ed eroi inesistenti, conducendo il lettore dalle contraddizioni e dal giogo della vita nel mondo dell’irrealizzabile e delle utopie (Ždanov 1990: 4).

Il nodo centrale di questo passo è il rapporto fra la realtà e la sua trasformazione in utopia: già Majakovskij (2008: 231), in *Revoljucija. Poetochronika (Rivoluzione. Cronaca poetica, 1917)*, declamava: “Adesso/ l’inverosimile diventa realtà:/ è la grande eresia socialista”⁴⁹. Ždanov partiva proprio da questo presupposto: la “grande eresia socialista”, quel sogno di abbondanza, giustizia e fratellanza, non è più fantasia, non si trova nel mondo dell’irrealizzabile o delle utopie, ma è in fase di costruzione, giacché, sosteneva il segretario del CC, “il nostro domani [...] non è utopia” (*Ivi*: 5). Quindi, il RS era chiamato a cogliere il contatto osmotico fra socialismo edificato, socialismo in costruzione e il radioso avvenire che il socialismo prometteva.

⁴⁷ È curioso rilevare come Dostoevskij (1979b: 153), pesantemente criticato durante il congresso, avesse a sua volta condannato con veemenza l’accademismo e la mera riproduzione della realtà spacciata per realismo.

⁴⁸ Il termine ‘educazione’ qui è da intendersi in un’accezione deteriore. Infatti, lo scrittore sovietico non doveva guidare il proletario, elevando e formando i suoi gusti estetici, ma piuttosto instillargli i ‘buoni sentimenti’ (cfr. Strada 1980:171).

⁴⁹ Днесь/ небывалой сбывается быль/ социалистов великая ересь.

L'utilizzo del termine 'realismo' non va inteso come mera rappresentazione della realtà: la sua narrativa mirava a essere verosimile, non veritiera (cfr. De Michelis 1988: 190). D'altra parte Ždanov (1990: 5) stesso indicava chiaramente che il RS non trattava la "realtà obbiettiva", ma quella che aveva ancora da venire. Di conseguenza, la categoria mimetico-analitica, tipica del realismo ottocentesco da cui, come si vedrà più avanti, veniva fatto derivare il RS, non era che un *maquillage* per rendere verosimili i dettagli e di conseguenza credibile la narrazione (cfr. Gjunter 2000a: 10). Infatti, e non è un caso, nel 1936 venne lanciata una grande campagna per depurare le arti sovietiche da formalismo e naturalismo (sic!) combattuti in quanto 'oggettivismo borghese' (*Ivi*: 12).

Adottare il metodo del RS, per uno scrittore, significava aderire al progetto estetico-politico dello *žiznestroitel'stvo*, producendo opere che, *in primis*, dovevano riflettere la verità ideologica del progetto staliniano di creazione dell'uomo nuovo. Siccome il RS era "certo del futuro comunista dell'umanità" (Lunaciarskij 1980: 382), allora la verità ideologica e l'utopia che propagandava cessavano di risiedere nel regno dell'ipotetico e dell'umana speculazione per trasformarsi in realtà; quest'ultima, di conseguenza, diventava intrascendibile e l'orizzonte del possibile si saldava con quello dell'attuale (cfr. Strada 1980: 172).

Il mondo perfetto verso cui l'URSS si era messa in cammino divenne il nuovo archetipo a cui dovevano attenersi gli scrittori sovietici. La loro funzione gradualmente divenne, *mutatis mutandis*, estremamente simile a quella dei *knižniki* della Rus' di Kiev, i quali non scrivevano per soddisfare gli impulsi dell'immaginazione umana, ma per diffondere la dottrina della Chiesa Ortodossa e dei testi canonici che giungevano da Bisanzio (cfr. Picchio 1993: 43-45). Similmente, gli autori sovietici erano chiamati a rifarsi all'"insegnamento di Marx-Engels-Lenin-Stalin" (Ždanov 1990: 3), la potente arma con cui il Partito avrebbe "superato gli ostacoli" (*Ibid.*) che si paravano sul suo cammino. Di conseguenza, la *fictio*, proprio come nella Slavia Ortodossa, perdeva la sua ragione di essere poiché la fantasia poteva solamente essere una deviazione dai

compiti di ricostruzione ideologica ed educazione nello spirito del socialismo: il compito della letteratura, ancora una volta, diventava quello di modellare, attraverso la parola scritta, la nuova *Weltanschauung*⁵⁰.

Se la letteratura doveva rappresentare il futuro, era necessario anche stabilire un rapporto col passato. Infatti, il RS, rifiutando decisamente il nichilismo delle avanguardie, si poneva in continuità con la tradizione, considerandosi “il salvatore della Russia dalla barbarie, dalla rovina dell’eredità classica e dell’intera cultura russa” (Groys 1992: 52). Si profilava, quindi, la necessità di pronunciarsi in maniera definitiva sull’arte del passato, ricreando il percorso storico-culturale che aveva portato al RS, compito affidato alla relazione di Gor’kij⁵¹.

Basandosi sull’assunto che il materialismo storico era sempre esistito, “in una galoppata attraverso i secoli e i millenni, dai più remoti tempi mitici fino al 1934” (Strada 1986: 248), Gor’kij tratteggiava la linea rossa che dalla notte dei tempi conduceva all’affermazione del RS. Stando allo scrittore sovietico, gli antichi esprimevano il materialismo in forma di miti, fiabe e riti religiosi, poiché fin dalla notte dei tempi gli uomini avevano tentato di governare le forze della natura, ricercato erbe medicinali, sognato di volare e costruito strumenti per alleggerire il proprio lavoro (cfr. Gor’kij 1990: 5-6). Solamente il pregiudizio instillato dal dogma del cristianesimo aveva impedito agli studiosi, persino a quelli atei, di constatarlo chiaramente e di esaminarlo a dovere (*Ibid.*).

L’analisi gor’kiana della storia della letteratura mondiale si basava su due categorie contrapposte e inconciliabili: la ‘letteratura borghese’ e il folclore. La prima, che vedeva i suoi albori già nell’Antico Egitto e che avrebbe continuato a svilupparsi in Grecia e a Roma (Gor’kij 1990: 8), era

⁵⁰ Per un approfondimento sui legami fra il RS e letteratura russa antica cfr. De Michelis 1988.

⁵¹ Gor’kij era l’unico fra i delegati a godere di sufficiente autorevolezza per fare un’operazione simile. Per avere un’idea del suo prestigio, basti pensare che all’apertura del congresso il suo arrivo sulla tribuna venne salutato “da un’ovazione” (*Pervyj usesojuznyj s’ezd* 1990: 1).

la rappresentazione della visione del mondo della classe dominante e si avvaleva di eroi prevalentemente negativi. Al contrario, il folclore era il portavoce del popolo il quale, fin dall'antichità, aveva avuto un suo peculiare punto di vista sulla realtà e sugli avvenimenti storici. Tuttavia, tale prospettiva spesso si distaccava da quella degli studiosi, giacché questi ultimi, nelle loro analisi, non si interrogavano mai sulle condizioni del popolo (*Ivi*: 10). Gor'kij spinse oltre questo ragionamento, applicandolo alla sfera culturale: non solo il ruolo della borghesia nello sviluppo della cultura era stato di gran lunga sovrastimato, ma addirittura era impossibile conoscere la vera storia del popolo lavoratore, senza conoscere l'arte popolare orale che aveva influito su opere come *Faust*, *Le avventure del barone di Münchhausen* o *Gargantua e Pantagruelle*. Gor'kij, con queste affermazioni, contraddiceva apertamente Marx ed Engels (1981: 58) che, nel *Manifesto del Partito Comunista*, riconoscevano alla borghesia di aver giocato nella storia dello sviluppo umano “un ruolo sommamente rivoluzionario”.

La riabilitazione del folclore – condannato pochi anni prima come un rimasuglio dell'oscurantismo del passato ed elevato da Gor'kij (1990: 13) quasi ad archetipo del RS – non era affatto casuale. Infatti, la cultura sovietica degli anni Trenta si presentava come una cultura post-apocalittica, nel cui ambito il folclore rappresentava “il contesto storico-estetico grazie al quale il RS poteva essere considerato come un ritorno a quello stato primordiale della letteratura popolare, grazie al quale veniva codificata la fine di qualsiasi sviluppo della letteratura” (Justus 2000: 72); in altre parole, il RS sarebbe diventato ‘l'alfa e l'omega’ della cultura umana. Si trattava di una conclusione logica, poiché il folclore, esattamente come il RS, organizzava l'esperienza del lavoro nel racconto orale, il quale, a sua volta, stimolava l'energia produttiva della collettività (cfr. Gor'kij 1990: 13).

Questa concezione finalistica e teleologica della letteratura portò molti grandi personaggi della letteratura europea picaresca e di avventura a

cadere sotto la scure gor'kiana: da Till Eulenspiegel⁵² a Simplicissimus, da Lazarillo de Tomes a Gil Blas, da Tobias Smollet a Henry Fielding, passando per *Bel-Ami* di Maupassant, nessuna di queste opere era un esempio positivo per il lettore. Coerentemente con quest'impostazione, anche il giallo venne accusato di essere "il nutrimento spirituale preferito dei ricchi d'Europa" (*Ivi*: 9) e di

essere stato ed essere fra le cause della lentezza con cui cresceva la coscienza di classe, dal momento che suscitava simpatia verso i ladri furbi e abili, stimolava la voglia di rubare (la guerra partigiana dei singoli contro la proprietà borghese), confermando il disprezzo della borghesia per la vita della classe lavoratrice (*Ibid.*).

Secondo Gor'kij (1990: 10), "nella letteratura borghese occidentale" era necessario distinguere due tipi di autori: quelli che avevano "esaltato e divertito" (*Ibid.*) la loro classe, come ad esempio Anthony Trollope⁵³, William Collins⁵⁴ e Frederick Marryat⁵⁵, e i "grandi del realismo critico e del romanticismo rivoluzionario" (*Ibid.*), la cui essenza poteva essere ricondotta "alla lotta contro il conservatorismo dei feudatari riportato in auge dalla grande borghesia, nell'aver lottato tramite l'organizzazione

⁵² Personaggio del folclore tedesco e olandese. Secondo la tradizione, nacque nel 1300 nei pressi di Brunswick e morì di peste nel 1350 a Mölln, nei pressi di Amburgo. Viene descritto come una figura ambigua, incline alla beffa, alla furfanteria e alla vita sregolata.

⁵³ Thomas Anthony Trollope (1815-1882). Scrittore estremamente prolifico dell'epoca vittoriana. La sua opera più famosa è il ciclo di sei romanzi *The Chronicles of Barsetshire* (*Le cronache del Barsetshire*, 1855-1867), in cui fornisce un ritratto del clero e della piccola nobiltà terriera ereditaria della sua epoca.

⁵⁴ William Collins (1721-1759). Poeta inglese e, assieme a Thomas Gray, uno dei precursori del movimento romantico. Nel 1747, pubblicò *Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects* (*Odi su alcuni soggetti descrittivi e allegorici*). Tuttavia, la sensibilità romantica di Collins decretò l'insuccesso della raccolta, fatto che lo gettò in uno stato di grave depressione. Nel 1754, complice l'alcolismo, impazzì; venne ricoverato nel McDonalds' Madhouse di Chelsea. Qualche tempo dopo si trasferì dalla sorella maggiore. L'anno della sua morte (1759) venne pubblicato *Persian Eclogues* (*Egloghe persiane*). Postuma venne anche ritrovata *Ode on the popular superstitions of the Highlands of Scotland* (*Ode sulle superstizioni popolari delli Highlands scozzesi*).

⁵⁵ Frederick Marryat (1792-1848). Scrittore inglese molto prolifico, autore di numerosi romanzi di ambiente marinaresco. Conoscente di Charles Dickens, i suoi romanzi più noti sono *Mr Midshipman Easy* (1836) e *The Children of the New Forrest* (1847). Più che come scrittore, Marryat viene ricordato per essere l'inventore dell'omonimo codice di comunicazione navale che sfrutta le bandiere.

della democrazia (cioè della piccola borghesia) sul terreno delle idee liberali e dell'umanesimo" (*Ibid.*). Nella visione gor'kiana, il realismo critico era "un modello tecnico di produzione letteraria" (*Ibid.*) e presentava anche un grande valore documentaristico, giacché spiegava "il processo di sviluppo e successiva decadenza della borghesia [illustrandone] criticamente la vita quotidiana, le tradizioni e le azioni" (*Ibid.*).

Le medesime linee di sviluppo della letteratura occidentale si potevano ravvisare anche in quella russa: da una parte autori "piccolo borghesi" (*Ibid.*) come Faddej Bulgarin⁵⁶, Konstantin Masal'skij⁵⁷, Vsevolod Krestovskij⁵⁸, dall'altra il realismo critico dei grandi classici da Fonvizin a Griboedov, da Turgenev a Čechov. Persino Bunin, nonostante vivesse ormai Parigi da molti anni e avesse combattuto nell'Armata Bianca, era incluso nella lista dei grandi realisti. L'unico autore a essere escluso era Dostoevskij perché, sebbene la sua genialità fosse fuori discussione e solo Shakespeare potesse stare al suo passo per espressività, le sue idee erano dannose in quanto troppo reazionarie e i suoi personaggi troppo morbosi per essere accettati nella nuova letteratura socialista (*Ivi*: 11).

Il periodo che Gor'kij condannò senz'appello fu il decennio 1907-17, un tempo di

⁵⁶ Faddej Venediktovič Bulgarin (1789-1859) era il direttore di periodici reazionari come *Severnaja pčela* (*L'ape del Nord*), *Severnyj archiv* (*L'archivio del Nord*) e *Syn otečestva* (*Figlio della patria*). La sua produzione letteraria era caratterizzata da romanzi di stampo moralistico-didattico come ad esempio *Ivan Vyžigin* (1829) e *Petr Ivanovič Vyžigin* (1831). Bulgarin fu un avversario di Puškin, Gogol', Belinskij e Nekrasov; in generale avversava tutta la 'scuola naturale'.

⁵⁷ Konstantin Petrovič Masal'skij (1802-1861) era un autore di romanzi storici reazionari come *Strel'cy* (*Le guardie del re*, 1832), *Russkij Ikar* (*Icaro russo*, 1832), *Regenstvo Birona* (*La reggenza di Biron*, 1834), *Osada Ugliča* (*L'assedio di Uglič*, 1841). Negli anni Quaranta affiancò Bulgarin nella polemica contro la 'scuola naturale'.

⁵⁸ Vsevolod Vladimirovič Krestovskij (1840-1895) era poeta e scrittore. In gioventù scrisse versi alla maniera di Afanasij Fet. Negli anni Sessanta passò alla prosa. La sua opera di maggior interesse è *Peterburgskie truščoby* (*I bassifondi di Pietroburgo*, 1864-67) che, malgrado sia il romanzo-emblema della giudeofobia russa, contiene una descrizione in larga parte sincera dei lussi e delle miserie della capitale. Fra gli anni Sessanta e Settanta, scrisse una serie di romanzi antintellettuali come *Panurgovo stado* (*La pecora di Panurge*, 1869) e *Dve sily* (*Due forze*, 1874).

arbitrio assoluto del pensiero più incosciente, di 'piena libertà d'espressione' dei letterati russi. Tale libertà si rifletteva in una propaganda di tutte le idee conservatrici che la borghesia occidentale aveva messo in circolazione a partire alla fine del XVIII secolo, dopo la Rivoluzione Francese, e divampate regolarmente dopo i moti del '48 e la comune del '71 (*Ivi*: 12).

Si trattava di un periodo in cui "si predicavano 'l'eros in politica' e l'anarchismo mistico" (*Ibid.*). Leonid Andreev "scriveva racconti e opere teatrali da incubo" (*Ibid.*), mentre Arcybašev sceglieva per protagonista "un mascalzone lussurioso" (*Ibid.*): in generale, si trattava del più "vergognoso e impudente decennio russo" (*Ibid.*).

Stabilito un rapporto con la storia, Gor'kij, nel finale della sua relazione, si riallacciava a Ždanov, sottolineando ulteriormente il carattere teleologico ed educativo del RS, soprattutto mettendolo in contrasto col realismo critico del XIX secolo che, pur avendo meriti enormi, aveva evidenziato anche tutti i suoi limiti, giacché non era stato in grado di produrre modelli positivi:

Senza negare l'immenso e vastissimo lavoro svolto dal realismo critico, anzi, apprezzando profondamente le sue conquiste, [dobbiamo comprendere che] questa forma di realismo non è servita e non serve a educare l'individualità socialista poiché, criticando tutto, non ha mai affermato nulla, oppure, nei casi peggiori, è ritornato ad affermare ciò che aveva avversato [...] Il realismo socialista afferma la vita come azione, come creazione, il cui scopo è il continuo sviluppo delle più preziose capacità dell'uomo, affinché possa vincere le forze della natura, affinché possa assicurarsi salute e longevità, affinché possa vivere felicemente su questa Terra che, vista la crescita costante dei suoi bisogni, desidera lavorare interamente, per farne una splendida casa per l'interna umanità unita in una sola famiglia (*Ivi*: 17).

E concludeva riepilogando i compiti dello Stato e dei letterati:

Lo Stato dei proletari deve educare migliaia di ottimi 'maestri⁵⁹ della cultura', 'ingegneri d'anime'. Questo è necessario al fine di restituire alle masse del popolo lavoratore il diritto, di cui sono state private in

⁵⁹ In russo, Gor'kij utilizza il termine '*master*' che ha significato sia di 'maestro', inteso nel senso di una persona particolarmente abile nello svolgere un'attività, sia di 'artigiano'.

tutto il mondo, di sviluppare la propria intelligenza, i propri talenti, le proprie capacità. Questo proposito, realizzabile da un punto di vista pratico, carica noi letterati di una grande responsabilità riguardo il nostro lavoro e il nostro comportamento sociale. Ciò non si limita a metterci nella classica posizione di ‘critici della vita’, di ‘giudici del mondo e degli uomini’, ma ci dà il diritto di partecipare in maniera continuativa alla costruzione della nuova vita, al processo di ‘cambiamento del mondo’ (*Ivi*: 18).

I discorsi di Ždanov e Gor’kij, benché si concentrassero su aspetti diversi del RS, ne sviluppavano le peculiarità. Ždanov, essenzialmente, ne tracciava i compiti politici e in particolare il carattere teleologico e pedagogico. Infatti, se negli anni Venti la letteratura era stata chiamata a raffigurare la lotta fra il ‘vecchio’ e il ‘nuovo’, nel decennio successivo doveva rappresentare il trionfo e la costruzione di quest’ultimo. Il carattere teleologico del RS forniva altresì la giustificazione per l’estrema violenza dello *žiznestroitel’stvo*. Vittorio Strada (1986: 219), a tal proposito, affermava: “Il volto ‘buono’ del futuro nascondeva o smorzava il volto orribile del presente o, meglio, gli conferiva una dignità ideologica”.

La relazione di Gor’kij, nonostante i numerosi spunti ideologici che andrebbero commentati punto per punto (cfr. Strada 1980: 176), può essere ridotta ad alcuni motivi fondamentali. Il primo è il legame fra lavoro ed espressione artistica che, fin dalla notte dei tempi, era esistito e si era sviluppato: da sempre il popolo organizzava e rifletteva la sua opera nel folclore, nelle narrazioni orali, nella magia e nei rituali religiosi. Contrapposta all’arte del popolo era la ‘letteratura borghese’, la quale era da intendersi non tanto come un prodotto della borghesia capitalista, ma piuttosto come il prodotto culturale delle classi dominanti. Sebbene non lo affermasse chiaramente, dalla relazione di Gor’kij si può ricavare che, nel corso della storia, si erano fronteggiate una letteratura ‘reazionaria’, che rifletteva gli interessi della ‘borghesia’, e una letteratura ‘progressista’, riconducibile classi sfruttate (cfr. Groys 1992: 62), la quale culminava nel realismo critico ottocentesco, vero e proprio precursore del RS. Il limite del primo era che, a differenza del secondo, si limitava a denunciare lo *status quo* e le storture del sistema borghese, senza essere

propositivo. Le etichette di letteratura ‘progressista’ e ‘reazionaria’, assolutamente inconciliabili, acquistavano un significato astorico e immutabile, eternato dal giudizio definitivo e inappellabile del RS, che si ergeva ieraticamente ad “approdo dello sviluppo culturale umano” (Strada 1986: 248), oltre il quale non era più possibile progredire.

Nella visione gor’kiana, il realismo critico incarnava l’arte progressista, categoria assiologica che, fino alla caduta dell’URSS, sarebbe stata centrale nella storiografia letteraria (cfr. Esaulov 2000: 503). Infatti, gli autori sovietici non solo si concentravano maggiormente su quegli scrittori considerati progressisti, ma davano grande spazio alla critica letteraria individuando la linea critico-estetica Belinskij-Černyševskij-Dobroljubov come anticipatrice del RS. Il realismo critico, di conseguenza, diventava lo stadio precedente del RS: si trattava di due fasi del medesimo processo politico, estetico e letterario (*Ivi*: 506), pertanto il primo legittimava il secondo. Si trattava di una lettura prettamente ideologica, dal momento che Belinskij non aveva mai utilizzato né l’espressione ‘realismo critico’, né il termine ‘realismo’, né aveva mai parlato di metodo in letteratura, mentre Dobroljubov, dal canto suo, aveva utilizzato il termine realismo in maniera piuttosto sporadica (*Ibid.*).

Se il I Congresso degli Scrittori Sovietici può essere considerato ‘la partenza’ verso il radioso avvenire, una bozza del programma del RS, il suo completamento, la discesa dell’utopia in Terra e il conseguente mutamento del RS avvenne sostanzialmente nel dopoguerra. Nel 1947, A. Bjalik, chiamava gli scrittori sovietici a “elevare la realtà, a renderla poetica, alta, unendo realismo e romanticismo” (Dobrenko 2000: 459). Tuttavia, sebbene quest’appello prendesse le mosse da un’interpretazione piuttosto popolare del RS che lo considerava una fusione fra realismo e romanticismo, di fatto evidenziava quella frattura che ancora esisteva fra la realtà e il domani, pertanto il radioso avvenire non era così vicino come voleva la propaganda (cfr. *Ivi*: 460).

A rispondere a Bjalik fu Vladimir Ermilov, già dirigente della RAPP, nonché uno dei teorici più fini del RS nel dopoguerra:

Nella nostra vita sovietica, la poesia e il romanticismo sono diventati la realtà stessa. Da noi non c'è conflitto fra il bello e il reale, pertanto l'artista cerca le fonti della bellezza e del romanticismo nella vita sociale, nella nostra attività, e non al di fuori. Quindi, per esempio, la grandezza innovatrice di Majakovskij consisteva nell'essere stato il creatore di una nuova poetica, la poetica *di partito, dell'affermazione del socialismo, dell'affermazione di tutta la 'prosa' della vita sovietica, prosa che si è trasformata in poesia (Ibid.)*.

Con queste parole, Ermilov traghettava il RS socialista da una coscienza utopica a una post-utopica, giacché sostanzialmente affermava che la realizzazione del progetto estetico-politico staliniano era terminata e pertanto l'utopia era diventata realtà. Infatti, se lo scrittore doveva cercare la bellezza solo in ciò che lo circondava, allora il cerchio si chiudeva tornando a una delle fonti del RS, Nikolaj Černyševskij secondo cui “Il Bello è la vita stessa”⁶⁰. Infatti, non solo Ermilov riprendeva quest'affermazione coniando lo slogan “Il Bello è la *nostra vita*”⁶¹ (Dobrenko 2000: 460), ma, nel 1948, sulla *Literaturnaja gazeta* scriveva: “La famosa tesi di Černyševskij [...] per noi, nella nostra epoca, si traduce nell'affermazione che il Bello è la nostra realtà socialista, il nostro cammino vittorioso verso il comunismo” (*Ivi*: 461). La massima espressione estetico-politica del RS, probabilmente, risiede nello slogan ermiloviano “Stile artistico=stile di vita”⁶² (Asadullaev 1969: 61) in cui qualsiasi distanza estetica fra arte e realtà si annulla totalmente.

La fase utopica in cui si trovava la società sovietica si riflesse in una letteratura che, stando ai postulati teorici riportati, non poteva che essere puramente contemplativa, illustrativa, poiché l'unico soggetto possibile era la perfezione e la bellezza assoluta della realtà sovietica. Il solo conflitto che poteva essere raffigurato era quello fra il bene e il meglio.

⁶⁰ Прекрасное – это жизнь

⁶¹ Прекрасное – эта наша жизнь

⁶² Стиль искусства=стль жизни

Queste posizioni sarebbero poi state condannate nel 1952 con un'ennesima campagna stampa che si scagliava contro la *teorija beskonfliknosti* (teoria dell'aconflittualità) e la *lakirovka* (laccatura della realtà), responsabili di aver indotto in uno stato di passività e indolenza la stragrande maggioranza della letteratura. La stampa e la critica si appellavano agli scrittori sovietici affinché riesumassero la satira, la raffigurazione veritiera della vita e dei conflitti, i quali erano presenti anche all'interno della società sovietica (cfr. Dobrenko 2000: 463).

3.3 Dopo la morte di Stalin

Il Disgelo aveva significato un profondo mutamento dello stile di direzione del Partito, delle strutture sociali sovietiche e della vita morale e spirituale della popolazione, mutamento che non poteva non riflettersi sul mondo delle lettere. In origine, furono Vladimir Pomerancev, col suo celebre articolo "Ob iskrennosti v literature" ("La sincerità in letteratura", 1953) e Valentin Ovečkin, con la raccolta di *očerki Rajonnyje budni* (*Giorni di provincia*, 1954), a puntare il dito contro la falsità che nei vent'anni precedenti aveva permeato gran parte della letteratura sovietica. Entrambi i lavori suscitarono polemiche roventi e sferzanti condanne da parte dei più conservatori, spesso in posizioni apicali nelle gerarchie istituzionali, ma erano un sintomo inequivocabile che, nel sistema letterario sovietico, qualcosa era cambiato per sempre.

Fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, uscirono molti articoli che affrontavano temi quali la concezione dell'uomo nella nuova letteratura o la rinnovata attenzione per il mondo interiore dei personaggi. Si allargavano così gli orizzonti delle concezioni tradizionali del RS al fine di adattarle al nuovo corso letterario (cfr. Revjakina 1985: 39-43). Si trattava di un capovolgimento di paradigma: se fino a poco prima era la critica a stabilire di cosa si dovesse scrivere e come, con l'avanzare del Disgelo l'approccio si fece meno prescrittivo e più descrittivo. Per sostenere la validità del metodo del RS, senza ovviamente

sconfessare i testi canonici a cui il riferimento era pressoché obbligatorio, si traevano esempi anche dalla letteratura contemporanea.

Una tappa fondamentale per la revisione della teoria del RS fu la discussione che si tenne nel 1966, all'Istituto "Gor'kij" di Mosca, in un grande convegno intitolato "Aktual'nye problemy socialističeskogo realizma" ("Problemi attuali del RS"), a cui prese parte il gotha della critica sovietica. Il problema principale che gli specialisti dovevano affrontare era molto simile a cui si trovava di fronte la politica: prendere le distanze da ciò che furono i tempi di Stalin, senza per questo rinnegare l'intera esperienza di quel periodo. E parimenti ai politici, anche i critici scelsero la via (obbligata a dir la verità) di considerare le prassi del periodo staliniano come delle distorsioni, che vennero unanimemente condannate, di una dottrina altrimenti corretta e fruttuosa.

A tal proposito L. Novičenko rilevava come, nel corso dei quindici anni precedenti (dall'inizio degli anni Cinquanta), fossero mutati il carattere del rapporto dello scrittore con la realtà, nonché la sua posizione nei confronti della società. Infatti, la teoria letteraria del passato aveva "ridotto la vitalità della coscienza del pensiero artistico e del realismo a schematismo e illustratività" (Aktual'nye problemy 1967: 46-47). Il principale responsabile era la critica che, col suo dogmatismo e la sua lotta al naturalismo, aveva limitato la tendenza degli scrittori a ricercare la "verità della vita" (*Ivi*: 47) anche nel quotidiano, nelle azioni più comuni. Novičenko individuava il punto di rottura fra la letteratura staliniana, sempre allusa ma mai apertamente citata, e la nuova letteratura negli *očerki* sulle campagne scritti da autori come Ovečkin, Vladimir Tendrjakov e Petr Voronin, e in *Posle svad'by* (*Dopo le nozze*, 1958) di Daniil Granin e in *Viter v obliččja* (*Col vento in faccia*, 1955) dell'ucraino Mikola Rudenko, opere che, rifiutando l'illustratività e il didatticismo che affliggevano la letteratura a loro coeva, avevano attivato "il mondo interiore dell'eroe positivo, spingendolo verso la ricerca delle soluzioni ai problemi postigli dalla vita" (*Ibid.*). Alla letteratura degli anni '30/'50 veniva contrapposta quella del Disgelo che, con opere come *Ne chlebom*

edinym (*Non di solo pane*, 1956) di Vladimir Dudincev, *Živye i mertvye* (*I vivi e i morti*, 1959) di Konstantin Simonov o *Kaplja rosy* (*Una goccia di rugiada*, 1960)⁶³ di Vladimir Solouchin, avevano contribuito a restituire agli autori la libertà di riflettere nelle loro opere la propria esperienza di vita (*Ivi*: 47-49).

Sebbene Novičenko giudicasse positivamente le novità introdotte dalla prosa del Disgelo, richiamava comunque l'attenzione sul fatto che, al fine di combattere lo schematismo e l'illustratività, spesso si puntava solamente a impressionare il lettore (*Ivi*: 49-50). Quest'approccio alla creazione letteraria poteva condurre sia a una certa ristrettezza della visione della realtà, sia a una certa unilateralità nelle conclusioni dell'autore⁶⁴.

Zoja Kedrina, nel suo intervento, sottolineava: "Il metodo del RS è un mezzo di grande efficacia della lotta ideologica che deve essere trattato con cura", accusando i "puristi" che, al fine di evitare presunte contaminazioni, lo avevano distorto, ridotto a un simbolo astratto (*Ivi*: 55). D'altronde, la validità del RS, secondo gli oratori, era confermata anche dal fatto che venisse adottato non solo in URSS, ma anche nei paesi del Patto di Varsavia e da alcuni autori occidentali. Tuttavia, le argomentazioni addotte per sostenere questa posizione fanno dubitare della loro sincerità: tutti coloro che la sostenevano evitavano accuratamente di menzionare che spesso i regimi comunisti dell'Europa dell'Est erano stati imposti dalla presenza delle truppe sovietiche e i paesi sottoposti a una sovietizzazione forzata. Inoltre, nei paesi più 'liberali' come ad esempio la Cecoslovacchia e la Jugoslavia, l'espressione RS era stata sostituita da 'arte realista e socialista'. A tal proposito, N. Balašov e

⁶³ Nelle prime battute di *Una goccia di rugiada* Solouchin si prende ferocemente gioco di molti stilemi della letteratura staliniana riguardante la vita nelle campagne.

⁶⁴ Negli anni Sessanta si era innescata una polemica su quale tipo di verità dovesse riflettere la letteratura. A fronteggiarsi erano da una parte la *pravda fakta* (verità del fatto), detta anche *malenkaja pravda* (piccola verità), che si riferiva più a un singolo episodio, dall'altra la *pravda javlenija* (verità del fenomeno), detta anche *pravda veka* (verità dell'epoca). Solženicyn e *Novyj mir* erano spesso accusati dai conservatori di limitarsi a rappresentare solamente la *pravda fakta* (cfr. Biul'-Zedginidze 1996: 23).

I. Bernštejn affermavano: “Oggi i critici evitano l’espressione RS, ma i criteri estetici che utilizzano (realismo, impegno partitico, analisi profonda dei processi di costruzione della nuova vita e prospettive della realtà socialista) testimoniano il fatto che nella sostanza stiano trattando dell’arte del RS” (*Ivi*: 58). Ciononostante, il fatto che i due studiosi facessero rientrare nel RS scrittori come Luis Argon, Bertolt Brecht e addirittura Pablo Neruda è sintomatico dell’urgenza di allargare il canone di riferimento del *socrealizm* (*Ibid.*).

Fra gli interventi più interessanti possono essere citati quelli di A. Iesuitov e G. Pospelov. Il primo (*Ivi*: 76-77) non solo osservava che non v’era sufficiente chiarezza sull’originalità estetica del RS, ma si spingeva a sottolineare che, al suo interno, mancava una definizione soddisfacente del fattore estetico (*estetičeskij*), di quello artistico (*chudožestvennyj*) e del rapporto che li legava. Lo studioso proponeva le seguenti definizioni:

Nell’arte, il fattore estetico può essere considerato come il suo ‘aspetto teorico’, come un insieme di principi specifici che determinano la creazione artistica, formando la base gnoseologica dell’opera. Di conseguenza, il fattore artistico dev’essere inteso come il lato pratico-esecutivo dell’arte, come l’attività artistica concreta, individuale e irripetibile (*Ivi*: 76).

Sulla base di queste affermazioni, Iesuitov giungeva alla seguente conclusione:

Il punto non è riflettere nell’arte il fattore estetico che già esiste nella vita, ma far sì che nuovi aspetti della vita, anche molto differenti fra di loro, che in precedenza venivano considerati privi di una valenza estetica, la assumano come conseguenza di essere stati assimilati dall’arte (*Ivi*: 77).

Si trattava di un cambiamento d’impostazione significativo. Infatti, se il RS staliniano aveva trovato il suo coronamento nello slogan di Ermilov ‘la bellezza è *la nostra vita*’, Iesuitov si distaccava radicalmente da quest’impostazione. Se, come si è visto, Ermilov sosteneva che in Unione Sovietica non vi fosse più scarto fra bellezza e realtà e di conseguenza che

la descrizione contemplativa di quest'ultima assurgeva a unico orizzonte di sviluppo possibile per la letteratura, Iesuitov, invece, non solo rimetteva al centro del dibattito la personalità dell'autore e le sue scelte in tutta la loro peculiarità unica e irripetibile, ma riconosceva allo scrittore il diritto di decidere quali lati dell'esistenza umana dovevano essere estetizzati e trovare posto nelle sue opere. Era evidente che Iesuitov presupponesse che non tutto, nella realtà sovietica, poteva essere considerato bellezza e quindi estetizzato. Il RS era, secondo Iesuitov, un insieme di principi generali la cui estetica era *in primis* influenzata dal fattore politico, il quale stabiliva "l'essenza dei personaggi e delle situazioni presenti nelle opere, condizionandone anche la struttura del soggetto e della composizione nella sua interezza" (*Ivi*: 77).

L'intervento di Pospelov attaccava un'altra convinzione ben radicata nella critica staliniana, ossia che tutta la letteratura sovietica realistica fosse riconducibile al RS. A questa tesi, il critico ribatteva che pur essendo "il principio dominante di rappresentazione della vita" (*Ivi*: 79) nella letteratura socialista, il RS non era la sola corrente che vi si potesse ritrovare. Prendendo le mosse da Fadeev che, negli anni Trenta, aveva definito il metodo del RS come un "principio realistico di rappresentazione della vita nelle opere letterarie, le quali selezionano, interpretano e conferiscono valore emotivo ai fenomeni della vita, partendo dalle posizioni ideologiche del socialismo scientifico" (*Ivi*: 78), Pospelov ipotizzava che autori come ad esempio Sergej Esenin e Isaak Babel', pur avendo abbracciato il potere sovietico ed essendo indubbiamente dei realisti, non avrebbero assimilato il socialismo scientifico, restando nell'ambito del realismo critico (*Ivi*: 79). D'altra parte se autori come Šoločov, Furmanov, Tvardovskij o Aleksej Tolstoj avevano interpretato in profondità sia il lato realistico, sia quello teleologico del RS, altri autori, come per esempio Vitalij Semin, autore della *povest'* *Semero v odnom dome* (*Sette sotto un tetto*, 1965) erano "cronisti della vita della società socialista" (*Ivi*: 80) e pertanto restavano realisti critici. Quindi, Pospelov

avanzava l'ipotesi che il RS fosse l'apice della letteratura sovietica, la quale, tuttavia, ospitava al suo interno anche altre correnti.

Quello dell'esistenza e della convivenza di più generi all'interno del RS fu un tema centrale nella discussione, soprattutto nel dibattito sui rapporti fra RS e romanticismo. Aleksandr Ovčarenko, nella sua relazione, rilevava come non fosse "necessario, al fine di mostrare il proprio apprezzamento per un determinato scrittore, trasformarlo a tutti i costi in un realista" (*Ivi*: 62), poiché il romanticismo, anch'esso considerato un metodo, non contraddiceva il RS, al contrario il *socrealizm* presentava numerosi esempi di opere romantiche, pubblicate in particolare dopo la morte di Stalin (*Ibid.*).

Destava un certo interesse la posizione di I. Braginskij che affermò, con grande disappunto della platea, che il RS non poteva essere considerato un metodo. Per giustificare la sua posizione, il critico affermava che nessuno dei più grandi interpreti del *socrealizm* lo percepiva come tale (*Ivi*: 81). Infatti, se così fosse stato, la questione principale da affrontare sarebbe stata quella dei mezzi artistico-espressivi da utilizzare per implementarlo al meglio. Tuttavia, osservava Braginskij, Vissarion Belinskij e Nikolaj Černyševskij, considerati gli antesignani critici del RS, per costruire le loro teorie, non erano partiti dal metodo, ma dal ruolo educativo che la letteratura doveva assumere nella società. Interpretando il RS come un metodo, si rischiava di considerare la scrittura come una mera professione a danno di uno dei più alti principi della letteratura sovietica, ovvero "la partiticità comunista nella sua accezione leniniana" (*Ibid.*). Per poter parlare di metodo, infatti, i critici avrebbero dovuto definire chiaramente cosa si intendesse con questo termine mentre – avevano affermato altri oratori, fra i quali A. Mjasnikov (*Ivi*: 52-55) – la questione era ben lungi dall'essere stata chiarita.

3.4 La fase post-canonica, ovvero il realismo socialista come sistema storicamente aperto di raffigurazione veritiera della vita

Il logoramento della carica ideologica che caratterizzò la Stagnazione si riflesse in maniera sensibile sul RS che, da elemento fondante della letteratura sovietica, si era trasformato in un'etichetta dal significato sempre più brumoso. Molti scrittori avevano ormai smesso di seguirne i dettami, tanto che la teoria si era trasformata in un campo quasi del tutto separato dalla pratica artistica (cfr. Lejderman, Lipoveckij 2003: 12). A fine anni Sessanta, lo stesso Šolochov, in via del tutto ufficiosa, disse agli studenti del *Literaturnyj institut*: “I critici dicono che quello che scrivo è RS, ma io il RS non so bene cosa sia”⁶⁵. Questo distacco significava che nella vita culturale sovietica iniziava a farsi strada una timida pluralizzazione (cfr. Gjunter 2000b: 287). Malgrado ciò, il *socrealizm* era ormai entrato nella coscienza degli autori, indipendentemente dalla loro volontà di rifarsi o meno al suo canone e, di conseguenza, le loro opere ne erano influenzate. Inoltre il RS continuava a essere un elemento fondamentale per la ricezione della letteratura e dell'arte in generale (*Ibid.*).

Negli anni Settanta, il RS entrava nella sua fase post-canonica (*Ibid.*)⁶⁶, fatto che diede ulteriore impulso al processo di allargamento dei suoi confini iniziato al già menzionato congresso del 1966. In fondo, costruire una teoria meno scolastica e dogmatica, che si rifacesse alla pratica letteraria piuttosto che a una normativa schematica e prescrittiva, era una scelta obbligata per cercare di arginare la profonda crisi in cui versava il sistema estetico sovietico ufficiale. Il dibattito si sviluppò soprattutto fra chi difendeva “la raffigurazione della vita tramite

⁶⁵ Episodio riferito da Azer Mustafa-zade, rappresentante dell'Unione degli Scrittori Azeri presso l'Unione degli Scrittori Sovietici (conversazione privata, Baku, ottobre 2015).

⁶⁶ Günther (cfr. Gjunter 2001: 715) ipotizza che il canone del RS possa essere suddiviso in quattro fasi:

1. una fase pre-canonica (inizio del Novecento - fine degli anni Venti)
2. una fase di canonizzazione (fine anni Venti - metà anni Trenta)
3. una fase di de-canonizzazione (metà anni Cinquanta - inizio anni Settanta)
4. una fase di post-canonizzazione (anni Settanta - caduta dell'URSS)

le forme della vita stessa”, ovverosia i sostenitori di un realismo puramente mimetico senza nessuna concessione allo strano, al bizzarro o al grottesco, e chi affermava la possibilità di utilizzare anche altri procedimenti (Chrapčenko 1975: 198).

L'argomentazione principale a sostegno della corrente più 'naturalista' era insita nelle origini stesse del RS: provenendo dal realismo critico dell'Ottocento, il naturalismo era il metodo più confacente alla produzione sociorealista. Classici come Černyševskij, Turgenev o Gogol', che avevano effigiato i conflitti e le ingiustizie che permeavano la società russa del loro tempo, sottolineando come questi soffocassero la personalità dell'uomo e lo alienassero dal suo prossimo, restavano i maestri assoluti a cui rifarsi. Tuttavia, la loro opera mancava di quella "base obbiettiva [ossia la filosofia marxista-leninista DF] per le tensioni soggettive verso una vita migliore" (Volkov 1981: 29), deficit che impediva al realismo critico di penetrare veramente l'essenza della vita e a cui il RS col suo metodo poneva rimedio. Secondo il critico conservatore Aleksej Metčenko (1981: 9), il compito del *socrealizm* era continuare a sviluppare le precedenti tradizioni del realismo, "rinnovate dalla nuova percezione del mondo".

La critica più progressista si opponeva a questo tipo di visione, affermando che il naturalismo non era una condizione *sine qua non* per determinare il contenuto realistico di un'opera, né una garanzia che quell'opera fosse artisticamente veritiera:

La 'naturalezza', al pari di altre forme di raffigurazione della realtà, naturalmente, non è l'elemento decisivo per valutare il carattere realistico di un'opera. La 'naturalezza' sovente si manifesta sotto forma di mero naturalismo, il quale è estraneo a qualsiasi vero realismo, compreso quello socialista. Solamente penetrando l'essenza dei fenomeni della vita, svelandone il loro contenuto più autentico [...] è possibile determinare le proprietà realistiche di un'opera d'arte. I mezzi di espressione poetica del realismo devono essere esaminati innanzitutto da questo punto di vista (Chrapčenko 1975: 199).

Circa i generi ammissibili dal canone sociorealista, un critico affermato come Ovčarenko (1973: 165) scriveva:

Non contrastano col metodo del RS, a patto che agevolino e aiutino lo scrittore a ritrarre in maniera più profonda, raffinata e veritiera la realtà in tutta la sua complessità [...] né le 'forme della vita stessa', né il romanticismo, né il simbolismo, né il fantastico, né il meraviglioso, né il grottesco, né altre deformazioni.

È significativo rilevare come queste affermazioni si mettessero parzialmente in urto con la definizione di RS data da Ždanov. Infatti, Ovčarenko, contemplando anche forme come il fantastico, il meraviglioso o il simbolismo, andava contro uno dei dettami del *socrealizm* più classico: la raffigurazione storico-concreta della realtà.

Il problema dell'esistenza di altri generi nel RS era piuttosto controverso. Sebbene lo statuto dell'Unione degli Scrittori riportasse chiaramente che il RS garantiva la massima libertà di scelta circa i generi e gli stili (cfr. *Ustav* 1990: 716), gli scrittori e le opere indentificate come tali in generale non contenevano elementi bizzarri e men che meno sovranaturali. Tuttavia, se queste forme potevano essere ammesse nel canone del RS, nasceva l'esigenza di stabilire un criterio in grado di potesse determinare se un'opera fosse o meno aderente al *socrealizm*, ma che prescindesse dalle forme impiegate. Nacque così il concetto di *socialističnost'* (socialisticità), ossia l'identità di vedute fra l'autore e il Partito, concezione che si rifaceva a Lenin, il quale sosteneva la necessità di lasciare il massimo spazio all'iniziativa personale in campo letterario (cfr. Markov 1976: 65).

Se si scorrono i lavori sulla teoria del *socrealizm* degli anni Settanta, è possibile rilevare come la maggioranza della critica fosse chiaramente schierata a favore dell'inclusione nel canone di altri generi o meglio, come si usava dire allora, di 'metodi di altre correnti artistiche'. Ad esempio, Petrov (1976: 50-55) sosteneva che un genere atipico come la fantascienza non solo contribuiva a penetrare i misteri del macrocosmo e del microcosmo, rendendo il lettore più cosciente delle scoperte

scientifiche e del progresso tecnologico, ma poteva anche descrivere quadri di vita sociale che presentavano tratti indubbiamente comunisti. Infatti, la preponderanza di opere di stampo realistico-mimetico non escludeva l'utilizzo di mezzi espressivi quali l'allegoria o l'iperbole. Al fine di sostenere che il RS non poteva essere ridotto al solo naturalismo, veniva spesso citata la celebre formula di Engels circa la 'veridicità dei dettagli': su uno sfondo storicamente veritiero potevano anche comparire personaggi fantastici o accadere fatti che sconfinavano nel meraviglioso, se questi servivano per tratteggiare qualcosa di storicamente concreto.

La volontà di abbandonare lo schematismo che affliggeva il RS canonico si rifletteva profondamente anche sulle tematiche trattate. Sempre Ovčarenko (1977: 7-53) rilevava come i prosatori sovietici si stessero sforzando di mostrare tutta la poliedricità, la complessità e la contraddittorietà dell'esistenza umana. Tutto ciò sfociava in una tensione verso l'universale, verso temi di largo respiro, come le possibilità morali dell'uomo comune, il suo mondo spirituale, ma anche più semplicemente verso l'amore o la memoria. Parallelamente la rappresentazione storico-concreta della realtà, uno dei postulati della teoria classica del RS, cessava di essere l'unica preoccupazione degli scrittori sovietici, giacché doveva coniugarsi con l'indagine di problemi universali.

La Stagnazione fu il periodo in cui iniziarono ad essere smontate dal punto di vista teorico molte categorie (spesso dei veri e propri dogmi) fondanti del RS. Particolarmente significativo in tal senso è l'articolo di Lev Jakimenko "Socialističeskij realizm – novyj etap v chudožestvennyh iskanijach čelovečestva" ("Il realismo socialista. Una nuova tappa delle ricerche artistiche dell'umanità", 1976), nel quale si denunciava la vaghezza di concetti quali "*literaturnoe napravlenie*" (corrente letteraria), "ottimismo storico della letteratura sovietica" e "cronotopi della letteratura socialista" (Jakimenko 1976: 11). L'attacco più poderoso alla critica sociorealista tradizionale Jakimenko lo portava contestando l'idea che si potesse costruire una teoria dell'arte unificata attraverso la quale dare un giudizio definitivo sulla storia della creatività umana di tutti i

luoghi e di tutte le epoche. Questa posizione portava il critico a negare la possibilità di applicare il concetto *tvorčeskij metod* (metodo artistico) in qualsiasi situazione: “Non possiamo rinunciare al concetto di ‘metodo artistico’. Tuttavia, è la storia stessa del suo sviluppo a mostrarci che al suo interno si esprimono alcune peculiarità dell’estetica del RS” (*Ibid.*).

A metà degli anni Settanta, *Voprosy literatury* ospitò un grande dibattito sul RS a cui presero parte esperti non solo sovietici, ma anche degli altri paesi dell’Est⁶⁷. Fu proprio in quell’occasione che, verosimilmente, comparve per la prima volta l’ultima definizione di RS data da Markov (1977: 33): “Descrivendo l’ampiezza delle possibilità del RS [...] l’abbiamo caratterizzato come un *sistema storicamente aperto* [corsivo mio DF]”, affermazione poi sviluppata in *Problemy teorii socialističeskogo realizma* (*Problemi di teoria del realismo socialista*, 1978), il testo più importante della Stagnazione. In questo lavoro, Markov (1978: 282) costruiva la sua teoria antidogmatica del RS quale “sistema estetico storicamente aperto di rappresentazione veritiera della vita”. Infatti, ciò che premeva ai teorici più progressisti del tardo RS era dimostrare che quest’ultimo *non* era un insieme di regole prescrittive e che l’unicità artistica dello scrittore era centrale all’interno del suo sistema. A tal proposito Michail Chrapčenko (1975: 194-195), altro noto critico della Stagnazione, osservava:

Il RS, in quanto fenomeno ampio e variegato, in quanto processo, non può essere confuso con le concezioni scolastiche e dogmatiche sul RS. A queste ultime bisogna ascrivere la posizione secondo cui i principi estetici del *socrealizm* hanno carattere normativo [...] Tale posizione è erronea perché contraddice il carattere innovatore della letteratura e dell’arte del RS. Stilare anticipatamente la lista dei requisiti che un’opera d’arte è obbligata a rispettare significa limitarne significativamente le possibilità di trovare soluzioni originali, significa ergere ostacoli sul cammino che porta verso nuove scoperte artistiche. I principi estetici del RS non sono una raccolta di regolamenti, ma un procedimento efficace per comprendere al meglio le dinamiche della realtà storica.

⁶⁷ Per un approfondimento cfr. Motyleva 1972, Nojbert 1972, Kuznecova 1974, Dančev 1974, Markov 1977, Dmitriev 1977, “I vnov’ – problemy” 1977.

E continuava poco dopo:

L'unitarietà del metodo artistico non nasce dalla diligente assimilazione di una serie di formule e norme teoretiche esatte, ma, principalmente, da una comunanza di tendenze ideologiche e artistiche degli scrittori, dall'influenza della vita stessa e della sua logica [...] Il grande artista non si limita a utilizzare i principi già fissati del RS, ma vi aggiunge qualcosa di suo, li sviluppa. Se così non fosse, il metodo del RS sarebbe immutabile. Tuttavia, com'è ben noto, il *socrealizm* si sviluppa, e tale processo non avviene da sé, non è qualcosa spontaneo, ma è il risultato delle conquiste artistiche degli scrittori più talentuosi (*Ivi*: 195-196).

Uno dei punti che Markov tentava di sciogliere era proprio il rapporto fra fattore oggettivo, il principio del RS, e soggettivo, l'unicità artistica. Innanzitutto venne affrontato il problema del *chudožestvennyj metod* (metodo artistico), che veniva definito come "il rapporto di uno scrittore con la realtà" (Markov 1978: 283). Tuttavia questa definizione rischiava di cadere nel mero soggettivismo, avversato dal RS in quanto nemico dei rapporti autentici col mondo, del cammino della storia e della verità obbiettiva (*Ivi*: 285), giacché astraeva l'uomo dal contesto storico-sociale in cui si trovava. Per ovviare a questo pericolo, Markov sosteneva che ogni metodo era legato a un determinato sistema filosofico che ne costituiva la parte oggettiva, mentre l'unione fra metodo e sistema filosofico determinava la *Weltanschauung* dell'artista (*Ibid.*). La novità del RS stava proprio nel suo modo di intendere la relazione fra fattore oggettivo e fattore soggettivo: l'arte, quindi, diventava la "conoscenza artistica della realtà", il cui carattere si trovava alla base del metodo (*Ibid.*). Ne conseguiva che, in tale nuova concezione di RS, cadeva uno dei capisaldi degli anni Trenta: l'arte socialista perdeva, almeno in parte, la sua componente teleologica e l'artista cessava di essere un 'ingegnere d'anime' per diventare un interprete del mondo circostante⁶⁸.

⁶⁸ La formulazione secondo cui il RS doveva contribuire ai compiti di ricostruzione ideologica ed educare i lavoratori nello spirito del socialismo era già stata accantonata nel 1956 (cfr. Lachusen 2000: 526)

Stando a Markov (1978: 318-319), il RS era un sistema estetico complesso. Le sue componenti si differenziavano l'una dall'altra per la loro funzione, ma erano legate da una rete di collegamenti che garantiva l'unità del sistema stesso. Le basi filosofiche che fungevano da collante per tutte le componenti del *socrealizm* erano “la concezione marxista-leninista del mondo e dell'uomo, le idee del socialismo, l'umanesimo socialista e la *partijnost'* leniniana dell'arte”, i cui principi erano alla base delle “illimitate possibilità di raffigurazione veritiera della vita” (*Ivi*: 318). L'apertura del sistema permetteva al RS di svilupparsi costantemente e agli scrittori di interpretarlo secondo la propria individualità artistica. Venivano quindi respinte con decisione le posizioni di Gennadij Pospelov che spingeva per una maggiore omologazione nell'interpretazione della realtà da parte degli autori socialisti (*Ivi*: 286-287).

Uno dei principi centrali che caratterizzavano il *socrealizm* era l'umanesimo socialista, una concezione dell'uomo che non si limitava a considerarlo nel suo rapporto di dipendenza dalla società, ma che esaminava lo scambio fra l'uomo e l'ambiente circostante. Era proprio questa la chiave della grande varietà di personaggi che popolavano le opere degli scrittori sociorealisti (*Ivi*: 319). Tuttavia, l'apertura del RS e la piena libertà degli artisti che vi aderivano di scegliere temi e forme a loro più congeniali non erano da interpretarsi come l'erosione dei suoi confini; al contrario, erano proprio tali confini ad alimentarne la vitalità, dal momento che “la rottura dei legami e dell'unitarietà degli elementi [avrebbe] distrutto l'intero sistema” (*Ivi*: 318). Il RS poteva accogliere elementi provenienti anche da altri sistemi estetici a patto che la loro funzione, nel caso in cui avessero presentassero delle incompatibilità col RS, si trasformasse sulla base delle esigenze di quest'ultimo.

L'avversario da contrastare restava il modernismo, accusato di soggettivismo e di presentare i rapporti umani come un “caos di sensazioni”, di sostenere la disumanizzazione dell'arte, di privare l'uomo dei suoi ideali più nobili e ne ottundeva ragione e coscienza, suscitandogli sentimenti di sfiducia e smarrimento (*Ivi*: 285). Tutto ciò non poteva che

renderlo profondamente incompatibile col RS che, fra i suoi principi fondanti, annoverava la cosiddetta *chudožestvennaja pravdivost'* (veridicità artistica), principio cardine che regolava l'apertura del sistema sociorealista (*Ivi*: 329). Ciononostante, si trattava di posizioni che omaggiavano il politicamente corretto del tempo: Markov era profondamente cosciente del fatto che il RS dovesse aprirsi ad altre influenze.

Il RS non era solamente un sistema estetico, ma diventava una teoria attraverso cui era possibile recepire e studiare la civiltà socialista⁶⁹. Fra i suoi compiti, infatti, figuravano anche

generalizzare l'esperienza artistica contemporanea, stabilirne i legami con le tradizioni delle epoche passate, determinare con precisione i rapporti fra il RS e le altre correnti, individuare e motivare le prospettive storiche di sviluppo della letteratura e dell'arte [poiché] il socialismo non può essere ridotto alla sola economia, ma è un insieme armonico di economia e cultura (*Ivi*: 301).

Il carattere internazionale assunto dal *socrealizm* non solo ne confermava la validità, ma ne allargava le basi teoretiche all'approccio storico-comparativo e storico-tipologico dell'arte dei paesi del blocco comunista (*Ivi*: 302-303). Pertanto, le posizioni di taluni studiosi cecoslovacchi, che interpretavano il RS sulla base di una presunta specificità nazionale, erano da considerarsi erronee, così come il rifiuto di alcuni dell'espressione "realismo socialista", in favore di "arte realista e socialista" (*Ivi*: 304).

La teoria del sistema aperto non riscosse un consenso unanime, poiché si temeva che portasse a una revisione troppo profonda delle categorie e dei concetti fondamentali del RS (cfr. Dmitriev 1977: 208). Ad esempio, Jakimenko (1976: 29) espresse dubbi sulla formulazione, poiché avrebbe potuto essere interpretata come un'ammissione che nel

⁶⁹ Avanzando questa teoria, Markov avvicinava molto il lato gnoseologico del RS al fine della letteratura comparata, ossia studiare con approccio comparativo insieme artistici sovranazionali (cfr. Guillén 1992: 11).

RS potessero rientrare forme scoperte da altre correnti e metodi artistici: era la storia stessa della letteratura sovietica a dimostrare che il *socrealizm* era il solo metodo possibile. Sulla stessa lunghezza d'onda era Petrov (1976: 58-59) che, sebbene avesse ammesso la possibilità di includere nel canone altre forme oltre il realismo mimetico, esprimeva dubbi sulla formula di Markov.

Tralasciando le dispute interne, il merito principale dei teorici degli anni Settanta fu quello di evidenziare la profonda confusione che si celava dietro la maggior parte dei postulati e delle categorie utilizzate nella teoria del RS e nella critica in generale, le quali per decenni erano state accettate acriticamente dalla maggior parte degli studiosi. Infatti, il RS, durante la Stagnazione, si venne a trovare in una situazione del tutto peculiare: da metodo che, nelle intenzioni dei suoi creatori, avrebbe dovuto contribuire a costruire il sogno socialista, si era trasformato in un sistema estetico delimitato dalla 'veridicità artistica'; l'arte sociorealista perdeva le sue facoltà teleologiche per diventare uno strumento di conoscenza della realtà. D'altra parte il discorso socio-culturale sovietico degli anni Sessanta e Settanta aveva accantonato definitivamente le utopie sulla nuova umanità per sostituirle con i "valori eterni", quali onestà, bontà, coraggio e amor di patria, di cui il *edinyj sovetskij narod* (il popolo sovietico unito) era il custode (cfr. Groys 1992: 97). Allargando lo spettro di osservazione, le discussioni dell'epoca della Stagnazione e le formulazioni di Markov possono essere inserite in quel grande dibattito sulla natura del realismo che si svolse negli anni Sessanta e Settanta. Lahusen (Lachusen 2000: 523), a tal proposito, sostiene che la teoria del sistema aperto fu un tentativo di rispondere al "revisionismo occidentale" di Roger Garaudy e del suo saggio *D'un réalisme sans rivage. Picasso, Saint-John Perse, Kafka* (*Per un realismo senza sponde. Picasso, Saint-John Perse, Kafka*, 1966).

4. Valentin Rasputin, l'ultimo sciamano

4.1 *La derevenskaja literatura e il contesto ideologico-letterario degli anni Settanta*

Il rafforzamento delle posizioni nazionalistiche e il recupero della cultura russa tradizionale avversata dai bolscevichi furono una delle caratteristiche principali della cultura del periodo brežneviano. La fine del Disgelo aveva segnato anche la fine della fase utopistica della cultura sovietica. Infatti, la dirigenza brežneviana aveva dato chiari segnali che la costruzione del comunismo non era più la massima e unica priorità del sistema, optando per un pragmatismo che mirava a costruire una vita tranquilla e un presente accettabile per la maggior parte della popolazione. Questa rivoluzione copernicana, avviatasi e conclusasi nella seconda metà degli anni Sessanta, pose di fronte la politica e la società alla necessità di ridefinire i rispettivi status e i rispettivi obbiettivi: l'eterno interrogativo 'che fare?' della storia russa risorgeva prepotente. Venne così formulato il concetto di 'socialismo sviluppato' che, come afferma Aleksej Berelovič (2003: 60), traduceva in un linguaggio politicamente ortodosso l'accantonamento della costruzione del comunismo.

A questa profonda crisi parte dell'*intelligencija* reagì volgendosi al passato in cerca di una nuova identità, cercando di recuperare le radici e le peculiarità del carattere russo e segnando una decisa svolta nazionalistica che, nella critica, non tardò ad assumere tratti "chiaramente antisovietici" (Lipovetsky, Berg 2011: 209). Il discorso dei nazionalisti, guidati da Viktor Čalmaev, Michail Lobanov e Vadim Kožinov, firme di *Molodaja gvardija*, era basato su opposizioni binarie assolutamente inconciliabili e fortemente populistiche che contrapponevano il popolo all'*intelligencija*, la spiritualità della Russia all'aridità dell'Occidente, la tradizione al modernismo, i 'veri' patrioti ai cospiratori antirussi (ebrei e liberali). Queste categorie, applicate indiscriminatamente a qualsiasi oggetto di discussione – che si trattasse

della regia di Vsevolod Mejerchol'd, delle canzoni di Bulat Okudžava o della prosa di Jurij Trifonov poco importava – erano tutte sottese a dimostrare, riprendendo le argomentazioni tipiche del pensiero slavofilo più reazionario, la superiorità rispetto all'Occidente della *duchovnost'* russa, versione riveduta e corretta dell'*idenjnost'* (*Ivi*: 211). Quest'atteggiamento portò i critici nazionalisti a interpretare in maniera distorta numerosi prodotti della cultura russa: dagli studi di Michail Bachtin, chiara dimostrazione della superiore spiritualità russa, fino ai personaggi dei *derevenščiki*, tutt'altro che lineari, presentati come "i custodi della sacra spiritualità del popolo, circondata e attaccata dai demoni della modernizzazione, ossia gli stranieri, i membri dell'*intelligencija*, la vita urbana, il regime sovietico" (*Ibid.*). Al netto delle distorsioni che subì, la *derevenskaja literatura* ('letteratura' o 'prosa contadina'), corrente preponderante della prosa della Stagnazione (cfr. Brown 1993: 79-99, Lipoveckij, Lejderman 2003: 80), fu il movimento letterario che meglio incarnò non solo la svolta conservatrice della politica sovietica, ma anche l'ansiosa ricerca di nuovi valori da sostituire a quelli comunisti che, soprattutto dal punto di vista spirituale, si erano rivelati inadeguati.

Prima di tracciare un breve quadro della 'letteratura contadina', è necessario soffermarsi brevemente sulla sua denominazione. Nata alla fine degli anni Sessanta "non per pigrizia, ma per comodità" (Surganov 1981: 610), l'etichetta *derevenskaja proza* fu sempre contestata dai *derevenščiki* (cfr. Surganov 1981: 610, Razuvalova 2015: 59) e considerata un cosiddetto "termine-ombrello" che racchiudeva fenomeni ideologicamente piuttosto distanti fra loro (cfr. Brown 1993: 79-80). A tal proposito Viktor Astaf'ev (1980: 175), uno dei maggiori esponenti, in un'intervista del 1974, affermava:

Credo che la divisione della letteratura in 'operaia' [*rabočaja*] e 'contadina' [*derevenskaja*] non sia altro che la dimostrazione della primitività del pensiero della critica attuale. La prego, mi dica, che fine fanno Tolstoj, Bunin, Čechov, Dostoevskij e persino Gor'kij?

Risultano semplicemente degli scrittori atipici! Continuano a invitarci a imparare dai classici, ma che senso ha imparare da loro se non sono né ‘classe lavoratrice’ [*rabočij klass*], né ‘scrittori contadini’ [*derevenskie pisatelj*]? Quest’interpretazione della letteratura, questa volontà di ridurla a una mera classificazione ‘corporativa’ è utile solo agli autori mediocri, che scrivono in base a schemi e ricette predefiniti, senza capire che, sovente, è l’intuizione a muovere la coscienza dello scrittore e che lui stesso non è in grado di spiegare l’origine delle situazioni o dei personaggi dei propri libri.

Dal canto suo anche Vasilij Šukšin (1981a: 203), in un’intervista rilasciata all’*Unità* nel 1974, definiva “non del tutto corretta” l’etichetta *derevenskij pisatel’* (scrittore contadino), poiché semplificava eccessivamente il fenomeno della ‘letteratura contadina’. Non solo, ma Šukšin trovava quasi offensivo definire “urbani [*gorodskie*]” gli scrittori che scrivevano di altri temi, più legati alla città (*Ibid.*). Infatti, l’etichetta ‘letteratura contadina’, sebbene comoda, era parzialmente fuorviante: i *derevenščiki* descrivevano le campagne non tanto da un punto di vista geografico, quanto sociale, focalizzandosi sostanzialmente su coloro che si trovavano alla periferia del sistema e che non erano stati invitati alla cuccagna a lungo decantata dalla cosiddetta *kolchoznaja literatura* (letteratura del kolchoz) durante lo stalinismo.

A partire dalla morte di Stalin, con *Rajonnye budni* (*Giorni di provincia*, 1954) di Valentin Ovečkin, l’approccio aveva iniziato a mutare, trasformando gradualmente la ‘letteratura contadina’ in un genere di cauta denuncia (fin dalla Rivoluzione le campagne erano state il ‘tallone d’Achille’ della politica economica sovietica) sia sociale, sia morale. Questa tendenza, dalla metà della Sessanta, si era accentuata sempre di più grazie a opere quali la *povest’ Na Irtyše* (*Sul fiume Irtyš*, 1964) e il romanzo *Solenaja pad’* (1967-68) di Sergej Zalygin, dove rispattivamente veniva riletta la storia della collettivizzazione e della repubblica contadina partigiana di Solenaja pad’ fondata durante la Rivoluzione. Similmente, Fedor Abramov, nella sua tetralogia *Brat’ja i sestri* (*Fratelli e sorelle*, 1959-78), attraverso le vicissitudini del villaggio di Pekašino, rifletteva criticamente sul cammino storico percorso dal mondo rurale sovietico. I

primi due romanzi, *Brat'ja i sestri* (1958) e *Dve zimy i tri leta* (*Due inverni e tre estati*, 1968), ambientati nei duri anni del dopoguerra, mostrano con crudo realismo la difficile quotidianità a cui doveva far fronte la popolazione che, malgrado ciò, conservava un'immutata fiducia nel futuro. Tuttavia, nel terzo episodio, *Puti-pereput'ja* (*Sentieri e bivi*, 1973), l'amarezza esistenziale e la disillusione hanno la meglio: il villaggio sprofonda nell'alcool e nell'indifferenza sotto gli occhi di autorità inadeguate e incapaci di fornire alla popolazione qualsiasi prospettiva di miglioramento. Nel testo conclusivo, *Dom* (*La casa*, 1978), sebbene le difficoltà materiali siano risolte e Pekašino si presenti come un villaggio ormai benestante, nuovi conflitti, questa volta di ordine morale si profilano all'orizzonte. Michail Prjaslin, il protagonista, e gli altri abitanti del villaggio, rammentando gli anni della ricostruzione postbellica, si rendono conto di come questi fossero stati un periodo "di elevazione spirituale, di abnegazione e, soprattutto, di unità di tutti e di ognuno, unità che, dopo tanto tempo, veniva riconosciuta come il valore più importante" (Lejderman, Lipoveckij 2003: 19).

Questa volontà di tratteggiare la vita del popolo al di fuori dei cliché si riscontra anche in *Poslednij poklon* (*L'ultimo inchino*, 1968) di Astaf'ev, ciclo novellistico vivace, colorato e toccante, che ha per oggetto la Siberia e i suoi abitanti, narrata attraverso gli occhi del piccolo Vit'ka Potylicyn, *alter ego* dell'autore, bambino di straordinaria sensibilità, in particolare per la bellezza della natura che, non di rado, lo commuove fino alle lacrime. Sempre al tema della natura è riconducibile il secondo ciclo di racconti firmato da Astaf'ev, *Car'-ryba* (*Il re-pesce*, 1976), la sua opera più famosa. Si tratta di un'opera sempre centrata sulla Siberia, in particolare sul fiume Enisej, definito in più occasioni *reka žizni* (fiume della vita) ma che, a differenza di *L'ultimo inchino*, si focalizza innanzitutto sul rapporto fra l'Uomo e la Natura, analizzandolo da un punto di vista morale e filosofico. È il caso del racconto "Il re-pesce", in cui un pescatore rischia di perdere la vita in uno scontro dal sapore hemingwaiano con un grosso storione, che alla fine ha la meglio, riuscendo a fuggire. La vittoria

dell'animale si erge a simbolo filosofico di un'umanità insuperbita dalla tecnologia che non solo si è allontanata dalla natura, ma cerca anche di sottometerla. D'altronde, commenta Deming Brown (1993: 86-87), "Il re-pesce" è attraversato dal doloroso paradosso, che fa da motivo conduttore a numerosi racconti, secondo cui "la naturale abbondanza di pesci, selvaggina, noci della taiga e della tundra" viene costantemente contrapposta "alla frustrazione del potenziale dell'essere umano".

Queste posizioni erano il nucleo della *Weltanschauung* della 'scuola contadina', la quale considerava la tecnologia come la principale responsabile della distruzione della società tradizionale e dell'imbarbarimento emotivo dell'essere umano, che ormai aveva definitivamente perduto il suo legame con la Terra. Alla modernizzazione, i *derevenščiki* contrapponevano un ecologismo "arcaizzante", che vedeva "nelle pratiche di vita dei contadini russi", considerate più produttive dell'arrogante modifica della natura imposta dalla tecnologia, un valore umano, morale e filosofico universale, che avrebbe potuto salvare l'Uomo dalla crisi spirituale in cui era sprofondata (Razuvalova 2015: 427). D'altra parte, già dai primi anni Sessanta, il tema dell'ecologia iniziava ad assumere un'importanza sempre maggiore grazie alle lotte per la salvaguardia del lago Bajkal (cfr. Komarov 1978: 1). Al XXIII Congresso del PCUS, Michail Šolochov (1966: 359) affermava:

Riusciremo a trovare dentro di noi il coraggio di smettere di abbattere le foreste attorno al Bajkal, di rinunciare alla costruzione di fabbriche di cellulosa in favore di altre che non minaccino di distruggere un tesoro della natura russa come il Bajkal? In ogni caso, bisogna adottare tutte le misure necessarie per salvarlo. Temo che i nostri figli non ci perdoneranno se non saremo stati in grado di proteggere "il mare glorioso, il sacro Bajkal"⁷⁰.

La preoccupazione di parte dell'*intelligencija* sovietica per la salvaguardia dell'ambiente era strettamente connessa alla salvaguardia

⁷⁰ *Slavnoe more, svjaščennyj Bajkal* è il titolo di una canzone popolare russa dell'Ottocento, basata sui versi del poeta Dmitrij Davydov (1811-1888).

della cultura tradizionale, fatto che implicava la conservazione della memoria degli umili che vivevano nella Russia profonda, della miriade di piccole storie che erano state dimenticate dal gigantismo della propaganda, ma che avevano comunque contribuito a costruire l'Unione Sovietica (cfr. Janickij 2008: 191). Questo portò ad abbandonare l'eroe imposto dal realismo socialista più canonico in favore del piccolo uomo, il contadino, che viene indicato dai *derevenščiki* come elemento di continuità col passato, di legame con la *malaja rodina* (piccola patria), custode della memoria e dei valori del popolo (cfr. Protčenko 1979: 46-47).

4.2 Valentin Rasputin: dall'ottimismo storico all'ecologismo arcaizzante

Valentin Grigor'evič Rasputin viene unanimemente considerato dalla critica una delle voci più autorevoli e raffinate della 'scuola contadina', nonché una delle figure più rilevanti della letteratura della Stagnazione (cfr. Brown 1993: 81-86, Hosking 1980: 71-80, Lejderman, Lipoveckij 2003: 73-80, Nivat 1991: 785-795, Surganov 1981: 550-579). Entrato a far parte dell'Unione degli Scrittori nel 1966 e pubblicata la sua opera prima *Den'gi dlja Marii (I soldi per Marija)* l'anno seguente, fin dagli esordi, riuscì a godere di grande considerazione sia presso il pubblico, sia presso la critica. Zalygin (1982: 236-237), nell'introduzione della raccolta *Povesti (Racconti, 1976)*, notava:

Rasputin è subito entrato nella nostra letteratura come un autentico maestro della parola, senza quasi prendere la rincorsa. E ripetere che le sue opere sono importanti, che, trascurandole, oggi, ormai è impossibile ragionare seriamente della prosa russa e dell'interna prosa sovietica, è chiaramente del tutto inutile.

Solamente dieci anni dopo il debutto, il prestigio di cui Rasputin godeva era tale che *Voprosy literatury* gli dedicò una tavola rotonda di ben ottanta pagine (cfr. Proza 1977). Le caratteristiche che la critica sovietica apprezzava maggiormente nella sua opera erano l'approccio

documentaristico alla vita delle campagne siberiane, l'abilità nel caratterizzare psicologicamente le figure provenienti dal popolo e il forte senso di ricerca morale (cfr. Apuchtina 1984: 91-102, Ovčarenko 1982: 355-56, Surganov 1981: 550-579).

Pur essendo un 'uomo di sistema', Rasputin si contraddistinse sempre per una certa originalità ideologica: le numerose onorificenze e gli incarichi che ricoprì all'interno delle istituzioni sovietiche⁷¹ non gli impedirono di battezzarsi nel 1979 nella cittadina di Elec, non lontano da Mosca. Questa contraddizione conferma ulteriormente la prassi politica del brežnevismo, nella quale era sufficiente aderire formalmente all'ideologia ufficiale per evitare problemi con la giustizia; non solo, lo Stato, sostanzialmente, aveva smesso di cercare di plasmare il *byt* come ai tempi di Stalin, ma aveva anche rinunciato alle repressioni di massa, permettendo, in tal modo, almeno nella vita privata, una limitata libertà di coscienza.

Prima di diventare uno scrittore, Rasputin aveva lavorato piuttosto a lungo come giornalista, debuttando poco più che ventenne, alla fine degli anni Cinquanta, su testate come *Sovetskaja molodež'*, *Krasnojarskij komsomolec*, *Angara* e *Vostočno-sibirskaja pravda*. È proprio seguendo l'evoluzione della sua pubblicistica che è possibile comprendere al meglio la sua evoluzione filosofica e spirituale che, solamente in un secondo tempo, avrebbe preso forma letteraria. Inoltre, proprio grazie al giornalismo Valentin Grigor'evič si era impadronito della tecnica del reportage, che si sarebbe riflettuta nelle parti più documentaristiche della sua futura produzione artistica. Infatti, sebbene i suoi pezzi si conformassero diligentemente all'ottimismo ufficiale di allora, il giovane giornalista non mancava mai di caratterizzare la psicologia dei suoi eroi, caratteristica che accentuava la componente letteraria dei suoi articoli

⁷¹ Rasputin venne insignito del Distintivo d'Onore (1971), del Premio di Stato dell'URSS (1977), dell'Ordine di Lenin (1984) e della medaglia di Eroe del Lavoro Socialista (1987). Inoltre, fu deputato del popolo del Soviet Regionale di Irkutsk (1978), dirigente dell'Unione degli Scrittori (1978) e consigliere di Michail Gorbačëv.

(cfr. Kaminskij 2012: 22-27). Questa fase iniziale, che può essere definita ‘ottimistico-utopistica’ (cfr. *Ibid.*), recentemente è stata parzialmente rinnegata da Rasputin stesso che, in una recente intervista rilasciata alla rete televisiva *Rossija*, ha dichiarato:

I cantieri socialisti li conoscevo. Li avevo trattati in libri e reportage, ma me ne sono dimenticato perché non mi appartenevano. Oggi, quando mi ritrovo a esaminare il mio lavoro di allora, non posso affermare di vergognarmene, ma non posso negare di provare un certo imbarazzo, poiché quell’entusiasmo, forse, era in parte falso. (cfr. Pankratov 2015).

Il punto di svolta dell’ideologia di Rasputin si verificò nella seconda metà degli anni Sessanta, quando l’utopismo di maniera cedette il passo a una visione “lirico-ontologica”, che sarebbe stata alla base della sua concezione filosofica del mondo e dell’uomo (cfr. Kamenskij 2012: 41). L’episodio che sugellò questo mutamento fu un viaggio nei cantieri del tronco ferroviario Abakan-Tajšet⁷², grazie al quale Rasputin entrò in contatto col popolo Tofy, una minuscola etnia turcofona⁷³ che, tutt’oggi, abita la Toflarija, regione della Siberia Orientale. Il tratto di quel piccolo popolo che lo colpì maggiormente fu il rapporto con la natura che, da una parte era scevro di quella vena romantica tipica dell’Occidente, dall’altra si rivelava profondamente mistico e sacralizzante. Nell’ottica animista dei Tofy, la natura non veniva dominata dall’uomo, al contrario, questi era solamente un ingranaggio in un meccanismo cosmico che eternamente perpetrava i suoi cicli, costituiti da un perfetto equilibrio fra vita e morte (cfr. *Ivi*: 44-46). Il piccolo popolo non la temeva poiché, nella sua concezione, le giovani generazioni avrebbero conservato la memoria dei loro padri, proseguendone il cammino terrestre. Fu proprio questa profonda integrazione dell’essere umano con l’ambiente e il solido legame

⁷² Località della Siberia Orientale.

⁷³ Nel 1970 il popolo Tofy contava 620 persone, mentre al censimento del 2010 la popolazione saliva a 723 unità (cfr. *Vsesojuznaja perepis’ 1970, Vserossijskaja perepis’ 2010*).

fra le generazioni a colpire profondamente Rasputin che, a partire dagli *očerki* sulla Toflarija, raccolti nel volume *Kraj vozle samogo neba* (*La terra vicina al cielo*, 1966), iniziò ad abbandonare la visione materialistica della natura, riscontrabile nei suoi scritti dedicati ai magniloquenti cantieri siberiani, in favore di una concezione più olistica del cosmo (cfr. *Ibid.*). Il contatto coi Tofy rivelò a Rasputin come nell'URSS più profonda, dove i dettami del marxismo-leninismo e la propaganda di Partito giungevano come echi lontani e ovattati, le antiche tradizioni continuassero a tramandarsi senza entrare in conflitto col sistema sovietico. Nelle case dei Tofy, infatti, le icone ortodosse condividevano la parete coi ritratti di Valentina Tereškova, mentre i bambini, nonostante l'educazione tradizionale ricevuta in famiglia, frequentavano regolarmente le scuole statali.

L'*očerk* che segnò la svolta definitiva, in cui Rasputin si distaccò totalmente dall'utopismo comunista e dalla fede cieca nel progresso tecnico e scientifico, fu *Vniz i vverch po tečeniju* (*Scendendo e risalendo la corrente*, 1972). Si tratta di un reportage, pubblicato a puntate su *Naš sovremennik*, che descrive i cambiamenti occorsi lungo l'Angara dopo la costruzione delle grandi centrali idroelettriche. Come osserva Vjačeslav Surgov (1981: 555), *Scendendo e risalendo la corrente* è, allo stesso tempo, prologo ed epilogo di *Proščanie s Materoj* (*Addio a Matera*, 1976)⁷⁴: prologo perché ne anticipa l'impianto filosofico e l'impronta ecologista, epilogo perché descrive il post inondazione, tratteggiando come la vita è mutata, mentre *Addio a Matera* racconta i mesi immediatamente precedenti l'arrivo della grande acqua.

È desolante il quadro tracciato da Rasputin in *Scendendo e risalendo la corrente*: amaro e a tratti tagliente, non c'è traccia dell'entusiasmo per le realizzazioni dello stato socialista. Lo spostamento dei villaggi nei

⁷⁴ In italiano, *Proščanie s Materoj* venne pubblicato dagli Editori Riuniti col titolo *Il villaggio sommerso* (1980). Tuttavia, in questo lavoro ci si riferirà a quest'opera col titolo originale correttamente tradotto.

grandi *sovchozy* di nuova costruzione, standardizzati e privi di identità, che radunano gli abitanti di più insediamenti, ha distrutto il vecchio tessuto sociale e, di conseguenza, le nuove comunità sono ridotte ad agglomerati di estranei, in cui i rapporti umani si fanno rozzi e interessati; come se non bastasse, la gioventù sembra aver perso qualsiasi freno etico e morale. L'elemento simbolico che maggiormente incarna questa contrapposizione è l'acqua, che da corrente, mistica e magica portatrice di vita, nel bacino della nuova centrale idroelettrica diventa stagnante, grigia, incarnazione della morte sia dell'ambiente naturale, sia di quello antropologico; non può più essere utilizzata né per cucinare, né per lavarsi. D'altra parte, i *sovchozy* non hanno più bisogno del fiume: i nuovi appartamenti era tutti serviti dall'acquedotto. Quindi, l'allagamento

si trasforma nella liberazione degli elementi naturali, nel superamento, in seguito all'azione dell'uomo, delle leggi ontologiche dell'organizzazione naturale del mondo [...]. La scomparsa non solo del fiume, ma anche del suo alveo e delle sue isole significa, per Rasputin, la fine della stabilità, della sicurezza e del senso della vita umana (Kaminskij 2012: 50-51).

Parimenti all'opera Šukšin, in quella di Rasputin si avverte un forte senso di smarrimento valoriale e di ricerca di una nuova morale. Tuttavia, mentre il primo, sostanzialmente, non proponeva al lettore nessun sistema di valori alternativo, Rasputin aveva le idee piuttosto chiare. Al "prometeismo occidentale [...] all'individualismo eroico, all'anti-storicismo, all'ateismo, all'empirismo e al titanismo industriale" giunti in Russia a partire dall'Illuminismo, lo scrittore siberiano contrapponeva il contadino russo e i suoi valori poiché, nella sua visione, l'origine della crisi della civiltà russa era dovuta all'introduzione modelli di sviluppo stranieri, che si erano rivelati inadeguati allo spirito del popolo (Walsh 1993: 88). Alla luce di ciò, è condivisibile la posizione di Harry Walsh (*Ibid.*), che ha definito l'ecologismo di Rasputin come "diacronico", sottolineando come, nella sua opera, l'habitat naturale e spazio culturale siano inscindibili, pertanto alla distruzione del primo segue la distruzione

del secondo, posizione che trova solide giustificazioni biografiche. Rasputin, infatti, fu testimone degli enormi danni ecologici e sociali che il progresso di matrice occidentale, brutalmente imposto da Mosca, stava causando alla Siberia, per la cui difesa il nostro si sarebbe battuto fino alla fine dei suoi giorni. Infatti, per costruire gli invasi delle grandi centrali idroelettriche sull'Angara e sul suo affluente Ilim, i villaggi lungo le rive, prima di essere inondati, venivano dati alle fiamme. Rasputin ha recentemente definito le scene delle izbe in fiamme “uno spettacolo tragico [...] che mi resterà per sempre impresso nell'anima” (cfr. Pankratov 2015). Non a caso, il fuoco, nelle sue opere, è sempre simbolo e portatore di morte.

A partire dalla metà degli anni Ottanta, Rasputin si attestò su posizioni neoslavofile che si rifacevano a figure come Dostoevskij, Aleksej Chomjakov e Konstantin Pobedonoscev (cfr. Popova 2001: 43). Tuttavia, accanto al suo impegno ecologista che lo vedeva in prima linea per la difesa del Bajkal, lo scrittore siberiano avrebbe ceduto a eccessi nazionalisti e fortemente antisemiti, come dimostrava la sua firma sulla cosiddetta “Lettera dei settantaquattro” (1990), dove alcuni intellettuali lamentavano la montante russofobia che, a loro avviso, avrebbe afflitto l'URSS e l'eccessivo spazio concesso nei mass media ad elementi “allogeni russofoni”⁷⁵. Ciononostante sarebbe erroneo considerare Rasputin come un reazionario oscurantista, antimodernista a prescindere ed esaltatore della povertà. Lui stesso ha spiegato così le sue posizioni: “Io non sostengo la necessità di un ritorno al passato. Io sostengo la necessità di conservare quei valori di cui vive l'uomo” (cfr. Pankratov 2015), valori che, essenzialmente, possono essere ridotti a un senso collettivistico di comunità e a un rapporto più armonioso con la natura contrapposti all'alienazione derivante dal progresso tecnico-scientifico. Nella visione di Rasputin, la Russia dovrebbe vivere nel *dostatok* (benessere), ma non nel *bogatstvo* (ricchezza), che disumanizza e rende avidi (cfr. Pankratov

⁷⁵ All'epoca, il termine *russkojazyčnyj* (russofono) era un eufemismo sarcastico utilizzato per indicare gli ebrei.

2015). Il suo nazionalismo va inteso più come una volontà di difendere le tradizioni popolari e la nazione russa in un contesto estremamente problematico come quello degli anni Novanta, piuttosto che come un'affermazione della superiorità intrinseca dei russi sugli altri popoli. Infatti, lo scrittore siberiano “può essere definito nazionalista se con questo termine si intende la percezione della propria specificità nazionale” (Popova 2001: 42).

4.3 Fra realismo socialista e misticismo

Se esaminato dal punto di vista del realismo socialista, Rasputin non può certo essere considerato uno scrittore ligio al canone che, al contrario, nella sua opera veniva puntualmente sovvertito: il futuro è sempre tratteggiato con le tinte fosche dell'imminente catastrofe ecologica e della disgregazione sociale, mentre il passato, simboleggiato dal *kolchoz* col suo spirito collettivistico e solidaristico, è il ‘paradiso perduto’, il ‘radioso passato’ da cui l'uomo è stato cacciato a causa dell'industrializzazione. Rasputin non solo ignorava i dettami della letteratura ufficiale ma, a partire dalla prima metà degli anni Settanta, rinunciò coscientemente a seguirli, come lui stesso ha chiarito in una recente intervista televisiva andata in onda sul canale *Rossija*: “Anche nei periodi più difficili, mi sono sempre sentito libero, perché non mi costringevo a scrivere di ciò che veniva richiesto” (Pankratov 2015). Lo scrittore siberiano ricordava come, a quel tempo, fosse piuttosto comune concludere accordi con le case editrici per la produzione di libri sulla costruzione del comunismo. Rasputin, allora in difficoltà economiche, aveva firmato un contratto con la neonata *Sovremennik*, ma invece dell'ennesima opera sui cantieri socialisti, si presentò con la *povest' Živi i pomni* (*Vivi e ricorda*, 1974), nella quale analizzava le scelte e la psicologia di un uomo che aveva deciso di disertare durante la Grande Guerra Patriottica. Commentando questa scelta, Rasputin ha dichiarato recentemente: “Portai [all'editore] un manoscritto che non mi sembrava

peggiore di un'opera sulla costruzione del comunismo e dissi: 'O lo prendete o non se ne fa niente'" (*Ibid.*). Non solo lo presero e lo pubblicarono, ma *Vivi e ricorda* gli sarebbe valso il Premio di Stato dell'URSS nel 1977.

Il lato del realismo socialista più invisibile a Rasputin era l'ottimismo storico' a cui doveva piegarsi la letteratura. L'antidoto all'affettazione della propaganda era la 'letteratura contadina', con cui lo scrittore siberiano aveva una grande affinità, giacché: "nella 'letteratura contadina' non si poteva fingere e non era nemmeno richiesto, sembrava quasi che i lettori non se lo aspettassero [...] era la mia lingua, erano i miei temi" (*Ibid.*). Si tratta di un'affermazione che va contestualizzata. Nel periodo tardo staliniano, la 'letteratura contadina' era stata il principale strumento di esaltazione della politica agricola del governo (cfr. Dobrenko 2011). Tuttavia, se si considera che, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, era stata proprio la 'letteratura contadina' a esprimere le critiche più aspre al sistema, l'affermazione di Rasputin risulta coerente.

Sebbene rifiutasse una parte consistente del programma artistico del realismo socialista, al punto da raffigurare piuttosto negativamente le autorità in *Addio a Matera*, Rasputin, al pari di molti scrittori della sua generazione, dimostrava di averne comunque assimilato alcune parti, innanzitutto la *narodnost'*. Infatti, il baricentro narrativo della sua produzione è la vita del popolo nelle campagne, mentre la lingua è accessibile al grande pubblico, scevra di passaggi oscuri o eccessive ricercatezze. Ma il tratto più chiaramente mutuato dal realismo socialista è il manicheismo ideologico dei conflitti inscenati da Rasputin: le sue opere più significative sono pressoché tutte incentrate su uno scontro inconciliabile fra campagna e città. Infatti, se la campagna e i suoi abitanti presentano caratteristiche solo ed esclusivamente positive, tutto ciò che proviene dall'ambiente urbano è aprioristicamente negativo. La centralità del conflitto è tale da influenzare molte scelte narrative di Rasputin, a partire dal genere: la *povest'*. Come osserva Julian Laychuk (1993: 13), da un lato la *povest'*, essendo più breve del romanzo, permette

di condensare lo scontro, incrementandone tensione e drammaticità; dall'altra, essendo più lunga di un racconto, gli consentiva non solo di sviluppare con metodicità il soggetto della narrazione, ma anche di caratterizzare con precisione la psicologia dei suoi personaggi, i quali, di regola, rappresentano una delle parti in causa, caratteristica chiaramente mutuata dal *socrealizm* classico. Quest'approccio influenza lo schema della trama, che tende a ripetersi con una certa prevedibilità. Nelle prime pagine un evento, spesso tragico o traumatico, mette alla prova i personaggi, che si rivelavano incapaci e inadeguati a far fronte alle difficoltà. Col procedere della narrazione la crisi immancabilmente si aggrava, raggiungendo il suo apice, mentre il finale, di norma, presenta tre alternative: la vicenda resta aperta, come nel caso di *I soldi per Marija*, oppure si conclude tragicamente come in *L'ultimo termine*, o ancora si risolve in un finale ibrido, ma carico di presagi tragici, come in *Addio a Matera* (cfr. *Ivi*, 14-15). Contrariamente al realismo socialista, il lieto fine non è mai contemplato.

Circa i compiti dell'arte, Rasputin si assestava su posizioni che risuonavano quelle del *socrealizm*, poiché era un convinto sostenitore del fine educativo dell'arte e dell'internazionalismo. In un'intervista apparsa su *Inostrannaja literatura* dichiarava:

Sono dell'opinione che non esista nulla, nessuna causa oggettiva o soggettiva, che possa impedire veramente agli scrittori dei paesi, delle correnti e delle confessioni più differenti, di restare assieme e di comprendersi reciprocamente nel loro servizio all'unico dio: l'educazione e l'elevazione dell'animo umano (Rasputin 1977: 239).

Quantunque a partire dalla fine degli anni Settanta, queste posizioni stessero cedendo il passo a un discorso più metafisico, secondo cui la letteratura era "una forma di autocoscienza nazionale" (Kaminskij 2012: 78), nella visione rasputiniana, lo scrittore continuava ad essere, come nella migliore tradizione sociorealista, il custode della "verità estetica", il cui compito era raccontare la "verità della vita' [ossia] le leggi del mondo realmente esistenti" (*Ivi*: 119). L'infrazione del canone, e si trattava di una

delle più gravi, consisteva nel fatto che la ‘verità della vita’ di Rasputin e quella del sistema non coincidevano. Le posizioni dello scrittore siberiano mal si conciliavano con la visione finalistica dell’esistenza umana e l’approccio tecno-razionalista che caratterizzavano l’ideologia sovietica. Nelle sue pagine, l’utopia della nascita di una nuova umanità, grazie al sistema comunista e al progresso scientifico e tecnologico, era ormai stata del tutto dimenticata. Sono le parole che la vecchia contadina Dar’ja, protagonista di *Addio a Matera*, nonché portavoce dell’autore (cfr. Razuvalova 2015: 441), rivolge al nipote Andrej, a confermare la profonda disillusione di Rasputin riguardo i destini dell’uomo moderno, incantato dalle sirene di un illusorio progresso materialista: “[L’uomo] non è migliorato, dai. Com’era, così è. Era con due mani e due piedi, e di più non gliene sono cresciuti. E la vita l’ha reso rabbioso [...] È tanto [tempo] che gli è scappata di mano”⁷⁶ (Rasputin 1980: 137)⁷⁷.

Nella visione di Rasputin, anche l’ontologia dell’impulso artistico era caratterizzata da un originale connubio fra posizioni marxiste e derive misticheggianti. Infatti, benché lo stimolo a scrivere sorgesse in maniera totalmente irrazionale e potesse essere definito attraverso la categoria del dolore, la creazione artistica non poteva essere ridotta a ragioni prettamente soggettive (cfr. Kaminskij 2012: 78). Infatti, se il dolore era il risultato della compassione, questa, secondo Rasputin, nasceva marxisticamente “come reazione alla realtà sociale in cui era immerso lo scrittore” (*Ivi*: 79) e non da processi psicologici ed emotivi meramente personali. Uno scrittore non poteva permettersi di vivere al di fuori della società, poiché significava “vivere in uno spazio ermeticamente chiuso, senza vedere ciò che succede attorno [...] Il senso civico e la fermezza delle convinzioni è ciò che, alla fin fine, muove la nostra penna” (Rasputin

⁷⁶ [Человек] не прибыл, поди-ка. Какой был, такой и есть. Был о двух руках-ногах, боле не приросло [*sic!*]. А жисть раскиюяти-и-ил [...] Давно из рук ее упустил (Rasputin 1989: 290). Tutte le citazioni di *Addio a Matera* in russo faranno riferimento a quest’edizione

⁷⁷ Tutte le citazioni di *Addio a Matera* in italiano faranno riferimento a quest’edizione.

1977: 239). Lo scrittore restava, quindi, un punto di riferimento per la società, poiché da una parte ne interpretava le questioni morali e valoriali più impellenti, dall'altra, essendo la letteratura una forma di autocoscienza nazionale, era investito del compito di conservare e tramandare al popolo la memoria storica, al fine di contrastare i processi di disgregazione nazionale; (cfr. Kamenskij 2012: 80-84).

Nella memoria tramandata da Rasputin si rileva un grande assente: la collettivizzazione. Infatti, contrariamente a quanto facevano molti *derevenščiki* come Fedor Abramov, Vasilij Belov e Boris Možaev, raffinati *bytopisateli* delle campagne russe, che spesso avevano affrontato il tema della tragedia contadina, né *Poslednij srok* (*L'ultimo termine*, 1970), né *Addio a Matera*, le sue opere più importanti, si accenna alle violenze perpetrate nelle campagne negli anni Trenta. Il *kolchoz*, prodotto di quella politica, è l'archetipo dell'utopia agro-patriarcale tanto cara a Rasputin, giacché viene elevato a luogo positivo, in cui gli esseri umani si uniscono in comunità e, grazie al lavoro collettivo, procedono uniti verso uno scopo, prendendosi cura del mondo. A Matera, durante l'ultima fienagione prima dell'inondazione, che, per mancanza di mezzi, viene fatta a mano come ai vecchi tempi, non solo si lavora "con una gioia, una passione sconosciuta da tempo"⁷⁸ (104), ma i vecchi, vedendo l'entusiasmo che regna nuovamente nel villaggio, si chiedono: "Che cosa vi mancava? Che cosa vi mancava, cosa avevate da lamentarvi quando vivevate così? Eh? Ci vorrebbe qualcuno che vi frusti, Dio buono! [sic!]" (105)⁷⁹. Nessuno, nemmeno i più giovani che lasceranno Matera senza troppi rimpianti, osa contraddire gli anziani. Sebbene quest'immagine pastorale del *kolchoz* fosse mutuata dalla letteratura staliniana (cfr. Dobrenko 2011: 20), Rasputin non era affatto uno stalinista nostalgico sullo stile di Vsevolod Kočetov. La valenza positiva del *kolchoz* nella sua produzione è

⁷⁸ С радостью, со страстью, каких давно не испытывали (264).

⁷⁹ Че вам надо было? Че надо было, на что жалобились, когда так жили? Ну? Эх стегать вас некому (265).

verosimilmente legata a ragioni biografiche. Nato nel 1937, il piccolo Valja aveva trascorso un'infanzia serena nella casa della nonna in una fattoria collettiva siberiana. Quando nel 1948, il padre Grigorij, direttore delle poste locali, era stato condannato per la mancata custodia di una piccola somma e deportato alla Kolyma, l'intero villaggio aveva nascosto i miseri beni dei Rasputin per sottrarli al provvedimento di confisca emesso dalle autorità a titolo di risarcimento per il denaro scomparso (cfr. Pankratov 2015).

Un'altra interpretazione condivisibile delle ragioni di quest'assenza è data Anna Razuvalova (2015: 442) che nota come Rasputin sia stato il primo a “distaccarsi dal contesto storico nell'analisi della distruzione traumatica del mondo tradizionale”. Infatti, prosegue la studiosa, *Addio a Matera* non vuole essere un bozzetto di vita della provincia sovietica degli anni Sessanta, ma mira a svelarne l'universalità, i lati più nascosti, per cui la necessità di caratterizzare l'epoca e le forze storico-politico-sociali viene meno. Solženicyn (2000: 186) rilevava come *Addio a Matera*, a differenza di *L'ultimo termine* e di *Vivi e ricorda*, non sia “un singolo episodio umano, ma una grande catastrofe popolare. Matera non è soltanto un'isola abitata da secoli che sarebbe stata sommersa, ma è il grandioso simbolo della distruzione della vita del popolo [...] un imponente flusso della sua percezione poetica del mondo”.

4.4 L'ultimo termine e Addio a Matera. Dalla critica sociale alla fiaba filosofica

Rasputin fu uno dei più sensibili interpreti della decadenza della civiltà sovietica, soprattutto del disastro ecologico e del profondo disagio umano e sociale provocato da una pluridecennale politica centralista di sviluppo forzato, processo di cui era stato un osservatore privilegiato di per via della sua attività giornalistica. Questa tendenza influenzò soprattutto la prima parte della carriera dello scrittore siberiano, le cui opere si focalizzavano soprattutto sulla disgregazione dei rapporti umani, sulla mancanza di solidarietà, colorate da un'implicita denuncia sociale. In *I soldi per Marija, povest'* dal tono asciutto, a tratti aspro, il villaggio risponde piuttosto freddamente alle richieste d'aiuto economico di Kuz'ma, marito di Marija, per ripianare l'ammanco di denaro allo spaccio di cui la moglie si è resa involontariamente responsabile; non solo, l'uomo, nel finale, parte per la città per chiedere la somma al fratello, ma è attanagliato dalla paura di un rifiuto. Sebbene il finale sia aperto, l'atmosfera generale non lascia presagire un lieto fine.

La vena sociale dell'opera di Rasputin tocca il suo apice con *L'ultimo termine*, un austero dramma psicologico-famigliare dalle tinte crudamente realistiche, nel cui stile evoca il passato giornalistico del suo autore. La trama si presenta essenziale, senza fronzoli, affine al *bytopisatel'stvo* di molti *derevenščiki*. La vecchia contadina Anna manda a chiamare i suoi figli poiché sa di essere giunta alla fine dei suoi giorni. Di loro, solamente due, Varvara e Michail le sono rimasti accanto. Gli altri si sono sparpagliati ai quattro angoli del Paese: Il'ja vive a nord, dov'è rimasto dopo il militare, Ljusja ha seguito il marito nel Lontano Oriente, mentre Tan'čora, la figlia minore, la prediletta, si è sistemata nella remotissima Kiev. Ancora una volta, i luoghi si fanno metafora, come se plasmassero il carattere e la fisicità dei personaggi: Michail, Il'ja e Varvara portano i segni della pesante vita di campagna, sono rozzi e ignoranti, mentre Ljusja, ormai urbanizzata, è una donna ben vestita, attraente e

di buone maniere. Un discorso a parte lo merita Tan'čora: la grande distanza che separa Kiev dal villaggio non è solamente fisica, ma anche simbolica. La donna si è talmente distaccata dalla sua famiglia sia emotivamente, sia moralmente, che non giungerà mai al capezzale della madre morente.

Con una simile frammentazione familiare, va da sé che la crisi scoppia già nelle prime pagine: una spirale di bassezze, liti, rivendicazioni e miserie morali in cui dominano vecchi rancori, accuse e incomprensioni, soffoca i fratelli in una pesante atmosfera di incomunicabilità. La sola figura totalmente positiva è la vecchia Anna, simbolo di quell'onestà, quell'abnegazione al lavoro e quella forza morale che solamente i vecchi contadini posso vantare. Sarà il suo immenso amore a darle la forza di sconfiggere temporaneamente la morte, nella vana speranza di rivedere per l'ultima volta tutti i suoi figli, i quali escono dal confronto morale con la madre piuttosto malconci. Infatti, per molti anni si sono tutti interessati a lei in maniera molto superficiale e un po' ipocrita, limitandosi a raccomandarsi con Michail che prendesse le medicine o si coprisse bene. D'altra parte, per loro, prendersi cura di Anna sarebbe stato solo un impiccio.

Il lato di denuncia sociale è efficacemente rappresentato dalla scena in cui Michail e Il'ja, mentre le sorelle governano la madre e la casa, si chiudono nella *banja* a bere smodatamente con gli amici. Il dramma sta nel fatto che questo comportamento non solo non viene considerato deprecabile, ma, al contrario, viene percepito come necessario e inevitabile: "Pensano che stiamo qui a bere miele"⁸⁰ (Rasputin 1975: 76)⁸¹ dice Michail a Il'ja⁸². I due non bevono per ottundere la mente a causa del dolore, ma per abitudine, quasi stessero adempiendo a un dovere:

⁸⁰ Они думают, что мы тут мед пьем (Rasputin 1985: 423). Tutte le citazioni in russo di *L'ultimo termine* faranno riferimento a quest'edizione.

⁸¹ Tutte le citazioni in italiano di *L'ultimo termine* faranno riferimento a quest'edizione.

⁸² Il termine 'miele', in russo 'med', si riferisce sia al miele prodotto dalle api, sia a una bevanda leggermente alcolica fatta, appunto, di miele.

– E perché poi beviamo? – continuò il suo discorso Michail e si fermò aspettando una replica di Il'ja. Il'ja taceva.
– Si dice per il dolore, per questo, per quest'altro. No, tutto questo conta poco. Dicono per abitudine e che l'abitudine è una seconda natura. È giusto, ci siamo abituati come al pane [...] Io penso che beviamo perché adesso ci è sorta questa necessità di bere [...] La vita è adesso tutta diversa, è cambiato tutto e questi cambiamenti hanno portato nuove esigenze. Ci stanchiamo forte e, ti dirò, non tanto per il lavoro, ma per chissà diavolo cosa⁸³ (81).

Rasputin, per bocca di Michail, icasticamente descrive il vicolo cieco in cui erano finite le campagne sovietiche, i cui abitanti, privati di qualsiasi speranza di miglioramento, sprofondano in un male di vivere asettico e autodistruttivo.

Questa profonda decadenza morale si riflette sulle condizioni del villaggio, che versa in un profondo stato di trascuratezza, al punto che Ljusja, uscita a cercar funghi, stenta a riconoscerlo. Nel *kolchoz* non lavora più nessuno e i campi giacciono nell'incuria: la gioventù si è fatta assumere nella segheria, dove le paghe sono più alte e il lavoro meno massacrante. Questo mutamento ha influito profondamente sia sull'ambiente, sia sui rapporti umani: la vecchia comunità coi suoi valori non esiste più⁸⁴.

Mentre avanza per i sentieri del villaggio, Ljusja inizia a ricordare la sua infanzia, la vita e l'entusiasmo che accompagnavano il lavoro collettivo domenicale nel *kolchoz* o le operazioni di riempimento del silos granaio. È in questi passi che Rasputin abbandona il severo e asciutto realismo che pervade la *povest'* nella prima parte in favore di quello stile

⁸³ – А все почему пьем? – не сбился Михаил и покивал себе, подождал, не скажет ли что Илья. Илья молчал. – Вот говорят с горя, с того, другого. Не-ет. Это все дело десятое. Говорят, по привычке, а привычка, мол, вторая натура. Правильно, привыкли, как к хлебу привыкли [...] Я так считаю: пьем потому, что теперь такая необходимость появилась – пить. [...] Жизнь теперь совсем у человека добавки потребовали. Мы сильно устаем, и не так, я скажу тебе, от работы, как черт знает от чего (427).

⁸⁴ L'atmosfera che regna nel villaggio di *L'ultimo termine* è tratta da uno spunto prettamente autobiografico: Rasputin ricordava come nel suo villaggio, dopo l'apertura della segheria, la maggior parte degli uomini avesse smesso di lavorare la terra e, a causa delle maggiori disponibilità economiche, l'alcolismo si fosse diffuso in maniera preoccupante (cfr. Pankratov 2015).

sognante, altamente simbolistico che, più avanti, diventerà il suo maggior tratto distintivo. Infatti, i ricordi di Ljusja si mescolano e si confondono, mentre il confine fra fantasia, ricordo, visione e realtà si fa labile, quasi impercettibile, avvolgendo la narrazione in un forte senso di straniamento. La donna cade così in una sorta di sogno di Oblomov, nel quale, tuttavia, non si respira la limpida aria di utopia agreste che emanano le pagine di Gončarov. Anzi, c'è qualcosa di disturbante e amaro nei ricordi di Ljusja, percepiti in maniera distaccata, al limite della dissociazione emotiva, atteggiamento che sottolinea in misura ancor maggiore il suo definitivo distacco dal villaggio natale.

L'ultimo termine è senza dubbio l'opera più significativa del primo Rasputin, poiché ne delinea in maniera incisiva la sua personalità artistica e le tematiche che l'avrebbero caratterizzato in futuro: il conflitto generazionale, la scomparsa delle tradizioni, lo sradicamento, la sfiducia nel progresso e l'ecologismo. Inoltre, nonostante la *povest'* sia strettamente legata alla realtà siberiana del tempo e la renda in maniera piuttosto particolareggiata, mostra già una certa tendenza al simbolismo che si accentua, in particolare, nell'atmosfera onirica che avvolge le riflessioni e i ricordi di Anna poco prima di morire.

A partire dalla metà degli anni Settanta, la scrittura di Rasputin mutò. Nuove questioni si fecero largo nella sua opera: la Siberia e le sue storie divennero il pretesto per affrontare problemi universali come il fine ultimo dell'esistenza umana, l'insignificanza della nostra specie di fronte alla natura e la distruzione di quest'ultima in nome di un illusorio progresso materiale. Questo cambiamento ne influenzò profondamente lo stile: il severo realismo che aveva dominato l'opera rasputiniana fino a *Uroki francuzskogo* (*Lezioni di francese*, 1973) e *Vivi e ricorda* cedette il passo a un simbolismo filosofico fatto di afflato panteistico, tendenze animistiche e suggestive tinte fiabesche a cui si univa un lato notturno di sofferenze indicibili e dolori intimi talmente profondi e attanaglianti da risultare inelaborabili. Come afferma Georges Nivat (1991: 785), nell'opera di

Rasputin si intrecciano essenzialmente tre elementi: “regionalismi siberiani, universalismo profetico e segrete ferite dell’io”.

Sintesi e *summa* di questi temi e suggestioni è la *povest’ Addio a Matera*, punto più alto della produzione dello scrittore siberiano, nonché uno dei testi più suggestivi della letteratura sovietica del secondo Novecento. La sua importanza è tale che Rasputin ha dichiarato: “È il mio lavoro più importante, non ci sono racconti o *povest’* che possono essere considerati alla pari. Forse è proprio per questa *povest’* che c’è stato bisogno di me” (cfr. Pankratov 2015). Lo spunto della vicenda narrata in *Addio a Matera* è prettamente autobiografico: il villaggio di Ust’-Uda (Siberia nordorientale), in cui lo scrittore era nato, era stato inondato per costruire il bacino della centrale idroelettrica di Bratsk. Al di là dei riflessi autobiografici, *Addio a Matera* è fondamentalmente una fiaba filosofica che, a tratti, assume l’andatura della parabola. Rasputin, riallacciandosi alla tradizione esopica e favolistica della letteratura russa, in quest’opera, riassume la sua *Weltanschauung*, sganciandola dalla contingenza della realtà sovietica ed elevandola a schema universale. Non a caso, *Addio a Matera* è intessuto di una fittissima rete di simboli, il cui commento approfondito richiederebbe uno studio dedicato: pressoché tutte le situazioni, gli oggetti o i comportamenti descritti da Rasputin trascendono la realtà materiale, alludendo a un’altra realtà incorporea, superiore, la quale si ricollega all’eterno e definitivo scontro fra Vita e Morte, motore dell’universo narrativo della *povest’*.

La volontà di caratterizzare tutto con una doppia identità, materiale e spirituale, è programmatica fin dal nome stesso dell’isola e del villaggio, Matera, nella cui radice spicca la parola “*mat*” (madre). Matera, per i suoi abitanti, incarna l’intero cosmo della loro esistenza, l’alfa e l’omega. Al pari di tutte le terre legendarie, l’isola ha un sovrano, l’imponente Re Larice, che la veglia dalla notte dei tempi, e un genio protettore, assimilabile ai *domovoj*, chiamato il Padrone dell’isola, che vive accanto al mulino. Si tratta di “una bestiola appena più grande di un gatto, che

non assomigliava a nessun altro animale”⁸⁵ (60), che “nessuno aveva mai visto né incontrato, ma lui conosceva tutti e sapeva tutto ciò che succedeva da un’estremità all’altra di questa terra isolata, circondata dall’acqua e sospesa su di essa”⁸⁶ (*Ibid.*). Tutto ha un’anima nella *povest’* e tutto pulsa di vita propria: le case di legno, il fiume Angara, detto dagli abitanti “il nostro Angara”, e persino il cimitero. Gli alberi e gli spiriti comunicano fra di loro, instaurando un muto dialogo che si riflette nella meravigliosa armonia della natura siberiana, magistralmente affrescata da Rasputin in passi memorabili come quello in cui vengono descritti i tipi di pioggia. Sono brani che traboccano di una commozione e di un amore immensi per la terra, pervasi da profondi silenzi colmi di vita, avvolti in un’aura di forza misteriosa e impenetrabile che, tuttavia, non inquieta, anzi, suscita un sentimento, quasi leopardiano, di dolce comunione con l’universo.

Questo piccolo e ridente microcosmo con i suoi abitanti, umani o spiriti poco importa, non è solo fonte di bellezza, ma anche di estrema saggezza, solide tradizioni e intramontabili valori morali, che formano un *unicum* inscindibile: la distruzione di uno di questi elementi porterà l’inevitabile distruzione anche di tutti gli altri. Incarnazione umana di tutto ciò è la vecchia contadina Dar’ja Pinigina, voce di Rasputin, personaggio a metà fra una sacerdotessa tribale e una giusta della cristianità, che tenterà di difendere fino all’ultimo l’isola dall’incombente inondazione. Purtroppo le sue armi, puramente dialettiche, fatte di appelli agli aspetti meno materiali della vita, senza i quali un uomo non può chiamarsi tale, non possono che fallire miseramente contro il materialismo della contemporaneità. Ciononostante, i suoi lunghi monologhi, benché pronunciati in un russo umile, pieno di *dak* al posto

⁸⁵ Маленький, чуть больше кошки, ни на какого другого зверя не похожий зверек (230).

⁸⁶ Никто никогда его не видел, не встречал, а он здесь знал всех и знал все, что происходило из конца в конец и из края в край на этой отдельной, водой окруженной и из воды поднявшейся земле (*Ibid.*).

di *tak* e di *pošto* al posto di *počemu*, brillano per la loro capacità di spogliare l'essere umano contemporaneo, ridicolizzandone l'atteggiamento prometeico ed evidenziandone la natura arrogante e vile:

Ti dirò dell'altro, Andrjuša, e tu tienilo a mente. Pensi che la gente non capisca che non bisogna allagare Matera? Capiscono loro. Ma l'allagano lo stesso. [...] Tu dici: perché l'uomo ti fa pena? E come non averne pena? Non è solo la boria, è nato bambino e per tutta la vita bambino è restato. E si arrabbia, fa lo sciocco, il bambino, e piange, il bambino. Io vedo che, sempre, sotto sotto sta piangendo. Senza potere su di sé, senza un accidente. [...] E poi la morte... Come gli fa paura, poveretto! Anche solo per questo c'è di che averne pena. Nessuno al mondo teme tanto la morte come lui. Peggio di una lepre⁸⁷ (142).

Alle volte, i discorsi di Dar'ja si accendono di una sinistra luce profetica, che proietta ombre di un cupo futuro non troppo remoto in cui le macchine soggiogheranno totalmente il loro creatore:

Dici tu, le macchine. Le macchine lavorano per voi. Ecco qua. Ormai non lavorano loro per voi, lavorate voi per loro [...] Le macchine non sono cavalli, a cui va lasciata l'avena e che vengono mandati al pascolo. Quelle snervano voi e logorano la terra, in questo non le batte nessuno. Ecco che corrono tanto e raccolgono tanto. Voi restate a bocca aperta, e allora ci date sotto. Voi aspirate solo a quelle. Loro voi, voi loro, a corrervi dietro. Che le abbiate raggiunte o meno, loro inventano altre macchine, quelle ormai, però, le fanno loro, senza di voi. O si generano da se stesse, ferro da ferro. Queste, le nuove, sono ancora più precise. Voi dovete aumentare la precisione per non restare indietro. Ormai non riguarda più voi, non riguarda l'uomo... presto vi perderete completamente per strada⁸⁸ (138).

⁸⁷ Я тебе боле того скажу, Андрюшка, а ты запомни. Думаешь, люди не понимают, что не надо Матеру топить? Понимают оне. А все ж таки топют [...] Ты говоришь: пошто жалко его? А как не жалко? Ежли на гонор не смотреть - родился ребятенком и во всю жисть ребятенком же и остался. И бесится, дурит - ребятенок, и плачет - ребятенок. Я завсегда вижу, кто втихомолку плачет. Ни власти над собой, ни холеры [...] А ишо смерть... Как он ее, христовенький, боится! За одно за это его надо пожалеть. Никто в свете так не боится смерти, как он. Хужей всякого зайца (294).

⁸⁸ Ты говоришь, машины. Машины на вас работают. Но-но. Давно уж не оне на вас, а вы на их работаете [...] Это не конь, что овса кинул да на выпас пустил. Оне с вас все жилы вытянут, а землю изнахратят, оне на это мастаки. Вон как скоро бегают да много загребают. Вам и дивля, то и подавай. Вы за имя и тянитесь. Оне от вас - вы за имя вдогоню. Догонили, не догонили те машины, другие сотворили. Эти, новые, ишо похлеще. Вам тошней того припускать надо, чтоб не отстать. Уж не до себя, не до человека... себя вы и вовсе скоро растеряете по дороге (291).

Come in tutte le fiabe, a far da contraltare ai ‘buoni’ ci sono i ‘cattivi’, incarnati dall’uomo moderno: i giovani del villaggio, preoccupati di intascare il più rapidamente possibile gli indennizzi promessi, gli operai demolitori e gli uomini del Partito. *Addio a Matera* è un velato, ma profondo atto di accusa al sistema, in particolare alla violenza cieca con cui il progresso veniva imposto in nome di un presunto bene comune privo di qualsiasi legame con la realtà. Il potere è miope, incapace, burocratizzato e lontano dai bisogni del popolo; non solo le squadre di operai demolitori sono composte da uomini dal comportamento brutale e dai tratti bestiali, ma Voroncov, il presidente del vecchio *kolchoz*, e i suoi funzionari sono tutti intenti a conservare le loro poltrone e a cercare di strappare qualche carica in più in vista della formazione del nuovo *sovchoz*, disinteressandosi completamente delle sorti di Matera. Inoltre, le autorità regionali vengono rappresentate da un misterioso compagno Žuk, nome assai significativo, poiché vuol dire sia ‘scarabeo’, sia ‘imbrogliatore’, epiteti per nulla lusinghieri. Una rappresentazione così negativa delle autorità era un fatto quasi rivoluzionario per la letteratura sovietica. L’anomalia non era tanto che venissero descritti cattivi dirigenti, ma il fatto che mancasse totalmente un eroe positivo in grado di contrastarli e sconfiggerli, esaltando la capacità del sistema di autocorreggersi.

Accanto agli uomini, il ‘cattivo’ per eccellenza, simbolo supremo di morte e distruzione, è il fuoco, che entra in un conflitto binario con l’acqua, fonte della vita. È col fuoco che verrà distrutto il villaggio; ad appiccarlo saranno uomini venuti da fuori, dal *sovchoz*, rozzi, volgari e spesso sporchi di fuliggine, chiara allusione alla loro ‘sporczia’ interiore, privi di qualsiasi riguardo persino nei confronti delle povere tombe. Solo Re Larice resisterà ai loro maldestri tentativi di darlo alle fiamme.

Il fuoco, per Rasputin, non solo è simbolo pagano di morte, ma anche simbolo cristiano di supplizio. Tuttavia se i santi martiri si immolavano nel nome della vita eterna e della resurrezione, il sacrificio di Matera sull’altare del progresso è ancora più doloroso, perché sostanzialmente

fine a se stesso: secondo Rasputin non c'è nessun bisogno di costruire l'ennesimo invasore per l'ennesima centrale. Ciononostante, le izbe, come consapevoli di tutto questo, vanno verso il martirio con *smirenje*, sentimento misto di mitezza, rassegnazione filosofica e fatalismo, con cui i contadini russi, per secoli, avevano sopportato le avversità della vita e i soprusi del potere:

In silenzio, senza affatto palesare la propria presenza, stavano le izbe dalle finestre cieche: ma quando il Padrone si avvicinava a qualcuna di esse, questa rispondeva con paziente sospiro prolungato, con la sua voce, facendo vedere che sapeva tutto, percepiva tutto ed era pronta a tutto. [...] Sarebbero andate così, pazienti e silenziose, come pietre verso l'ultimo giorno della loro vita, già fissato per ciascuna di esse, e altrettanto pazienti si sarebbero avviate al supplizio, dopo aver mostrato nell'addio quanto calore e quanto sole contenevano, perché il fuoco è appunto un solo assorbito e tenuto in serbo, che si strappa a forza dalla carne⁸⁹ (64).

Se nelle fiabe, al culmine della crisi, si verifica un evento o entra in scena un personaggio che ribalta la situazione in favore dei 'buoni', ristabilendo l'equilibrio turbato, per Matera non ci sarà lieto fine. Non si può fermare il progresso: l'acqua arriverà implacabile e il villaggio verrà inondato, trasformandosi in una novella Atlantide, tomba della civiltà contadina russa (cfr. Surganov 1981: 565). Ai suoi abitanti non resta che congedarsi dalla loro terra natia. È ancora Dar'ja, in pagine di dostoevskiana intensità emotiva, a simboleggiare questo dolorosissimo addio: la vecchia contadina andrà a chiedere perdono ai genitori per non potersi sdraiare accanto a loro e, poco prima che gli operai la diano alle fiamme, imbiancherà la sua izba, avvolgendola così in un candido sudario proprio come un defunto di riguardo.

⁸⁹ Тихо, ничем не выдавая своей жизни, стояли избы с бельмастыми окнами, но, когда Хозяин приближался к какой из них, она отзывалась протяжным, на свой голос, терпеливым вздохом, показывая, что все знает, все чувствует и ко всему готова [...] Так терпеливо и молча пойдут они до последнего, конечного дня, показав на прощанье, сколько в них было тепла и солнца, потому что огонь - это и есть впитанное и сбереженное впрок солнце, которое насильно изымается из плоти (233-234).

In *Addio a Matera*, Rasputin partiva da un presupposto del tutto estraneo all'ideologia sovietica, ossia che la Terra fosse mortale come qualsiasi altro essere vivente, concezione estranea al sistema sovietico e insolitamente lungimirante. Infatti, l'ortodossia sul rapporto uomo e ambiente era stata dettata dal celebre biologo Ivan Mičurin che, nel 1934, aveva dichiarato: "Non possiamo aspettarci che la natura ci faccia la carità; prenderle quello che ci serve, questo è il nostro compito" (Serov 2003). Questa citazione è diventata talmente celebre da trasformarsi in un'espressione idiomatica che, oggi, sottolinea un atteggiamento grettamente consumistico nei confronti dell'ambiente (*Ibid.*). Rasputin si opponeva strenuamente a questa concezione. Quegli immensi spazi azzurri e verdi, apparentemente eterni, immutabili, invincibili, da sottomettere alle esigenze dell'uomo con i giganteschi cantieri socialisti, sotto la sua penna "diventavano improvvisamente così fragili e insignificanti", tanto da "essere minacciati da praticamente tutto ciò che le mani dell'uomo avevano creato, dalla bomba atomica, fino all'apparentemente innocuo apparecchio per l'aerosol" (Surganov 1981: 564). Tuttavia, quello di Rasputin non era semplicemente un grido contro la distruzione della natura, ma toccava questioni molto più profonde che stavano alle fondamenta del regime sovietico. Infatti, la modernità, sebbene avesse portato progresso tecnologico e aumentato il benessere materiale, aveva palesemente fallito dal punto di vista spirituale: l'uomo che viveva ai tempi del 'socialismo sviluppato', secondo Rasputin, si era inaridito, aveva perso qualsiasi valore, trasformandosi in un 'vuoto a perdere' esistenziale. Era questa la grande frattura evidenziata: il postulato bolscevico secondo cui l'essere umano si sarebbe rigenerato grazie al lavoro e al progresso scientifico-tecnologico si era rivelato un'illusione, poiché, dopo oltre cinquant'anni di socialismo, l'uomo restava sempre tale quale a prima, con le sue fragilità, le sue paure e i suoi lati peggiori.

5. Vasilij Šukšin: un epistemologo della Stagnazione

Nella sua introduzione alla raccolta di racconti *Il viburno rosso*, Serena Vitale (1978: 8-9) descriveva Vasilij Makarovič Šukšin come “una variante contemporanea dell’artigiano ‘buono a tutto’ che ti costruisce la stufa, ti ripara la fisarmonica e poi su quella fisarmonica ti fa una suonata”, definizione indubbiamente calzante. Šukšin era una figura poliedrica e dai molti talenti: attore, regista e scrittore di grande valore, nonché pubblicista acuto e impegnato. La sua opera letteraria veniva assimilata alla *derevenskaja literatura*, tuttavia Vasilij Makarovič fu un *derevenščik sui generis*: se da una parte è vero che ritraeva la crisi della civiltà contadina russa, dall’altra, contrariamente a Valentin Rasputin e Viktor Astaf’ev, Šukšin non vedeva i valori patriarcali tradizionali come una risposta allo smarrimento morale della società sovietica di allora, non declinava la questione delle campagne in senso nazionalistico, né sembrava preoccuparsi troppo per la questione ecologica. Inoltre, Šukšin non era aprioristicamente contrario alla città e d’altronde non avrebbe potuto esserlo, dal momento che aveva abbandonato il suo villaggio a soli sedici anni. Piuttosto, il nostro era fermamente convinto che il confine fra campagna e città non dovesse svanire del tutto. La grande sfida era riuscire a coniugare la cultura e l’amore per la terra, facendo in modo che i contadini divenissero più acculturati, senza però maturare il desiderio di trasferirsi in città: non erano queste ultime che attiravano abitanti, ma le campagne li perdevano (cfr. Šukšin 1981h: 10). Questo processo secondo Šukšin era dovuto sia alla mancanza dei servizi più essenziali e di beni materiali, sia a una mentalità che aveva portato i giovani contadini a sentirsi defraudati del futuro se non fossero riusciti a lasciare il villaggio natale e a diventare professori, piloti o comunque esperti in qualche campo (cfr. *Ivi*: 13).

Nonostante non mancasse di evidenziare i grandi problemi che affliggevano le campagne sovietiche, Šukšin fu uomo di indiscussa ortodossia: comunista convinto, iscritto al Partito, membro dell'Unione degli Scrittori e dell'Unione dei Cineasti, apprezzato sia da critici liberali, sia da critici conservatori, detentore di numerosi riconoscimenti fra cui spiccavano il Premio di Stato dell'Unione Sovietica (1974), il Premio Lenin conferito *post mortem* (1979) e l'Ordine della Bandiera Rossa del Lavoro. Vasilij Makarovič era un sovietico non solo per luogo di nascita, ma anche culturalmente: l'interesse verso la vita del popolo, il ruolo positivo che generalmente rivestono le autorità, la semplicità e l'accessibilità che caratterizza la sua scrittura, il grande senso di rigore morale sono tutte caratteristiche della sua opera che mostrano di riflettere parte delle prescrizioni del realismo socialista.

Persino la sua parabola esistenziale ricalcava, in parte, il sogno sovietico del proletario nato in povertà che, grazie all'istruzione e all'impegno politico, scala la gerarchia sociale, diventando una persona affermata. Figlio di un contadino scomparso nel 1933 per mano dell'OGPU⁹⁰ e rimasto orfano anche del patrigno (caduto nella battaglia di Mosca), il piccolo Vasja aveva conosciuto la fame e la durezza della vita delle campagne squassate dalla collettivizzazione e dissanguate dalla guerra. Nel 1946, appena diciassettenne, aveva lasciato la casa natale di Srostki⁹¹, la madre e la sorellina Natal'ja, per inoltrarsi "nella vita immensa e sconosciuta" (Šukšin 1981g: 28). "Ero triste e un po' spaventato", avrebbe ricordato Šukšin nel 1968, "ma avevo la possibilità di andarmene. E me ne andai" (*Ibid.*). Sarebbe così un iniziato periodo di peregrinazioni che lo avrebbero portato a lavorare come operaio, a iscriversi all'istituto aeronautico (che non concluse) e a servire nell'esercito. Infine, nel 1952, Šukšin sarebbe diventato insegnante di lettere e direttore di una scuola rurale per adulti. Fu durante questo percorso di vita quasi gor'kiano che Vasilij Makarovič maturò il suo

⁹⁰ Nella critica sovietica, ovviamente, di ciò non si faceva parola.

⁹¹ Località situata sui monti Altaj, a circa seicento chilometri da Barnaul.

interesse per gli umili, la loro vita, i loro sogni, le loro inquietudini, la loro lingua e la loro saggezza, poiché “conversando con un contadino, si possono imparare molte cose che un professore universitario non ti dirà mai” (Šukšin 1981c: 45).

Nella sua opera, quest'inclinazione si traduceva in un profondo senso di ricerca di valori morali, al centro dei quale si trovano la bontà e la rettitudine, temi assai cari al realismo socialista. Šukšin era talmente convinto che fossero entrambe la base dell'esperienza umana e della società che, nel 1967, rispondendo a Larisa Krjačko che, sulla *Literaturnaja gazeta*, lo accusava di essere l'apologeta “di una stranezza selvaggia e cattiva” (*Ivi*: 46), scrisse: “Non riesco a immaginarmi il comunismo senza brave persone” (*Ivi*: 47). La bontà, šukšinianamente intesa, è quella del cosiddetto “*intelligent dello spirito*”, ossia una persona che pur avendo patito le amarezze della vita come la fame, la guerra e il lavoro sfiancante, continua, nonostante tutto, ad avere la generosità d'animo per salutare uno sconosciuto per la strada e augurargli di vivere in buona salute (cfr. *Ivi*: 39).

Questo tipo di eroe era presente soprattutto nelle prime fatiche di Šukšin che, all'inizio degli anni Sessanta, uscirono su riviste quali *Oktjabr'*, *Novyj mir*, *Molodaja gvardija*, e che in seguito sarebbero state raccolte in *Sel'skie žiteli* (*Gente di campagna*, 1964), serie di bozzetti di vita quotidiana dell'immensa provincia sovietica. Si trattava di un testo molto apprezzato dalla critica più conservatrice, al punto che Vsevolod Kočetov, ardente stalinista e avversario delle politiche del Disgelo, vedeva in Šukšin un buon contraltare alla giovane generazione di scrittori urbani che sembravano aver rinunciato a raccontare la vita e la realtà sovietica per abbandonarsi a sogni, illusioni e conflitti personali (cfr. Vitale 1978: 12). Tuttavia si trattò di una ‘luna di miele’ piuttosto breve: nel 1965, Šukšin ricevette il primo attacco aperto e diretto proprio da parte di *Oktjabr'* che gli muoveva le accuse di astrazione, psicologismo e mancanza di aderenza alla realtà (*Ibid.*).

Nonostante l'importanza dei valori morali nell'opera di Vasilij Makarovič, sarebbe erroneo considerarlo un tedioso moralista, un grigio pedagogo che sale in cattedra e, con piglio giudicante, ammaestra il lettore, instillandogli i buoni sentimenti. Al contrario, vista la crisi di identitaria e valoriale che avviluppa i suoi personaggi, spingendoli a compiere stranezze o cattiverie spesso assolutamente inspiegabili, si può affermare che Šukšin indaghi soprattutto gli effetti che l'assenza di bontà e rettitudine ha sull'uomo. Da questo punto di vista, le accuse di Krjačko e degli altri conservatori sono fondate. Se si esamina l'evoluzione della prosa šukšiniana è possibile notare come l'atmosfera serena e rilassata di *Gente di campagna* gradualmente si offuschi, cedendo il passo a un'inquietudine che si fa sempre più palpabile fino a cronicizzarsi e a diventare esistenziale nelle opere più tarde come ad esempio *Charaktery* (*Caratteri*, 1971) o *Besedy pri jasnoj lune* (*Conversazioni al chiaro di luna*, 1973), in cui Šukšin non si esime dal descrivere i problemi, le brutture e le inquietudini della campagna e dei suoi abitanti. È lungo quest'evoluzione che si viene a formare la figura del *čudik*⁹², lo strampalato, uno dei capisaldi della sua produzione.

5.1 La letteratura come ricerca della verità e il *čudik* come specchio di un'epoca

Šukšin era uno scrittore politicamente impegnato e, vista la sua vicinanza dalla fine degli anni Sessanta al *Novyj mir* di Tvardovskij e il divorzio da Kočetov e dalla redazione di *Oktjabr'*, può essere considerato un esponente dei liberali (cfr. Bodrova 2011: 102-103)⁹³. Questa posizione si rifletteva nella sua concezione di arte, vista innanzitutto come un mezzo attraverso cui descrivere la realtà e i suoi problemi. In "Nravstvennost' est' pravda" ("La rettitudine è verità"), un articolo scritto nel 1968 e pubblicato un anno dopo nella raccolta *Iskusstvo*

⁹² *Čudik* è una variante popolare del termine *čudak*

⁹³ Per un approfondimento su Šukšin e politica cfr. Bodrova 2011, 99-127.

npravstvennoe i beznpravstvennoe (Arte morale e immorale), curata da V. Tolstych, Šukšin scriveva (1981d: 56):

In veste di artista [...] non posso imbrogliare il mio popolo, mostrando, ad esempio, una vita solo ed esclusivamente felice. La verità, a volte, è anche amara. Se dovessi nasconderla, se dovessi affermare che tutto va bene, che tutto è perfetto, allora, alla fin fine, farei sfigurare anche il mio Partito. Laddove le persone fossero chiamate a riflettere, a concentrare le loro forze per correggere i difetti, credendo alle mie parole, non farebbero nulla. [...] La rettitudine è verità. Non semplicemente la verità, ma la Verità. Poiché è coraggio e onestà, poiché significa vivere le gioie e i dolori del popolo, pensare come pensa il popolo, il quale conosce sempre la verità.

Il principale responsabile dell'affettazione che affliggeva parte degli scrittori sovietici era, stando a Šukšin, l'eroe positivo. Tuttavia, questa critica non era tanto rivolta ai Pavel Korčagin che animavano la letteratura degli anni Trenta/Cinquanta, ma piuttosto a quei giovani sognatori che, nelle pagine dei *šestidesjatniki*, vagavano per gli sterminati spazi dell'URSS con la chitarra in spalla (*Ivi*: 57). Šukšin considerava questo tipo di personaggio alieno rispetto alla vita 'vera': le persone comuni non avrebbero mai avuto il tempo materiale di sedere così frequentemente attorno ai falò o di esplorare i sentieri della taiga. Inoltre, si trattava di eroi troppo perfetti, retti, tenaci e decisi perché fosse possibile identificarsi con loro (*Ibid.*). "L'eroe del nostro tempo", colui che meglio di tutti rende al meglio lo spirito di un'epoca, era il *duračok*, lo sciocco (*Ivi*: 54), in questo contesto utilizzato come sinonimo di *čudik*.

*Sdvinutost*⁹⁴ è il termine che Vasilij Makarovič, nel racconto "Psichopat" ("Psicopatico", 1973), utilizzava per caratterizzare il comportamento e il temperamento dei suoi 'sciocchi', attraverso i quali recuperava l'attenzione per i tipi bizzarri e privi di identità presenti in tanta letteratura ottocentesca. Tuttavia, i personaggi šukšiniiani, pur trovandosi al di fuori della società, non sono assimilabili agli *jurodivjy* che, grazie alla loro "santa stoltezza", diventano portatori di una verità

⁹⁴ Il sostantivo *sdvinutost* deriva dal verbo *sdvinut* che significa 'spostare', 'scostare'.

altra rispetto a quella comunemente accettata (cfr. Gudelyte 2013: 75). Al contrario, la loro stranezza li rende confusi, incapaci, spingendoli quasi sempre verso il loro lato peggiore. Sono soprattutto “maestri insuperati nel far del male, poco importa se in piccole cose o senza alcun motivo”, un male che, tuttavia, “colpisce prima di tutto loro stessi” (Pankin 1982b: 189).

È il caso del falegname Gleb Kapustin, protagonista di “Srezal” (“Bocciati”, 1970), “parolaio di campagna, erudito e malizioso”⁹⁵ (Šukšin 1978e: 79)⁹⁶ che si diverte, incitato dai suoi compaesani, a ingaggiare duelli dialettici con gli *intelligenty* che giungono al villaggio di Novaja, ‘bocciandoli’ quando non sanno rispondere alle questioni poste. Vittima di Kapustin è Konstantin Žuravlev, filologo e docente universitario. Al fine di metterlo in difficoltà, il falegname che, da uomo ignorante quale è, confonde la filologia con la filosofia, inizia cianciare di concetti strampalati e di problemi inesistenti, come ad esempio l’imponderabilità degli elementi naturali o la questione dello sciamanesimo nelle regioni del nord, esprimendosi in una “non-lingua” priva di significato che lo porta a infarcire i suoi discorsi di parole dotte utilizzate a sproposito (cfr. Ignashev 1988: 340).

Žuravlev reagisce alle provocazioni di Kapustin, sbagliando, tuttavia, il suo bersaglio. Non critica l’assurdità delle sue argomentazioni, ma deride sprezzante, assieme alla moglie, la manifesta ignoranza del falegname, atteggiamento che presta il fianco al monologo di Kapustin; approfittando della sua abilità dialettica, il falegname spiega con toni edificanti che gli accademici dovrebbero essere più umili, più a contatto col popolo e meglio preparati, giacché “pure noi qui... Studiacchiamo. E leggiamo anche i giornali, a volte leggiucchiamo un po’ i libri. E

⁹⁵ Деревенский краснобай, начитанный и ехидный (Šukšin 1975e: 172). Tutte le citazioni in russo di “Bocciati” faranno riferimento a quest’edizione.

⁹⁶ Tutte le citazioni di “Bocciati” in italiano faranno riferimento a quest’edizione.

guardiamo persino la televisione”⁹⁷ (86). Alla risposta sdegnosa di Žuravlev: “Tipico demagogo pennaiolo! [...] Tutto l’assortimento di frasi fatte, tutti i trucchetti e le astuzie”⁹⁸ (87), Kapustin assesta il suo attacco finale: “Vi sbagliate di grosso. In tutta la mia vita non ho mai scritto né una lettera anonima, né una denuncia [...] Vi siete sbagliato, compagno candidato”⁹⁹ (*Ibid.*), insinuando implicitamente che il professore occuperebbe la sua posizione per ‘altri meriti’.

Nelle ultime battute del racconto, Šukšin attiva il cortocircuito che contraddistingue Kapustin. Infatti, sebbene i suoi compaesani restino sempre molto colpiti e persino ammirino queste imprese, non lo amano perché è feroce e “la crudeltà non l’ha mai amata nessuno, in nessun luogo”¹⁰⁰ (88). Il falegname vuole dimostrare che anche un uomo semplice può essere istruito, ma lo fa limitandosi ad attaccare e umiliare chi è più colto di lui, atteggiamento che non fa che confermare il suo complesso di inferiorità. Infatti, la sua pseudocultura, un nozionismo sterile e raccoglitticcio, assorbito attraverso i mass media, non fanno che squalificarlo ulteriormente. Non solo, la sua cattiveria gli aliena la simpatia proprio di quel popolo che, durante le dispute, si illude di rappresentare. Kapustin si trova in un limbo culturale: non è più un *mužik*, ma non si è nemmeno trasformato in cittadino. È un ibrido che ha acquisito solamente i lati peggiori di entrambi.

L’ambiente circostante influenza in modo importante il carattere dei personaggi šukšiniani, che soffrono profondamente della graduale scomparsa delle frontiere fra campagna e città. I villaggi assomigliano sempre di più a remotissime periferie: non solo sono arrivati l’elettricità, i giornali, la radio, il frigorifero e alle volte persino la televisione e i turisti, ma anche i valori della gente di città. Com’è tipico della *derevenskaja*

⁹⁷ Мы тут тоже немножко «микитим». И газеты тоже читаем, и книги, случается, почитываем... И телевизор даже смотрим (178).

⁹⁸ Типичный демагог-кляузник! [...] Весь набор фраз, все приемы и ухватки⁹⁸ (*Ibid.*)

⁹⁹ Не попали. За всю свою жинзь ни одной анонимки или кляузы ни на кого не написал [...] Не то, товарищ кандидат (*Ibid.*).

¹⁰⁰ Жестокость никто, никогда, нигде не любил (179).

literatura, nell'universo šukšiniiano, il progresso, la nuova mistica del XX secolo, distrugge il microcosmo del villaggio russo e le caratteristiche che gli erano proprie da secoli: il senso di isolamento, l'assoluta impermeabilità dei confini, il legame con la propria comunità e la propria terra, la rassicurante immutabilità della vita ad onta dello scorrere del tempo. Il disagio esistenziale, la volontà di partire in cerca di fortuna e l'incapacità di confrontarsi col mondo che cambia spingono gli eroi šukšiniiani a vegetare in vite non loro, avvinti da un sentimento di dolorosa estraneità sia nei confronti della propria identità, sia nei confronti del mondo.

Un degno esempio di questo tipo di personaggio è Makar Žerebcov, eroe del racconto "Neprotivlenec Makar Žerebcov" ("Il pacifista Makar Žerebcov", 1969). A un primo sguardo, questo personaggio può apparire come un 'Myškin sovietico' che tenta di dare buoni consigli agli abitanti del suo villaggio, freddi e indifferenti al mondo che li circonda, e per questo viene spesso cacciato e insultato. Tuttavia, col procedere della narrazione, si capisce che Žerebcov non è spinto dall'empatia o dal desiderio di confortare il suo prossimo, ma da un malinteso senso di superiorità misto a una buona dose di arroganza:

– Io non sono fatto per questa vita, nonno...

– E per quale allora?

– Non lo so neanche io. Tu dici che confondo la testa alle persone.

Non so neanche io cosa debbo fare: se le debbo compatire o deridere.

Vado in giro, mi guardo attorno e mi viene voglia di aiutarle con qualche consiglio... Poi però penso: ma che vadano tutti a...¹⁰¹

(Šukšin 1978d: 76)

In alcuni eroi šukšiniiani si percepisce un vago sentore degli umiliati e offesi dostoevskiani. Ne è un esempio Bron'ka Pupkov, bizzarra guida turistica che, in "Mil' pardon, madam!" ("Mille scuse, Madame!", 1969),

¹⁰¹ – Не для этой я жизни родился, дед...

– Для какой же ты жизни?

– Сам не знаю. Вот говоришь – путаю людей. Я сам не знаю, как мне их: жалеть или надсмехаться над ними. Хожу, гляжу – охота помочь советом каким-нибудь... Потом раздумаешься: да пошла вы все! (Šukšin 1975d: 143).

accampa strampalate storie su un suo presunto coinvolgimento in un attentato sovietico a Hitler che sarebbe avvenuto il 25 luglio 1943, ma tenuto ancora segreto dalle autorità. Questo suo eroismo da osteria è rafforzato dalla sua menomazione fisica: Bron'ka è senza un dito, tuttavia non l'ha perso in guerra, come ci si aspetterebbe, combattendo contro l'invasore nazista, ma in un incidente di caccia dalla dinamica piuttosto stupida negli anni Trenta.

È evidente che l'episodio dell'attentato è pura millanteria. Pupkov, che mentre lo racconta continua a bere vodka, ricorda da vicino il Marmeladov di *Delitto e castigo* (1866) per la sua capacità di accampare rapporti privilegiati con alti funzionari statali e per il suo eloquio ampolloso. Infatti, se Marmeladov pretende che Sua Eccellenza Ivan Afanas'evič l'abbia condotto per mano nel suo ufficio, facendo fare anticamera a ospiti ben più alto locati, Bron'ka vanta rapporti d'amicizia con un generale dell'Armata Rossa, che, poco dopo averlo incontrato in un ospedale militare, gli avrebbe assegnato la missione di assassinare Hitler, dicendogli: "Se ci spegni la malefica candela che ha fatto scoppiare l'incendio universale, la Patria non ti dimenticherà"¹⁰² (Šukšin 1978c: 62).

Questa storia, ripetuta quasi come un mantra a tutti i turisti che Pupkov accompagna, è un *escamotage* utilizzato da Šukšin per raccontare un'altra storia, questa volta 'realmente' verificatasi. A un tratto, uno dei turisti chiede a Bron'ka la ragione di quel nome (Bronislav) in slavo antico così solenne; il nostro spiega che era stato battezzato così da un pope ubriaco. Tuttavia, Pupkov, nel 1937, durante il Grande Terrore, ebbe l'occasione per regolare i conti col sacerdote, denunciandolo alla GPU.

Quest'episodio, a prima vista marginale, è la chiave per comprendere l'intero racconto, giacché "attorno al personaggio di Pupkov si delineano i contorni di due categorie etiche "la verità' e 'la menzogna'" (Ešel'man

¹⁰² Если, говорит, ты нам погасишь одну зловредную свечку, которая раздула мировой пожар, то Родина тебя не забудет (Šukšin 1975c: 119).

1994: 74): da una parte, infatti, c'è la menzogna con l'attentato a Hitler, dall'altra la verità con la denuncia del pope. Il fatto che colpisce maggiormente è che la società, impersonata dalla moglie di Bron'ka, censura molto più severamente le sue millanterie (la consorte riporterà addirittura alle autorità che il marito falsifica la storia), piuttosto che la sua delazione nei confronti di un innocente. Del resto, un tale comportamento è in parte comprensibile: una buona parte della società sovietica non aveva ancora chiuso i conti col proprio passato. Le barbarie commesse durante la collettivizzazione, in cui molti erano stati contemporaneamente vittime e carnefici, o la tragedia della guerra occhieggiavano ancora malefiche sul Paese, che trovava molto più comodo sminuirle o fingere che non ci fossero mai state. In sostanza, "la confessione di Bron'ka resterà per sempre senza un vero destinatario: nessuno avrebbe potuto redimere la sua colpa" (*Ibid.*).

Il processo di perdita dell'identità, nell'opera šukšiniana, non avviene solamente negando la memoria storica o alterando quella personale, ma anche, più semplicemente, perdendole nel corso della vita. È il caso di Matvej Rjazancev, presidente di kolchoz in "Dumy" ("Meditazioni", 1967), che proustianamente stimolato dal suono di una fisarmonica, notte dopo notte, inizia a riflettere sulla sua esistenza. Questa, tuttavia, è sfuggente, imprevedibile e l'unico ricordo nitido che Matvej conserva è quello del fratellino morto di congestione ormai chissà quando, poi il nulla: "Dopo di allora c'era stata una vita intera: il matrimonio, la collettivizzazione, la guerra [...] Ma era tutto confuso, sbiadito. Per tutta la vita Matvej aveva fatto quello che bisognava fare"¹⁰³ (Šukšin 1978a: 46). La memoria delle grandi violenze e delle grandi imprese sbiadisce, il piano dell'epoca storica e quello personale si confondono, e così per Matvej non c'è più molta differenza fra un umile matrimonio contadino, la collettivizzazione e la

¹⁰³ Ведь потом была целая жизнь: женитьба, коллективизация, война [...] Но все как-то стерлось, по-блекло. Всю жизнь Матвей делал то, что надо было делать (Šukšin 1975a: 99).

guerra; tutto si dissolve nella quotidianità che, portatrice di un'universale apatia, scolorisce qualsiasi memoria.

Matvej non ricorda nemmeno chiaramente le ragioni che l'avevano spinto a sposarsi, né cosa sia l'amore. Aveva preso Alena in moglie semplicemente perché doveva, perché era ciò che ci si aspettava da lui: "Probabilmente, un tempo aveva amato Alena (era bella, da ragazza), ma dire che lui ne sapesse qualcosa di più sull'argomento, no, proprio non si poteva"¹⁰⁴ (*Ibid.*). Assillato da questi pensieri, tenta di trovare conforto nella consorte, ma invano, un muro di incomunicabilità ormai divide i due coniugi:

– Tu hai mai provato l'amore? Per me o per qualcun altro, non importa.

Alena restò per qualche attimo in silenzio, allibita.

– Dimmi un po', hai bevuto?

– Ma no! Tu mi amavi o mi hai sposato così... per abitudine? Te lo chiedo sul serio.

Alena aveva capito che il marito non era ubriaco ma rimase zitta di nuovo per un po'; anche lei non lo sapeva, l'aveva dimenticato.

– Ma com'è che ti sono venuti questi pensieri?

– M'è venuta voglia di capire una cosa, per la miseria. Non so... Mi si è cominciato a rimestare qualcosa qui dentro... Come una malattia...

– Certo che ti amavo! [...] Ma come che ti è venuto in mente l'amore a quest'ora di notte? Che c'è, t'è presa voglia di chiacchierare?

¹⁰⁵ (*Ivi*: 47)

Da rilevare l'utilizzo del passato del verbo 'amare'. Matvej non si sente rispondere dalla sua compagna un confortante "certo che ti amo!", ma

¹⁰⁴ Он сам, наверно, любил когда-то Алену (она была красивая в девках), но чтоб сказать, что он что-нибудь знает про это больше, - нет (*Ibid.*).

¹⁰⁵ – У тебя когда-нибудь любовь была? Ко мне или к кому-нибудь. Не важно. Алена долго лежала, изумленная.

– Ты никак выпил?

– Да нет!.. Ты любила меня или так... по привычке вышла? Я серьезно спрашиваю.

Алена поняла, что муж не «хлебнувши», но опять долго молчала – она тоже не знала, забыла.

– Чего это тебе такие мысли в голову полезли?

– Да охота одну штуку понять, язвы ее. Что-то на душе у меня... как-то... заворошилось. Вроде хвори чего-то.

– Любила, конечно! – убежденно сказала Алена. – Не любила, так не пошла бы. [...] А чего ты про любовь вспомнил середь ночи? Заговариваться, что ли, начал?¹⁰⁵ (*Ivi*: 100).

“certo che ti *amavo*”, come se anche quel sentimento sia stato ormai cancellato dal tempo. La tragedia sorda, quasi silente del mondo šukšiniano, è che non c'è cura possibile per quest'ansia esistenziale strisciante, il rimpianto, a volte tanto dolce da essere persino desiderato, altre tanto angosciante da spingere alle lacrime, non svanirà mai. Matvej, nelle battute finali del racconto, tenta di calmarsi, uscendo all'aperto a fumare, ma nulla sembra venirgli in aiuto: la campagna circostante lo accoglie aspramente con l'odore acre dell'assenzio e dei fusti di patate, quasi volesse nascondersi, avvolgendo tutto in un silenzio opprimente e atroce.

5.2 *La kinoliteratura e le peculiarità della scrittura di Šukšin*

Uno dei problemi che animavano maggiormente la riflessione teorica di Šukšin era il rapporto fra linguaggio letterario e cinematografico, argomento affrontato nell'articolo “Sredstva kino i sredstva literatury” (“I mezzi del cinema e i mezzi del cinema”, 1967)¹⁰⁶. Il punto di partenza della di Šukšin era semplice, quasi banale: cinema e letteratura hanno linguaggi profondamente diversi, e ciò che si rivela molto efficace nella prima, solitamente, è inefficace nel secondo. Per dimostrare quest'affermazione Šukšin (1981f, 139-144) analizzava l'*incipit* di “Tri smerti” (“Tre morti”, 1859) di Tolstoj, rilevando come tutti i dettagli e i procedimenti che rendono partecipe il lettore “dei possenti processi mentali tolstoiani” (*Ivi*: 141), una volta trasposti su pellicola, si sarebbero trasformati in una mera giustapposizione di immagini, perdendo di fatto la loro funzione nella costruzione dell'atmosfera del racconto e nella caratterizzazione psicologica dei personaggi. Una volta appurati gli angusti limiti a cui un adattamento cinematografico di un'opera letteraria deve sottostare, Vasilij Makarovič avanzava la sua soluzione per far

¹⁰⁶ L'articolo fu scritto nel 1967, ma venne pubblicato postumo solamente nel 1979.

dialogare al meglio la carta e la pellicola: la *kinoliteratura*¹⁰⁷ (cineletteratura), che avrebbe potuto servire da base per il cinema (*Ivi*: 139). Tuttavia, non bisognava confondere la cineletteratura con le sceneggiature, le quali non avevano valore letterario ma restavano *služebnaja literatura*.

La scrittura ‘cineletteraria’ non poteva essere simile a quella di un romanzo o di un racconto: la sua marca principale era che “tutto deve ‘vedersi’” (*Ivi*: 138). Come giustamente osservava Jurij Bogolomov (1980: 224): “‘I mezzi del cinema e i mezzi della letteratura’, sotto molti aspetti, può essere considerato una dichiarazione programmatica di Šukšin”, il quale era talmente scettico sul dialogo fra cinema e letteratura che scriveva: “D’ora in avanti smetterò di girare film tratti miei racconti e proverò a scrivere letteratura solo per il cinema” (Šukšin 1981f: 143). Ovviamente il nostro non scrisse solamente per il cinema, tuttavia la concezione di *kinoliteratura* influenzò in modo importante la sua produzione. Infatti, lo stile šukšiniano, particolarissimo e inconfondibile, è asciutto, spesso parco di aggettivi, fortemente dialogico, al punto che alcuni racconti, come ad esempio il già menzionato “Bocciati”, sono costituiti quasi interamente da dialoghi. Una prosodia rapida e diretta, avara di incisi e periodi complessi, ma, al contrario, ricca di punti e frasi brevi, conferisce alla narrazione un carattere scarno, essenziale, a tratti nervoso, che consente a Šukšin di tracciare ritratti umani molto efficaci e descrizioni ambientali estremamente nette. Si prenda ad esempio la descrizione di Bron’ka Pupkov:

Bron’ka (Bronislav) Pupkov è un uomo ancora forte, ben squadrato, ha gli occhi chiari, il sorriso sempre sulle labbra, lingua e gambe ben sciolte. Ha passato la cinquantina, è stato al fronte, ma la mano storpiata – un colpo di fucile gli ha portato via due dita – non è un ricordo della guerra: una volta, ancora ragazzino, andava a caccia, gli

¹⁰⁷ La concezione di *kinoliteratura* fu senza dubbio influenzata dal metodo di insegnamento di Romm. Come raccontava Šukšin stesso (1981b: 152), Romm non si limitava a insegnare le tecniche di regia, ma “ci inviava in un luogo pubblico, come le poste o le stazioni, e ci chiedeva descrivere ciò che vedevamo. Poi, a lezione, leggeva ed esaminava i nostri schizzi”.

era venuta sete (era inverno) e si era messo a spaccare il ghiaccio sulla riva del fiume con il calcio del fucile. Teneva il fucile per la canna, e due dita sulla bocca dell'arma. L'otturatore era in posizione di sicurezza; a un certo punto scattò, un dito volò via, l'altro rimase attaccato a un pezzo di pelle. Bron'ka se lo strappò via da solo. Si portò a casa tutt'e due le dita, l'indice e il medio, e li seppellì in cortile. E durante la sepoltura disse perfino:

– Miei cari ditucci, dormite tranquilli fino all'alba luminosa¹⁰⁸ (Šukšin 1978c: 57).

Scorrendo queste poche righe, si nota immediatamente lo stile estremamente cinematografico di Šukšin: un primo piano sul volto di Bron'ka, la camera che indugia sulle dita mancanti e poi una dissolvenza che introduce a un *flashback* che mostra allo spettatore l'incidente di caccia durante il quale il protagonista si era mutilato. Per ottenere quest'effetto sulla carta, Šukšin caratterizza il suo personaggio con uno stile diretto, privo di fronzoli e molto colloquiale. Si ha quasi la sensazione di non trovarsi davanti a un'opera letteraria, ma piuttosto a un appunto frettolosamente scarabocchiato da un regista: tutto è estremamente chiaro, 'visibile', come al cinema. Pochi aggettivi, efficacemente giustapposti, inquadrano sia l'aspetto fisico, sia la psicologia di Bron'ka che, a prima vista, si presenta come un energico, simpatico e verace *mužik* dell'immensa provincia sovietica, lesto di lingua e di gamba. Tuttavia, la dinamica dell'incidente in cui ha perso le dita, ne denuncia la stranezza, caratteristica che, visto lo sviluppo del racconto, assumerà valenza negativa.

Analizzando i racconti di Šukšin, si nota come il loro autore più che raccontare dettagliatamente, miri a suggerire un'immagine o una

¹⁰⁸ Бронька (Бронислав) Пупков еще крепкий, ладно скроенный мужик, голубоглазый, улыбочивый, легкий на ногу и на слово. Ему за пятьдесят, он был на фронте, но покалеченная правая рука – отстрелено два пальца – не с фронта: парнем еще был на охоте, захотел пить (зимнее времена), начал долбить прукладом лед у берега. Ружье держал за ствол, два пальца закрывали дуло. Затвор берданки был на предохранителе, сорвался – и один палец отлетел напрочь, другой болтался на коже. Бронька сам оторвал его. Оба пальца – указательный и средний – принес домой и схоронил в огороде. И даже сказал такие слова:

– Дорогие мои пальчики, спите спокойно до светлого утра (Šukšin 1975c: 115-116).

situazione che poi verrà completata dal lettore. I dettagli vengono utilizzati solamente quando sono giocano un ruolo significativo nell'economia della narrazione o nella caratterizzazione dei personaggi. Si consideri ad esempio il seguente passo di "Volki" ("I lupi", 1967): "La giornata era soleggiata, luminosa. La neve splendeva accecante. Nel bosco, un silenzio e una quiete irreali"¹⁰⁹ (Šukšis 1975f: 67). Šukšis non descrive, ma si limita a nominare il bosco, il sole e il profondo silenzio, chiamando il lettore ad attingere dai suoi ricordi o dalla sua immaginazione un paesaggio simile. Quest'approccio alla scrittura porta Šukšis a privilegiare la semplicità e l'economia di mezzi espressivi al fine di raggiungere uno stile come quello degli

anziani, quelli saggi, che sanno raccontare senza fretta, con calma, senza preoccuparsi di altro, se non di raccontare come andarono le cose. Si potrebbe stare ad ascoltarli in eterno. Quando leggi un racconto così, ogni volta ti pervade un'impressione insistente che l'autore sia lì, da qualche parte, accanto al protagonista. Che ossessione. È un grande gioia (se è opportuno, in questo caso, utilizzare questa parola) leggere un racconto simile. In un testo così costruito si trova l'ardente, viva e delicata forza della parola. Penso che nessun altro 'sistema di arte della parola', se non la 'nuda semplicità', possa 'funzionare' fino al punto di far commuovere (Šukšis 1981e: 148).

Un altro pilastro della prosa di Šukšis è la scelta della lingua. Nel 1967, rispondendo ad alcune domande postegli dalla redazione di *Voprosy literatury*, caratterizzava così il suo rapporto con la questione della lingua:

Il 'problema della lingua' [...] si pone nella misura in cui si comportano e parlano in modo diverso l'intelligente e lo stupido, il sostenuto e il chiacchierone (e bisogna vedere che tipo di chiacchierone), il debole e il potente ecc... [...] In ogni caso, per me, il 'problema della lingua' si pone proprio perché le persone sono molto differenti (*Ivi*: 147-148).

¹⁰⁹ День стоял солнечный, ясный. Снег ослепительно блестел. В лесу тишина и незднешний покой.

Inoltre:

Quando una persona è triste non ha voglia di parlare tanto e ricercatamente, quando è felice, allora, innanzitutto è breve e in secondo luogo usa un linguaggio semplice [...] Infine quando è indifferente, è in grado di inventarsi frasi molto complesse, giacché per lui non fa alcuna differenza. In una situazione simile, ricamare o mentire non costa nulla.

In generale tutti i 'sistemi' sono buoni, l'importante è non dimenticare la lingua del 'popolo' (*Ivi*: 149).

Ecco così spiegata la rozza verbosità con pretese culturali di Bron'ka e la 'non-lingua' di Kapustin. D'altra parte la questione linguistica era strettamente legata a quella della scomparsa delle radici: sia Pupkov, sia Kapustin, che ormai non sono più dei contadini, ma che non si sono nemmeno trasformati in gente di città, si esprimono in un idioma che non è né quello tradizionale, né quello metropolitano. La perdita del *živoj rusckij jazyk* (lingua russa viva) era un argomento che toccava molto da vicino Šukšin, che affermava: "Negli ultimi anni si è fatta strada la cosiddetta 'scuola contadina'. È una cosa che mi fa piacere. Nelle opere di questa corrente, la lingua russa viva non è stata dimenticata ed è anche meno corrotta, è tutto più 'semplice' più vicino all'uomo" (*Ibid.*).

Igor' Dedkov (1978: 126), trattando dello stile di Šukšin affermava: "Tutto gli veniva naturale: il discorso diretto, il discorso autoriale, le intonazioni e le parole". Infatti, Šukšin connota naturalisticamente la parlata della maggior parte dei suoi personaggi, i quali non sono alieni da espressioni colorite o dialettali e persino volgari. Per esempio, al letterario *da* preferiscono la variante dialettale *no*, al posto di *kuda tam* utilizzano *no kovo tam*, mentre invece di *obbegal* dicono *opoleka*" (Ovčarenko 1982: 469). Inoltre, la parlata popolare viene resa anche attraverso scelte ortografiche come *kovo* al posto di *kogo*, *čego išo* invece di *ešče* e via discorrendo. Tuttavia, questo naturalismo è ben lungi dal cadere nel triviale o nella macchietta. Infatti, "la schiettezza del racconto della vita, l'immediatezza e persino la semplicità non indeboliscono la poeticità

dell'opera di Šukšīn. Al contrario, consentono di percepire ancor più distintamente la bellezza degli uomini” (*Ibid.*).

5.3 *Andata senza ritorno. Il viburno rosso*

Il viburno è una pianta arbustiva molto comune in Europa e Asia, le cui bacche, una volta mature, assumono un sapore piuttosto amaro e un colorito rosso che ricorda quello del sangue. È sufficiente prendere in considerazione questo simbolo, che ricorrerà periodicamente durante la narrazione, per comprendere quale sia l'essenza di *Kalina krasnaja. Kinopovest'* (*Il viburno rosso. Cinenovella*, 1973), che con la sua amarezza, ironia e sostanziale mancanza di speranza era la sintesi di tutti gli spunti, i temi e le riflessioni sviluppati negli anni precedenti da Šukšīn, nonché il vertice della sua attività letteraria.

Innanzitutto, *Il viburno rosso* è l'opera di Šukšīn in cui la concezione di *kinoliteratura* trova la sua massima incarnazione poiché, come conferma il sottotitolo, 'cinenovella', è un testo scritto appositamente per il cinema. Basta esaminare l'incipit per persuadersene¹¹⁰:

Questa storia ha inizio nella colonia di correzione e avviamento al lavoro della città di N., al nord, in luoghi splendidi e severi.

Era sera, la giornata di lavoro era terminata. Gli uomini si erano riuniti al club.

Uno con le spalle larghe e il viso riarso la vento salì sul palco e annunciò:

– E adesso, il coro degli ex recidivi ci canterà la malinconica canzone *Campane a sera*¹¹¹ (Šukšīn 1978b: 247).

¹¹⁰ Non solo *Il viburno rosso* è scritto nel consueto stile semplice e scarno, ma se si confrontano *povest'* e film, si può notare come le due opere siano totalmente sovrapponibili e non presentino quei cambiamenti che, di norma, caratterizzano le trasposizioni cinematografiche della letteratura. Il film vinse il primo premio al Festival Pansovietico del Cinema di Baku nel 1974, consacrando definitivamente Šukšīn come artista polivalente.

¹¹¹ История эта началась в исправительно-трудовой колонии города Н., в местах прекрасных и строгих.

Был вечер после трудового дня. Люди собрались в клубе.

На сцену вышел широкоплечий мужчина с обветренным лицом и объявил:

– А сейчас хор бывших рецидивистов сплет нам задумчивую песню «Вечерний звон» (Šukšīn 1975b: 419).

Se il primo elemento simbolico è rintracciabile già nel viburno del titolo, in questo passo, ve n'è un secondo, anch'esso fondamentale per caratterizzare la parabola esistenziale di Egor Prokudin, il protagonista. *Večernij zvon* è una canzone tradizionale russa intrisa di nostalgia per il villaggio natale, per le persone care che non ci sono più, per un ritorno alle radici che è diventato impossibile perché troppo lontane nello spazio e nel tempo. Quindi, da una parte Šukšin anticipa simbolicamente il finale amaro e sanguinoso della vicenda, dall'altra, altrettanto simbolicamente, ne indica la genesi.

Prokudin, nella cui storia si riflette parzialmente la biografia Šukšin, è una classica vittima degli esperimenti di ingegneria sociale degli anni Trenta (cfr. Hosking 1980: 166). Giunto in Siberia proprio ai tempi della collettivizzazione, viene separato dalla madre (il padre è una figura completamente assente) che rivedrà solo molti anni più tardi. Questo distacco traumatico, questo smarrimento delle radici, del nucleo familiare, spingono Egor fuori dalla società. Tuttavia, a differenza degli altri *čudiki*, Prokudin non si limita a trasformarsi in un tipo bizzarro e sostanzialmente innocuo, che manifesta la sua stranezza con comportamenti socialmente inappropriati, ma imbocca la via antisociale per eccellenza: la criminalità. Pur essendo un ladro recidivo, l'eroe šukšiniano non è avido o malvagio, ruba perché, come afferma lui stesso, non potrebbe fare altro a questo mondo, e proprio quest'incapacità assoluta di adattarsi alle richieste della società sarà il suo stigma e la sua condanna: i suoi tentativi di 'mettere la testa a posto', di diventare 'normale', sono destinati a risolversi in irrimediabili disastri.

Šukšin, fin dall'inizio, dissemina il testo di indizi che annunciano questo fallimento. Durante l'ultimo colloquio prima di essere rimesso in libertà, Prokudin dichiara di voler tornare in campagna ad allevare mucche, ma il direttore, invece di incoraggiarlo, gli fa notare come non abbia le competenze per fare l'allevatore. L'inclinazione per il mondo criminale e la volontà contraddittoria e altalenante di Prokudin di rifarsi una vita lontano da quell'ambiente vengono testimoniati dalla visita che

fa, appena uscito di prigione, a suoi ex sodali che si sono riuniti nel loro vecchio covo. Eppure in prigione, per corrispondenza, Prokudin ha conosciuto Ljuba, una brava ragazza originaria del villaggio di Jasnoe¹¹², che è disposta ad accoglierlo in casa, concedendogli una seconda possibilità.

Sebbene, come afferma Nina Tolčénova (1982: 45), *Il viburno rosso* può essere considerato un equivalente spirituale di *Delitto e castigo* e di *Resurrezione* (1899) di Tolstoj, Prokudin non è nemmeno l'ombra del Raskol'nikov rigenerato dall'espiazione del peccato: se Dostoevskij dà una speranza di redenzione e di una vita migliore al suo protagonista, al contrario, la *povest'* di Šukšin può essere definita "una grande tragedia morale" (*Ivi*: 46) senza via d'uscita. Infatti, nonostante Šukšin non caratterizzi in maniera solamente negativa il suo protagonista e ne sottolinei anche il lato buono, diversamente da Dostoevskij, la salvezza di Prokudin non è la prospettiva di una vita più onesta, ma la morte a contatto con la terra come un vecchio contadino russo; d'altronde non poteva essere altrimenti. Prokudin, al contrario di Raskol'nikov, non sembra né pentirsi né redimersi, anzi nei momenti cruciali che consentirebbero di dare una svolta alla sua esistenza, resta ambiguo, indeciso. Infatti, non solo rifiuta l'amore sincero di Ljuba, ma, fatto ancor più grave, non ha il coraggio di rivelare la sua identità alla sua vecchia madre che, non avendolo riconosciuto, afferma fra le lacrime di non saper più dove sono due dei suoi figli. Prokudin è un vinto e come tutti i vinti fallisce in maniera cocente, tanto che la vita lo punirà duramente per la sua incapacità di accettare quell'amore salvifico, che Ljuba e la madre sono pronte a donargli. Infatti, se Raskol'nikov proprio grazie all'amore accetta la sofferenza redentrice che gli permetterà di riscattarsi, Egor tentenna, si fa tentare dal suo passato, e quando l'incontro catartico con la madre gli fa chiaramente comprendere di dover cambiare, è già troppo

¹¹² Ljuba e Jasnoe hanno significati altamente simbolici. Ljuba, diminutivo di Ljubov', significa 'amore', mentre Jasnoe significa 'chiaro', 'luminoso'.

tardi: i suoi ex complici, di lì a poco, lo uccideranno mentre sta arando un campo nei pressi di Jasnoe.

L'influsso dostoevskiano e il rimando spirituale a *Delitto e castigo* si percepiscono chiaramente anche nella caratterizzazione psicologica della stranezza di Egor che, all'aumentare del suo coinvolgimento con Ljuba, la famiglia e l'ambiente di Jasnoe, assume comportamenti sempre più bizzarri e auto-degradanti, i quali, a tratti, ricordano chiaramente l'«uomo del sottosuolo». In tal senso, il passo più sintomatico, che richiama chiaramente *Le memorie dal sottosuolo* (1864), è la festa organizzata Michajlyč, cameriere della squallida trattoria (altro luogo dostoevskiano con valenza negativa) di una cittadina nei pressi di Jasnoe, su richiesta di Prokudin per scacciare la tristezza da cui è stato assalito. L'intero passo è permeato da atmosfere dostoevskiane: il servilismo dimostrato da Michajlyč, sorta di novello Lebedev, che si mostra amico di Egor solo grazie ai suoi soldi; i invitati, vecchi scapoli e vecchie zitelle di rara bruttezza, accorsi solamente per mangiare e bere a spese altrui; i tentativi di Egor di pronunciare discorsi altisonanti, ma che invece risultano solamente confusi e fuori luogo.

Naturalmente, con tali premesse, la festa non può che andare completamente a monte: le costose bottiglie ordinate per l'occasione restano in gran parte chiuse, quasi nessuno assaggia le prelibatezze che imbandiscono la tavola e per la maggior parte del tempo la stanza è oppressa da un silenzio imbarazzato, interrotto solo dagli sproloqui di Prokudin o dal vuoto chiacchiericcio di circostanza degli ospiti. Persino il tentativo di intonare *Večernij zvon* va a vuoto. Egor, quindi, decide di congedare i suoi invitati, umiliandoli e umiliandosi ancora una volta: ordina, infatti, a Michajlyč di dare loro dieci rubli per il disturbo. Il banchetto e il suo fallimento assurgono ad allegoria dell'esistenza di Egor, che tanto si è affannato a ricercare inutilmente quella «festa dell'anima» (Hosking 1980: 167), fatta di valori materiali e divertimenti, che avrebbe dovuto essere fonte di felicità, per arrivare alla quale è arrivato persino a delinquere e ad accantonare i suoi doveri umani e morali.

Il micro-conflitto fra Egor e il mondo circostante allude a un altro più macroscopico, alla grande tragedia morale strisciante che caratterizzava la Stagnazione: il crollo dell'utopia. La galleria dei personaggi che animano *Il viburno rosso* è il prodotto dello stalinismo. La loro vita e il loro fallimento testimoniano la sconfitta storica di quel modello antropologico e politico: cinquant'anni dopo, benché l'Unione Sovietica stesse vivendo nel socialismo sviluppato, dell'uomo nuovo e del paese della cuccagna che lo stalinismo aveva promesso di costruire non v'era traccia. Al contrario, la Russia e la sua gente erano sempre lì, uguali a se stessi ad onta di tutto: la mentalità di Ljuba, della sua famiglia e della gente di Jasnoe è quella tradizionale patriarcale, che aveva resistito a tutti i tentativi di sradicamento da parte del regime. Esemplare, in tal senso, è la scena in cui Prokudin viene apostrofato dal padre di Ljuba con l'epiteto *komissar* (commissario) che, nella gente di campagna, evoca la sinistra nomea degli uomini dell'NKVD e delle violenze a loro collegate: l'opposizione fra 'noi', contadini, e 'loro', uomini del Partito e delle istituzioni sovietiche, nonostante siano passati decenni dalle grandi violenze della collettivizzazione, sembra impossibile da superare.

Il tema contadino e della mancata trasformazione della mentalità rurale è legato a quello della memoria. Come si è visto, Šukšin allude spesso al passato prossimo del Paese, soprattutto alla sua parte più traumatica, e *Il viburno rosso* non fa eccezione: è l'opera in cui alle tragedie della collettivizzazione e della guerra non sia allude più, ma seppur limitatamente si parla in modo esplicito. Šukšin le priva dell'epicità e del carattere eroico di cui le aveva ammantate la propaganda di Partito, riconducendole a una dimensione prettamente umana e componendo un mosaico di microstorie personali cariche solo di dolore e violenza. Così la collettivizzazione si trasforma nella storia della famiglia Chromov, il cui padre viene arrestato e il cui granaio dato alle fiamme perché fabbricavano clandestinamente stivali di feltro, oppure in quella del piccolo Egor che vede la mucca di un *kulak* uccisa a colpi di forcone. Anche la guerra viene smitizzata, trasformandosi nella vicenda di Paša e

Vanja, uno ferito e tornato a casa, l'altro morto nell'assalto a Berlino, e di Petro, fratello di Ljuba, catturato e internato in un lager nazista, ma che, una volta rientrato in URSS, ha la fortuna di non essere processato come 'nemico del popolo' o 'codardo' e deportato.

L'essenza e la chiave dell'opera šukšiniana si trova proprio nelle vicende personali degli umili, le quali, pur apparentemente insignificanti, tessono trama fitta e sottile che riflette pienamente l'atmosfera della Stagnazione. Già la critica sovietica con Vera Apuchtina (1981: 5) notava come nell'opera di Šukšin si potessero “trovare ampie riflessioni sulla vita del popolo, un'originale e profonda comprensione delle sue contraddizioni e delle sue difficoltà”, mentre secondo Ovčarenko (1982: 463), uno dei maggiori critici degli anni Settanta, Vasilij Makarovič amava “la vita nella sua autenticità e nella sua naturalezza, sforzandosi di riprodurle”. Šukšin fu uno dei più vivaci interpreti dell'epoca brežneviana, della disillusione e dello smarrimento di un Paese che aveva smesso definitivamente di credere nel 'radioso avvenire', tanto che Raul' Ešel'man (1994) definisce la sua prosa un'epistemologia della Stagnazione. I suoi racconti, se osservati nella loro globalità restituiscono un potente affresco di quella 'terra di mezzo' che furono gli anni Sessanta e Settanta, un'epoca in cui la Russia contadina, che per circa un migliaio di anni era stata la spina dorsale del Paese, stava cedendo definitivamente il passo alla civiltà urbana.

6. Čingiz Ajtmatov, fra realismo magico, realismo socialista e postmodernismo

6.1 La letteratura delle repubbliche

Durante la Stagnazione, accanto agli scrittori provenienti dalle repubbliche slave, che da sempre avevano dominato il panorama letterario dell'URSS, si affermò una pleiade di autori caucasici e dell'Asia Centrale che incarnavano lo spirito della *družba narodov* (amicizia fra i popoli) e della *sovetskaja mnogonacional'naja literatura* (letteratura sovietica multinazionale) a cui si richiamava la propaganda per sottolineare la grande varietà etnica e culturale che animava l'Unione Sovietica: le loro carriere dimostravano che tutti, senza discriminazione alcuna, se meritevoli, potevano affermarsi. Ad esempio, la letteratura azera, negli anni Settanta, mostrò una certa vivacità. Anar (al secolo Anar Rəsul oğlu Rzayev) fu direttore della rivista d'arte *Gobustan* e autore di un'interessante raccolta di *povest'* e racconti intitolata *Jubilej Dante* (*L'anniversario di Dante*, 1969), della *povest'* *Kontakt* (*Contatto*, 1980) nonché di una serie di racconti per bambini basati sul *dastan Kitab-i Dede Korkut* (*Il libro di padre Korkut*), poema epico comune a molte popolazioni turcofone, in cui vengono narrate le imprese degli uomini di Bayındır Khan e dei suoi uomini. Anar, grande ammiratore di Federico Fellini, collaborò anche con la Mosfil'm in qualità di sceneggiatore e regista, con pellicole come *Každyj večer v odinnadcat'* (*Ogni sera alle undici*, 1969) e *Den' prošel* (*Il giorno è finito*, 1971). Altri nomi degni di nota sono i due fratelli Rustam e Maksud Ibragimbekov. Il primo, scrittore affermato, si distinse grazie a *povest'* come *I ne bylo lučše brata* (*E non c'era nulla di meglio di un fratello*, 1973), *Pust' ostanetsja s nami* (*Che resti con noi*, 1976) e *V odin prekrasnyj den'* (*Un bel giorno*, 1980), mentre il secondo, era noto come prolifico autore teatrale, anche se il suo nome è legato soprattutto alla sceneggiatura di *Beloe solnce pustyni* (*Il*

sole bianco del deserto, 1970), un *cult movie* degli anni Settanta, scritta assieme a Valentin Ežov e Mark Zacharov.

Interessante è il caso dell'intellettuale kazaco Olzhas Suleymenov, linguista, slavista e turcologo, che nel 1975 diede alle stampe *Az i ja*¹¹³, originale opera critica dove esponeva la sua interpretazione del *Canto della schiera di Igor*, illustrando “le sue riflessioni sull'origine, il contenuto e il senso di determinate figure e costruzioni del *Canto*” e tentando di “sviluppare il suo punto di vista sul carattere dei rapporti fra gli slavi e i turchi” (Frizman 2002: 385). Il volume suscitò polemiche roventi e venne presto preso di mira dalla critica più nazionalista di *Molodaja gvardija* e *Moskva*. Su iniziativa di Michail Suslov, il testo fu discusso in una seduta del CC del Partito Comunista Kazaco, che emanò un decreto di censura, ordinando il ritiro del libro dal commercio. Parallelamente, sulla *Kazachstanskaja pravda* usciva un articolo dove venivano evidenziati gli errori ideologici e metodologici che Suleymenov avrebbe commesso; *Az i ja* sarebbe stato ristampato solo nel 1990 (cfr. *Ivi*: 389-390).

Accanto a Čingiz Ajtmatov, di cui si dirà più avanti, il maggiore degli scrittori non russi fu indubbiamente Fazil' Iskander, nativo dell'Abchazija. Dopo un poco fortunato esordio come poeta nel 1953, era stato ammesso all'Unione degli Scrittori nel 1957 grazie alla raccolta *Gornye tropy* (*Sentieri di montagna*). Tuttavia, la fama sarebbe giunta solamente nel 1966 con la *povest'* *Sozvezdie kozlotura* (*La costellazione del caprotoro*), feroce e surreale satira sui toni miracolistici delle disastrose politiche agricole chruščeviane. Sebbene si trattasse di un'opera in qualche modo acerba, *La costellazione del caprotoro* conteneva già tutte le caratteristiche della prosa iskanderiana: l'intonazione e l'atmosfera del tutto peculiari e inconfondibili, le delicate descrizioni

¹¹³ *Az* è il nome della prima lettera dell'alfabeto slavo ecclesiastico, *ja* quello dell'ultima. Quindi oltre che a formare il nome del continente Asia, il titolo del libro di Suleymenov suona come 'Alfa e l'Omega'.

colme di trasporto della nativa Abchazija, la predilezione per la satira della demagogia della propaganda e, tratto più importante, il riso dovuto alla carnevalizzazione bachtiniana della realtà (cfr. Ivanova 1990)¹¹⁴. La sua opera più celebre e che l'avrebbe consacrato nell'Olimpo della letteratura fu il ciclo *Sandro iz Čegema* (*Sandro di Čegem*, 1989). Pur elaborato dalla metà degli anni Sessanta, ma terminato e pubblicato interamente solo durante la *perestrojka*, dalla prima edizione del 1973 erano state espunte l'introduzione e ben otto novelle, mentre altre erano state in parte riscritte dai censori (cfr. Zalambani 2009a: 167, 178). D'altra parte, non poteva essere altrimenti: il carattere gioioso, irriverente e picaresco di zio Sandro, il protagonista, poco si confaceva all'austero conformismo brežneviano. Non solo, Čegem, località descritta con toni idilliaci che a tratti sconfinano nell'utopico, diventa il luogo in cui la forza "carnevolesca" dello stile di vita popolare e patriarcale, si scontra con la "tragi-farsa" rappresentata dalla storia del potere sovietico, che viene immancabilmente ridicolizzato (Lejderman, Lipoveckij 2003: 183). Non stupisce, quindi, che Iskander abbia ricevuto pieno riconoscimento solo durante la *perestrojka*, col Premio di Stato assegnatogli nel 1989; in epoca brežneviana, pur noto per la sua 'voce' inconfondibile, era classificato come un semplice scrittore umoristico, tacendo sistematicamente il contenuto politico delle sue opere, spesso troppo esplicito (cfr. Zalambani 2009a: 161).

6.2 La figura di Čingiz Ajtmatov

Čingiz Torekulovič Ajtmatov era verosimilmente lo scrittore non russo più influente della Staganzione. Kirghiso di nascita, perfettamente bilingue, membro del CC del Partito comunista kirghiso e del Soviet Supremo dell'URSS, era un tipico esponente dell'*establishment* culturale brežneviano: la sua ortodossia rispetto alle posizioni del Partito era

¹¹⁴ Ad oggi, la monografia di Natal'ja Ivanova è la più completa e autorevole sulla carnevalizzazione della realtà nell'opera di Iskander.

inappuntabile. Già nel 1963, Ajtmatov aveva accusato di nichilismo gli intellettuali che non si sentivano orgogliosi del passato rivoluzionario dell'URSS (cfr. Clark 1984: 577) mentre, dieci anni dopo, figurava fra i firmatari della "Lettera di un gruppo di scrittori sovietici indirizzata alla redazione del quotidiano *Pravda* del 31 agosto 1973", dove alcuni letterati, fra cui spiccavano Valentin Kataev, Michail Šolochov e Konstantin Simonov, dichiaravano il proprio sostegno alla linea del Partito nei confronti di Andrej Sacharov e Aleksandr Solženicyn. Inoltre, la pubblicistica e gli interventi pubblici di Ajtmatov erano spesso allineati alla retorica antioccidentale della propaganda di regime. Dal canto suo, il governo ricompensò generosamente la sua fedeltà con numerose medaglie fra cui spiccavano ben due Ordini di Lenin (1971, 1978), una nomina a Eroe del Lavoro Socialista (1971) e, immancabilmente, l'Ordine dell'Amicizia dei Popoli (1973).

A livello letterario, nonostante la sua ortodossia politica, Ajtmatov si presentava come uno scrittore piuttosto fuori dagli schemi. Portatore di una doppia identità turco-musulmana e russa, la sua originalità si estrinsecava in storie di grande suggestione e dal forte valore simbolico, dove convivevano letteratura russa classica (soprattutto il Gogol' più fantastico e folcloristico delle *Veglie alla fattoria di Dikan'ka* o di *Mirgorod*) miti dell'Asia Centrale e schemi del realismo socialista (cfr. Haber 2003: 121). Infatti, il suo tratto distintivo era "la volontà di legare la vita e l'epopea nazionale kirghisa alla più moderna vita e letteratura dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche, onde ognuna d'esse traesse dall'altra nutrimento e ricchezza" (Venturi 1972: 181). L'ibridazione dei generi letterari presente nell'opera di Ajtmatov era vista essenzialmente di buon occhio anche dalla critica sovietica. Uno studioso autorevole come Boris Pankin (1982a: 28), a tal proposito, osservava come l'utilizzo "della fiaba, del mito, della parabola, l'impulso a guardare e a mostrare il mondo attraverso gli occhi di chi 'vive nel genere' dell'epos del suo popolo" fosse una tradizione ben radicata nella letteratura sovietica, come inequivocabilmente dimostravano le fiabe di Maksim Gor'kij.

Lo stile di Ajtmatov veniva spesso associato a quello di Gabriel Garcia Márquez e di Mario Vargas Llosa. Tuttavia, come giustamente nota Erika Haber (2003: 121), Ajtmatov “aveva già raggiunto la maturità stilistica prima dell’estate del 1970, quando il realismo magico sudamericano fece la sua comparsa in Unione Sovietica con la pubblicazione di *Cent’anni di solitudine* [...]. Di conseguenza la sua prosa può essere considerata come tipica dell’Asia Centrale”. Tuttavia, nonostante sia da escludere l’influenza diretta e determinante di Márquez nell’opera di Ajtmatov, le consonanze sono innegabili, come, del resto, confermava lo scrittore kirghiso che, in un’intervista rilasciata poco prima di morire, accanto a Iskander ed Ernest Hemingway, indicava proprio il colombiano¹¹⁵ fra gli scrittori a cui si sentiva più affine (cfr. Ajtmatov 2008). Del colombiano Ajtmatov apprezzava, in particolare, l’eccezionale capacità di capire e descrivere “l’essenza dell’amore, la sua forza e la sua tenerezza” (*Ibid.*). Tuttavia, l’opera dei due autori presenta differenze notevoli.

Innanzitutto, in Ajtmatov, il fantastico ha un ruolo meno preponderante: i suoi lavori non vedono epidemie di insonnia o bambini dalla coda di maiale, eventi percepiti dai personaggi di *Cent’anni di solitudine* (1967) come perfettamente normali. Nella prosa ajtmatoviana, grazie alla molteplicità dei piani narrativi, a prima vista si ha l’illusione di un incontro fra il meraviglioso e il reale; in realtà, a un’analisi più attenta, l’elemento magico si mantiene quasi sempre su un piano di alterità rispetto a quello della realtà, senza quasi irrompervi. Ricorrendo alle categorie utilizzate da Tzvetan Todorov (1977: 43-63), si può affermare che Ajtmatov rientra generalmente nella categoria del “fantastico-strano”, poiché nelle sue opere nella maggior parte dei casi “si narrano avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione”, ma che il lettore percepisce come sovranaturali (*Ivi*: 48). Al contrario, Marquez è ascrivibile al “meraviglioso esotico” poiché, di norma, presenta eventi soprannaturali come normali, supponendo che

¹¹⁵ I due si incontrarono all’inizio degli anni Novanta al Festival del Cinema di Mosca.

“colui che implicitamente recepisce tali racconti [...] non conosca le regioni in cui si svolgono gli avvenimenti; di conseguenza non vi è motivo di metterli in dubbio” (*Ivi*: 57).

Inoltre, lo stile dello scrittore kirghiso è scevro della feroce ironia, del gusto per l'assurdo e soprattutto della carica erotico-emotiva che hanno reso grande Márquez. La critica sovietica apparentava i due autori non solo per ragioni meramente letterarie, ma anche politiche. Márquez era uno scrittore di indubbio talento, con evidenti simpatie socialiste – come testimoniava l'amicizia con Fidel Castro – proveniente da un Paese del Terzo Mondo, la Colombia, dove si scontravano un governo liberal-conservatore e i guerriglieri marxisti delle FARC.

Nonostante in tempo sovietico fosse considerato un innovatore del realismo socialista e pertanto, almeno in linea teorica, un fiero avversario del modernismo, Ajtmatov, in realtà, era uno scrittore profondamente modernista e, sotto certi aspetti, addirittura postmodernista, per la sua tendenza a decostruire i generi letterari e infrangere le regole dei canoni. Infatti, nella sua opera matura, si intrecciano fuori da ogni gerarchia diversi piani narrativi, ognuno dei quali

opera come una realtà alternativa, ugualmente plausibile. Lo stilema ajtmatoviano di affiancare miti e leggende alla vita sovietica, senza mai privilegiare nessuno di questi elementi, spinge il lettore a considerare l'ideologia sovietica come un ennesimo mito (Haber 2003: 141).

Questa caratteristica rende Ajtmatov particolarmente interessante dal punto di vista ideologico. Nelle sue mani, infatti, il realismo socialista perdeva il suo ruolo di portatore della verità assoluta, trasformandosi uno dei tanti modi di recepire la realtà. Quest'approccio rovesciava uno dei paradigmi centrali della letteratura sovietica: non era più l'autore al servizio del metodo, ma il contrario. Le categorie, gli stilemi e gli schemi del realismo socialista, spogliati del loro carattere metodologico e prescrittivo, potevano essere decostruiti e ricombinati secondo la volontà dello scrittore, al fine di dar forma al suo messaggio e alla sua visione del

mondo, che non necessariamente corrispondeva a quella dettata dall'ortodossia del momento. In tal senso, piuttosto che grande innovatore, come voleva la critica sovietica, Ajtmatov fu un grande 'picconatore' del realismo socialista.

6.3 *Il realismo socialista come sogno*

L'Ajtmatov della fine degli anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta può essere considerato un *poputčik* (compagno di strada) dei *derevenščiki* (cfr. Clark 1984: 582): ne condivideva molti temi come, ad esempio, la preoccupazione per la mancanza di prospettive per gli abitanti delle campagne, l'attenzione per l'ecologia e il dramma della memoria negata dell'epoca staliniana, ma senza declinarli in senso nazionalista. In *Proščaj, Gul'sary* (*Addio, Gul'sary*, 1966), opera che gli valse il premio Lenin del 1968, Ajtmatov dipinge un vivace quadro della vita popolare kirghisa, criticando pesantemente il sistema dei *kolchozy*, gli abusi commessi dal Partito durante la collettivizzazione e il pressapochismo con cui si comportavano molti dirigenti. Tuttavia, come notava Deming Brown (1978, 282-283), in *Addio Gul'sary*, lo scrittore kirghiso conserva la sua fedeltà ai dettami del realismo socialista grazie al lieto fine, nel quale sottolinea la capacità del sistema sovietico di autoemendarsi, evitando di ripetere gli errori del passato.

L'opera in cui Ajtmatov mostrava di aver raggiunto la sua maturità stilistica è *Belyj parochod. Posle skaski* (*Il battello bianco. Dopo la fiaba*, 1971), una storia potente, in cui si incontrano, si intersecano e si scontrano miti kirghisi, desolate realtà rurali sovietiche, cliché del realismo socialista decostruiti, sogni e miserie personali, risolvendosi in un'anti-fiaba amaramente tragica. I personaggi principali, le loro caratteristiche psicologiche e i rapporti che li uniscono sono chiaramente mutuati dagli archetipi del realismo socialista più tradizionale, giacché sono positivi o negativi senza sfumatura alcuna. I 'buoni' sono l'orfano senza nome, protagonista della vicenda, e il nonno Momun, uomo di

grande generosità, che con la sua profonda conoscenza delle antiche storie kirghise incarna la saggezza ancestrale legata alle tradizioni. A far da contraltare a queste figure positive è Orozkul, capo della guardia forestale locale, despota violento e alcolizzato che picchia la moglie Bekej e vessa il suocero Momun, incapace di farsi rispettare e di ribellarsi. Orozkul è negativo sia da un punto sovietico, poiché degno della peggiore *borzovščina*¹¹⁶, sia da un punto di vista turco-musulmano, giacché manca di rispetto al suocero, alla moglie e non accoglie a dovere il ragazzino orfano.

Fin qui lo schema del realismo socialista è pienamente rispettato: i ‘cattivi’, con le loro ingiustizie, opprimono i ‘buoni’, che non si ribellano perché ancora legati a una visione retrograda di società, dove le ingiustizie e lo sfruttamento sono percepiti come fenomeni ineluttabili e non come mali da combattere ed estirpare. Il protagonista e Momun mancano di coscienza rivoluzionaria, perché non ancora illuminati dal marxismo-leninismo. Eppure Momun dovrebbe essere molto politicizzato, dal momento che ha lavorato a Magnitogorsk, cantiere del socialismo per eccellenza. Malgrado ciò la sua coscienza politica e suoi valori di riferimento non sono mutati, restando ancorati alla cultura arcaica kirghisa.

La grande anomalia rispetto al canone del realismo socialista consiste nel fatto che il ruolo dell’eroe positivo è coperto da due personaggi minori, un anonimo soldato kazaco, portatore dei valori politici sovietici, e Kulubek, autista del *sovchoz* e buon amico di Momun, rifugiatisi nel villaggio a causa di una tempesta di neve che impedisce loro di proseguire. Ajtmatov sfrutta questo disguido per inscenare l’immancabile confronto dialettico fra la tradizione kirghisa e i nuovi valori sovietici. Durante la conversazione fra il protagonista e il soldato kazaco, si viene

¹¹⁶ *Borzovščina* è un neologismo nato negli anni Cinquanta mutuato da Borzov, personaggio di *Giorni di provincia* di Valentin Ovečkin, che ben presto divenne un prototipo dei cattivi dirigenti.

a sapere che quest'ultimo non solo ignora "l'origine della propria stirpe", ma non arriva "neanche alla settima generazione"¹¹⁷ (Ajtmatov 1975: 318)¹¹⁸. Dal punto di vista della cultura tradizionale dei kazachi e dei kirghisi è una mancanza molto grave¹¹⁹. Infatti, se tutti dimenticheranno i nomi dei propri avi, "nessuno si vergognerà delle cattive azioni, perché intanto i figli e i figli dei figli non lo ricorderanno. E nessuno compirà più buone azioni perché tanto i figli non ne sapranno niente"¹²⁰ (*Ibid.*). Il soldato kazaco si stupisce e schernisce le convinzioni arcaiche che Momun ha trasmesso al nipote, le quali rientrano in quegli *ostatki prošlogo* (residui del passato) da combattere e superare, affinché la nuova morale comunista possa affermarsi:

Oh, che nonno che hai [...] Un nonno interessante. Però ti riempi la testa con un sacco di sciocchezze. E tu la testa l'hai grossa... E hai le orecchie grandi come i bersagli del nostro poligono. Non ascoltarlo. Stiamo andando verso il comunismo, voliamo nel cosmo, e lui cosa insegna? Se venisse da noi ai corsi politici, lo istruiremmo in un baleno. Tu crescerai, imparerai e te ne andrai via dal nonno. È un uomo ignorante, incivile.

– No, io non andrò mai via dal nonno, – obiettò il ragazzo. – Lui è buono.

– Adesso ti sembra così. Ma poi capirai¹²¹ (*Ibid.*).

È evidente che il militare si sia totalmente emancipato dalla sua cultura tradizionale: non solo evita di esprimersi nel russo colorito,

¹¹⁷ Он не только не знает, откуда его род начинается, но даже и обязательного колена семерых отцов (Ajtmatov 1983a: 410). Le citazioni in russo del *Battello bianco* faranno sempre riferimento a quest'edizione

¹¹⁸ Tutte le citazioni in italiano del *Battello bianco* faranno riferimento a quest'edizione.

¹¹⁹ Ancora oggi per kazachi e kirghisi la conoscenza dei nomi dei propri avi maschi fino alla settima generazione è considerato un segno di rispetto per la propria famiglia.

¹²⁰ Тогда никто не будет стыдиться плохих дел, потому что дети и дети детей о нем не будут помнить. И никто не будет делать хорошие дела, потому что все равно дети об этом не будут знать (410).

¹²¹ Ну и дед у тебя! [...] Интересный дед. Только забивает он тебе голову всякой чепухой. А ты ведь большеголовый... И уши у тебя такие, как локаторы у нас на полигоне. Не слушай ты его. К коммунизму идем, в космос летаем, а он чему учит? К нам бы на политзанятия его, мы бы его мигом образовали. Вот ты вырастешь, выучишься – и уезжай давай от деда. Темный, некультурный он человек.

– Нет, я от деда никогда не уйду, – возразил мальчик. – Он хороший.

– Ну, это пока что. А потом поймешь (411).

infarcito di termini mutuati dalle lingue nazionali, tipico delle (ex) repubbliche, ma, da buon funzionario, invita il ragazzino a istruirsi e il vecchio Momun a frequentare le lezioni di politica. Si può quindi affermare che il soldato kazaco impersonifica il cittadino sovietico ideale, russificato e proteso verso il futuro, nonché perfetto rappresentante dello *edinyj sovetskij narod* (il popolo sovietico coeso), categoria centrale nella propaganda dell'epoca brežneviana.

Ajtmatov non si esprime apertamente circa la contesa fra il protagonista e il militare e, come 'da manuale', fa immancabilmente trionfare i valori sovietici. Tuttavia, è significativo che il piccolo orfano difenda le posizioni del nonno e non provi nessuna attrazione per le idee espresse dal soldato (cfr. Haber 2003, 129), mentre nel *socrealizm* classico avrebbe dovuto prontamente rinnegarle.

L'infrazione del canone più vistosa che Ajtmatov commette è rappresentata dal personaggio di Kulubek, poiché, malgrado abbia le caratteristiche dell'eroe positivo del *socrealizm*, solo nei sogni del ragazzo protegge il protagonista e Momun dalle angherie di Orozkul. La trama sociorealista viene così confinata in una dimensione irreali, che concorre al pari delle altre a formare il tessuto narrativo del *Battello bianco*. Se i torti vengono riparati solo nei sogni, sorge legittimo domandarsi cosa succeda nella realtà: Ajtmatov, ancora una volta, non risponde esplicitamente, ma è un fatto che Orozkul, col procedere della narrazione, continui a spadroneggiare indisturbato.

Se la decostruzione degli schemi e dei cliché del realismo socialista consentiva allo scrittore kirghiso di criticare la realtà sovietica a lui coeva ed evidenziare lo scontro morale fra valori tradizionali e valori sovietici, il piano esopico del *Battello bianco*, rappresentato dalla leggenda della Madre-cerva¹²², assurgeva ad allegoria dello stalinismo e della memoria negata. L'annientamento delle tribù kirghise da parte di un terribile khan

¹²² Si tratta di un mito comune a molte tribù turche dell'Asia Centrale, secondo cui l'umanità sarebbe stata creata da una cerva bianca.

straniero dal trono bianco e la *jurta* rossa¹²³, i menestrelli che gareggiano nell'incensare i loro capi, la caccia selvaggia ai cervi sacri e le persecuzioni scatenate contro gli anziani che vi si oppongono incarnano chiaramente il sistema staliniano con la sua obbedienza acritica, l'adulazione elevata a valore letterario, l'arroganza e il dispotismo dei dirigenti, l'assurdità delle loro disposizioni, la repressione degli oppositori. Inoltre, se si considera che *Il battello bianco* venne scritto poco dopo il processo Daniel'-Sinjavskij e nel periodo degli attacchi contro *Novyj mir*, di cui Ajtmatov era uno dei redattori, la leggenda della Madre-cerva può anche essere letta come un grido d'allarme dell'autore per il deterioramento delle politiche del Disgelo e per i rigurgiti stalinisti che attraversavano una parte della società. Questa denuncia è rafforzata da Orozkul, la cui mentalità è rimasta quella degli anni Trenta, periodo che il guardiacaccia segretamente rimpiange:

Il mio potere non ha limiti, non c'è nessuno che io non possa piegare all'obbedienza [...] Se mi avessero affidato almeno un *kolchoz* o un *souchoz*, avrei saputo portarvi l'ordine. Hanno viziato il popolo. E ora si lamentano: non c'è rispetto per il presidente, non c'è rispetto per il direttore. Un pecoraio qualsiasi parla col capo come se fosse un suo pari. Stupidi, indegni del potere! È forse questa la maniera di rivolgersi? Ai bei tempi le teste volavano e nessuno fiatava¹²⁴ (342).

È significativo che, a far da contrappeso a queste suggestioni totalitarie, non siano gli eroi positivi, ma il 'barbaro' e 'incivile' Momun che mostra di comprendere meglio di tutti i pericoli della mentalità di Orozkul:

¹²³ In particolare nel dopoguerra, Stalin, nell'iconografia ufficiale, era sovente rappresentato con la divisa bianca da Generalissimo, onde sottolinearne il ruolo di grande condottiero e di vincitore della Grande Guerra Patriottica.

¹²⁴ Ух, нет у меня большей власти, не таких бы крутил в бараний рог! [...] Дали бы мне хотя бы колхоз или совхоз. Я бы уж порядок навел. Распустили народ. А сами теперь жалуются: председателя, мол, не уважают, директора не уважают. Какой-нибудь чабан, а говорит с начальством, как ровня. Дураки, власти недостойные! Разве же с ними так надо обращаться? Было ведь времечко, головы летели - и никто ни звука (435).

Ma perché tutti gli uomini diventano così? [...] Tu gli fai del bene e lui ti ricambia col male. E non prova vergogna, non si ricrede, come se tutto fosse normale. Si crede sempre nel giusto. Solo lui dev'essere soddisfatto, tutti gli altri devono compiacergli. E se uno si rifiuta, lo costringe. È ancora un bene che un uomo così se ne stia in montagna e abbia sotto di sé una, due persone al massimo. Ma se uno così arrivasse in alto, al potere? Che Dio ce ne scampi... Tipi così non cambiano¹²⁵ (289).

Sono parole cariche di amarezza e di pesanti allusioni, che denunciano la persistenza di una determinata mentalità in parte dell'apparato. Inoltre, il fatto che la morale tradizionale, incarnata dal Momun, interpreti la realtà più lucidamente rispetto a quella comunista avvicina Ajtmatov ai *derevenščiki* nella denuncia del fallimento spirituale del comunismo e nella volontà di riavvicinarsi ai valori tradizionali. Non a caso i discorsi politicamente ortodossi del soldato kazaco suonano come vuota e stanca propaganda.

A coadiuvare la dimensione mitica in cui Ajtmatov effigia la coscienza collettiva di un'epoca e di una generazione, si trova la dimensione privata del sogno, sempre utilizzata in chiave critica. Infatti, nonostante fra il protagonista e Orozkul non sia possibile alcuna conciliazione, i due sono accomunati da una profonda avversione per la realtà, statica e immutabile, in cui vivono: consci della mancanza di qualsiasi prospettiva di miglioramento, si rifugiano nelle rispettive fantasie che, naturalmente, si presentano come completamente contrapposte. Il ragazzo parla con la natura, umanizzandola, e vorrebbe fuggire verso l'Issyk-Kul'¹²⁶ dove vagheggia di trovare un bellissimo battello bianco, sul quale sarebbe imbarcato suo padre. Orozkul, dal canto suo, sogna di iniziare una nuova vita in città, dove farebbe carriera nell'amministrazione statale,

¹²⁵ И почему только люди становятся такими? [...] Ты ему добро – он тебе зло. И не застыдится, и не одумается. Вроде бы так и должно быть. Всегда правым себя считает. Только бы ему было хорошо. Все вокруг должны угождать ему. А не захочешь – заставит. Хорошо еще, когда сидит такой вот в горах, в лесу, и под рукой у него народу – раз-два, и обчелся. А ну, окажись он у власти повыше? Не приведи, боже... И нет им переводу, таким (390).

¹²⁶ L'Issyk-Kul' (in kirghiso Ysykköl) è un lago salato situato in Kirghizistan. Secondo bacino montano al mondo dopo il Titicaca (Perù), il suo nome significa 'lago caldo'.

sposerebbe un'attrice e, secondo l'ortodossia del tempo, educerebbe i suoi figli alla cultura russa.

La collisione fra immaginazione e realtà avviene nel finale della *povest'*. I cervi *maral*¹²⁷, dopo una lunghissima assenza, tornano sulle rive dell'Issyk-Kul'. Nel branco si trova anche una cerva bianca che, dal protagonista e da Momun, viene identificata proprio come la Madre-Cerva. A questo punto la situazione precipita e il contatto fra realtà e leggenda si risolve tragicamente in favore della prima: l'animale viene ucciso da Momun per ordine di Orozkul e arrostito per il sollazzo della cricca che il guardiacaccia si porta appresso. La morte dell'animale segna il crollo definitivo del mondo antico coi suoi racconti e i suoi valori, della bellezza e della fantasia. Il punto focale della vicenda consiste nel fatto che a questa scomparsa non si sostituisce la nuova fiaba del socialismo: Kulubek caccia a fucilate Orozkul non sul piano reale, come vorrebbe il *socrealizm* più canonico, ma soltanto nell'ennesimo sogno del protagonista che, sconvolto dalla notizia della morte della Madre-cerva, giace a letto febbricitante.

Alla fine della vicenda, resta solo la desolata realtà di un remoto microcosmo kirghiso in cui le dinamiche umane si perpetrano immutabili, mentre l'antica fiaba della Madre-cerva e quella moderna del socialismo si rivelano essere solamente ingenue e amare illusioni: siamo, come recita il sottotitolo della *povest'*, 'dopo la fiaba'. Date le premesse, non ci può essere che una conclusione: il protagonista, il personaggio più puro di tutti, decide di fuggire in un'ulteriore fiaba, la sua, quella del battello bianco, decisione che gli costerà la vita. Nel delirio della febbre, il ragazzino crede di trasformarsi in un pesce e, convinto di nuotare verso l'Issyk-Kul' e verso suo padre, annega nel fiume che scorre vicino alla sua povera casa. Ajtmatov non può fare altro che consegnarne con commossa tenerezza la triste vicenda all'eternità, nella speranza di una rinascita la

¹²⁷ Si tratta di una specie di cervi dell'Asia Centrale a cui, secondo la leggenda, apparterebbe la Madre-Cerva

quale, però, risulta essere talmente indefinita e remota da assomigliare inesorabilmente all'ennesima favola illusoria:

Solo una cosa posso ora dire – hai respinto ciò che la tua anima infantile non poteva accettare. E questa è anche la mia consolazione. La tua vita è stata un fulmine, ha sfavillato e si è spenta. E i fulmini solcano il cielo. E il cielo è eterno. In ciò è la mia consolazione. Ma è anche nella coscienza infantile che vive nell'uomo, come il chicco nel grano – e senza chicco il grano non può crescere. E qualunque cosa ci si aspetti nel mondo, la verità vivrà in eterno, finché gli uomini continueranno a nascere e a morire...

Congedandomi da te, ripeto le tue parole, ragazzo: “Salve, nave bianca, sono tornato”¹²⁸ (358).

Un'opera così disperatamente amara non poteva che essere pesantemente attaccata dalla critica più istituzionale. Puntualmente, sulle pagine della *Literaturnaja gazeta*, Ajtmatov fu contestato dal critico Dmitrij Starikov e dallo scrittore kazaco Anuar Alimžanov, che lo accusarono di “ferocia” e di aver sacrificato la “verità della vita”, espressione che può essere interpretata come la certezza che grazie al socialismo la vita sarebbe inesorabilmente migliorata, in favore della finzione (cfr. Ajtmatov 1984c: 569). In particolare, Starikov protestò per l'utilizzo della leggenda della Madre-Cerva, sostenendo che presentasse “una tragicità senza via d'uscita del tutto ingiustificata”, poiché sembrava che nella storia dell'umanità si fossero avverati solamente i cupi avvertimenti della Vecchia Zoppa Butterata, la quale mette in guardia la Madre-cerva che l'uomo che sta salvando in quel momento sarà la causa della sua rovina (cfr. Ajtmatov 1984b: 379).

Lo scrittore kirghiso replicò accusando i suoi critici di non aver compreso il significato allegorico della leggenda. Il popolo non poteva

¹²⁸ Одно лишь могу сказать теперь – ты отверг то, с чем не мирилась твоя детская душа. И в этом мое утешение. Ты прожил, как молния, однажды сверкнувшая и угасшая. А молнии высекаются небом. А небо вечное. И в этом мое утешение.

И в том еще, что детская совесть в человеке - как зародыш в зерне, без зародыша зерно не прорастает. И что бы ни ждало нас на свете, правда пребудет вовеки, пока рождаются и умирают люди.

Прощаясь с тобой, я повторяю твои слова, мальчик: “Здравствуй, белый пароход, это я!” (445).

essere solo educato con storie a lieto fine, ma era necessario ricorrere altresì a “uno sguardo inquieto sul futuro e all’“autocritica’ per gli errori commessi in passato” (*Ivi*: 380). Il centro narrativo del *Battello bianco*, secondo Ajtmatov, consisteva nell’esortare l’umanità a trovare un rapporto armonioso con la natura, problema a cui la civiltà contemporanea aveva abdicato (*Ibid.*).

Circa la parte più contestata, la morte del piccolo protagonista, Ajtmatov puntualizzava come l’importante non fosse il trionfo del bene di per sé, ma che il lettore fosse deciso a lottare per la sua affermazione, malgrado la sconfitta degli eroi positivi (*Ivi*: 382). D’altra parte, il realismo socialista presentava precedenti illustri in tal senso: Aleksandr Fadeev, nel suo celebre *Razgrom (La disfatta, 1927)*, faceva perire tutti i partigiani che lottavano per l’affermazione del potere sovietico, ma la loro vittoria consisteva nel fatto che “il lettore era, con tutto il suo essere, dalla loro parte” (*Ibid.*). Anche per questo, secondo Ajtmatov, le critiche al *Battello bianco* erano del tutto ingiustificate.

6.4 Il giorno che durò più di un secolo, *il realismo socialista ‘maturo’ o la morte del realismo socialista*

Se negli anni Settanta, il realismo socialista si era sostanzialmente aperto a elementi artistici provenienti da altri ‘metodi’, all’inizio degli anni Ottanta, il mondo letterario sovietico iniziò legittimamente a interrogarsi circa i possibili sviluppi della letteratura sovietica. Alcuni videro nel realismo magico di Marquez, che lo stesso Ajtmatov (1984d: 266) indicava come uno dei creatori del “grande romanzo del XX secolo”, un possibile modello a cui rifarsi (cfr. Clark 1984: 584). Dal canto suo, la critica più istituzionale puntava a un rinnovamento della ‘letteratura contadina’ e al superamento dell’intimismo degli anni Settanta, chiamando gli scrittori a raffigurare eroi più positivi ed esortando alla creazione di opere con una maggiore *global’nost’* (visione globale) e *masštabnost’* (ampiezza narrativa) (*Ibid.*).

Una risposta adeguata a tali questioni sembrò giungere da *I dol'se veka dlitsja den'* (*Il giorno che durò più di un secolo*, 1980), romanzo lodato persino da Georgij Markov (1981: 2) durante il VII Congresso degli Scrittori Sovietici, per la maturità con cui interpretava il realismo socialista. Ciononostante *Il giorno che durò più di un secolo* era ben lungi dall'essere assimilabile alla *sekretarnaja literatura*. Al contrario, Ajtmatov aveva dato vita a un'opera densa, di amplissimo respiro, con importanti contenuti politici, trattati con evidente onestà intellettuale, dove le questioni sulla natura del socialismo si intersecavano con la Guerra Fredda, le missioni congiunte Apollo-Sojuz, la violenza politica, i gravi problemi interni dell'URSS e l'eterna questione della memoria negata.

Degno di nota è il fatto che alla maturazione di questo romanzo contribuì l'attualità politica italiana del tempo. Il sequestro e il brutale omicidio di Aldo Moro avevano impressionando molto Ajtmatov (1984d: 269) che, commentando quegli oscuri frangenti della nostra storia, affermò che, se uno scrittore avesse generalizzato la vicenda del leader della DC, immortalandola in un'opera dalla "forza shakesperiana", avrebbe reso un servizio all'umanità. "La tragedia italiana" era qualcosa che riguardava tutti. E continuava:

Era mia intenzione affrontare questo tema? Non lo so, ma so che la 'tragedia italiana' ha fortemente influito sul mio umore di scrittore e di essere umano, riflettendosi, in qualche modo, nella maturazione di *Il giorno che durò più di un secolo*. Probabilmente mi ha fatto sentire ancor più pervaso dall'amore per la gente semplice che, con le sue stesse mani, costruisce il meraviglioso mondo in cui viviamo, a cui sono completamente estranei la ferocia, la cattiveria, l'odio, la sete di potere e il carrierismo. È doloroso vedere che, sulla nostra Terra, in quest'epoca, possano accadere cose così orribili (*Ibid.*).

Da un punto di vista strettamente letterario il tratto più saliente del *Giorno che durò più di un secolo* è la decostruzione dei cliché del realismo socialista che si rivelano tanto "formulaici e codificati da poter essere usati come un codice predefinito" che, se opportunamente manipolati, avrebbero potuto assumere significati antitetici rispetto a quelli

convenzionali (Clark 1984: 573). Si trattava di un approccio al canone del realismo socialista simile a quello della *sots art* e dei concettualisti: entrambi utilizzavano schegge del discorso propagandistico e, sfruttando il contesto, ne ribaltavano il significato. Tuttavia, se la *sots art* e i concettualisti miravano a smascherarne la vacuità e innescare quel “riso catartico e denudatorio” che la cultura staliniana aveva scippato al popolo (Piretto 2001: 322), Ajtmatov, al contrario, ne sottolineava la profonda tragicità, puntando il dito contro i crimini commessi in nome di quei vacui significanti

La prima figura investita dalla ‘riforma’ ajtamtoviana è l’eroe positivo che, durante gli anni Settanta, era stato unanimemente criticato perché ritenuto lezioso e poco credibile. Il ferroviere Edigej Burannyj, protagonista del *Giorno che durò più di un secolo*, è un “instancabile lavoratore”¹²⁹ (Ajtmatov 1982: 15)¹³⁰ e sancisce il legame del romanzo col “principio originario del realismo socialista, per il quale l’oggetto principale è stato e rimane l’uomo che lavora” (*Ibid.*)¹³¹. Tuttavia, puntualizza Ajtmatov, “sono [...] lontano da un’assolutizzazione del concetto stesso di ‘instancabile lavoratore’, perché egli è l’uomo semplice, naturale” (*Ibid.*)¹³²; in questo modo, lo scrittore kirghiso prende così le distanze sia dagli eroi-superuomo tipici degli anni Trenta, sia dai giovani protagonisti del Disgelo, tanto criticati da Šukšin. L’eroe ajtmatoviano è non solo un gran lavoratore come voleva la tradizione del *socrealizm*, ma un’individualità spiritualmente ricca e per questo degna di nota. Proprio per questo è ben lungi dal ridursi a una mera macchietta verbale

¹²⁹ Настоящий труженик (Ajtmatov 1983b: 6). Tutte le citazioni in russo del *Giorno che durò più di un secolo* faranno riferimento a quest’edizione.

¹³⁰ Tutte le citazioni in italiano del *Giorno che durò più di un secolo* faranno riferimento a quest’edizione.

¹³¹ Это мое отношение к коренному принципу социалистического реализма, главным объектом исследования которого был и остается человек труда (*Ibid.*).

¹³² Однако я далек от абсолютизации самого понятия «труженик» лишь потому, что он «простой, натура-льный человек», усердно пашет землю или пасет скот. В столкновении вечного и текущего в жизни человек-труженик интересен и важен настолько, насколько он личность, насколько богат его духовный мир, насколько сконцентрировано в нем его время (*Ibid.*).

costituita dalle frasi di propaganda o dagli monologhi carichi di vuota retorica¹³³ tipici del realismo socialista ‘classico’ (cfr. Bazzarelli 1982: 12).

Sebbene per Edigej il lavoro sia “lo scopo della sua vita, una vocazione, un dovere davanti agli uomini” (Ajtmatorov 1984d: 270), nel piccolo smistamento ferroviario di Boranly-Burannyj, sperduto nell’immensità della steppa kazaca, il lavoro ha perso quell’aura mistica e nobilitante così radicata nella ‘mitologia sovietica’; al contrario, è spesso duro, a tratti massacrante, spezza le membra e a volte l’anima. Infatti, ricordando gli sforzi disumani compiuti dal suo mentore e amico Kazangap, uomo della ‘vecchia guardia’, per tenere in efficienza il piccolo scalo, Edigej si chiede se ne fosse davvero valsa la pena.

Si tratta di uno strappo molto significativo rispetto all’ortodossia ideologica: il lavoro è innanzi tutto dovere e fatica, non gioia. Infatti, la vita, in quel remoto avamposto della civiltà, è tremendamente scomoda, dura, priva di qualsiasi prospettiva di miglioramento. Ciononostante Edigej, e proprio in questo consiste la sua positività, non perde la sua umanità, lavora con abnegazione e senso del dovere. Queste premesse portano a concludere che l’eroe ajtmatoroviano è positivo non tanto politicamente, quanto umanamente, è “un uomo nel vero senso della parola”¹³⁴ (*Ibid.*). Edigej recupera la sua umanità grazie alla capacità di interrogarsi circa la realtà che lo circonda:

un uomo dall’animo indagatore [sic!]¹³⁵ che si porrà problemi per i quali altri hanno sempre la risposta [...] Gli uomini dall’animo indagatore sono come uniti da un senso di fratellanza, sono sempre capaci di riconoscersi l’un l’altro e di capire, e se non si capiscono, riflettono¹³⁶ (15).

¹³³ Per un approfondimento sull’eroe letterario degli anni Trenta cfr. Clark 1981: 136-155 e Klark 2000.

¹³⁴ В прямом смысле слова (6).

¹³⁵ In realtà *človek trudoljubivoj duši* va tradotto come ‘uomo laborioso’.

¹³⁶ Человек трудолюбивой души будет задавать себе вопросы, на которые у других всегда есть готовый ответ [...] Людей же трудолюбивой души будто соединяет некое братство – они всегда способны отличить один другого и понять, а если не понять, то задуматься (7).

Queste parole sono la parte più rivoluzionaria del discorso di Ajtmatov, poiché sciolgono l'eroe positivo dall'obbligo della fedeltà dogmatica verso la linea del Partito: il comunista ideale non è chi segue ciecamente gli slogan del momento, ma chi pone delle domande, non importa quanto scomode.

Analogamente al *Battello bianco*, nel *Giorno che durò più di un secolo*, il cuore politico del romanzo, viene affidato al piano narrativo esopico: la leggenda degli *Žuany-žuany*. Sebbene venga presentata come parte del patrimonio folcloristico turco, in realtà, è un'invenzione apocrifa di Ajtmatov (1984a: 442) modellata su un racconto popolare kazaco dell'epoca degli Yuan¹³⁷. La leggenda è la seguente: un tempo le steppe dei kazachi erano abitate dai terribili *Žuany-žuany*, popolazione mongola di inaudita ferocia, che aveva l'abitudine di sottoporre a una tortura terribile i prigionieri maschi. I poveretti venivano rasati e sulle loro teste venivano applicate strisce di pelle di un cammello appena macellato, quindi erano condotti nel deserto e lasciati nella canicola senz'acqua, né cibo. Il dolore provocato dalle strisce che si ritiravano e dai capelli che, non trovando spazio per crescere, si allungavano in direzione del cranio era atroce e faceva impazzire i malcapitati, che spesso morivano. I pochi che sopravvivevano, ormai privati della loro memoria, diventavano schiavi perfetti, i *mankurt*, che avrebbero svolto silenti senza mai pensare di ribellarsi. Depredati della loro identità, i *mankurt* percepivano come buoni i loro aguzzini che, astutamente, non facevano mancare loro nulla sul piano materiale. Questo trattamento garantiva ai signori *Žuany-žuany* una fedeltà assoluta da parte dei loro schiavi, a cui era sufficiente evocare le sofferenze patite per terrorizzarli a morte e annullarne ogni possibile velleità di ribellione. È il caso dello sventurato protagonista della leggenda che, spinto dalla paura di essere nuovamente torturato, sarebbe arrivato addirittura a uccidere la madre che, riconoscitolo, tentava di fargli ricordare il nome del padre, al fine di restituirgli memoria e identità. La

¹³⁷ La dinastia Yuan regnò sulla Cina dal 1279 al 1368. Il fondatore fu il mitico Kublai Khan celebrato da Coleridge nel suo *Kubla Khan*

società degli *Žauny-žuany* altro non era che la realizzazione del sogno totalitario, dove una ristretta élite dominava, mentre il popolo, nel culto dei propri capi, eseguiva gli ordini con fedeltà assoluta, dimentico dei legami affettivi.

L'allusione alle repressioni è lampante. Sfruttando la “particolare ‘pienezza’ del principio intuitivo-emozionale”, da sempre utilizzata dal pensiero mitologico per ordinare e categorizzare il mondo (Meletinskij 1993: 173), e facendo leva sull'associazione fra società staliniana e *Žuany-žuany*, Ajtmatov gettava una luce vivida, inedita per la letteratura sovietica, sul funzionamento della società totalitaria. È proprio questo il lato più interessante della leggenda dei *Žuany-žuany*: per la prima volta, nella letteratura sovietica, non ci si limitava a raccontare un singolo episodio, scaricando le colpe sui suoi protagonisti, ma, pur in modalità allusiva, si generalizzavano e astraevano le dinamiche di un intero sistema.

Violenza politica e memoria si intrecciano fitte nella trama intessuta da Ajtmatov che, differentemente dalle opere precedenti, non si accontentava qui di alludere alle repressioni in modalità ‘esopica’, ma ne esplicitava il nesso con la storia recente del Paese. L'episodio del padre di Kazangap e la storia di Abutalip mostrano come si ‘crea un *mankurt*’, tracciando un quadro diacronico delle repressioni e mostrandone gli effetti non solo sulle vittime, ma anche sulle loro famiglie e sulla società intera. Il padre di Kazangap viene deportato durante la dekulakizzazione, morendo durante il viaggio di ritorno casa. Verrà persino riabilitato, in fondo non era un *kulak*, ma tardivamente e inutilmente: la famiglia si era ormai sfaldata sotto la pressione dell'ostracismo sociale a cui era stata sottoposta dopo l'arresto del pover'uomo. Ma la crudeltà più grande era stata riservata a Kazangap, allora solo un ragazzo, che veniva

sempre costretto da attivisti particolarmente zelanti a pronunciarsi, durante le riunioni, contro il padre, a dire pubblicamente ch'egli sosteneva caldamente quella linea; il padre era stato giustamente processato come elemento estraneo; ch'egli rifiutava un padre simile

e che per quelli come suo padre, nemici di classe non c'era posto al mondo e bisognava sterminarli ovunque (77)¹³⁸.

Se il padre di Kazangap era stato arrestato, senza colpa alcuna, perché, per dirla eufemisticamente con Sergej Dovlatov (2002: 104), “semplicemente si manifestavano le tendenze del momento storico”, la posizione di Abutalip è del tutto differente. La sua colpa è gravissima e imperdonabile: insegnante e intellettuale, ha osato scrivere le sue memorie di guerra per i suoi figli, raccontando, senza conformarsi all'ufficialità e al mito del compagno Stalin, la sua verità, menzionano in termini positivi gli ufficiali inglesi e i partigiani di Tito, fra le cui fila Abutalip aveva combattuto¹³⁹. Solo la morte può redimere un simile ‘peccato’: era inaccettabile affermare, per iscritto per giunta, la propria individualità alla fine degli anni Quaranta, con la *ždanovščina* assurta a dogma culturale di Stato, la Guerra Fredda montante e la tensione con la Jugoslavia alle stelle. Sarà il fanatico e calunniatore Occhio Rapace, odioso agente del NKVD, il vero eroe positivo staliniano, a diventare giudice e carnefice di Abutalip: arrestato e deportato, il pover'uomo non farà mai più ritorno. La notizia della sua morte raggiungerà la sua famiglia in quel fatidico 5 marzo 1953, il giorno della scomparsa di Stalin.

Occhio Rapace è il prodotto politico perfetto della società staliniana. Il suo computo è trasformare in *mankurt* gli Abutalip, in modo che possano essere eliminati oppure ridotti a spettri funzionali al sistema, ed è talmente convinto della sua missione che ha orrore della libertà di pensiero.

¹³⁸ Казангапа, тогда молодого парня, особо ретивые активисты все принуждали выступать на собрании с осуждением отца, чтобы он сказал принародно, что горячо поддерживает линию, что отец его был правильно осужден как чуждый элемент, что он отрекается от такого отца и что таким, как его отец, классовым врагам нет места на земле и повсюду им должна быть неременная гибель (65).

¹³⁹ I partigiani sovietici nei reparti jugoslavi e italiani furono migliaia. Per quanto riguarda il nostro Paese i più noti furono probabilmente Fedor Poletaev, caduto a Cantalupo Ligure il 2 febbraio del 1945, e l'azero Michajlo, al secolo Mehdi Hüseyin-zade, che combatté in Friuli Venezia Giulia. Per un approfondimento cfr. Galleni 2001 e Talalay 2013.

Il bilancio politico e morale di sessant'anni di potere sovietico tracciato nel *Giorno che durò più di un secolo* è assai poco lusinghiero e il comunismo, nonostante i proclami trionfanti circa la sua imminente venuta, sembra più lontano che mai. E non è un caso che la coscienza di Edigej sia più influenzata dalla morale turco-mussulmana, piuttosto che da quella sovietica¹⁴⁰. Ancor più emblematico in tal senso è che l'apice dell'antiutopia Ajtmatov lo raggiungeva con la distruzione, da parte di due missili, uno americano e uno sovietico, della navicella Paritet, lanciata nell'ambito del programma spaziale congiunto sovietico-americano Demiurg (chiara allusione alla missione Apollo-Sojuz). L'astronave ospita i cosmonauti e gli abitanti del pianeta Terra Silvana, una civiltà molto più evoluta di quella umana, con marcati tratti comunisti, la quale si è ormai liberata di odio, invidia, guerra e persino del denaro. La notizia dell'arrivo della Paritet getta nel panico il comando della missione spaziale che teme che il contatto fra le due civiltà possa seriamente mettere in pericolo la sicurezza globale, giacché "quella inaudita scoperta, non confrontabile con nulla di precedente, sottoponeva a una prova radicale le basi stesse dell'attuale società mondiale, tutto ciò che era stato predicato, coltivato, elaborato nella coscienza delle generazioni da secoli e secoli [sic!]¹⁴¹" (181)¹⁴². Di conseguenza, sorge spontaneo chiedersi perché i portatori di un messaggio rivoluzionario, che presenta forti analogie con quello socialista, siano ritenuti dai sovietici una minaccia per la pace mondiale e, in accordo con gli americani, nemici per eccellenza, abbattuti. Dopotutto, la promessa con cui i bolscevichi avevano preso il potere era la costruzione di un mondo più bello, giusto e umano. *L'Internazionale*, nei suoi versi iniziali, recita: "L'interno mondo della violenza

¹⁴⁰ Per un'analisi approfondita dei motivi religiosi nell'opera di Ajtmatov cfr. Gerajzade 2013, 14-45.

¹⁴¹ *Iz veka v vek* andrebbe tradotto con l'espressione 'di secolo in secolo'.

¹⁴² Это небывалое, ни с чем не сопоставимое открытие подвергало кардинальному испытанию сами основы современного мирового сообщества, все то, что проповедовалось, культивировалось, вырабатывалось в сознании поколений из века в век, - всю совокупность правил его существования (161).

distruggeremo/ Fino alle fondamenta e poi/ Costruiremo un nuovo mondo, il nostro/ Chi era nulla diventerà tutto”¹⁴³.

La risposta si può trovare nelle parole di Evgenij Sidorov (1981: 49) che, commentando *Il giorno che durò più di un secolo*, scriveva:

Unendo il terrestre e il cosmico, Ajtmatov rivela in maniera impressionante la più tragica contraddizione del mondo e dell'uomo contemporaneo, i quali non sono ancora pronti per l'armonia universale, per il comunismo. E non solo perché esiste il capitalismo, ma anche perché lo sviluppo del socialismo stesso presuppone una lotta dialettica fra le contraddizioni.

Distruggendo la Paritet, Ajtmatov non solo mostrava di aver preso atto che l'utopia non sarebbe mai realizzata, ma sottolineava come la speranza di un rinnovamento del sistema non potesse essere riposta nell'ennesimo demiurgo, incarnato dagli alieni: i demiurghi, proprio come l'omonimo programma spaziale, avevano già fallito miseramente. Un socialismo totalitario senza contrapposizioni dialettiche e privo delle contraddizioni tipiche dell'essere umano non era possibile e quindi se il sistema avesse voluto continuare a svilupparsi, avrebbe dovuto cambiare. Sebbene espresse in un linguaggio implicito, allusivo, colmo di sottotesti, e per questo di non facile decodifica, le posizioni di Ajtmatov anticipavano quello che sarebbe stato il programma politico dell'imminente *perestrojka*, che avrebbe tentato di riformare lo Stato sovietico in senso antitotalitario. Per perseguire tale fine, secondo lo scrittore kirghiso, era innanzitutto necessario un ritorno al popolo, agli Edigej, ai Kazangap, agli Abutalip, con la loro dedizione al lavoro, la loro generosità e la loro rettitudine morale: finché fossero esistiti uomini di tal fatta, gli *Žuany-žuany* non avrebbero più trionfato del tutto e i giusti non sarebbero stati tutti trasformati in *mankurt*.

¹⁴³ Весь мир насилья мы разрушим/ До основанья, а затем/Мы наш, мы новый мир построим,/Кто был ничем, тот станет всем.

7. Jurij Trifonov, un anatomopatologo della società sovietica

Amaro e noia
La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo

Giacomo Leopardi, *A se stesso*

7.1 Dal realismo socialista al rapporto fra Uomo e Storia

Jurij Valentinovič Trifonov fu probabilmente l'autore più complesso della Staganzione sia sul piano tematico-letterario, sia su quello politico. La sua lunga carriera lo vide trasformarsi da esponente dell'ortodossia sociorealista a fine indagatore della profonda crisi che l'*intelligencija* sovietica attraversava ai tempi di Brežnev. Commentando la sua evoluzione artistica, lo scrittore dichiarò in un'intervista televisiva: "Alcuni ritengono che siano esistiti tre Trifonov: il primo è quello che scrisse *Studenty* (*Gli studenti*, 1951) [...] il secondo è quello che veniva pubblicato su *Novyj mir* [...] il terzo è quello che scriveva di sport su *Sovetskij sport*" (cfr. Nev 2015). Si tratta di una periodizzazione sostanzialmente coerente, se a *Novyj mir* si aggiunge anche *Družba narodov*, rivista su cui uscirono i suoi ultimi lavori. Nel suo studio, verosimilmente il più autorevole e completo su Trifonov, Carolina De Maegd-Soëp (1997) a queste categorie, aggiungeva anche il 'Trifonov-storico' di *Otblek kostra* (*I riflessi del rogo*, 1965) e *Neterpenie* (*L'impazienza*, 1973), opere dove affrontava rispettivamente i temi della Rivoluzione e del movimento populista ottocentesco.

L'esordio di Trifonov era stato da vero *enfant prodige* della letteratura sovietica: nel 1951, a soli ventisei anni, era stato insignito del premio Stalin di terza categoria, proprio grazie a *Gli studenti, povest'* presentata l'anno precedente come tesi di laurea al *Literaturnyj institut*. Konstantin Fedin, allora docente presso l'istituto, era rimasto impressionato dal giovane Jurij, raccomandandolo caldamente ad Aleksandr Tvardovskij

che, a sua volta, aveva deciso di pubblicarne *Gli studenti* su *Novyj mir* (cfr. Šitov 2011: 309). Questa *povest'* costituisce l'anello più debole della produzione trifonoviana: profondamente legata ai dogmi dello ždanovismo, si rivela leziosa, manichea e forzatamente ottimistica, dimostrando di non aver retto alla prova del tempo (cfr. De Maegd-Soep 1997: 17, Lejderman, Lipoveckij 2003: 220). Lo stesso Trifonov, con la sua tipica diplomazia, in età matura, l'avrebbe rinnegata: "*Gli studenti* venne scritta in un periodo che, per numerose ragioni, era molto diverso dal nostro. È letteratura di quel tempo [...] Da quegli studenti mi sono allontanato molto" (cfr. Nev 2015).

Malgrado il successo ottenuto, gli anni successivi si sarebbero rivelati piuttosto difficili per il giovane scrittore: la continuazione di *Gli studenti*, che avrebbe dovuto intitolarsi *Aspiranty (I dottorandi)*, era stata affossata da Tvardovskij. Questo rifiuto aveva destabilizzato Trifonov, gettandolo in una grave crisi creativa. Per far fronte alle difficoltà finanziarie, Jurij Valentinovič aveva quindi iniziato a dedicarsi al giornalismo sportivo, grazie al quale si sarebbe impadronito della tecnica della narrazione breve (cfr. De Magd-Soep 1997: 57). I suoi reportage, infatti, da semplici cronache si sarebbero gradualmente trasformati in vivaci ritratti psicologici degli atleti e dei loro tifosi, nonché in appassionati resoconti degli eventi sportivi. Purtroppo, malgrado il notevole contributo dato da Trifonov al giornalismo sportivo sovietico, la sua pubblicistica non ha ricevuto l'attenzione che meriterebbe¹⁴⁴.

Jurij Valentinovič sarebbe parzialmente tornato alla letteratura solamente nel 1959 con *Pod solncem (Sotto il sole)*, poco ispirata raccolta di saggi e racconti, ma fu con *Utolenie žazdy (Spegnere la sete, 1963)*, che Trifonov tornò a far lo scrittore a tempo pieno. Si trattava di un romanzo di matrice produttivista sulla costruzione del canale di irrigazione di Karakun (1956-57) in Turkmenistan che, per il tipo di conflitti presentati, sostanzialmente rientrava ancora nei canoni dell'ortodossia letteraria,

¹⁴⁴ Per un breve approfondimento cfr. De Magd-Soep 1997: 56-62.

sebbene riveduta e corretta secondo lo spirito del XX Congresso. Tuttavia, la seconda linea narrativa (*Spegnere la sete* si presenta come un dittico) anticipava già molti temi e caratteristiche del Trifonov più maturo, come, ad esempio, il rapporto fra l'Uomo e la Storia, la memoria negata del periodo staliniano, il conflitto interiore dell'*intelligent* incapace di adattarsi al mondo circostante. Koryšev, narratore e protagonista del romanzo, la cui vicenda ricorda da vicino la biografia di Trifonov, parte da Mosca alla volta del Turkmenistan con l'intenzione di scrivere un reportage sulla costruzione di un canale d'irrigazione. Sebbene in cantiere osservi come il Disgelo abbia cambiato l'atmosfera che si respira nel Paese, il suo passato continua a tormentarlo: figlio di un nemico del popolo, vive nel timore che la storia di suo padre, un giorno, venga alla luce. Quest'ansia lo trascina in un dramma psicologico di difficile risoluzione: come vivere? Abbandonarsi alla corrente del tempo oppure restare per sempre legati al passato? Dove trovare la libertà interiore per essere sé stessi dopo il trauma dell'arresto di un genitore? Trifonov non risponde, ma nel finale i dubbi vengono fugati: Koryšev decide di guardare al futuro con rinnovata fiducia. Malgrado ciò, le ferite interiori non si chiudono del tutto:

Semplicemente era sorto un sentimento di tormentata speranza e la volontà di guardare lontano. Succede così quando ti separi a lungo, per sempre, e di fronte a te si profila una nuova vita, mentre la vecchia sembra restare dietro una porta a vetri: la gente si muove, chiacchiera, ma tu ormai non la senti quasi più (Trifonov 1979: 312)¹⁴⁵.

L'opera con cui Trifonov si allontanò definitivamente dal manierismo del realismo socialista, segnando un punto di svolta nella sua carriera, fu *Otblesk kostra* (*I rilfessi del rogo*, 1965), *povest'* sulla Rivoluzione e

¹⁴⁵ Просто возникло какое-то томящее чувство надежды и желание заглянуть вдаль. Так бывает, когда расстаешься надолго, навсегда, и впереди маячит новая жизнь, а старая остается как бы за стеклянной дверью: люди двигаются, разговаривают, но их уже почти не слышно.

sulla guerra civile, risultato di un lungo lavoro condotto negli archivi e sulle carte private del padre Valentin¹⁴⁶. Il fine di quest'opera veniva annunciato programmaticamente già nelle prime righe dell'introduzione:

Su ogni uomo c'è il riflesso della Storia. Su alcuni cade con una luce violenta e minacciosa, su altri si nota appena; è un barlume, ma tutti ne sono colpiti. La storia arde come un enorme rogo, e ognuno di noi vi getta i suoi sterpi secchi¹⁴⁷ (Trifonov 1981: 11).

I riflessi di questo rogo, secondo Trifonov, si riverberano lontani, nello spazio e nel tempo, illuminando il rapporto fra Uomo e Storia, tema che sarebbe diventato centrale nella sua opera. Dopo decenni di menzogne, mitizzazioni e falsificazioni ideologiche 'ispirate' dal compagno Stalin, secondo Trifonov, era giunto il momento di restituire agli anni rivoluzionari tutta la loro complessità e contraddittorietà, risultato che si poteva ottenere indagando il carattere degli uomini protagonisti di quegli eventi e ricordando anche coloro che, in seguito, per ragioni ideologiche erano stati espunti.

Con *I riflessi del rogo* Trifonov innescava il conflitto che contrappone memoria collettiva e storia. Infatti, se la memoria collettiva fornisce "un profilo, un'identità etnica, culturale e religiosa a una data identità collettiva" (Ricoeur 2004: 54) e di conseguenza dev'essere politicamente funzionale alla società di riferimento, la Storia è deputata ad analizzare il passato e, considerata la sua natura documentaria, esplicativa e interpretativa, può smentire la memoria collettiva (cfr. *Ivi*: 84-92), aprendo una crisi d'identità in seno alla società e di legittimità del sistema

¹⁴⁶ Valentin Andreevič Trifonov (1888-1938) era stato un importante rivoluzionario russo. Entrato appena sedicenne nel Partito Socialdemocratico Russo, nel 1917, veniva nominato membro della Čeka da Feliks Dzeržinskij (cfr. Rat'kovskij 2006: 20). Divenuto membro del Commissariato del Popolo per gli affari militari della RSFSR, venne inviato in veste di comandante nel Caucaso settentrionale e nella Russia meridionale. In epoca sovietica, ricoprì prestigiose cariche all'interno dell'amministrazione e venne inviato in Cina in veste di ambasciatore. Arrestato durante le Grandi Purghe nel 1937, fu fucilato l'anno seguente. Sarebbe stato riabilitato solamente nel 1956.

¹⁴⁷ На каждом человеке лежит отблеск истории. Одних он опаляет жарким и грозным светом, на других едва заметен, чуть теплится, но он существует на всех. История полыхает, как громадный костер, и каждый из нас бросает в него свой хворост (Trifonov 1989a: 4).

politico. Smentire la memoria collettiva, ossia la verità ufficiale sulla Rivoluzione, palingenesi della nuova umanità, sarebbe equivalso ad affermare che il cammino storico percorso dall'URSS era fondato su presupposti erronei e, di conseguenza, a scatenare una catastrofe ideologica tale da minare alle fondamenta il sistema. Trifonov (1981: 181) era profondamente consapevole dei limiti politici del suo lavoro, tanto da scrivere nelle ultime pagine di *I riflessi del rogo*: "Evidentemente nulla è più difficile da raggiungere della *verità storica*. E non la si raggiunge con le ricerche d'archivio, né con montagne di carte, ma col tempo"¹⁴⁸. A giudicare da tali parole, sembra che l'autore non intendesse proporre l'ennesima nuova verità circa i fatti rivoluzionari, ma piuttosto avviare una riflessione per una loro rilettura. Come afferma De Magd-Soep (1997: 71) Trifonov "descriveva eventi che [...] molti lettori russi avrebbero dovuto dimenticare".

A conferma dell'estrema delicatezza politica del manoscritto di Trifonov, si può citare il fatto che la redazione di *Znamja*, rivista su cui venne pubblicato *I riflessi del rogo*, chiese a Vasilij Polikarpov, esperto del periodo rivoluzionario e allora membro della redazione di *Voennostoričeskij žurnal*, di recensire la *povest'*, che venne valutata positivamente (cfr. Šitov 2011: 460-464). L'argomento più scottante era lo spinosissimo caso di Boris Dumenko¹⁴⁹ e Filipp Mironov¹⁵⁰, creatori

¹⁴⁸ Наверное, ничто не добывается с таким трудом, как *историческая справедливость*. Это то, что добывают не раскопки в архивах, не кипы бумаг, не споры, а годы (*Ivi*: 134).

¹⁴⁹ Boris Mokeevič Dumenko (1888-1920). Nato nella regione del Don in una famiglia contadina, fin dall'infanzia si occupò di cavalli. Durante la Prima Guerra Mondiale servì nei reparti d'artiglieria dell'esercito imperiale. Ritornato in patria nel 1917, divenne uno degli organizzatori della celeberrima Armata a cavallo, fondamentale per la vittoria bolscevica nella guerra civile. Accusato ingiustamente di attività antisovietiche e di essere un antisemita, venne fucilato nel 1920. Fu riabilitato nel 1964.

¹⁵⁰ Filipp Kuz'mič Mironov (1872-1921). Cosacco, nato nella regione militare di Vojska Donskij, Mironov, dopo aver terminato la seconda ginnasio, venne chiamato a militare. Congedato nel 1894, entrò alla scuola militare per gli ufficiali cosacchi di Novočerkassk, che concluse con grande profitto. Ufficiale decorato della guerra russo-giapponese del 1904-5 e della Prima Guerra Mondiale, nel 1917 si unì ai bolscevichi diventando comandante della II armata a cavallo. Nel 1920, nella battaglia di Nikopol'sko-Aleksandrovskij, inflisse una pesante sconfitta alle truppe del generale bianco Petr Vrangel'. Accusato ingiustamente di non aver distrutto la armate dell'anarco-comunista

della cavalleria rossa, grazie a cui i bolscevichi si erano imposti durante la guerra civile. I due comandanti, all'inizio degli anni Venti, erano stati calunniati e fucilati come elementi controrivoluzionari. Negli anni Trenta, la storiografia ufficiale aveva confermato le accuse nei loro confronti: di conseguenza molti cittadini sovietici erano profondamente convinti della loro colpevolezza, percependoli come 'trockisti'¹⁵¹. La pubblicazione di *I riflessi del rogo* suscitò polemiche piuttosto animate. Jurij Valentinovič ricevette numerose lettere sia di critica, sia di apprezzamento, mentre alcuni lettori scrissero alla *Pravda*, a *Znamja* e addirittura al CC per esprimere il loro parere circa la *povest'*¹⁵². Ad esempio, l'anziana veterana della guerra civile A.G. Orlova ringraziò sentitamente Trifonov "per aver ricordato quel lontano passato, tempestoso e tragico" (Šitov 2011: 465), mentre molti espressero grosse riserve circa la rivalutazione di Dumenko e Mironov (*Ivi*: 466).

La stroncatura più decisa e autorevole di *I riflessi del rogo* uscì nel 1970 su *Voprosy istorii KPSS*, a firma dell'ormai venerabile maresciallo Semen Budennyj, legendario comandante dell'Armata a cavallo, nonché uno dei maggiori artefici del successo bolscevico. Nel suo intervento, l'anziano militare attaccava gli articoli scritti in quegli anni su Dumenko e Mironov, accusando Trifonov di aver avuto "un approccio fazioso" nella valutazione di queste due figure (*Ivi*: 467). Il fatto che per rispondere a Trifonov si fosse scomodato Budennyj in persona, allora quasi novantenne, era la dimostrazione di quanto il passato dell'Unione Sovietica fosse ancora un nervo scoperto per l'intera società.

La valenza politica dell'*affaire* Dumenko-Mironov è ulteriormente confermata dal fatto che Budennyj, nel suo articolo, distorceva i fatti,

ucraino Nestor Machno per salvare il fratello, Mironov fu arrestato e ucciso in circostanze misteriose da un secondino del famigerato carcere moscovita *Butyr'skaja tjur'ma*. Venne riabilitato nel 1960.

¹⁵¹ In Unione Sovietica l'etichetta 'trockista' era utilizzata semplicemente per bollare coloro che si discostavano dalla linea dettata dal Partito, indipendentemente dai reali rimandi all'ideologia trockista. Basti pensare all'idiomatismo corrente fino alla *perestrojka* "mentire come un trockista" per dire "mentire spudoratamente".

¹⁵² Alcuni stralci delle lettere in questione sono riportati in Šitov 2011: 457-483.

omettendo che, nel 1960 e nel 1964, la corte suprema dell'URSS aveva ribaltato le sentenze emesse a suo tempo dal tribunale rivoluzionario, riabilitando i due comandanti bolscevichi. Polikarpov, allora, si risolse a scrivere alla redazione di *Voprosy istorii KPSS* per confutare le affermazioni dell'anziano maresciallo. Dopo mesi di silenzio, lo storico venne messo in contatto con P.P. Potapov, allora direttore del dipartimento amministrativo del CC, il quale gli disse che la lettera di Budennyj, in un primo tempo, non era stata accettata da *Voprosy istorii KPSS* e che era stata pubblicata solamente in un secondo momento su ordine personale di Brežnev (*Ivi*: 467-468). Inoltre, come chiese Potapov a Polikarpov: "A chi possono interessare le imprecisioni di Budennyj, considerati i servizi resi alla patria e l'età ormai avanzata?" (*Ivi*: 468). L'intervento del *gensek* e le affermazioni di Potapov non solo dimostravano chiaramente l'irrigidimento posizioni ideologiche rispetto al periodo chruščeviano, ma erano anche emblematici della volontà della dirigenza brežneviana di normalizzare la storia dell'Unione Sovietica, presentandola come un insieme di fenomeni armonici e lineari. Come in proposito osserva Zalambani (2009a: 39-40), durante la Stagnazione, il discorso culturale divenne

un discorso intertestuale e immutabile, contenente asserzioni circolari, e quindi secondarie, in cui la voce di ogni autore ed enunciatore si trasformava in quella di un mediatore di molteplici forme di conoscenza pre-acquisite.

Al contrario, Trifonov rifiutava il ruolo di mediatore e assumeva quello di creatore di nuovi contenuti. Il suo scopo era problematizzare il passato e di conseguenza il presente, volontà che lo poneva apertamente in urto col programma culturale del Partito.

I riflessi del rogo non si limitava solamente a illuminare di una luce inedita le origini dell'Unione Sovietica, ma costituiva il primo confronto aperto di Trifonov col dramma dell'arresto del padre Valentin, a proposito

del quale era stato costretto a tacere per decenni. Ricostruirne la vicenda significava rendergli giustizia e dirgli addio:

Avevo undici anni, quando una notte giunsero degli uomini in divisa da militari e nella dacia dove lanciavamo gli aquiloni arrestarono mio padre e lo portarono via. Io e mia sorella dormivamo, nostro padre non volle svegliarci. E così non ci dicemmo addio. Era la notte tra il 22 e il 23 giugno 1937.

Passarono molti anni prima che capissi veramente chi era mio padre e che cosa aveva fatto durante la Rivoluzione, e passarono molti anni prima che potessi parlarne ad alta voce. No, non mi riferisco all'innocenza di mio padre, a cui avevo sempre creduto fin da quando ero ragazzo. Mi riferisco al suo lavoro per la Rivoluzione (Trifonov 1981: 11-12)¹⁵³.

Da un punto di vista strettamente letterario *I riflessi del rogo* fu l'opera che segnò il distacco di Trifonov dal manierismo del realismo socialista, ancora parzialmente riscontrabile in *Spegnere la sete*. L'autore riuscì a scrivere un lavoro intellettualmente onesto: non solo evitò di creare gli ennesimi 'super-eroi' rivoluzionari, ma, pur non esprimendosi apertamente, non era difficile capire il suo giudizio sui protagonisti di quegli eventi (cfr. De Magd-Soep 1997: 78). Il mutamento principale investiva il modo di caratterizzare i personaggi, la cui psicologia sfuggiva alla canonica opposizione positivo/negativo, tipica della maggior parte della letteratura dedicata alla Rivoluzione. Dumenko e Mironov, nonostante fossero stati comandanti semilegendari, erano ritratti come uomini del loro tempo, che avevano svolto il loro ruolo nella Storia con tutti i limiti, gli errori e le contraddizioni che questo comportava. Commentando la vicenda di Dumenko, Trifonov (1981: 181) scriveva:

¹⁵³ Мне было одиннадцать лет, когда ночью приехали люди в военном и на той же даче, где мы запускали змеев, арестовали отца и увезли. Мы с сестрой спали, отец не захотел будить нас. Так мы и не попрощались. Это было в ночь на 22 июня 1937 года.

Прошло много лет, прежде чем я по-настоящему понял, кем был мой отец и что он делал во время революции, и прошло еще много лет, прежде чем я смог сказать об этом вслух. Нет, я не имею в виду невиновность отца, в которую верил всегда с мальчишеских лет. Я имею в виду работу отца для революции (Trifonov 1989a: 4).

Certo, Dumenko oltre ai peccati inventati e che gli venivano ascritti, aveva sulla coscienza peccati reali, riconosciuti perfino dai suoi stessi difensori. Non è stato un eroe ideale, ma semplicemente un eroe della guerra civile. Così erano gli eroi di quegli anni¹⁵⁴.

Tuttavia, la figura che lo affascinava di più, per la sua forza morale e le sue contraddizioni, era Mironov, che incarnava lo spirito dei cosacchi schierati coi Rossi durante la Rivoluzione (cfr. Nev 2015). Effettivamente, se Dumenko era un comandante impetuoso e spericolato col fascino del guerrigliero, Mironov aveva indubbiamente un'altra statura sia ideologica, sia intellettuale, tanto che sarebbe diventato il prototipo di Migulin nel romanzo *Starik (Il vecchio)*, 1979).

7.2 *La palude della vita quotidiana. Le Moskovskie povesti*

La fine degli anni Sessanta fu un periodo cruciale per Jurij Valentinovič, poiché, come lui stesso dichiarò: “Compresi che [...] c'è molto di complesso, serio e importante nella semplice vita quotidiana” (cfr. Nev 2015). Da questa presa di coscienza nacque il ciclo delle *Moskovskie povesti (Novelle moscovite)* o *Gorodskie povesti (Novelle di città)*, costituito da *Obmen (Lo scambio)*, 1969), *Predvaritel'nye itogi (Conclusioni provvisorie)*, 1970) e *Dolgoe proščanie (Lungo addio)*, 1971), considerati fra i suoi lavori più importanti.

Il motore narrativo delle *Moskovskie povesti* è la vita dell'*intelligencija* moscovita dell'epoca brežneviana, in particolare la sua crisi valoriale e spirituale. Per l'importanza che la quotidianità rivestiva in questa parte dell'opera trifonoviana, la critica, sovente, tendeva a presentarle come *bytopisatel'stvo* (letteratura di costume), definizione respinta dal nostro:

¹⁵⁴ Разумеется, у Думенко кроме грехов вымышленных, которые ему приписывались, были грехи совершенно реальные, признававшиеся даже его защитниками [...] Он не был идеальным героем, он был просто героем гражданской войны. Он не был идеальным героем, он был просто героем гражданской войны. Таковы были герои тех лет (Trifonov 1989a: 134).

È abitudine, in particolare della nostra critica letteraria, asserire: 'Trifonov scrive del *byt*. Io ho sempre contestato quest'affermazione. Io non capisco cosa sia il *byt* e nessuno può dire precisamente cosa sia. Quindi non sono d'accordo quando la letteratura viene definita *bytovaja*. È comparsa quest'espressione: *bytovye povesti* di Trifonov. Si tratta semplicemente di racconti che parlano della vita (cfr. Nev 2015).

In un'altra intervista, Jurij Valentinovič dichiarava irritato:

Il concetto di *byt*, privo di senso e che non esiste in nessun'altra lingua oltre al russo, confonde l'intera questione, attirando come un buco nero tutti gli aspetti e le manifestazioni della vita dell'uomo. In *Lo scambio*, scrivo della morte e dicono che scrivo del *byt*. In *Conclusioni provvisorie*, scrivo dell'amore e, anche in questo caso, dicono che scrivo del *byt*. In *Lungo addio*, scrivo della disgregazione di una famiglia e sento nuovamente parlare di *byt*. In *Un'altra vita*, scrivo della lotta di un uomo con un dolore mortale e, ancora una volta, parlano del *byt*. Io penso che la ragione di tutto ciò sia che hanno disimparato a leggere. I nostri critici intendo. Hanno disimparato. Non tutti, certamente, ma una buona parte. Il concetto di *byt* [...] è un contenitore comodo dove gettare ciò che non serve, ciò che non riesci a capire (Trifonov 1981: 234-235).

Tuttavia, il rapporto di Trifonov con il *byt* non è totalmente lineare, giacché in un'altra intervista affermava:

Che cos'è il *byt*? Da una parte è la lavanderia, la tintoria, il panificio, il calzolaio, dall'altra il *byt* è il rapporto fra genitori e figli, è l'amore, è lo spirito dell'essere umano, è il distacco, è il divorzio, è il matrimonio, è il funerale, è la malattia, è la vecchiaia. Insomma, è semplicemente ciò di cui vive l'uomo. Credo che la vita quotidiana dica molto del carattere di una persona e la cosa più importante per uno scrittore è aiutare [...] a capire il carattere di una persona (cfr. Nev 2015).

Si può quindi concludere che Trifonov indubbiamente scriveva del *byt*, ma non per dipingere i costumi della 'borghesia' moscovita come sosteneva parte della critica, il suo scopo, infatti, era indagare l'esistenza e il carattere dell'*intelligencija* moscovita; per Trifonov la descrizione del *byt* era un mezzo, non un fine.

Quest'approccio portava Jurij Valentinovič ad avversare la rigida contrapposizione positivo/negativo con cui la critica sovietica etichettava

i personaggi letterari (cfr. Trifonov 1972: 64). In un'intervista televisiva resa poco prima di morire, Trifonov definiva polemicamente "primitivi" i critici che, malgrado gli enormi cambiamenti avvenuti nella letteratura e nella società sovietica verificatisi a partire dalla metà degli anni Sessanta, continuavano a stroncare le opere perché non raffiguravano personaggi sufficientemente positivi (cfr. Nev 2015). Inoltre, lo scrittore rifiutava il tradizionale ruolo di pedagogo e di 'ingegnere d'anime', che Ždanov e Gor'kij avevano imposto agli scrittori sovietici. Rispondendo a *Molodaja gvardija*, che al solito gli rimproverava l'assenza, Trifonov (1972: 65) citava l'introduzione a *Un eroe del nostro tempo* di Michail Lermontov: "Non pensate [...] che l'autore di questo libro abbia mai avuto il sogno arrogante di ergersi a emendatore dei vizi umani. Che Dio ci scampi da una tale ignoranza!". Infatti, rifacendosi ad Anton Čechov, uno degli autori che lo influenzavano maggiormente, Trifonov riteneva che l'uomo potesse migliorare solo se gli si mostrava com'era stato in passato, di conseguenza il compito dello scrittore diventava "la dissezione dell'essenza umana" (De Magd-Soep 1997: 110). D'altronde, il nostro si diceva soddisfatto se, con le sue *povesti*, fosse riuscito a far riflettere il lettore su una sua caratteristica negativa (cfr. Trifonov 1972: 64). La letteratura, dunque, era primariamente una grande opera di autoanalisi, un profondo esame della propria esperienza di vita: "Più uno scrittore sarà spietato verso se stesso, più schiettamente si racconterà, maggiore sarà il valore artistico della sua opera. Un grande esempio, in tal senso, è stato Tolstoj" (cfr. Nev 2015). Jurij Valentinovič fu sempre piuttosto coerente con quest'affermazione, tanto che, sovente, è possibile riscontrare alcune delle sue caratteristiche fisiche o caratteriali nei suoi personaggi. Ad esempio, in *Dom na naberežnoj* (*La casa sul lungofiume*, 1976), il suo capolavoro, la descrizione fisica del protagonista Glebov alludeva chiaramente a quella dell'autore:

Grosso, con le poppe da donna, le cosce grasse, il pancione e le spalle cadenti che lo costringevano a farsi cucire i vestiti dal sarto e a non

comprarli già fatti, perché di giacca portava il 52 e di pantaloni entrava nel 56, e a volte prendeva addirittura il 58¹⁵⁵ (Trifonov 1988: 10-11)¹⁵⁶.

Un'altra categoria del realismo socialista che Trifonov respingeva con decisione era l'appartenenza di classe dei personaggi, dal momento che, nelle *Moskovskie povesti*, poneva sotto la lente d'ingrandimento i caratteri che meglio conosceva: gli abitanti di Mosca (cfr. Nev 2015). Nonostante li definisse prudentemente "gente di città" (Trifonov 1972: 63), era evidente che si trattava della classe media sovietica. Infatti, il protagonista tipo del ciclo moscovita era "un *intelligent* di mezza età, in conflitto coi propri cari, dai quali vorrebbe allontanarsi" (De Madg Soep 1997: 103), mentre contadini e operai venivano sostanzialmente ignorati. Trifonov (1972: 63) era consapevole risvolti ideologici che questa scelta poneva, ciononostante le aggirava con la finezza intellettuale che lo contraddistingueva:

Un tempo c'era un'espressione innocua: piccola borghesia [*meščanstvo*], ossia gli abitanti della città [...]. Tuttavia, col passare del tempo, quest'espressione si è trasfigurata in modo orrendo e, oggi, significa qualcosa di completamente diverso rispetto a un tempo, qualcosa di spiacevole e francamente sospetto. Il significato si è capovolto, le parole cambiano e non ci si può far niente. Tuttavia, ripeto, non ho nessuna intenzione di scrivere della piccola borghesia. A me interessano i caratteri, e ogni carattere è unico [...] È forse compito dell'artista includerlo in una determinata categoria, come ad esempio la 'piccola borghesia', l'*intelligencija*, i 'pensionati', i 'lavoratori del mondo dell'arte' o i 'braccianti agricoli'?

Anche lo schema narrativo delle *Moskovskie povesti* sostanzialmente rifiutava le prescrizioni del *socrealizm*, giacché era in gran parte mutuato da Dostoevskij (cfr. Trifonov 1981: 238), autore che, in Unione Sovietica,

¹⁵⁵ Полным, с грудями, как у женщины, с толстыми ляжками, с большим животом и опавшими плечами, что заставляло его шить костюмы у портного, а не покупать готовые, потому что пиджак годился пятьдесят второй, а в брюки он еле влезал в пятьдесят шестые, а то брал и пятьдесят восьмые (Trifonov 1978a: 379). Tutte le citazioni in russo di *La casa sul lungofiume* faranno riferimento a quest'edizione.

¹⁵⁶ Tutte le citazioni in italiano di *La casa sul lungofiume* faranno riferimento a quest'edizione.

veniva guardato con un certo sospetto sia dalla storiografia letteraria ufficiale, sia da una parte consistente dell'*intelligencija* artistica. Trifonov, parimenti al corifeo dell'Ottocento, soleva porre i suoi eroi al centro di crisi morali acutissime, al fine di sezionarne il comportamento ed estrarne l'essenza umana. Ciononostante, benché entrambi gli scrittori considerassero la vita stessa una situazione estrema (cfr. Ivanova 1984: 103), Trifonov, contrariamente a Dostoevskij, non dava mai vita a fratture drammatiche o gesti eclatanti, preferendo invischiare i suoi personaggi nel grigio logorio di una quotidianità fatta di conflitti famigliari, professioni poco appaganti, rimpianti, disagi esistenziali e fastidiosi disturbi che, non di rado, sfociavano nell'abuso di farmaci. Incapaci di trovare la forza di ribellarsi o di risolvere i propri problemi, i personaggi trifonoviani sprofondavano in uno stato di apatia oblomoviana, aggravato da uno sguardo cinico e conformista sulla vita, che li spingeva verso la perenne ricerca di un compromesso al ribasso fra coscienza, aspirazioni e realtà. Ciò che mancava nelle *Moskovskie povesti* erano le crisi catartiche, grazie a cui i personaggi di Dostoevskij uscivano dall'impasse che li avvolgeva. Al contrario, la crisi, in Trifonov, era "priva di esito tragico. La sua caratteristica era la pervasività, la sua capacità di avviluppare e con ciò stesso di ottundere" (Martini 2005: 31), senza lasciare scampo.

È il caso Viktor Georgevič Dmitriev, protagonista di *Lo scambio*, che vive secondo la massima: "Nella vita non vi è nulla di più saggio e prezioso della tranquillità"¹⁵⁷ (Trifonov 1977: 6)¹⁵⁸. La crisi esistenziale che si troverà a dover gestire si apre icastica e folgorante già nelle primissime righe della *povest'*. La madre, Ksenija Fedorovna, viene ricoverata all'ospedale per essere operata. I medici sospettano il peggio e l'intervento conferma i timori: si tratta di cancro incurabile. Ciononostante, la povera donna, ignara di tutto e convinta di avere una banale ulcera, torna al suo

¹⁵⁷ Нет в жизни ничего более мудрого и ценного, чем покой (Trifonov 1978b: 8). Tutte le citazioni in russo di *Lo scambio* faranno riferimento a quest'edizione.

¹⁵⁸ Tutte le citazioni in italiano di *Lo scambio* faranno riferimento a quest'edizione.

confortevole appartamento di due stanze. Informata della malattia, Lena, moglie di Dmitriev, ventila la possibilità di andare a stare da Ksenija Fedorovna, al fine di scambiare, in un secondo tempo, i rispettivi alloggi con un appartamento più grande¹⁵⁹. Inizialmente Viktor Georgevič si offende, fa resistenza: sa benissimo che le due non si sono mai potute soffrire e percepisce chiaramente l'opportunismo di Lena. Tuttavia, in nome del quieto vivere, l'uomo finisce per cedere e scendere gradualmente a compromessi col piano della moglie, sebbene, come rivelerà nel finale, in cuor suo, ritenga lo scambio del tutto inutile. Ovviamente l'intera faccenda si trasformerà in un vero e proprio calvario, fatto di contrattempi, intoppi burocratici e soprattutto snervanti tensioni familiari. Ma lo scambio di appartamenti è solamente un pretesto, una metafora con cui Trifonov introduce il principale conflitto che anima la *povest'*: quello fra i Dmitriev e i Luk'janov, famiglia di Lena, rispettivamente il volto della 'vecchia' Unione Sovietica rivoluzionaria e della 'nuova' Unione Sovietica brežneviana.

I primi sono una famiglia dell'*intelligencija* rivoluzionaria: il nonno, laureato in giurisprudenza all'università di Pietroburgo nel 1904, aveva avuto dei seri guai con la giustizia per le sue simpatie bolsceviche ed era stato persino conoscente della rivoluzionaria Vera Zasulič¹⁶⁰. I secondi, al contrario, sono dei piccolo-borghesi opportunisti e materialisti, che ritengono sia folle cercare ideali nel passato. Malgrado ciò, i Luk'janov 'sanno stare al mondo' e, grazie a quest'innata abilità, ottengono sempre quello che vogliono. Il padre di Lena, Ivan Vasil'evič, è un uomo potente e 'navigato': nonostante i moltissimi nemici, è riuscito a uscire indenne dall'epoca staliniana, inoltre, pur essendo un semplice conciatore, può

¹⁵⁹ In Unione Sovietica, non esisteva un mercato immobiliare in senso occidentale. Gli appartamenti, infatti, venivano assegnati gratuitamente dallo Stato in base a una lista d'attesa. Tuttavia, era possibile per i proprietari accordarsi e scambiare gli alloggi

¹⁶⁰ Vera Ivanovna Zasulič (1849-1919), celebre rivoluzionaria russa, iniziò la sua carriera appoggiando il terrorismo del movimento populista russo e, nel 1869, fu arrestata nell'ambito del processo Nečaev. Nel 1917, espresse posizioni piuttosto critiche nei confronti dei bolscevichi, poiché riteneva che la Rivoluzione avesse interrotto il regolare processo di evoluzione socio-politica avviatosi in Russia all'inizio del XX secolo. Morì nel 1919.

vantare numerose aderenze all'interno dell'amministrazione statale e del Partito.

Fra le due famiglie non tarda a instaurarsi una forte inimicizia: le rispettive visioni del mondo e i rispettivi valori sono chiaramente inconciliabili. Tuttavia, l'apice della crisi che dovrebbe troncare i rapporti definitivamente non giunge mai, e il conflitto assume le forme di una "guerra fredda" (De Madg-Soep 1997: 126) che coinvolge soprattutto Lena, Ksenija Fedorovna e Dmitriev. Quest'ultimo, che inizialmente tenta di smorzare l'ostilità strisciante fra nuora e suocera, col passare del tempo rinuncia, accontentandosi di conservare un'ipocrita cortina di normalità. Il fondo viene toccato al funerale del vecchio Dmitriev, dove Viktor Georgevič sembra molto più preoccupato di non dimenticare alcune preziose scatolette di pesce che ha appena acquistato su una bancarella, mentre i Luk'janov, che l'anziano rivoluzionario non aveva mai potuto soffrire, si presentano vestiti di tutto punto con tanto di ombrellini e veli neri.

Con la vicenda dello scambio di appartamenti Trifonov non allude tanto a una situazione materiale, ma allude soprattutto a "una situazione spirituale e psicologica" (Ivanova 1984: 104): è la parabola discendente dello stesso Dmitriev che, da membro di una distinta famiglia di rivoluzionari, si è trasformato in un materialista egocentrico e nevrotico, al punto che la sorella Lora gli fa notare: "Come ti sei luk'janizzato, Vitja"¹⁶¹ (36). Dmitriev è cambiato molto da quando ha sposato Lena, al punto che la madre, durante una conversazione sull'imminente scambio di appartamenti, afferma:

Tu hai già scambiato, Vitja. Lo scambio è cosa fatta [...]. È avvenuto molto tempo fa. E avviene sempre, ogni giorno, sicché non ti devi stupire, Vitja. E non te la prendere. Uno non se n'accorge, semplicemente...¹⁶² (63-64).

¹⁶¹ Витя, как ты олукаялся (36).

¹⁶² Ты уже обменялся, Витя. Обмен произошел [...] Это было очень давно. И бывает всегда, каждый день, так что не удивляйся, Витя. И не сердись. Просто так незаметно... (62).

‘Luk’janizzarsi’, rinunciando agli alti valori morali della sua famiglia, per Dmitriev, in fondo, non è stato un dramma, ma un processo quasi darwiniano di adattamento alla nuova società sovietica; dopotutto, si autoassolve l’eroe trifonoviano, tutti nella vita “hanno ingoiato le loro pillole”¹⁶³. Che si tratti di accettare il ben remunerato posto all’Istituto per le Attrezzature a Gas e Petrolio, procuratogli in maniera piuttosto subdola da Ivan Vasil’evič, oppure di imporre alla madre malata la presenza Lena, al fine di stabilirsi in un appartamento più grande e bello, poco importa, Dmitriev acconsente a tutto ciò tacitamente, cedendo totalmente alle pressioni del suocero o ai desideri della moglie, entrambi astuti e all’occorrenza manipolatori, abilissimi nell’arte “di riuscire nel proprio intento”¹⁶⁴ (7).

Nella parabola esistenziale del suo protagonista, Trifonov riannodava i fili del cammino storico dell’Unione Sovietica, in particolare della trasformazione dell’*intelligencija*, che aveva gradualmente abbandonato i valori rivoluzionari, scivolando verso un grigiore generalizzato fatto di ipocrisia, opportunismo e materialismo. Dmitriev è cosciente che i Luk’janov sbagliano, che il loro approccio nei confronti della vita è antitetico ai valori per cui il nonno era stato in carcere e aveva combattuto, malgrado ciò non fa nulla per opporsi, non ne ha la forza. In fondo, nella società sovietica di allora, avevano già vinto i Luk’janov, con la loro abilità di intessere relazioni e il loro approccio pragmatico alla vita; la raffinata cultura utopistica che aveva incendiato l’Ottobre appariva sempre più distante e sbiadita, proprio come la vecchia rivoluzionaria, ormai cieca e curva sotto il peso degli anni, che partecipa in disparte ai funerali del vecchio Dmitriev.

Tutto scorre, si potrebbe dire parafrasando Vasilij Grossman, e non a caso è proprio in riva a un fiume che Viktor Georgevič va a riflettere sulla faccenda dello scambio, sulla sua vita, sul suo passato. Malgrado i suoi

¹⁶³ Все глотают облатки (53).

¹⁶⁴ Умение добиваться своего (9).

sforzi, però, tutto è sfuggente, indefinito: il passato, il presente, il futuro, le questioni morali e materiali si accatastano senza soluzione di continuità, e a Dmitriev non resta che rassegnarsi a un'amara sensazione di indefinitezza, quasi di oblio.

7.3. La casa sul lungofiume. *Lo stalinismo visto dall'interno*

Se con le *Moskovskie povesti* Trifonov si interrogava sul presente dell'Unione Sovietica, con *La casa sul lungofiume* volgeva lo sguardo al passato, in particolare all'epoca staliniana, periodo che, durante la Stagnazione, veniva sistematicamente rimosso dal discorso politico-culturale.

L'uscita di *La casa sul lungofiume* fu un fulmine a ciel sereno nel placido 'stagno' brežneviano. Le copie di *Družba narodov* che la ospitavano si esaurirono con un'incredibile rapidità, divenendo ben presto introvabili; inoltre, come se non bastasse, molte biblioteche si rifiutavano di prestarle ai lettori, destinandole ai depositi dei libri proibiti (cfr. De Madg-Soep 1997: 167). Nessuno si capacitava della ragione per cui un'opera che demoliva così radicalmente il mito della *nomenklatura* staliniana e dell'epoca dello *žiznestroitel'stvo*, in un periodo in cui la figura di Stalin era stata ufficialmente riabilitata, avesse potuto giungere in tipografia; altri autori, come ad esempio Daniel' e Sinjavskij, si erano trovati in guai piuttosto seri per opere molto più innocue. Lo stesso Trifonov riteneva inspiegabile la pubblicazione del suo lavoro:

Quando, da qualche parte, mi è stato chiesto perché questa *povest'* è stata pubblicata, non ho saputo rispondere. Forse avrei avuto una risposta se mi avessero chiesto perché non era stata pubblicata [...] Comunque, non solo l'hanno pubblicata, ma non ne hanno toccato nemmeno una riga. Nessun'altro dei miei libri è riuscito a passare la censura con tanta facilità (cfr. Šitov 2011: 631).

A tal proposito giravano molte voci che *La casa sul lungofiume*, in realtà, fosse stata 'mutilata' dai redattori e che, come scriveva il noto dissidente Aleksandr Zinov'ev (1985: 317), si trattasse delle "solite

menzogne sovietiche permesse dalla censura”. Tuttavia, Trifonov diceva la verità: la redazione di *Družba narodov* aveva messo in pubblicazione il suo manoscritto solamente cinque giorni dopo averlo ricevuto dagli uffici del Glavlit (cfr. Leving 2005: 258). La ragioni di un simile comportamento da parte della autorità sono state spiegate in maniera piuttosto convincente da Leving (*Ivi*: 259), il quale sostiene che dopo le numerose espulsioni a scopo dimostrativo della prima metà degli anni Settanta, il regime si sentisse molto più solido¹⁶⁵ e pertanto avesse alzato la soglia di tolleranza verso la letteratura ‘interna’ (cfr. *Ibid.*). Non solo, allentare la pressione sulla comunità artistica era un buon modo per evitare altre situazioni imbarazzanti di fronte alla comunità internazionale: il caso Solženicyn e i gravi danni di immagine che ne erano derivati, evidentemente, avevano lasciato il segno. Queste considerazioni sono confermate da Zalambani (2009a: 43), che evidenzia come il PCUS, a partire dalla metà degli anni Settanta, avesse deciso di adottare una “politica mista” in campo culturale, che alternava momenti rigidi ad altri più tolleranti, al fine di placare la grande insofferenza verso le istituzioni che serpeggiava fra l’*intelligencija* artistica.

Stando a Šitov (2011: 632), De Maedg-Soëp in una conversazione privata avrebbe riferito che il critico Aleksandr Ovčarenko avrebbe affermato che *La casa sul lungofiume*, inizialmente, avrebbe dovuto essere consegnata a *Novyj mir*, ma il CC aveva espresso delle riserve in merito. Tuttavia, la stessa De Maedg-Soëp (1997: 169) riporta un’altra versione: sempre citando Ovčarenko, col quale aveva avuto una conversazione in proposito, la studiosa belga sostiene che sarebbe stato lo stesso Trifonov a chiedere che *La casa sul lungofiume* non fosse consegnata a *Novyj mir*. Comunque fosse andata, era evidente che pubblicare un’opera così critica nei confronti del periodo staliniano sulla rivista che, fino a pochi anni

¹⁶⁵ Ad aumentare il senso di sicurezza della dirigenza sovietica aveva contribuito anche la situazione internazionale: la crisi petrolifera in Occidente e l’affermazione dei movimenti filomarxisti in Africa avevano dato l’illusione che la Guerra Fredda stesse svoltando in favore del blocco dell’Est.

prima, era stata il baluardo degli anitstalinisti, avrebbe potuto imbarazzare le fila dell'alta burocrazia. Vista l'irritazione di Michail Suslov per le polemiche suscitate da *La casa sul lungofiume*, la scelta ricadde su *Družba narodov*, rivista meno 'sospetta' di *Novyj mir*: evidentemente l'intento dei dirigenti sovietici era evitare qualsiasi associazione fra la *povest'* di Trifonov e il *Novyj mir* diretto da Tvardovskij (cfr. De Magd-Soep 1997: 168-169, Šitov 2011: 632). *La casa sul lungofiume*, infatti, poteva essere sfruttata per ricostruire l'immagine del regime, poiché costituiva la prova lampante che, contrariamente a quanto affermato dalla propaganda occidentale, anche in Unione Sovietica il passato, per quanto scomodo fosse, veniva affrontato e dibattuto pubblicamente. A favorire la pubblicazione della *povest'* non fu solamente la congiuntura politica, ma anche l'astuzia di Sergej Baruzdin: l'allora direttore di *Družba narodov* aveva sottoposto il manoscritto di Trifonov al Glavlit nel periodo in cui gli sforzi dei funzionari erano concentrati sull'imminente congresso del PCUS, ben conscio che il resto del materiale veniva trattato con minore attenzione (cfr. Leving 2005: 259). Dal momento che Trifonov ricorreva ampiamente a un linguaggio esopico sottile e raffinato, è possibile che molti passi fossero sfuggiti ai censori, notoriamente poco raffinati¹⁶⁶. Inoltre, Trifonov godeva dell'appoggio di esponenti di peso dell'Unione degli Scrittori come Feliks Kuznecov (allora segretario dell'organizzazione) e di autorevoli critici come Ovčarenko e Boris Pankin (cfr. De Magd-Soep 1997: 168).

La "casa sul lungofiume" a cui fa riferimento Trifonov è il nome popolare del *Dom pravitel'stva* (Casa del Governo), edificio situato poco distante dal Cremlino, sulla riva opposta della Moscovia, progettato in stile costruttivista da Boris Iofan e realizzato fra il 1927 e il 1931 per risolvere il problema degli alloggi degli alti funzionari. Da un punto di vista ideologico l'edificio può essere considerato, assieme alla metropolitana moscovita, una delle più riuscite realizzazioni

¹⁶⁶ Per un approfondimento circa il linguaggio esopico in *La casa sul lungofiume* cfr. Seifrid 1990.

architettoniche del realismo socialista, giacché coglieva l'osmosi fra presente e futuro utopico, elemento fondamentale del discorso ideologico staliniano. La "casa sul lungofiume" era la prova che il socialismo, da orizzonte astratto di sviluppo dell'umanità, poteva essere trasformato in una realtà concreta fatta di solido cemento, lampadari a goccia in ferro battuto e ottone, marmi lucidati a specchio e raffinate vetrate. Non solo, anche il sito in cui era stata costruita la "casa" recava un forte valore simbolico: essendo prospiciente al Cremlino, i due edifici riproducevano, a livello architettonico, il dialogo ideale fra Stalin e i suoi uomini migliori che, all'interno di uno spazio immaginario ed esclusivo da cui si irradiava il potere sovietico, amministravano con saggezza la costruzione del socialismo, conducendo il Paese verso la felicità.

Naturalmente gli appartamenti erano quanto di meglio si potesse immaginare per i tempi, divenendo ben presto il modello di riferimento per le future case sovietiche: una volta costruito il comunismo, tutti i cittadini avrebbero abitato in alloggi simili. Si trattava di superfici di tutto rispetto, normalmente suddivise in cinque stanze, che potevano arrivare a misurare duecento metri quadrati. Gli arredi erano lussuosissimi: mobili in quercia massiccia, tende in tessuti pregiati e pareti ricoperte da una carta da parati che imitava la seta facevano il paio con le ultime meraviglie tecnologiche dell'epoca come il telefono, il grammofono, la radio, l'acqua calda corrente e l'ascensore (cfr. Leving 2005: 261). Inoltre, all'interno del complesso si trovavano la biblioteca, la palestra, l'asilo, la mensa (e ben presto nella stragrande maggioranza degli appartamenti sarebbero comparse le domestiche), lo spaccio, la lavanderia, l'ambulatorio, l'ufficio postale e lo sportello della cassa di risparmio. Tutto era pensato per ridurre al minimo i contatti con l'esterno, creando un mondo a sé stante, un "superluogo" che doveva separare il più possibile gli inquilini della dal resto della popolazione (cfr. Piretto 2010: 138). Non a caso, il palazzo era 'protetto' dall'OGPU, mentre i portieri erano immancabilmente collaboratori dell'NKVD (*Ibid*).

Da un punto di vista sociale, la “casa sul lungofiume” era una realizzazione su scala ridotta, quasi un esperimento di laboratorio, dello stalinismo e di tutte le sue dinamiche. Una “tragica alternanza di splendori e miserie” contraddistingueva la vita all’interno del complesso, nel quale dolcevita e terrore erano dirimpettati di ballatoio in senso pressoché letterale (*Ivi*: 137). Le leccornie servite alla mensa, le lussuose auto di servizio e gli apparecchi tecnologici, ad onta dei molti cittadini che vivevano in condizioni di sostanziale indigenza, convivevano con le notti insonni segnate dalla paura e dai raid dell’NKVD. Alle ascese fulminee di alcuni facevano da controparte le vertiginose cadute di altri: il gran via vai di famiglie che giungevano alla Casa o che la lasciavano per sempre era il segno più tangibile dell’altissima volatilità della classe dirigente e, in generale, della grande imprevedibilità che gravava sul destino dei cittadini sovietici di allora¹⁶⁷. Inoltre, il lusso e i privilegi di cui godevano gli inquilini riflettevano rigorosamente la posizione occupata all’interno dell’amministrazione (*Ibid.*), riflettendo così la gerarchizzazione della società promossa dal progetto staliniano di civiltà¹⁶⁸.

Coerentemente con la sua poetica, Trifonov, in *La casa sul lungofiume*, partiva dalla descrizione della quotidianità, al fine di riprodurre l’essenza dell’epoca staliniana. Infatti, gli *intérieur* e gli oggetti costituiscono un’importante componente del motore narrativo della *povest’*. Sono il prisma attraverso cui viene descritta l’appartenenza sociale dei personaggi, che può essere ridotta a questa semplice legge: più oggetti possiedi, più importante sei. Tale proporzionalità influenza i

¹⁶⁷ Le epurazioni, all’interno della Casa, non si erano fatte attendere: già a metà degli anni Trenta, un cospicuo numero di famiglie era scomparso senza lasciare traccia. Questo fenomeno avrebbe assunto proporzioni spaventose nel famigerato biennio 1937/38, periodo in cui oltre il 50% degli appartamenti si trovava sotto sequestro a causa di un procedimento giudiziario contro la famiglia che lo occupava (cfr. Levin 2005: 263). Un elenco completo degli inquilini sottoposti a misure repressive, e che rende le dimensioni della tragedia, è reperibile sul sito del museo della Casa sul lungofiume <http://dnnmuseum.ru/репрессированные-жители-дома> [consultato il 12/02/2018].

¹⁶⁸ A seconda del portone di cui si servivano gli inquilini era possibile comprenderne la posizione occupata all’interno dell’amministrazione statale.

comportamenti degli eroi, che vengono soggiogati dall'ansia dell'accumulo (cfr. Ivanova 1984: 217). D'altronde, come afferma il narratore onnisciente della *povest'*, voce dei ricordi d'infanzia di Jurij Valentinovič, che nella Casa aveva vissuto fino al 1937: "In quel cosmo, la brama era una sola: dimostrare"¹⁶⁹ (37).

Esemplare, in tal senso, risulta la vita di Levka Šulepnikov, amico del protagonista Glebov e figlio di un potentissimo funzionario. Il ragazzo vive in un enorme appartamento con sale e corridoi che fanno "pensare a un museo"¹⁷⁰ (24), mentre la sua stanza non sembra differenziarsi molto da quella di un adolescente del giorno d'oggi, dal momento che è arredata "con un'insolita mobilia di bambù, con tappeti sul pavimento, ruote di bicicletta e guantoni da box appesi alle pareti [e] un enorme globo di vetro che ruotava, quando dentro si accendeva la lampadina"¹⁷¹ (26). A completare il quadro c'è Agnessa, l'anziana governante, 'spia' della madre di Levka e, alla maniera della vecchia nobiltà di Caterina II, insegnante di francese della zia. Questa descrizione mostra come i Šulepnikov non siano affatto volgari *nepmany*, borghesucci accumulatori di chincaglierie con pretese di eleganza, già satireggiati a suo tempo da Majakovskij in *O drjani (Della canaglia, 1920-21)*. Al contrario, sono l'élite della società sovietica, una vera e propria 'nuova nobiltà' comunista che, in consonanza col suo *status*, vive nel lusso, circondata da preziosi oggetti di antiquariato, carichi di storia e di valore intrinseco, che assurgono a simbolo del suo potere non ostentato, ma sostanziale. L'aura sacrale che circonda le cose è ben riassunta nell'eccitazione con cui il giovane e squattrinato Glebov, che vive in una squallida casetta così piccola che la nonna è costretta a dormire in corridoio, descrive il raffinato lampadario di casa Šulepnikov.

¹⁶⁹ И в этом космосе клокотало наше вождение: доказать (401).

¹⁷⁰ Коридоры и залы напоминали музей (390).

¹⁷¹ [С] какой-то странной бамбуковой мебелью, с коврами на полу, с висящими на стене велосипедными колесами и боксерскими перчатками, со огромным стеклянным глобусом, который вращался, когда внутри зажигалась лампочка (391).

La fortuna di Levka sembra inarrestabile e, ovviamente, all'elevarsi della sua condizione, anche la quantità di oggetti che lo circonda cresce in modo mirabolante. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, la madre, assieme al nuovo marito (del padre di Levka si sono perse le tracce, forse è scomparso nel famigerato biennio 1937-38), si trasferisce in un nuovo appartamento nella centralissima via Gor'kij¹⁷², arredato con lussuose fantasie a tema marinaresco, coronate da un quadro di Ajvazovskij. Quest'opulenza allusa, ma al contempo mai ostentata, suscita sentimenti sociali contrastanti. Levka è percepito come un vincente, simpatico e un po' guascone, tratti che si riflettono anche nel suo modo di vestire: nell'immediato dopoguerra, il giovane indossa un rarissimo e costosissimo giubbotto di pelle di foggia americana. Malgrado ciò, benché molti ne bramino l'amicizia e l'approvazione, i ragazzi della sua compagnia provano nei suoi confronti un "misto di invidia e benevolenza", che gradualmente trasforma "in odio il desiderio di diventare completamente uguali [a lui DF]" (Ivanova 1984: 218).

La 'bulimia oggettuale', per quanto concreta e solida possa sembrare, in men che non si dica può rivelarsi una malia, una visione, che scompare come i raffinati cappellini distribuiti da Woland durante lo spettacolo di magia nera nel *Maestro e Margherita*. È il caso dell'anonimo narratore che, al momento di traslocare dalla "casa sul lungofiume" a un nuovo appartamento in periferia, acquisisce la dolorosa consapevolezza della precarietà di tutto quel lusso e quel comfort: "Tutto questo era ancora quasi mio, ma già d'altri"¹⁷³ (111). La perdita degli oggetti e dello *status* condanna all'emarginazione sociale, poiché "chi se ne andava da quella casa cessava di esistere"¹⁷⁴ (110) oltre le apparenze e scopriva che la cuccagna promessa dallo stalinismo non aveva nulla a che fare con l'amore per l'umanità. Al contrario, si trattava solamente della

¹⁷² Dal 1990 è tornata a chiamarsi via Tverskaja.

¹⁷³ Все это еще почти свое, но уже чужое (460-461).

¹⁷⁴ Те, кто уезжает из этого дома, перестают существовать (460).

ricompensa per coloro che si piegavano acriticamente al volere del potere; chi dissentiva, chi non si conformava, veniva privato di tutto, come dimostrano “le misere intimità”¹⁷⁵ (*Ibid.*) dei Trifonov, pochi scatoloni di libri e altri oggetti privi di qualsiasi valore, ammonticchiati senza riguardo nell’androne del palazzo.

C’è un forte senso di vacuità dietro l’esistenza dorata che tipi come Glebov inseguono. Conquistarla potrebbe sembrare la panacea di qualsiasi male, il traguardo di una vita, ma in realtà è la strada per il conformismo più gretto, per la bassezza morale, per l’ipocrisia. Di tale doppiezza d’animo è un degno esempio Julija Michajlovna, moglie dell’autorevole professor Nikolaj Vasil’evič Gančuk, anch’egli inquilino della Casa, che fa la morale a Glebov, accusando i giovani di lasciarsi trasportare dalle “emozioni piccolo borghesi”¹⁷⁶ (70):

– [...] Io lo vedo in molti giovani: una passione per le cose materiali, per le comodità e la proprietà, per quello che i tedeschi chiamano *das Gut*, per il benessere [...] Lei pensa che nella sua stanzetta, nella sua piccola casa di legno non possa lavorare? Che non possa essere felice?

– Perché non ti trasferisci tu nella piccola casa di legno? – disse Sonja.

– Perché dovrei? Per me è assolutamente indifferente dove abito, in un grande palazzo o in un’izba di legno, basta che io viva secondo il mio ordine [interiore DF]...¹⁷⁷ (70-71).

Il problema è che Julija Michajlovna pronuncia queste parole mentre è confortevolmente sistemata in un appartamento che trabocca di libri, raffinati soprammobili e nella cui cucina troneggia persino un frigorifero. Nikolaj Vasil’evič non è meno ipocrita della consorte, anche se in maniera

¹⁷⁵ Жалкие внутренности (*Ibid.*).

¹⁷⁶ Мелкобуржуазные эмоции (426).

¹⁷⁷ – [...] я вижу у многих: такая страсть к вещам, к удобствам и имуществу, к тому, что немцы называют *das Gut*, а русские – добро... [...] Вы думаете, в вашей комнатке в деревянном домике вы не можете трудиться? Не можете быть счастливым?

– Но ты почему-то не уезжаешь отсюда в деревянный домик, – сказала Соня.

– Зачем я должна? Мне абсолютно все равно, где я живу, в большом дворце или в деревянной избе, если я живу по своему внутреннему расписанию... (427).

diversa. È il prototipo dell'intellettuale rivoluzionario: “vecchio comunista, combattente della guerra civile, autore di centottanta pubblicazioni, traduzioni in otto lingue europee e sette asiatiche”¹⁷⁸ (83), veterano delle battaglie letterarie degli anni Venti e Trenta, nonché conoscente di Gor'kij e Aleksej Tolstoj. A prima vista, Gančuk sembra un personaggio positivo, in grado di elevarsi moralmente rispetto all'ambiente cinico e arrivista che lo circonda: poco amato dai suoi superiori per la sua personalità forte e indipendente, non si fa remore a sostenere il suo collega Astrug, cacciato in seguito a bieche manovre politiche, né a supportare il giovane Glebov. Ciononostante, sul suo passato aleggia lo spettro della Čeka, di cui era stato un agente a Černigov negli anni Venti, di conseguenza è facile desumere che quella vita così agiata e quel lavoro tanto prestigioso siano il risultato di un percorso costellato di cadaveri sia veri, sia metaforici. Come spesso accade in questi casi, Gančuk verrà ‘fagocitato’ dal sistema che aveva contribuito a creare: l'accademico verrà accusato di formalismo durante un consiglio di facoltà e spostato all'Istituto Regionale di Alti Studi Pedagogici col pretesto di migliorare la qualità dei quadri periferici.

La vicenda dell'allontanamento di Gančuk è l'apice e la crisi della questione morale della *povest'*. Poco prima della riunione in cui l'anziano professore verrà licenziato, Glebov che non solo scrive la tesi sotto la sua guida, ma che si è anche fidanzato con la figlia Sonja, a cui è però legato da un sentimento tiepido e interessato, viene convocato da Druzjaev, nuovo direttore del dipartimento, che gli chiede di cambiare relatore e di intervenire pubblicamente contro il suo futuro suocero, promettendogli in cambio la tanto agognata borsa di studio Griboedov. Glebov si ritrova “come al bivio delle favole: se vai dritto, [ci rimetti DF] la testa, se vai a sinistra, perdi il cavallo, e a destra c'è qualche altra disgrazia”¹⁷⁹ (113).

¹⁷⁸ Старый коммунист, участник гражданской войны, автор ста восьмидесяти печатных трудов, переводы на восемь европейских и семь азиатских языков (450).

¹⁷⁹ Это было, как на сказочном распутье: прямо пойдешь – голову сложишь, налево пойдешь – коня потеряешь, направо – тоже какая-то гибель (463).

Ma Glebov, trifonovianamente, “apparteneva a una particolare razza di eroi [...] di quelli che da soli non prendono nessuna decisione, ma lasciano che la prenda il cavallo”¹⁸⁰ (*Ibid.*). Consapevole di essere in una situazione senza via d’uscita, che lo porterà a tradire Gančuk o a perdere la borsa Gribaedov e a inimicarsi l’amministrazione, il protagonista, specchio della psicologia dello stalinismo, cerca di autoconvincersi che le accuse contro il suo mentore non sono poi così infondate. In fondo, i suoi lavori, influenzati dalle teorie sociologiche di Valer’jan Pereverzev, sopravvalutano il ruolo del subconscio e mostrano scarsa attenzione allo spirito di classe. Inoltre è innegabile che Gančuk, in istituto, sia un vero e proprio despota, legato a un passato ormai remoto e alieno dalla modernità. In un monologo interiore teso, drammatico, dalle tinte fortemente dostoevskiane, Glebov si tormenta nel vano tentativo di trovare una soluzione di compromesso a quella situazione disperata, tuttavia, la fortuna è dalla sua: l’amata nonna Mila muore proprio la mattina del consiglio di facoltà in cui verrà cacciato Gančuk, liberando Glebov dal fardello di prendere posizione.

L’amara tesi sostenuta da Trifonov lungo l’intera *povest’* è che il conformismo paga: i personaggi che hanno ottenuto il successo desiderato e raggiunto posizioni apicali nella società non sono i più degni, ma coloro che sono stati più abili, cinici e capaci di scendere a compromessi con la propria coscienza. Quindi, Glebov non solo otterrà comunque la borsa Gribaedov, ma diventerà un eminente critico molto benestante, dirigente dell’Associazione Internazionale dei Critici e dei Saggisti, nonché libero di viaggiare all’estero. In fondo, *mutatis mutandis*, Glebov non ha fatto altro che ripercorrere le orme di Gančuk, che aveva fatto carriera a spese altrui grazie alla Čeka e alle battaglie letterarie.

Alla domanda che si pone il Woland di Bulgakov se, con l’avvento del socialismo, fossero cambiati interiormente i moscoviti, Jurij Valentinovič rispondeva negativamente: i moscoviti, nonostante i tram, i telefoni e le

¹⁸⁰ Глебов относился к особой породе богатырей [...] Из тех, кто сам ни на что не решается, а предоставляет решать коню (*Ibid.*).

auto, sono rimasti tali e quali. Non solo, se Bulgakov (2000: 515) non li condannava senz'appello: "L'umanità ama il denaro, di qualunque cosa sia fatto: cuoio, carta, bronzo oppure oro [...] È gente normale... In sostanza ricorda quella di prima... L'ha solo rovinata il problema degli alloggi", Trifonov, al contrario, non salvava nessuno. *La casa sul lungofiume* diventa, quindi, un'impetosa autopsia dell'epoca staliniana, che viene spogliata della sua aura mitica e restituita in tutta la sua miseria morale, la sua insensatezza, la sua crudeltà. Il compagno Stalin, il preteso pantocratore della nuova umanità, aveva saputo produrre solamente una società composta da cinici iloti, carrieristi e amorali, sempre pronti alla delazione, il cui unico principio era *mors tua vita mea*, espressione che sovente era da intendere letteralmente. Inoltre, se si considera che Trifonov era stato parte di quell'élite, la sua condanna suona ancora più vibrante e inappellabile. Il parallelo fra élite staliniana e Raskol'nikov, entrambi assassini ammantanti di grandi ideali, viene naturale:

[Gančuk] disse qualcosa del tipo: la questione che tormentava Dostoevskij – *tutto è lecito* se non c'è altro che una stanza buia con i ragni – continuava a esistere in una forma insignificante e quotidiana. Tutti i problemi si erano ridotti alla forma più meschina, ma continuavano a esistere. I Raskol'nikov odierni non uccidevano le vecchie usuraie con la scure, ma si tormentavano di fronte allo stesso limite: superarlo o no? E in fondo che differenza c'era, con la scure o in altro modo? Uccidere o dare un colpetto purché si liberi un posto? Del resto, Raskol'nikov non uccideva per l'armonia universale, ma semplicemente per sé, per salvare la vecchia madre, per aiutare la sorella...¹⁸¹.

¹⁸¹ [Ганчук] говорил что-то в таком духе: мучившее Достоевского – *все дозволено*, если ничего нет, кроме темной комнаты с пауками – существует донине в ничтожном, житейском оформлении. Все проблемы перевернулись до жалчайшего облика, но до сих пор существуют. Нынешние Раскольниковы не убивают старух процентщиц топором, но терзаются перед той же чертой: переступить? И ведь, по существу, какая разница, топором или как-то иначе? Убивать или же ткнуть слегка, лишь бы освободилось место? Ведь не для мировой же гармонии убивал Раскольников, а попросту для себя, чтобы старую мать спасти, сестру выручить... (500). Traduzione originaria rielaborata.

Il fatto che, per spiegare la realtà, un vecchio comunista come Gančuk si rifacesse alle categorie morali del ‘reazionario’ Dostoevskij, invece che a quelle ‘progressiste’ e atee del realismo socialista, ammettendo che Gor’kij, a proposito Dostoevskij¹⁸², si sbagliava, era l’ennesima riprova dell’inadeguatezza morale e spirituale del mondo voluto dal Stalin.

7.4. Uno scrittore ambiguo?

La figura di Trifonov fu sempre profondamente divisiva all’interno della comunità letteraria. Sebbene, come si è visto, godesse dell’appoggio di importanti figure dell’Unione degli Scrittori, non di rado veniva accusato di “essere immerso nel *byt*, di giustificare la volgarità, di scrivere opere prive di speranza, avvolte dalle tenebre” (Lejderman, Lipoveckij 2003: 218), o ancora di “distorcere l’immagine dell’*intelligencija*”, e addirittura di non aver mai amato “l’umanità fin dall’infanzia” (Ivanova 1984: 3-4).

In determinati ambienti dell’emigrazione, Trifonov, all’opposto, veniva ritenuto ambiguo nei confronti del potere e, di fatto, bollato come conformista. Zinov’ev, come si è già detto, non era il solo a criticarlo. Ad esempio, lo scrittore Grigorij Svirskij (1979: 582), espulso su ordine di Vladimir Andropov nel 1972 e in seguito naturalizzato canadese, annotava:

La prosa informe di Trifonov [...], con le sue mezze allusioni e i suoi personaggi pentiti a metà, scrupolosamente sorvegliata, ‘bilanciata’

¹⁸² Durante il I Congresso degli Scrittori Sovietici, Dostoevskij era stato severamente criticato da Gor’kij (1990: 11), che affermava: “A Dostoevskij è stato attribuito il ruolo di cercatore della verità. Se mai l’ha cercata, l’ha trovata nel lato bestiale, animalesco dell’essere umano, e non l’ha trovata per correggere questo lato, ma per giustificarlo”. E continuava: “La genialità di Dostoevskij è innegabile. Il suo talento espressivo è pari solo a quello di Shakespeare. Tuttavia, come personalità, come ‘giudice degli uomini e del mondo’ è molto facile immaginarselo nella parte dell’inquisitore medievale” (*Ibid.*). Dal momento che “senza l’influenza delle sue idee, sarebbe impossibile comprendere la rottura del 1905-06 di una buona parte della letteratura e dell’*intelligencija* russa con le idee del radicalismo e della democrazia, in favore della conservazione e della difesa dell’ordine ‘borghese” (*Ibid.*), Dostoevskij era troppo ‘reazionario’ e ‘borghese’ per essere preso a modello dagli scrittori sovietici, poiché senza

dai tagli della censura, si è rivelata un utile parafulmine: è molto meglio che il lettore sovietico legga Trifonov, piuttosto che Solženicyn e, Dio non voglia, Zinov'ev.

Le accuse proseguirono anche durante gli anni Novanta, epoca in cui molti ex 'liberali' sovietici rimproverarono Trifonov per non aver mai firmato lettere di protesta, difeso colleghi ingiustamente accusati o non essersi mai avvicinato al movimento dissidente (cfr. Lejderman, Lipoveckij 2003: 218). Il critico più acceso di Trifonov fu Jurij Družnikov che, in "Sud'ba Trifonova" ("Il destino di Trifonov", 1990), sosteneva la seguente tesi: se lo scrittore fosse stato davvero tanto scomodo, non sarebbe stato pubblicato, né tanto meno insignito del Distintivo d'Onore, ma piuttosto sarebbe stato emarginato, cacciato dall'Unione degli Scrittori (com'era accaduto a Družnikov) o costretto a emigrare. Il critico, essenzialmente, accusava Trifonov di essere rimasto un conformista, di aver accettato di scendere a compromessi col potere, al fine di mantenere il suo prestigioso *status* di scrittore, pur comprendendo perfettamente le gravi disfunzionalità del sistema sovietico: "Trifonov, scrittore eminente e di talento, tentò di affrancarsi dalla mitologia sovietica imposta, ma il prezzo da pagare furono i compromessi" (Družnikov 1990). "Il destino di Trifonov" è stato confutato da Aleksandr Šitov (2000), uno dei maggiori esperti dello scrittore sovietico che, su *Voprosy literatury*, dimostrava come le tesi sostenute da Družnikov fossero frutto di una presentazione distorta dei fatti, se non di vera e propria malafede. Effettivamente l'articolo di Družnikov è per buona parte basato su ricordi e congetture personali dell'autore, dimostrandosi piuttosto avaro di fonti verificabili.

Il pregiudizio che accomunava le accuse riportate era il seguente: se un'opera veniva pubblicata in URSS, allora "doveva esserci sotto qualcosa", perché il potere sovietico rifiutava "l'autentica letteratura" (Zinov'ev 1985: 317). Non solo, ma secondo i sostenitori di questa teoria, le uniche critiche credibili nei confronti dell'Unione Sovietica erano quelle di coloro che si erano avvicinati al movimento dissidente, avevano avuto dei problemi con le autorità, oppure erano espatriati. Questa posizione è

stata contestata da Dora Šturman (1997), che sottolineava l'assurdità del postulato secondo cui tutti gli scrittori di epoca sovietica fossero servi del regime. Inoltre, i critici di Trifonov mostravano di essere vittime dell'assioma, allora piuttosto diffuso, secondo cui l'URSS era cristallizzata e immutabile, ferma sostanzialmente ai tempi di Stalin. In realtà, la società sovietica degli anni Settanta era molto diversa da quella degli anni Trenta: le trasformazioni a cui il Paese stava andando incontro, benché silenti, erano profondissime e ricche di contraddizioni, e il fatto che Trifonov potesse pubblicare era una conferma di questo processo.

Indubbiamente Trifonov fu un 'uomo di sistema': aveva trascorso l'infanzia nell'ambiente dell'élite comunista, era stato insignito di premi e onorificenze, aveva fatto una brillante carriera di giornalista e scrittore. Inoltre, è innegabile il fatto che non si fosse mai esposto personalmente per difendere colleghi accusati ingiustamente, non avesse mai firmato lettere di protesta, né si fosse mai avvicinato al movimento dissidente e nemmeno al *samizdat* o al *tamizdat*. Tuttavia, questo non è sufficiente a far di Trifonov una figura ambigua, giacché, a partire dalle opere scritte a metà anni Sessanta, le sue critiche nei confronti dell'Unione Sovietica, sebbene implicite, non sono così velate. Infatti, "ricorrendo agli espedienti tipici del linguaggio esopico, alle metafore, ai simboli, alle domande, alle parole-chiave, ai finali aperti" (De Magd-Soep 1997: 10), Trifonov, spesso, riusciva ad aggirare la censura e ad affrontare temi spinosissimi, fra cui il sesso, dicendo tutto senza affermare nulla.

Il tratto più saliente della figura di Jurij Valentinovič, e che pare sfuggire ai suoi critici, era l'approccio anticonformista alla letteratura che, sotto la sua penna, cessava di essere uno strumento di educazione e propaganda politica, per trasformarsi in un mezzo per sollevare interrogativi, spesso scomodi, sulla Storia, sulla società, sulla politica e sulla natura umana: il suo obiettivo, come si è visto, non era educare il lettore, fornendogli risposte predefinite, ma spingerlo a riflettere. Se Gor'kij, nel 1934, esortava gli scrittori a essere dei modelli per il lettore sia nelle lettere, sia nella vita, Trifonov, specie nella sua opera matura, si

poneva agli antipodi di tale concezione, chiamando il suo fruitore a un continuo lavoro di decodifica e di ricombinazione degli indizi disseminati lungo il testo, trasformandolo quasi in un coautore dell'opera. Quest'approccio čechoviano era già di per sé un atto letterariamente 'eversivo', giacché annullava la verticalità che, da sempre, aveva caratterizzato il rapporto fra scrittore e lettore nell'ambito del realismo socialista. Dunque, sorge spontaneo l'interrogativo se si possa considerare ambiguo o compromesso col potere un autore che, sebbene fosse parte dell'*establishment* letterario, sostanzialmente ignorasse la quasi totalità delle prescrizioni del realismo socialista, i cui modelli erano Čechov e Dostoevskij, non Gor'kij e Šoločov, i cui protagonisti ricordavano i *lišnie ljudi*, i cui eroi positivi non assomigliavano a Pavel Korčagin, ma agli umili dostoevskiani¹⁸³. Probabilmente no, forse potrebbe essere accusato di incoerenza, ma la sua posizione nei confronti del canone sociorealista non sembra lasciare adito a dubbi. In fondo, Trifonov incarnava perfettamente una delle contraddizioni più vistose della Stagnazione: ad onta dell'irrigidimento ideologico promosso dal Partito, la letteratura recuperava tacitamente gli autori e le tradizioni bandite qualche decennio prima proprio in nome dell'ideologia.

¹⁸³ Per un approfondimento sugli eroi positivi di Trifonov cfr. Spektor 1996.

8. Il *detektiv*. Giallo e realismo socialista

Già nel XVIII secolo, la Russia poteva vantare una buona tradizione di letteratura di ambientazione criminale, la cosiddetta *banditskaja literatura*. Durante il regno di Caterina II, Matvej Komarov spaventava e deliziava i suoi lettori, narrando le imprese del celebre bandito Van'ka Kain. Nella seconda metà dell'Ottocento e agli inizi del Novecento, questo genere letterario aveva conosciuto una grande diffusione grazie a opere come *Razbojnik Čurkin* (*Il bandito Čurkin*, 1882-85) di Nikolaj Pastuchov, lunghissima epopea che dedicata alle imprese criminali di Vasilij Čurkin, pubblicata a puntate sul *Moskovskij listok*. Accanto ai romanzi, agli albori del XX secolo, si affermarono anche i cosiddetti *pinkertony*. Si trattava di serie a fascicoli venduti nei chioschi o per corrispondenza che si sviluppavano attorno alle imprese di un detective come ad esempio Nat Pinkerton (da qui il nome delle pubblicazioni), Nick Carter o addirittura Sherlock Holmes; quest'ultimo era protagonista di avventure 'originali' che poco o nulla c'entravano con l'opera di Arthur Conan Doyle, scritte da autori russi per il mercato russo. La peculiarità di questo tipo di narrativa è che la raccolta delle prove e la combinazione degli indizi non sono al centro della narrazione che, al contrario, si concentra maggiormente sulle parti di azione o sulle abilità del *detective* nell'interrogare e far confessare i colpevoli: l'intreccio è mutuato dal romanzo d'avventura¹⁸⁴.

Durante la Rivoluzione e gli anni Venti, la narrativa d'indagine aveva continuato a divertire milioni di lettori sovietici, che si deliziavano sia con i casi di Sherlock Holmes, sia coi cosiddetti *krasnye pinkertony*, come il celeberrimo *Mess Mend* (1924) di Marietta Šaginjan. L'atmosfera era cambiata a partire dagli anni Trenta, quando la narrativa d'indagine era stata gradualmente espunta dalla vita letteraria poiché accusata di essere

¹⁸⁴ Per un approfondimento cfr. Brooks 1992.

diseducativa e portatrice di valori piccolo-borghesi (cfr. Kupina et. al. 2009: 115). Infatti, non solo il giallo era stato attaccato da Gor'kij e Ždanov durante il I Congresso degli Scrittori Sovietici, ma la *Literaturnaja enciklopedija* (*Enciclopedia Letteraria*, 1929-39) non conteneva nemmeno la voce “Detektivnaja literatura”, mentre la voce “Detektivnyj roman” (1930), rimandava a “Roman” (1935) dove, tuttavia, il giallo non veniva trattato. Dal canto suo, la *Malaja sovetskaja enciklopedija* (*Piccola Enciclopedia Sovietica*, 1933-47), alla voce “Detektivnaja literatura” (1936: 765), affermava: “Il giallo è la lettura preferita dalle masse piccolo-borghesi. L'esaltazione dei difensori della proprietà e dell'ordine borghese è una delle sue peculiarità”. Quest'atteggiamento si sarebbe protratto per circa vent'anni, al punto che, solo alla metà degli anni Cinquanta, il giallo sarebbe timidamente ricomparso sugli scaffali delle librerie e delle biblioteche dell'URSS (cfr. Heller 1991: 706).

Di tutti i generi, il giallo era quello che rientrava con maggiore difficoltà nel sistema del realismo socialista. Infatti, sebbene possa svilupparsi secondo una trama stereotipata, dove i ‘buoni’ vincono e la giustizia trionfa, può anche avere una funzione diametralmente opposta, trasformandosi in una lente d'ingrandimento che scruta i lati più oscuri della società e dell'uomo. Un giallo, in particolare nella sua variante *noir*, può affrontare il rapporto fra vittima e carnefice, esaltare il fascino del male o denunciare l'ingiustizia che si annida nel sistema giudiziario, la brutalità delle forze dell'ordine, la corruzione e l'affarismo dei funzionari pubblici e dei politici. Può spingere il lettore a interrogarsi sulla natura della paura, della rabbia, dell'odio o dell'avidità. Può mostrare, l'ineluttabilità della morte e il dolore impotente che impone¹⁸⁵. Esemplare, in tal senso, è la chiosa di *Il grande sonno* (1939), uno dei capolavori del maestro dell'*hardboiled* Raymond Chandler (2005: 204):

¹⁸⁵ Per un approfondimento sul giallo come tragedia moderna cfr. Perissinotto 2008; 51-70.

Cosa importa dove si giace quando si è morti? In fondo a uno stagno melmoso o in un mausoleo di marmo alla sommità di una collina? Si è morti, si dorme il grande sonno e ci se ne fotte di certe miserie [...] di esser morti male, di esser caduti nel letame.

Tutto ciò non solo conflagrava apertamente con l'ottimismo storico, gli eroi positivi, il lieto fine e la missione pedagogica della letteratura tipici del realismo socialista¹⁸⁶, ma anche con la visione di Paese felice e privo di problemi, nonché col mito dell'«uomo nuovo», su cui si reggeva buona parte della retorica propagandistica sovietica.

In tal senso, l'epoca brežneviana non si distingueva particolarmente dalle altre. Sebbene, la propaganda battesse molto meno sulla costruzione del radioso avvenire e si concentrasse più su questioni correnti, i temi sollevati dal giallo entravano in urto sia con l'immagine di tranquilla normalità e di affidabilità del sistema che il governo si sforzava di promuovere, sia col turbolento passato dell'URSS. Un ipotetico romanzo *noir* sovietico che avesse cercato di affrontare i gravi problemi sociali che affliggevano il Paese negli anni Sessanta e Settanta, oppure che avesse rappresentato le crudeltà perpetrare dai servizi di sicurezza ai tempi di Stalin, avrebbe potuto provocare seri danni ideologici e compromettere la credibilità del sistema e del governo, i cui uomini-chiave, per giunta, avevano fatto carriera proprio negli anni Trenta¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Morte e violenza, nel realismo socialista, rivestivano sempre una funzione ideologico-pedagogica ben precisa. Come osserva Zalambani (2009a: 152-153), la nuova morale mirava a riorganizzare la famiglia su base puramente efficientistica, non solo appiattendolo la vita privata sulle esigenze lavorative, ma anche espungendo gli elementi irrazionali, quali i sentimenti e i desideri, che dovevano essere razionalizzati e rigidamente sorvegliati. Quindi, morte, violenza e sofferenza erano accettabili solo nella misura in cui contribuivano a risaltare, attraverso il lieto fine, la gioia futura, oppure se ammaestravano il lettore alla sopportazione e allo spirito di sacrificio (per la patria, la causa, il Partito). Al contrario, la morte e la violenza, nel giallo, difficilmente hanno funzione ideologica e pedagogica.

¹⁸⁷ In epoca brežneviana, i crimini compiuti dai servizi di sicurezza, specie in tempo staliniano, erano un tabù pressoché assoluto, al punto che alcuni passi che si riferivano alle purghe fra le fila dell'Armata Rossa in *Oni sražalis' za rodinu* (*Combatterono per la patria*, 1943-69) di Šoločov, la cui fedeltà ideologica era al di sopra di ogni sospetto, vennero espunti prima di essere pubblicati sulla *Pravda* da un non meglio identificato "gruppo redazionale del segretario generale" (*Ivi*: 148-149).

Un ulteriore ostacolo sulla strada del giallo in Unione Sovietica era costituito dalla censura, la quale non solo vigilava sull'ortodossia politica delle opere d'arte e sul loro atteggiamento verso il Partito e i vertici dello Stato, ma bloccava anche i contenuti riguardanti le misure repressive adottate nei confronti dei cittadini, le deportazioni delle nazionalità, l'attività degli organi inquirenti, il sesso, la religione e persino il turpiloquio (cfr. Zalambani 2009a: 146). Inoltre, spesso veniva proibito alludere a questioni di natura medica o sociale (ad esempio statistiche sull'infanzia abbandonata o sul tasso di criminalità), nonché di riportare notizie riguardanti epidemie, catastrofi naturali, disastri ecologici, segreti militari e industriali (cfr. *Ivi*: 145-146), tutti elementi che possono ricorrere in un giallo.

8.1 *Il giallo à la sovietique.*

Per quanto sia paradossale, fu proprio negli anni Sessanta e Settanta, che venne elaborata una variante ideologicamente accettabile di giallo (cfr. Heller 1991: 706), il *detektiv*, genere che acquistò diritto di cittadinanza nella letteratura sovietica proprio grazie al fatto che i suoi artefici seppero attenersi scrupolosamente ai dettami del realismo socialista e della censura. Prima di essere pubblicati, i *detektivy* non solo venivano sottoposti a un processo certosino di revisione, ma erano addirittura trasmessi “a un consulente-specialista degli *organi competenti* [i servizi di sicurezza DF], che ne indicava gli errori più grossolani e le incongruenze” (Puch 2006: 10). Le peculiarità del contesto in cui si sviluppò influenzarono significativamente il *detektiv*, tanto che può essere considerato solamente ‘un parente alla lontana’ del giallo occidentale: non solo presentava schemi narrativi profondamente diversi, ma era assimilato alla letteratura d'avventura, tanto da racchiudere generi come lo *špionskij roman* (romanzo di spionaggio), che in Occidente sono generalmente assimilati al thriller.

Il giallo occidentale è essenzialmente basato sul romanzo-enigma: l'enfasi della narrazione viene posta sul processo di indagine, soprattutto sulla raccolta degli indizi che condurranno allo smascheramento del colpevole che resta ignoto fino alla fine. Al contrario, il *detektiv* raramente si concentra su quest'aspetto, preferendo porre l'accento su come il colpevole, non di rado noto fin dalle prime pagine, viene scoperto. Questo schema narrativo fa sì che i *detektivy* raramente siano dei "puzzle logici" basati sulla raccolta delle prove (cfr. Olcott 2001: 23). Infatti, gli investigatori tracciano un quadro del caso, mettendo in correlazione i fatti e, una volta stabilito chi, a loro avviso, è il colpevole, cercano di farlo confessare. La raccolta delle prove fisiche avviene solamente in un secondo tempo e serve a confermare l'ipotesi iniziale, piuttosto che a costruirne una *ex novo*¹⁸⁸. Aleksandra Marinina (2004: 346-347), ex colonnello della polizia sovietica e regina del *detektiv* degli anni Novanta e Duemila, nel finale di *Prizrak muzyki (Il fantasma della musica, 1998)*, scriveva:

– Convincente, ma astratto. – disse dubbioso Korotkov. – Tu, in questo momento, stai parlando come Nero Wolf, ci hai pensato, ripensato, hai analizzato gli indizi indiretti e ti sei fatta un quadro plausibile dell'omicidio. Ma i fatti dove sono? Dove sono le prove?

– Da nessuna parte. Non ho prove. Ma tu, dopotutto, non sei un investigatore. *A che ti servono le prove? A te serve la verità* [corsivo mio DF]. Lascia che questa grana se la prenda Gmyra. Non ha diritto di aprire un fascicolo a carico di Ermilov, noi dobbiamo trasmetterlo alla procura, ma possiamo farlo solo quando avremo le prove della sua colpevolezza o, almeno, una solida base per sospettare di lui. Dobbiamo trovare, perlomeno, una prova convincente per Gmyra e possiamo dire di aver fatto il nostro¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Il ruolo delle prove era sancito anche dalla legislazione penale sovietica, la quale prevedeva che gli investigatori potessero raccogliere elementi riguardanti un crimine solamente quando la procura apriva un fascicolo a carico di un sospettato (cfr. Olcott 2001: 17-18). In caso contrario, il materiale raccolto non aveva alcun valore legale.

¹⁸⁹ – Убедительно, но умозрительно, – с сомнением произнес Коротков. – Ты сейчас как Ниро Вульф выступаешь, подумала-подумала, проанализировала косвенные улики и составила предположительную картину преступления. А где факты? Где доказательства?

– Нигде. Нет у меня доказательств. *Но и ты, между прочим, не следователь, зачем тебе доказательства?* Тебе правда нужна. Пусть голова у Гмыри болит. Дело против Ермилова он вести не имеет права, его надо передавать в прокуратуру, но

Questa concezione di indagine è già osservabile nell'opera di Fedor Dostoevskij che, con *Delitto e castigo* e *I fratelli Karamazov*, era stato verosimilmente fra i primi a introdurre elementi del giallo nella letteratura russa¹⁹⁰. Infatti, entrambi i romanzi pongono l'accento sulla capacità degli investigatori di interrogare e di far confessare i sospettati, lasciando in secondo piano la raccolta di prove e indizi. La centralità della confessione, che resterà immutata nel sistema legale sovietico¹⁹¹, viene già sottolineata da Porfirij Petrovič, magistrato inquirente di *Delitto e castigo*, che, conversando con Raskol'nikov, afferma:

Ecco che ora mi direte: gli indizi; gli indizi, mettiamo ci sono, ma gli indizi sono a doppio taglio, per la maggior parte, e io inquirente, per conseguenza, da debole uomo quale sono, confesso: si vorrebbe dare all'inchiesta, per dir così, una chiarezza matematica, si vorrebbe trovare un indizio che fosse come un 'due e due fanno quattro!', che fosse come una prova diretta e indiscutibile! Ma se io invece [l'assassino] lo metto dentro prima del tempo - pur essendo sicuro che è lui - mi posso ancora togliere i mezzi di confonderlo più tardi, [...] preciso la sua psicologia e lo tranquillizzo, ed ecco che lui mi scapperà ritirandosi nel suo guscio: capirà infine che è arrestato (Dostoevskij 2007: 402-403)¹⁹².

в прокуратуру его можно передать только тогда, когда появятся доказательства вины Ермилова или хотя бы веские основания подозревать его. Нужно найти хотя бы одно серьезное доказательство для Гмыри - и можно считать, что мы свое отработали¹⁸⁹.

¹⁹⁰ Dostoevskij, sia come scrittore, sia come publicista, si era spesso interessato di cronaca giudiziaria e del funzionamento della giustizia. Nel 1861, su *Vremja* scriveva: "Pensiamo di soddisfare i nostri lettori se, di tanto in tanto, pubblicheremo i resoconti di celebri processi penali. [...] Alcuni possono essere più appassionanti di qualsiasi romanzo, visto che illuminano quei lati oscuri dell'animo umano che l'arte non ama trattare, e che se tratta, lo fa di sfuggita, in maniera episodica [...] Riteniamo anche che, oltre le osservazioni teoriche pubblicate così spesso sulle nostre riviste, conoscere l'applicazione pratica di queste teorie ad alcuni processi celebrati in Occidente sia utile ai nostri lettori" (Dostoevskij 1979a: 89-90).

¹⁹¹ Addirittura, in URSS, c'era la convinzione popolare piuttosto radicata che il giudice non potesse emettere una sentenza di condanna senza la confessione dell'imputato (cfr. Cullen 1993: 40).

¹⁹² Вы вот изволите теперича говорить: улики; да ведь оно, положим, улики-с, да ведь улики-то, батюшка, о двух концах, большею-то частью-с, а ведь я следовательно, стало быть, слабый человек, каюсь: хотелось бы следствие, так сказать, математически ясно представить, хотелось бы такую уличку достать, чтоб на дважды два - четыре походило! На прямое и бесспорное доказательство походило бы! А ведь засади его [убийцу] не во-время - хотя бы я был и уверен, что это он, - так ведь я, пожалуй, сам у себя средства отниму к дальнейшему его обличению, [...]

Porfirij non solo è un abile giudice istruttore¹⁹³, ma un uomo colto e brillante, nonché moralmente ed eticamente ineccepibile. Sono caratteristiche che si ritrovano nella maggior parte degli investigatori sovietici degli anni Settanta, i quali, come rilevava Natalija Il'ina (1992: 301), menzionano con proprietà Goethe, Shakespeare, Socrate e Schopenhauer. È pertanto ipotizzabile che i giallisti sovietici si ispirassero, almeno parzialmente, ai modelli dostoevskiani.

Un ulteriore aspetto che differenziava profondamente il giallo occidentale dal *detektiv* erano le tematiche che gli autori sovietici potevano trattare. La narrativa d'indagine della Stagnazione rispecchiava fedelmente

gli argomenti cari al sistema, [trattando] di educazione e rieducazione, della commovente sollecitudine dei servizi di sicurezza nei confronti di coloro che si sono fuorviati, dell'implacabile lotta che essi conducono contro il nemico individuato con certezza (Heller 1991: 707).

Quindi, niente caccie ai serial killer, né macabri giochi sullo stile di *Dieci piccoli indiani* (1939), né cupe e disperate storie come nei romanzi *hardboiled* di Chandler o Hammett, e men che meno morbose storie di sordidi e crudeli omicidi a sfondo sessuale come in *La Dalia Nera* (1987) di James Ellory. Considerato il suo carattere pedagogico, il *detektiv* non poteva essere compromesso da un'eccessiva presenza della componente violenta, che andava mitigata, restando entro determinati limiti. Infatti, la società doveva essere sempre raffigurata priva di gravi problemi o di conflitti insanabili, mentre il crimine doveva avere carattere occasionale e straordinario, in modo da poterlo ricondurre a cause soggettive e non

психологически его определяю и успокою, вот он и уйдет от меня в свою скорлупу: поймет наконец, что он арестант (Dostoevskij 1957: 352)¹⁹².

¹⁹³ Nel 1864, Alessandro II promulgò la riforma della giustizia. L'allora ministro della giustizia Dmitrij Zamjatin trasformò, almeno sulla carta, l'arretrato sistema giudiziario russo in uno dei più avanzati d'Europa (cfr. Riasanovsky 2005: 379). Secondo Leonid Grossman (2007: XXXVI), Porfirij Petrovič era "l'incarnazione letteraria di queste speranze, nutrite all'inizio degli anni Sessanta, in un nuovo, perfetto giudice istruttore".

sociali. Inoltre, una letteratura con troppi morti e troppa violenza sarebbe stata letta come un ritratto fortemente negativo dell'Unione Sovietica. Stando allo scrittore Stanislav Gagarin (cfr. Olcott 2001: 16), esisteva una regola tacita secondo cui i *detektivy* potevano presentare una sola morte per romanzo, in caso contrario la censura avrebbe potuto sollevare obiezioni, arrivando addirittura a proibirne la pubblicazione¹⁹⁴. Non a caso, in URSS, un genere simile al *noir* sarebbe nato solamente durante la *perestrojka*, quando comparve la *černucha*, (dall'aggettivo *černyj*, 'nero') detta anche 'neonaturalismo', corrente letteraria che presentava storie piene di decadenza sociale, violenza e nichilismo (cfr. Borenstein 2008: 9-17, Lejderman, Lipoveckij 2003: 560-568).

Questi vincoli riducevano lo spettro delle situazioni e dei reati di cui era possibile scrivere: sarebbe stato impensabile trattare, ad esempio, di funzionari corrotti, delitti eccessivamente efferati, collusioni o rapporti ambigui fra forze dell'ordine e mondo criminale. Erano inaccettabili anche temi come la tossicodipendenza, la prostituzione (alle volte vi si accennava implicitamente) e la criminalità organizzata, soprattutto quella di stampo mafioso, poiché "la struttura dello Stato totalitario e la struttura della criminalità organizzata si duplicano a vicenda" (Puch 2006: 72). Oltre agli omicidi, un ruolo di primo piano era riservato ai reati economici (furti ai danni della proprietà statale, traffico di valuta, contrabbando ecc...), considerati molto seriamente dall'ordinamento sovietico poiché, nella concezione di allora, rallentavano più di altri la marcia verso il comunismo¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Più che di una regola in senso stretto (ci sono *detektivy* di autori come i Vajner o Julian Semenov che inseriscono più morti nei loro romanzi), si trattava di un'autocensura degli autori per evitare problemi.

¹⁹⁵ La legge sovietica tendeva a punire più duramente i reati che danneggiavano la collettività, piuttosto che quelli commessi contro il singolo individuo (cfr. Olcott 2001: 19). Le autorità erano talmente sensibili su quest'argomento che, all'inizio degli anni Sessanta, Chruščev e Brežnev (allora capo del governo) avevano emanato alcuni decreti che punivano con la fucilazione questo tipo di crimini (cfr. Zvel'son 1986: 5-6). Infatti, la giurisprudenza sovietica stabiliva la gravità di un crimine soprattutto in base alle sue conseguenze per la società (cfr. Olcott 2001: 40).

Si possono evidenziare due ragioni per cui i crimini economici erano in voga fra i giallisti sovietici. Innanzi tutto, si trattava di reati poco violenti e quindi meno a rischio di censura, inoltre, danneggiando la collettività, davano l'opportunità agli autori di sviluppare proprio quest'aspetto in chiave ideologica e pedagogica (cfr. Razin 2000). Come osserva Olcott (2001: 44), "la trama del *detektiv* non mira mai a essere specifica, piuttosto intende essere rappresentativa e quindi istruttiva". Il *detektiv* non pone tanto l'accento sull'episodio criminale specifico, ma piuttosto sfrutta quest'ultimo come base per analizzarne le cause. Escluse quelle di tipo sociale, le ragioni che spingevano un individuo a delinquere risiedevano nelle scelte (sbagliate) compiute in passato, nello scarso senso del dovere e di sacrificio, in un'educazione morale carente e nella mancanza di istruzione. Non a caso molti investigatori non si limitano a interrogare i sospettati ma, spesso, al contempo, danno loro severe lezioni di etica e di comportamento.

L'ingresso del *detektiv* nel sistema del realismo socialista forniva un'occasione importante per elaborare un nuovo eroe positivo: i commissari della Čeka, della GPU o dell'NKVD e del KGB divennero i nuovi patrioti a cui ispirarsi (cfr. Heller 1991: 706). Dal punto di vista politico, si trattava di un'arma molto potente, perché consentiva di trasmettere il messaggio che, nonostante gli abusi commessi, non tutti i funzionari dei servizi di sicurezza erano uguali e che, anche durante la guerra civile o ai tempi di Stalin, quelle divise erano state indossate da persone degne. Il personaggio più celebre di questi novelli 'James Bond' sovietici è indubbiamente Otto von Stierlitz, fantomatico colonnello delle SD hitleriane, in realtà spia sovietica (il suo vero nome è Vsevolod Vladimirovič Vladimirov), protagonista dei romanzi di Julian Semenov, la cui fatica più conosciuta è senz'altro *Semnadcat' mgnovenij vesny* (*Diciassette istanti di primavera*, 1970). La vicenda si svolge nella primavera del 1945 in una Berlino semidistrutta dai bombardamenti, dove regna un'atmosfera claustrofobica e disumanizzata. I diversi corpi di sicurezza sono pronti a ostacolarsi l'un l'altro per difendere i loro

interessi particolari, mentre i dirigenti nazisti sono solamente una congrega di burocrati cinici e disillusi che, consci dell'imminente sconfitta, non esitano a tradirsi e denunciarsi a vicenda pur di salvarsi. Semenov usava abilmente le ambientazioni, creando una sensazione di forte contrasto, quasi di straniamento: gli 'alti papaveri' del Reich sono spesso raffigurati all'interno di silenziosi e ordinati uffici illuminati dalla luce elettrica, mentre le scene in esterno raffigurano una Berlino fredda, nuvolosa e semidistrutta. Tuttavia, il pessimo ambiente umano in cui Stierlitz si trova a operare (la sua missione è far fallire le trattative di pace che Himmler ha intrapreso con gli anglo-americani all'oscuro dell'Unione Sovietica) non ne intacca le qualità umane, anzi le esalta. Infatti, ad esempio, l'agente sovietico si prende cura del suo marconista e della moglie incinta, esponendosi anche a grossi rischi per salvarli.

Sebbene *Diciassette istanti di primavera* avesse un'indubbia componente propagandistica, celata sotto pretese di documentarismo¹⁹⁶, Semenov portava avanti un'operazione simile a quella fatta da Michail Romm nel documentario *Obyknovennyj fašizm (Fascismo ordinario, 1965)*, ossia parlare della Germania nazista in modo da innescare nel lettore un parallelo con l'URSS di Stalin. Le prime battute dell'interrogatorio di un pastore protestante tenuto da Stierlitz non lasciano dubbi in proposito:

Voglio avvertirla: lei è in stato d'arresto e per chi è caduto nelle mani della giustizia nazionalsocialista, chiamata a punire i colpevoli e a difendere il popolo dal male, è quasi impossibile uscirne e tornare a vivere e lavorare normalmente. Sarà impossibile vivere normalmente anche per le persone a lei più vicine. Mi correggo: sarà possibile solamente a condizione che, innanzi tutto, lei ammetta le sue colpe e che riveli i nomi degli altri membri della Chiesa che non sono leali nei confronti dello Stato e che, secondariamente, in futuro, ci aiuti nel nostro lavoro (Semenov 1979: 220)¹⁹⁷.

¹⁹⁶ L'edizione italiana, sulla quarta di copertina, riportava che il romanzo aveva impegnato l'autore "in un attento studio degli archivi militari tedeschi" (Semenov 1990).

¹⁹⁷ Хочу вас предупредить: вы арестованы, а для того, кто попал в руки правосудия национал-социализма, призванного карать виновных и защищать народ от скверны, вопрос о выходе отсюда к нормальной жизни и деятельности практически

Probabilmente, un discorso simile era risuonato molte volte nelle celle della Lubjanka e a parecchi cittadini sovietici doveva risultare piuttosto familiare. Poco più avanti Semenov sfruttava lo scambio fra i due personaggi per sollevare alcune questioni estremamente spinose:

– Il popolo. Da chi è formato il popolo?

– Da uomini.

– Come potete sapere cosa vuole il popolo, senza sapere cosa vuole ogni uomo? O meglio, sapendolo in anticipo, dettandoglielo, imponendoglielo? È una chimera!

– Lei ha torto. Il popolo vuole mangiare bene...

– E vuole la guerra per questo?

– Aspetti, il popolo vuole mangiare bene, avere una bella casa, una bella macchina e una famiglia felice, e vuole anche la guerra se gli può portare questa felicità. Sì, la guerra!

– E vuole anche l'internamento dei dissidenti nei campi di prigionia? Se la prima deriva inevitabilmente dal secondo, allora c'è qualcosa di sbagliato nella vostra felicità, poiché la felicità che si raggiunge con questo metodo, dal mio punto di vista, non può essere pura. Forse la vedo diversamente rispetto a lei, forse dal suo punto di vista il fine giustifica i mezzi. Anche i gesuiti lo predicavano.

– Si vede che lei, come pastore, non sottopone a revisione l'intero sviluppo del cristianesimo. Oppure non si permette di ostracizzare determinati periodi dello sviluppo del cristianesimo, in particolare i tempi dell'Inquisizione.

– So cosa risponderle. È innegabile che l'Inquisizione sia parte della storia del cristianesimo. Fra l'altro, dal mio punto di vista, la caduta degli spagnoli come nazione era legata al fatto che il fine era stato sostituito dal mezzo. L'Inquisizione, che inizialmente era stata istituita come mezzo di purificazione della fede, gradualmente, era diventata fine a se stessa. Ossia la purificazione, l'autodafé, la violenza e la persecuzione dei dissidenti che, dapprima, erano state pensate come purificazione della fede, gradualmente, si posero il male come scopo a se stante. (*Ivi*: 222-223)¹⁹⁸

невозможен. Невозможна также нормальная жизнь ваших родных. Оговариваюсь: все это возможно при том условии, если, во-первых, вы, признав свою вину, выступите с разоблачением остальных деятелей церкви, которые нелояльны по отношению к нашему государству, и, во-вторых, в дальнейшем будете помогать нашей работе.

¹⁹⁸ – Народ. Из кого состоит народ?

– Из людей.

– Как же вы знаете, чего хочет народ, не зная, чего хочет каждый человек? Вернее, зная заранее, чего он хочет, диктуя ему, предписывая? Это уже химера.

– Вы не правы. Народ хочет хорошей пищи...

– И войны за нее?

Questo passo è l'acme del confronto fra Stierlitz e il suo prigioniero. Il parallelo fra la Santa Inquisizione e ciò che si era verificato nell'URSS di Stalin è tutt'altro che velato: la concezione di popolo, l'interpretazione dei suoi desideri da parte di chi si erge a suo esclusivo paladino, le repressioni in nome della felicità e della purezza ideologica, che diventano il fine del sistema. L'innescò per il lettore è evidentemente il discorso sulla felicità di Stato che, negli anni Trenta, aveva avuto tanta parte all'interno della propaganda di Partito¹⁹⁹. Tuttavia, Semenov, al fine di evitare problemi politici o censori, ricorre al linguaggio allusivo, attribuendo ai nemici per eccellenza dello Stato sovietico, la Chiesa e i nazisti, le nefandezze che intende sottolineare.

Accanto ai commissari e agli uomini dei servizi segreti, le uniche figure accettabili come protagonisti di un *detektiv* erano quelle dei funzionari delle forze di sicurezza: *operativniki* (agenti operativi dei corpi di sicurezza), *syščiki* (investigatori della polizia), *sledovateli* (inquirenti appartenenti alle fila della procura), *prokurory* (procuratori). Gli investigatori privati erano totalmente assenti, dal momento che l'iniziativa privata era perseguita a norma di legge (cfr. Zvel'son 1986: 43). Fra i più diffusi si trovavano senz'altro gli agenti dello spionaggio e del

– Подождите. Хорошей пицци, хорошего дома, автомобиля, радости в семье и – войны за это свое счастье! Да, войны!

– И еще он хочет, чтобы инакомыслящие сидели в лагерях? Если одно вытекает из другого с неизбежностью, значит, что-то неправильно в вашем счастье, ибо счастье, которое добывается таким способом, уже не может быть, с моей точки зрения, чистым. Я, может быть, смотрю на вещи иначе, чем вы. Наверное, с вашей точки зрения, цель оправдывает средство. То же проповедовали иезуиты.

– Вы, как пастырь, видимо, не подвергаете ревизии все развитие христианства? Или вы все же позволяете себе подвергать остракизму отдельные периоды в развитии христианского учения? В частности, инквизицию?

– Я знаю, что вам ответить. Разумеется, инквизиция была в истории христианства. Между прочим, с моей точки зрения, падение испанцев как нации было связано с тем, что они подменили цель средством. Инквизиция, которая первоначально была учреждена как средство очищения веры, постепенно превратилась в самоцель. То есть само очищение, само аутодафе, сама эта жестокость, само это преследование инакомыслящих, которое первоначально задумывалось как очищение верой, постепенно стало ставить зло перед собой как самоцель.

¹⁹⁹ È sufficiente ricordare in proposito il celebre slogan жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее (vivere è diventato più bello, compagni. Vivere è diventato più divertente).

controspionaggio, giacché la guerra alle spie al soldo delle potenze imperialiste o ai nemici interni (sabotatori, disfattisti, agitatori antisovietici) erano argomenti dalla grande valenza propagandistica. Accanto a queste operazioni, il KGB veniva spesso raffigurato alle prese con crimini economici come contrabbando, bracconaggio, traffico di valuta, furto ai danni della proprietà pubblica.

Un ulteriore elemento a cui gli autori sovietici dovevano prestare attenzione era la caratterizzazione del protagonista che, sebbene dovesse incarnare l'eroe positivo imposto dal realismo socialista, non poteva peccare d'individualismo: l'indagine nel Paese dei Soviet era una faccenda collettiva. Quindi, ci si focalizzava non tanto sulla personalità del singolo, quanto sul lavoro di squadra o sull'efficienza di un'unità. Gli investigatori lavoravano spesso in coppia o addirittura in squadra: uno dei più celebri, il colonnello della *milicija* Vladislav Kostenko, creato da Julian Semenov, collaborava prima col suo amico Sadčín e, dopo la morte di quest'ultimo, con il criminologo Tadavoj, mentre Denisov, l'eroe di Leonid Slovin, faceva coppia col massiccio Anton Sabaš (cfr. Razin 2000).

8.2. L'era della misericordia *dei fratelli Vajner*

Il *detektiv* più celebre della Stagnazione è indubbiamente *Era miloserdija* (*L'era della misericordia*, 1975) dei fratelli Arkadij e Georgij Vajner, da cui venne tratto il famoso telefilm *Mesto vstreči izmenit' nel'zja* (*Il luogo dell'incontro non può essere cambiato*, 1979), diretto da Stanislav Govoruchin, con Vladimir Vysockij nei panni del capitano della *milicija* Gleb Žeglov. Si tratta di un testo esemplare dal punto di vista della costruzione narrativa del *detektiv* sovietico, poiché contiene tutti i tratti fin qui descritti²⁰⁰.

²⁰⁰ I Vajner basarono si ispirarono a fatti e personaggi reali. Nel dopoguerra, il MUR, guidato dal Vladimir Arapov (prototipo sul quale venne costruito il personaggio di Šarapov), era alle prese con la temibile banda di Ivan Mitin che, nel corso di ventidue rapine, aveva ucciso undici persone, inclusi tre poliziotti, e ne aveva ferito dfrimaiciotto (cfr. Michajlov 2013; Sidorčik 2016).

Innanzitutto, *L'era della misericordia* presenta un eroe positivo ben definito e identificabile. Si tratta di Vladimir Šarapov, ex comandante di compagnia pluridecorato, che, conclusasi la Seconda Guerra Mondiale, viene assegnato al MUR. Tuttavia, benché sia un eroe di guerra, Šarapov non sa nulla né di giurisprudenza, né di come operano le forze di sicurezza. Il suo mentore è il navigato Žeglov, suo contraltare negativo, capo della squadra per la lotta al banditismo, che sta indagando su una banda dedita al furto della proprietà statale, detta 'del gatto nero' per via dell'abitudine di lasciare come firma sul luogo del misfatto un felino vivo o disegnato. Žeglov, entrato nel cuore di milioni di cittadini sovietici perché interpretato da Vysockij, è il tipico prodotto del suo tempo: opera secondo l'adagio "i ladri devono stare in galera"²⁰¹ e pertanto non si pone troppi problemi di ordine etico, anzi non esita a fabbricare prove false, inventare accuse di comodo o a comportarsi in maniera non troppo ortodossa pur di incastrare un sospettato. I modi spicci e scorretti di Žeglov mettono in risalto l'onestà e la coscienziosità di Šarapov, che rappresenta il 'nuovo', il cambiamento della società e della mentalità dei servizi di sicurezza. Non a caso, il giovane investigatore non esita a obbiettare quando vede il suo superiore far scivolare una mazzetta di banconote in tasca a un ladro al fine di arrestarlo:

Penso che se ci facciamo la legge da soli una sola volta e poi anche un'altra, e poi, ogni volta, appena io e te ne abbiamo bisogno, iniziamo a tappare i buchi dell'indagine che stiamo svolgendo, allora non diventa più legge, ma diventa un mazzafrusto! Sì, un mazzafrusto...²⁰² (Brat'ja Vajnery 1987)²⁰³.

Sono parole che chiaramente alludono alla dilagante e sistematica illegalità con cui gli organi di sicurezza avevano operato ai tempi di Stalin.

²⁰¹ Вор должен сидеть в тюрьме. Il sottotesto è che devono stare in galera a qualsiasi costo, anche se non ci sono le prove per condannarli.

²⁰² Я так понимаю, что если закон разок под один случай подмять, потом под другой, потом начать им затыкать дыры каждый раз в следствии, как только нам с тобой понадобится, то это не закон тогда станет, а кистень! Да, кистень...

²⁰³ Tutte le citazioni di *L'era della misericordia* faranno riferimento a quest'edizione.

Tuttavia, il fatto che un simile discorso venisse pronunciato da un uomo ‘nuovo’ che, ai tempi di Brežnev, avrebbe potuto benissimo trovarsi in posizioni apicali, lo rendeva politicamente accettabile.

La contrapposizione Žeglov/Šarapov, col procedere della narrazione si fa sempre più marcata. Il giovane poliziotto non difende il suo capitano dai giudizi taglienti di Il’ja Gruzdev, un innocente a lungo trattenuto, che afferma: “È un uomo cattivo il tuo Žeglov. E non pensare che io lo dica perché mi ci sono scontrato... Semplicemente gli altri, per lui, sono spazzatura”²⁰⁴, sottolineandone la grande mancanza di umanità nelle sue riflessioni:

Gleb Žeglov aveva avuto ragione ancora una volta, dicendo che Gruzdev ci avrebbe baciato le mani quando l’avremmo liberato. Tuttavia, questa sua perfetta conoscenza dell’essenza umana, dei suoi istinti più profondi non mi rallegrò, perché un uomo è libero nei suoi sentimenti e nelle sue azioni, sempre, non importa se in preda a una gioia inaspettata o al dolore.

Ma in quel momento non si trattava solamente di Gruzdev, ma anche di un uomo di nome Žeglov e di un altro di nome Šarapov, e di tutti coloro che hanno diritto di mettere la gente in prigione e di coloro cui tocca l’amara sorte di capitare nel nostro dipartimento, e dei rapporti e dei sentimenti che tutto ciò instaura fra gli uni e gli altri. Naturalmente, non dissi nulla di tutto ciò a Gruzdev, avevo un debito ed era mio dovere saldarlo²⁰⁵.

La rottura definitiva fra i due avviene nel finale del romanzo, dopo che Žeglov, mentre fugge, uccide Levčenko, membro della banda ‘del gatto nero’ intenzionato a consegnare i suoi sodali, che al fronte aveva salvato la vita a Šarapov:

²⁰⁴ Плохой человек твой Жеглов. Ты не подумай, я не потому, что с ним сцепился... Просто для него другие люди – мусор

²⁰⁵ Глеб Жеглов снова оказался прав, когда говорил, что Груздев будет нам руки целовать за свое освобождение, но меня не радовало это прекрасное жегловское знание человеческой сути, самого ее нутра, потому что человек подчас не волен в своих чувствах и поступках, и в неожиданной радости, и в горе – все равно. А сейчас речь шла не только о Груздеве, но и о человеке по имени Жеглов, и о человеке по имени Шарапов, и о всех тех, кто имеет право сажать людей в тюрьму, и о тех, других, кому выпадает горькая беда попасть в наше заведение, и о том, какие отношения, какие чувства это все между теми и другими вызывает. Но ничего этого я Груздеву, конечно, говорить не стал, у меня был свой долг, и я был обязан его отдать.

- Hai ucciso un uomo – dissi stancamente
- Ho ucciso un bandito – ghignò Žeglov.
- Hai ucciso l'uomo che mi ha salvato la vita – dissi.
- Ma resta comunque un bandito – rispose mite Žeglov.
- Era venuto qui con me per consegnare la banda – dissi a bassa voce.
- E allora non avrebbe dovuto mettersi a correre. Dopotutto gli avevo detto che avrei sparato senza avvisare.
- L'hai ucciso – ripetei fermamente.
- Sì, l'ho ucciso e non me ne pento. Era un bandito – disse con convinzione Žeglov.
- Lo guardai negli occhi e mi spaventai: rilucevano di una rabbia carica di violenza.
- Mi sembra che ti piaccia sparare – dissi, alzandomi.
- Ma che dici! Sei impazzito?
- No. Non riesco nemmeno a guardarti.
- Žeglov alzò le spalle:
- Come sai...²⁰⁶

La violenza non ha un ruolo di primo piano in *L'era della misericordia*: sebbene si verificano più omicidi, i Vajner non indulgono nella descrizione dei cadaveri o delle scene degli assassini. Alla brutalità e ai particolari morbosi, i due preferiscono scene di inseguimenti e sparatorie, accentuando il lato avventuroso della trama, senza fare parola, per ovvie ragioni, della difficilissima situazione sociale e della criminalità che flagellavano l'URSS nella seconda metà degli anni Quaranta. I delinquenti moscoviti, nella rappresentazione vajneriana, si conoscono fra loro, ma non sono organizzati. Inoltre, di norma, sono ladri, contrabbandieri o

²⁰⁶ – Ты убил человека, – сказал я устало.

– Я убил бандита, – усмехнулся Жеглов.

– Ты убил человека, который мне спас жизнь, – сказал я.

– Но он все равно бандит, – мягко ответил Жеглов.

– Он пришел сюда со мной, чтобы сдать банду, – сказал я тихо.

– Тогда ему не надо было бежать, я ведь им говорил, что стрелять буду без предупреждения...

– Ты убил его, – упрямо повторил я.

– Да, убил и не жалею об этом. Он бандит, – убежденно сказал Жеглов.

Я посмотрел в его глаза и испугался – в них была озорная радость.

– Мне кажется, тебе нравится стрелять, – сказал я, поднимаясь с колен.

– Ты что, с ума сошел?

– Нет. Я тебя видеть не могу.

Жеглов пожал плечами:

– Как знаешь...

donne di malaffare, ma non assassini. D'altra parte, la criminalità, in omaggio ai precetti leniniani, doveva essere trattata come un fenomeno assolutamente transitorio, che sarebbe stato sconfitto dal mutamento antropologico portato dal socialismo, sfociando nella nuova era della misericordia:

Volevo semplicemente dire che è mia ferma convinzione che, nel nostro Paese, non saranno gli organi repressivi a sconfiggere definitivamente la criminalità, ma sarà il corso naturale della nostra vita, il suo sviluppo economico e, soprattutto, la morale della nostra società, la misericordia e l'umanità della nostra gente.

– Misericordia è una parola da preti, – disse Žeglov, scuotendo caparbio la testa. [...]

– Si sbaglia, mio caro ragazzo, – replicò Michail Michalyč. – La misericordia non è uno strumento nelle mani dei preti, ma quel tipo di rapporto reciproco a cui tutti aspiriamo.²⁰⁷

L'era della misericordia, malgrado si collochi negli angusti limiti politico-letterari del *detektiv* brežneviano, non è un'opera apologetica, né eccessivamente moralista; al contrario presenta una trama ben congegnata, un buon ritmo e una buona caratterizzazione dei personaggi, soprattutto per la capacità dei Vajner di utilizzare il gergo poliziesco e criminale della Mosca del dopoguerra. È vero, si incontrano frasi tipiche della retorica sovietica come “per un uomo, la cosa più importante è essere umano”²⁰⁸ o prediche edificanti, come quelle che Žeglov fa a Manja, tuttavia, i Vajner non nascondo il fatto che Fox, il capo della banda ‘del gatto nero’, sia un eroe di guerra esattamente come il suo archetipo Mitin.

L'accettazione del *detektiv* nell'ambito dello spazio letterario sovietico può essere letta come un sintomo dei processi di erosione ideologica che investirono la letteratura sovietica durante la Stagnazione. A conferma di

²⁰⁷ Я хотел только сказать, что, по моему глубокому убеждению, в нашей стране окончательная победа над преступностью будет одержана не карательными органами, а естественным ходом нашей жизни, ее экономическим развитием. А главное – моралью нашего общества, милосердием и гуманизмом наших людей.

– Милосердие – это поповское слово, – упрямо мотал головой Жеглов. [...]

– Ошибаетесь, дорогой юноша, – говорил Михал Михалыч. – Милосердие не поповский инструмент, а та форма взаимоотношений, к которой мы все стремимся.

²⁰⁸ В человеке самое главное – чтобы он был человеческим.

ciò, si può citare la *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (*Breve Enciclopedia Letteraria*, 1962-1978) che definiva il *detektiv* come un genere letterario la cui caratteristica principale era “la risoluzione di un enigma complesso solitamente legato a un crimine” (Narkevič 1964: 606), astenendosi da giudizi ideologici sostanziali. Non solo, ma l’autore della voce forniva un breve quadro dello sviluppo del *detektiv* in Unione Sovietica, identificandone il capostipite nel celebre *Mess Mend* (1924) di Marietta Šaginjan. Solamente il “*černyj roman*” (il *noir* francese e l’*hardboiled* americano) veniva criticato, poiché “particolarmente ricettivo nei confronti delle correnti della filosofia e della psicologia borghese alla moda in Occidente, che coltivano il principio irrazionale e patologico dell’uomo” (*Ivi*: 607). Ammettere che in Unione Sovietica si fosse sviluppato il *detektiv* significava contraddire la storiografia letteraria dei tempi di Stalin che, sostanzialmente, negava la presenza di questo genere nella letteratura russa (cfr. *Detektivnaja literatura* 1936). Tuttavia, l’accettazione del *detektiv* non è solamente legata ai processi di erosione ideologica. Infatti, la dirigenza brežneviana aveva compreso come il *detektiv* potesse essere un mezzo molto efficace per mostrare al popolo sovietico l’efficienza dei corpi di sicurezza nella lotta agli *ostatki prošlogo* (residui del passato) come l’alcolismo o la criminalità²⁰⁹, sovente menzionata nei documenti del Partito (cfr. Mjasnikov 2001: 151). Ad esempio, il famoso telefilm *Sledstvie vedut znatoki* (*Le indagini le conducono gli esperti*, 1971-2003), era nato su iniziativa di Nikolaj Ščelokov, allora ministro degli interni, che mirava a umanizzare l’immagine della *milicija*, spesso recepita dalla popolazione come un’accolita burocratizzata di sgherri al servizio dell’apparato repressivo (cfr. Prokhorova 2003: 515).

²⁰⁹ Secondo Lenin (1969: 90-91), la criminalità era un problema causato dallo sfruttamento di classe. Una volta eliminato grazie all’edificazione del comunismo, la criminalità sarebbe sparita da sé.

Le ragioni che contribuirono a considerare il *detektiv* un genere accettabile per la letteratura sovietica non furono solamente politiche, ma anche prettamente economiche: la letteratura d'avventura a cui il *detektiv* veniva assimilato era molto popolare in URSS e garantiva alle case editrici statali entrate cospicue (cfr. Mjasnikov 2001: 151)²¹⁰. Quest'approccio 'di mercato', impensabile fino a pochi anni prima, che teneva conto anche dei desideri dei lettori e non solo delle esigenze del Partito è un'ennesima conferma sia dei profondi cambiamenti che si stavano svolgendo in seno alla società sovietica, sia dell'ambivalenza dell'epoca brežneviana.

²¹⁰ Oltre agli autori sovietici, le case editrici presero a pubblicare anche giallisti occidentali (accuratamente selezionati, giacché erano politicamente sospetti) fra cui spiccavano i nomi di Arthur Conan Doyle (*Sobranie sočinenij*, 1966) Agatha Christie (*La maledizione della tomba egizia*, 1969), Georges Simenon (*L'ispettore Cadavre*, *La rivoltella di Maigret*, *Maigret viaggia*, 1974) e la raccolta *Sovremennyyj ital'janskij detektiv* (*Il giallo italiano contemporaneo*, 1980).

Conclusioni

E alla fine, chi diavolo siamo noi?
Sergej Dovlatov, *Compromesso*

Le vicende e l'atmosfera dell'ambiente letterario della Stagnazione illustrate in questo lavoro vengono ben riflesse in *Nevidimaja kniga (Il libro invisibile, 1985)* di Sergej Dovlatov che, come afferma Laura Salmon (2007: 161), può essere considerato “la cronaca di un fallimento letterario”, “le memorie di un aspirante scrittore sovietico che, dopo anni di attese e di compromessi, vedrà ‘chiudersi il cerchio’ delle sue speranze”. D'altronde, benché avesse scelto la strada dell'emigrazione, Dovlatov apparteneva alla medesima generazione degli autori della ‘letteratura consentita’ e, di conseguenza, conosceva le difficoltà, a volte un vero e proprio calvario, che doveva affrontare un libro prima di essere pubblicato. “Invisibili organi bloccavano i miei manoscritti”, scriveva nel *Libro invisibile* (Dovlatov 2007: 68), sottolineando il carattere impersonale, inafferrabile e sovente incomprensibile del meccanismo censorio. Spesso, infatti, i testi dello scrittore D venivano lodati dalle redazioni, ma respinti senza ragione apparente, situazione che può essere riassunta nel paradosso “che belli, se li riprenda” (*Ivi*: 50)²¹¹.

Sebbene la censura potesse sembrare impenetrabile, se non a costo di svendersi al manicheismo, come afferma il Daniil Granin dovlatoviano: “Tra coscienza e abbiezione” c’era “una sorta di fenditura”, era “indispensabile insinuarsi in quella fenditura” (*Ivi*: 45). Proprio in quello spazio, negli anni Settanta, era riuscita introdursi la ‘letteratura consentita’ coi suoi non-detti carichi di significato, le sue storie piccole e apparentemente innocue che, in realtà, alludevano a problemi macro-

²¹¹ L'appellativo convenzionale “scrittore D” per riferirsi al protagonista dell'opera dovlatoviana è stato proposto da Igor' Suchich (1994: 181) e ripreso da Laura Salmon (2008: 174). A tal proposito, quest'ultima (Salmon 2013: 416) evidenzia che, sebbene lo “scrittore D” acquisisca “nomi e ruoli diversi nei vari racconti”, la sua “coerenza etico-estetica riflette il principio fondamentale della poetica dovlatoviana: la verità dei sentimenti”. Infatti, Dovlatov utilizzava la propria biografia in chiave finzionale al fine di creare una “letteratura capace di stilizzare e ordinare le assurdità della vita” (*Ibid.*).

sistemici. Certo, prima di potersi limitatamente emancipare dalla correttezza politica sovietica, era necessario dare prova di affidabilità ideologica e quindi scendere a compromessi col potere. Non a caso, le opere prime degli autori della 'letteratura consentita' contenevano elementi tipici del realismo socialista ed erano considerate dalle autorità politicamente innocue; solo una volta superata questa 'prova', era possibile concedersi alcune libertà: l'importante, come si è visto, era non criticare apertamente la realtà sovietica.

In *Kompromiss* (*Compromesso*, 1981), libro dedicato da Dovlatov (2000: 19-20) alla sua esperienza di giornalista in Estonia, si legge:

Il redattore capo mi disse:

– Tutti i tuoi personaggi sono dei vigliacchi. E se il tuo eroe è un vigliacco, secondo la logica del racconto dovresti portarlo al fallimento morale. Oppure alla nemesi. I tuoi vigliacchi, invece, sono qualcosa di naturale, come la pioggia o la neve...

– Ma dove sono qui i vigliacchi? – chiesi io. – Per esempio, chi sarebbe un vigliacco?

Il redattore capo mi guardò come fossi uno in cattiva compagnia che cerca di difendere le sue amicizie...

È già da tempo che non divido più le persone in positive e negative. E tanto meno i personaggi letterari. E poi non sono affatto convinto che, nella realtà, al delitto segua inevitabilmente il pentimento e alle gesta eroiche la beatitudine. Noi siamo ciò che sentiamo di essere. I nostri requisiti, le qualità e i vizi, vengono alla luce al primo flebile soffio vitale... "Natura, sei la dea!" eccetera, eccetera... Lasciamo perdere...

In questo racconto non vi sono né buoni, né cattivi, né potrebbe essere altrimenti.

Benché la conversazione si svolga nella redazione di un quotidiano e non in quella di una rivista letteraria, condensa in poche righe il rapporto fra 'letteratura consentita' e Stato durante la Stagnazione: da una parte, l'ufficialità, incarnata dal direttore, con le sue prescrizioni e il suo schematismo; dall'altra, lo scrittore D, ormai consapevole che quell'approccio alla realtà così ottuso e assurdo era ormai desueto. Si trattava di un conflitto profondo che, tuttavia, non veniva portato alle estreme conseguenze come nei decenni precedenti; anzi spesso restava

strisciante, risolvendosi, appunto, con un compromesso. Questa sorta di ‘patto implicito di non-aggressione’ fra cittadini e potere è ben riassunto nel “Compromesso primo”. Lo scrittore D viene aspramente ripreso da Turonok, direttore del quotidiano *Sovetskaja Estonija*, per essersi “lasciato sfuggire un madornale errore ideologico” (*Ivi*: 14)²¹²: erano accuse che, in passato, potevano avere serie ripercussioni anche giudiziarie. Ciononostante, Dovlatov non viene licenziato o peggio denunciato, ma semplicemente gli viene decurtata la paga: “Per la nota mi pagarono due rubli. Me ne aspettavo tre” (*Ibid.*).

Quest’atmosfera ambigua, sempre in bilico fra repressione e tolleranza, cauta apertura ed erosione ideologica, si riflesse immancabilmente sulla ‘letteratura consentita’. L’approccio alla creazione letteraria del realismo socialista gor’kiano e ždanoviano – che esigeva personaggi e vicende privi di sfumature, perfettamente inseribili nell’opposizione manichea ‘buono/cattivo’ – negli anni Settanta, era ormai stato superato. Di conseguenza, gli scrittori andavano gradualmente recuperando il loro tradizionale ruolo di osservatori della realtà, tornando a trattare anche temi ambigui, sgradevoli o problematici, senza necessariamente dare risposte. Uno dei mutamenti più significativi di cui fu portatrice la ‘letteratura consentita’ riguardava le caratteristiche dell’eroe letterario, che dismetteva definitivamente i panni ‘superomistici’ del realismo socialista ‘tradizionale’. Sono personaggi denudati, a cui vengono restituiti fragilità, contraddizioni e fallimenti che, pur non essendo sempre giustificati, vengono indagati e accettati in quanto parte della natura umana. Commentando *Vivi e ricorda*, il cui protagonista è un disertore sovietico della Grande Guerra Patriottica, in un’intervista televisiva, Valentin Rasputin spiegava di aver scritto la *povest’* non per

²¹² Secondo Turonok, Dovlatov (2000: 14) addotta un “approccio aclassistico” nell’elencare i Paesi partecipanti a un convegno scientifico: andrebbero menzionati prima i Paesi socialisti, poi quelli neutrali e infine quelli capitalisti. Lo scrittore D, al contrario, si è limitato a indicarli in ordine alfabetico. Inoltre, la Cecoslovacchia, Paese in cui “c’è stata l’insurrezione [la Primavera di Praga DF]” (*Ibid.*), viene menzionata prima della Germania Est, fedele alleato dell’URSS. Tutto ciò fa infuriare Turonok, che accusa lo scrittore D di “miopia politica” e “infantilismo morale” (*Ibid.*).

assolvere il comportamento del suo personaggio, ma piuttosto per comprendere le ragioni che l'avevano spinto a disertare (cfr. Pankratov 2015).

Questi profondi cambiamenti della letteratura erano il riflesso del drastico declino dell'utopia nella politica e nella cultura tardo-sovietica, fatto che aveva scatenato una crisi ideologica e morale che pareva irreversibile. Malgrado ciò, ed è questo uno dei fenomeni più interessanti e caratterizzanti dell'epoca brežneviana, il tenore di vita di milioni di cittadini migliorò sensibilmente: forse per la prima volta in decenni, molti vedevano di fronte a sé un futuro più garantito. La rinuncia alla costruzione dell'utopia pareva avesse iniziato gradualmente a produrre in parte i risultati che quella stessa utopia prometteva.

Queste forze contrastanti e centrifughe mutavano silenziosamente, ma in profondità, la società sovietica che progressivamente andava smobilitandosi, prendeva coscienza della sua complessità e iniziava a interrogarsi su sé stessa. La novità consisteva nel fatto che ogni autore, sostanzialmente, interpretava più secondo coscienza e meno secondo i dettami del Partito gli interrogativi più impellenti dell'epoca: 'chi siamo dopo decenni di socialismo?' e 'dove stiamo andando?'. I *derevenščiki* si rifugiavano nell'ennesima utopia, questa volta slavofila e di stampo conservatore; Ajtmatov proponeva di rifondare un socialismo che prendesse atto delle contraddizioni insite nell'essere umano; la 'scuola cittadina' di Trifonov e Vladimir Makanin analizzava la crisi dell'*intelligencija*, senza, tuttavia, proporre soluzioni. Questa varietà di approcci può essere letta come la manifestazione di un cauto segnale di 'pluralizzazione' della cultura sovietica, processo confermato anche dall'ampio dibattito sul realismo socialista che si era sviluppato a partire dalla metà degli anni Sessanta. Come si è visto, gli accademici e i critici più avanzati tentavano di superarne il dogmatismo, rimettendo al centro delle loro costruzioni teoriche l'unicità dell'artista a scapito della fedeltà alla dottrina.

Alla luce di cambiamenti tanto radicali, si può concludere che l'etichetta 'Stagnazione' per descrivere l'epoca brežneviana sia inadeguata: si tratta, infatti, di un termine utilizzato prevalentemente in ambito politico e giornalistico, ma inadatto a rendere le dinamiche della letteratura e della cultura sovietica di allora. I 'lunghi' anni Settanta non erano affatto immobili e trascurabili come vorrebbe la 'vulgata', al contrario possono essere considerati un'epoca di indubbia complessità, di riflessione, di fermento artistico, un periodo in cui i valori e le priorità di una nazione cambiarono: sotto Brežnev, l'URSS divenne un Paese 'normale'. Del resto, come scriveva Trifonov (1989b: 375) in *Vremja i mesto* (*Il tempo e il luogo*, 1980): "Non esiste un'acqua immobile, e anche in quella che sembra stagnante, c'è del movimento".

Sigle e acronimi

Agitprop – Otdel' agitacii i propagandy [Dipartimento per l'agitazione e la propaganda]

CC – Comitato Centrale

Diamat – Dialektičeskij materializm [Materialismo dialettico]

GPU – Gosudarstvennoe političeskoe upravlenie [Direzione politica di Stato]

KGB – Komitet gosudarstvennoj bezopasnoj [Comitato di sicurezza statale]

Komsomol – Kommunističeskij sojuz molodeži [Unione della gioventù comunista]

LEF – Levyj front isskustv [Fronte di sinistra delle arti]

LOKAF – Literaturnoe ob"edinenie Krasnoj Armii i Flota [Unione letteraria dell'Armata Rossa e della Marina].

MPLA – Movimento Popular de Libertação de Angola [Movimento popolare per la librazione dell'Angola]

MUR – Moskovskij ugovolnyj rozysk [Polizia investigativa di Mosca]

NKVD – Narodnyj komissariat vnutrennich del [Commissariato popolare degli affari interni]

OGPU – Ob”edinennoe gosudarstvennoe političeskoe upravlenie
[Direzione politica unificata di Stato]

Orgbjuro – Organizacionnoe bjuro [Ufficio organizzativo]

Orgkomitet – Organizacionnyj komitet [Comitato organizzativo]

PCUS – Partito Comunista dell’Unione Sovietica

Politbjuro – Političeskoe bjuro [Ufficio politico]

Proletkul’t – Proletarsko-kul’turno prosvetitel’nye organizacii
[Organizzazioni proletarie culturali ed educative]

RAPM – Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov [Associazione
russa dei musicisti proletari]

RAPP – Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej [Associazione russa
degli scrittori proletari]

ROPKP – Rossijskoe ob”edinenie proletarsko-kolchoznych pisatelej
[Unione russa degli scrittori proletari e kolcoziani]

RSFSR – Rossijskaja sovetskaja federativnaja socialističeskaja respublika
[Repubblica federale socialista sovietica russa]

VOAPP – Vsesojuznoe ob”edinenie asociacij proletarskich pisatelej
[Unione pansovietica delle associazioni degli scrittori proletari]

VSPP – Vserossijskij sojuz sovetskich pisatelej [Unione panrussa degli
scrittori sovietici]

Riferimenti bibliografici

Opere letterarie in russo

Ajtmatov Čingiz (1983a), *Belyj parochod*, in: *Izbrannoe. Roman, povesti*, Frunze, Kyrgyzstan, pp. 343-466.

Ajtmatov Čingiz (1983b), *Burannyj polustanok. I dol'she veka dlitsja den'*, in: *Izbrannoe. Roman, povesti*, Frunze, Kyrgyzstan, pp. 6-270.

Brat'ja Vajnery (1987), *Era miloserdija*, Minsk, Junactva. URL: http://www.lib.ru/RUSS_DETEKTIW/WAJNERY/zheglov.txt [consultato il 19/02/2018].

Daniel' Julij (2005), "Govorit Moskva", in: Igrunov Vjačeslav (a cura di), *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR 1950-e – 1980-e*, vol. 2, *Do 1966-1973 goda*, Meždunarodnyj Institut Gumanitarno-političeskich Issledovanij, Moskva, pp. 490-516.

Dostoevskij Fedor (1957), *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, vol. 5, *Prestuplenie i nakazanie*, Moskva, Gozlitizdat.

Marinina Aleksandra (2004), *Prizrak muzyki*, Moskva, Eksmo.

Rasputin Valentin (1985), *Poslednij srok*, in: *Povesti i rasskazy*, Moskva, Sovremennik, pp. 371-529.

Rasputin Valentin (1989), *Proščanie s Materoj*, in: *Živi i pomni. Povesti*, Petrozavodsk, Karelija, pp. 194-368.

Semenov Julian (1979), *Semnadcat' mgnovenij vesny*, Kišinev, Karta moldovenjaske.

Šukšin Vasilij (1975a), "Dumy", in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 97-102.

Šukšin Vasilij (1975b), *Kalina krasnaja*, in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 417-492.

Šukšin Vasilij (1975c), "Mil' pardon, madam!", in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 115-123.

Šukšin Vasilij (1975d), “Neprotivlenec Makar Žerebcov”, in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 138-144.

Šukšin Vasilij (1975e), “Srezal”, in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 172-179.

Šukšin Vasilij (1975f), “Volki”, in: *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, vol. 1, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 66-73.

Trifonov Jurij (1978a), *Dom na naberežnoj*, in: *Povesti*, Moskva, Sovetskaja Rossija, pp. 373-506.

Trifonov Jurij (1978b), *Obmen*, in: *Povesti*, Moskva, Sovetskaja Rossija, pp. 5-64.

Trifonov Jurij (1989a), *Otblek kostra*, in: *Otblek kostra. Starik*, Moskva, Izvestija, pp. 4-140.

Trifonov Jurij (1989b), *Vremja i mesto*, in: *Romany*, Moskva, Sovremennik, pp. 148-414.

Trifonov Jurij (1979), *Utolenie žaždy*, in: *Utolenie žaždy. Roman i rasskazy*, Moskva, Profizdat, pp. 5-314.

Traduzioni italiane

Ajtmatov Čingiz (1982), *I dol'se veka dlitsja den'*, trad. it. *Il giorno che durò più di un secolo*, Milano, Mursia.

Ajtmatov Čingiz (1973), *Belyj porochod (posle skazki)*, trad. it. *La nave bianca (di là della fiaba)*, in: *Romanzi brevi*, Milano, Mursia.

Bulgakov Michail (2000), *Master i Margarita*, trad. it. *Il Maestro e Margherita*, in: *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, pp. 361-867.

Chandler Raymond (2005), *The Big Sleep*, trad. it. *Il grande sonno*, Milano, Feltrinelli.

Dovlatov Sergej (2000), *Kompromiss*, trad. it. *Compromesso*, Palermo, Sellerio.

Dovlatov Sergej (2002), *Zona. Zapiski nadziratelja*, trad. it. *Regime speciale. Appunti di un sorvegliante*, Palermo, Sellerio.

Dovlatov Sergej (2007), *Nevidimaja kniga*, trad. it. *Il libro invisibile*, Palermo, Sellerio.

Dostoevskij Fedor (2007), *Prestuplenie i nakazanie*, trad. it. *Delitto e castigo*, Torino, Einaudi.

Rasputin Valentin (1975), *Poslednij srok*, trad. it. *L'ultimo termine*, Milano, Mursia.

Rasputin Valentin (1980), *Proščanie s Materoj*, trad. it. *Il villaggio sommerso*, Roma, Editori Riuniti.

Semenov Julian (1990), *Semnadcat' mgnovenij vesny*, trad. it. *Diciassette istanti di primavera*, Mosca, Progress.

Šukšin Vasilij (1978a), "Dumy", trad. it. "Meditazioni", in: *Il viburno rosso*, Roma, Editori riuniti, pp. 43-50.

Šukšin Vasilij (1978b), *Kalina krasnaja*, trad. it. *Il viburno rosso*, in: *Il viburno rosso*, Roma, Editori riuniti, pp. 247-338.

Šukšin Vasilij (1978c), "Mil' pardon, madam", trad. it. "Mille scuse, Madame!", in: *Il viburno rosso*, Roma Editori riuniti, pp. 57-67.

Šukšin Vasilij (1978d), "Neprotivlenec Makar Žerebcov", trad. it. "Il pacifista Makar Žerebcov", in: *Il viburno rosso*, Roma, Editori riuniti, pp. 69-77.

Šukšin Vasilij (1978e), "Srezal", trad. it. "Bocciati", in: *Il viburno rosso*, Roma, Editori riuniti, pp. 79-88.

Trifonov Jurij (1977), *Obmen*, trad. it. *Lo scambio*, in: *Lungo addio*, Milano, Einaudi, pp. 5-66.

Trifonov Jurij (1981), *Otblek kostra*, trad. it. *I riflessi del rogo*, Milano, Mursia.

Trifonov Jurij (1988), *Dom na naberežnoj*, trad. it. *La casa sul lungofiume*, Roma, Editori Riuniti.

Zinov'ev Aleksandr (1985), *Svetloe buduščee*, trad. it. *Il radioso avvenire*, Milano, Spirali.

Monografie e articoli

Abramovič Isaj (2004), *Vospominanija i vzgljady*, vol. 1, Moskva, Kruk-Prestizh.

Ajtmatov Čingiz (1984a), "...I slovo eto – vmesto duši moej", in: *Sobranie sočinenij v trech tomach*, vol. 3, *Rassказы. Očerki. Publicistika*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 439-452.

Ajtmatov Čingiz (1984b), "Neobchodimye utočnenija", in: *Sobranie sočinenij v trech tomach*, vol. 3, *Rassказы. Očerki. Publicistika*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 378-384.

Ajtmatov Čingiz (1984c), *Sobranie sočinenij v trech tomach*, vol. 3, *Rassказы. Očerki. Publicistika*, Moskva, Molodaja gvardija.

Ajtmatov Čingiz (1984d), "Zakon vseмирnogo tjagotenija", *Sobranie sočinenij v trech tomach*, vol. 3, *Rassказы. Očerki. Publicistika*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 263-271.

Ajtmatov Čingiz (2008), "Pjat' interv'ju", in: *Trud*, 16/06/2008. URL: <http://greylib.align.ru/940/chingiz-ajtmatov-pyat-intervyu.html> [consultato il 16/01/2018].

"Aktual'nye problemy socialističeskogo realizma. Naučnaja konferencija v IMLI" (1967), in: *Voprosy literatury*, n. 5, pp. 45-113.

Alekseeva Ljudmila (2012), *Istorija inakomyšlenija v SSSR. Novejšij period* [ebook], Moskva, Moskovskaja Chel'sinskaja Gruppa. Pdf disponibile all'URL: <http://www.mhg.ru/files/012/Histinak.pdf> [consultato il 16/12/2016].

Apuchtina Vera (1981), *Proza V.M. Šukšina*, Moskva, Vysšaja škola.

Apuchtina Vera (1984), *Sovremennaja sovetskaja proza 60-70-e gody*, Moskva, Vysšaja škola.

Arbatov Georgij (1990a), "Iz nedavnego prošlogo", in: *Znamja*, n. 9, pp. 201-222.

Arbatov Georgij (1990b) "Iz nedavnego prošlogo. Okončanie", in: *Znamija*, n. 10, pp. 197-227.

Asadullaev Sejfulla (1969), *Istorija, teorija, tipologija socialističeskogo realizma*, Baku, Azerbajdžanskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo.

Astaŕev Viktor (1980), “Peresekaja rubež”, in: *Posoch Pamjati*, Moskva, Sovremennik, pp. 168-195.

Babionysheva Sarra (1991), “La rivista ‘Novyj mir’”, in: Etkind Efim et. al (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. 3, *Dal realismo socialista ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, pp. 437-446.

Bacon Edwin, Sandle Mark (2002) (a cura di), *Brezhnev Reconsidered*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan.

Baklanov Georgij (1967), “Po samomu strogomu sčetu”, in: *Novyj mir*, n. 11, pp. 219-220.

Balina Marina, Condee Nancy, Dobrenko Evgeny (2000) (a cura di), *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

Baselica Giulia (2014), “Se non sei dissidente, non esisti. Il caso degli scrittori sovietici pubblicati da Mursia”, in: *Tradurre*, n.7. URL: <https://rivistatradurre.it/2014/11/se-non-sei-dissidente-non-esisti/> [consultato il 20/07/2018].

Bazzarelli Eridanio (1982), “Presentazione de *Il giorno che durò più di un secolo*”, in: Ajtmatov Čingiz, *Il giorno che durò più di un secolo*, Milano, Mursia, pp. 5-12.

Biul’-Zedginidze Nelli (1996), *Literaturnaja kritika žurnala ‘Novyj mir’ A.T. Tvardovskogo (1958-1970 gg)*, Moskva, Pervopečatnik.

Berelevič Aleksej (2003), “Semidesjatie gody XX veka: replika v diskusii”, in: *Monitoring obščestvennogo mnenija*, n. 4, luglio-agosto, pp. 59-65.

Bodrova Ljudmila (2011), *Malaja proza V.M. Šukšina v kontekste sovremennosti*, Čeljabinsk, Izdatel’stvo Čeljabinskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta.

Boffa Giuseppe (1995), *Dalla Russia all’Urss. Storia di una crisi non finita*, Roma, Laterza.

Bogolomov Jurij (1980), “Neizbežnost’ teorii”, trad. it. “Necessità della teoria”, in: *Film URSS ‘70. La critica sovietica*, Venezia, Marsilio, pp. 224-230.

Borenstein Elliot (2008), *Overkill. Sex and violence in contemporary Russian popular culture*, Ithaca and London, Cornell University Press.

Brown Deming (1978), *Soviet Russian Literature since Stalin*, Cambridge, Cambridge University Press.

Brown Deming (1993), *The Last Years of Soviet Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

Brown Edward J. (1971), *The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932*, New York, Octagon Books.

Burlackij Fedor (1998a), "Voždi i sovetniki. O Chruščeve, Andropove i ne tol'ko o nich", in: Šelud'ko V. (a cura di), *Leonid Brežnev v vospominanjach, rassuždenijach, suždenijach*, Feniks, Rostov-na-Donu, pp. 140-141.

Burlackij Fedor (1998b), "Voždi i sovetniki. O Chruščeve, Andropove i ne tol'ko o nich", in: V. Šelud'ko (a cura di), *Leonid Brežnev v vospominanjach, rassuždenijach, suždenijach*, Feniks, Rostov-na-Donu, p. 241.

Černjak Marija (2007), *Massovaja literatura XX veka*, Flinta, Nauka, Moskva.

Chrapčenko Michail (1975), *Tvorčeskaja individual'nost' pisatelja i razvitie literatury*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Chruščev Nikita (1957), "Doklad na zakrytom zasedanii XX s"ezda KPSS. Kul't ličnosti i klassiki marksizma". URL: <http://www.agitclub.ru/spezhnan/hruzev1.htm> [consultato il 17/02/2017]

Clark Katerina (1981), *The Soviet Novel. History as Ritual*, Chicago and London, Chicago University Press.

Clark Katerina (1984), "The Mutability of Canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's *I dol'she veka dlitsia den*", in: *Slavic Review*, n. 43, pp. 573-587.

Cullen Robert (1993), *The Killer Department*, New York, Pantheon.

Dančev P. (1974), "Širota i cel'nost' metoda", in: *Voprosy literatury*, n. 3, pp. 101-118.

Dedkov Igor' (1978), *Vozvraščenie k sebe. Literaturno-kritičeskie stat'i. Iz opyta sovetskoj prozy 60-70-ch: geroi, konflikty, nrastvennye iskanija*, Moskva, Sovremennik.

Dement'ev Aleksandr (1966), "Na pervom s"ezde pisatelej. Po stranicam stenografičeskogo otčeta", in: *Novyj mir*, n. 10, pp. 244-258.

Dement'ev Aleksandr (1969), "O tradicijach i narodnosti", in: *Novyj mir*, n. 4, pp. 215-235.

De Magd-Soep Karolina (1997), *Trifonov And The Drama of The Russian Intelligentsia*, trad. ru *Jurij Trifonov i drama rusckoj intelligencii*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta.

De Michelis Cesare (1988), "Realismo socialista, veridicità e letteratura antica", in: *Europa Orientalis*, n. 7 pp. 185-197.

Dmitriev Viktor (1977), "V glub' estetičeskoj suščnosti metoda", in: *Voprosy literatury*, n. 11, pp. 189-219.

Dobrenko Evgenij (1999), *Formovka sovetskogo pisatelja. Social'nye i estetičeskie istoki sovetskoy literaturnoj kul'tury*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt.

Dobrenko Evgenij (2000), "Socrealističeskij mimesis, ili 'žizn' v ee revoljucionnom razvitii", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij, 2000, *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 459-472.

Dobrenko Evgeny (2011), "Utopian Naturalism: The Epic Poem of Kolkhoz", in: Balina Marina, Dobrenko Evgeny (a cura di), *Petrified Utopia. Happiness Soviet Style*, London, New York, Dehli, Anthem Press pp. 18-52.

Donaggio Enrico, Kammerer Peter (2007), "Introduzione", in: Marx Karl, *Antologia. Capitalismo istruzioni per l'uso*, Milano, Feltrinelli, pp. VII-XX.

Dokučaev M. (1998), "Moskva. Kreml'. Ochrana", in: Šelud'ko V. (a cura di), *Leonid Brežnev v vospominajach, razmyšlenijach, suždenijach*, Feniks, Rostov-na-Donu, p. 136.

Dostoevskij Fedor (1979a), "Primečanie k stat'e 'Process Lansenera'", in: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, vol. 19, *Stat'i i zametki. 1861*, Leningrad, Nauka, pp. 89-90.

Dostoevskij Fedor (1979b), "Vystavka v Akademii chudožestv za 1860-61 god", in: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, vol. 19, *Stat'i i zametki. 1861*, Leningrad, Nauka, pp. 151-168.

Drawicz Andrzej (1991), "La letteratura degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta", in: Etkind Efim et al. (a cura di), *Storia della letteratura*

russa, vol. 3, *Il Novecento. Dal realismo socialista ai giorni nostri*, pp. 757-784.

Družnikov Jurij (1990), "Sud'ba Jurija Trifonova". URL: <http://www.druznikov.com/text/rass/russmif/7.html> [consultato il 03/02/2018].

Epstein Mikhail (2000), "Postmodernism, Communism and Sots-Art", in: Balina Marina, Condee Nancy, Dobrenki Evgenij (a cura di), *Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Northwestern University Press, Evaston, pp. 3-31.

Erenburg Il'ja, Grossman Vasilij (1999a), *Il libro nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945*, Milano, Mondadori.

Erenburg Irina (1999b), "Postfazione", in: Erenburg Il'ja, Grossman Vasilij, *Il libro nero. Il genocidio nazista nei territori sovietici 1941-1945*, Milano, Mondadori, pp. 859-861.

Esaulov Ivan (2000), "Kritičeskij realizm", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 503-507.

Ešel'man Raul' (1994), "Epistemiologija zastoja. O postmodernistskoj proze V. Šukšina", in: *Russian Literature*, n. 35, pp. 67-92.

Etkind Efim (1988), *Processa Iosifa Brodskogo*, London, Overseas Publication Interchange.

Evgrafov Gennadij, Karpov Michail (1989), "Po stat'e 70-j", in: *Ogonek*, n. 19. URL: <http://www.agitclub.ru/museum/satira/samiz/dan7.htm> [consultato il 15/12/2015].

Frizman L. (2002), "Vozmutitel' spokojstvija. Kniga O. Sulejmenova Az i ja pod ognem ideologičeskoj kritiki", in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, n. 55, pp. 385-390.

Fukuyama Francis (1992), *The End of History and the Last Men*, New York, Free Press.

Galleni Mauro (2001), *Ciao, russi. Partigiani sovietici in Italia, 1943-1945*. Marsilio, Venezia.

Geller Mihail, Nekrič Aleksandr (1984), *Utopija u vlasti. Istorija Sovetskogo Sojuza s 1917 do našich dnejj*, trad. it. *Storia dell'Urss dal 1917 ad oggi. Utopia al potere*, Milano, Rizzoli.

Gerajzade Lejla (2013), *Mir Čingiza Ajtmatova*, Biškek, Turk tiliduu mamleketterdin sajasattyn koldoo fondu. PDF liberamente scaricabile all'URL: <http://turktoday.info/cdn/2016/10/mir-aytmatova-russk.pdf> [consultato il 10/01/2018].

Ginzburg Aleksandr (a cura di) (1967), *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Danielja*, Posev, Frankfurt am Main.

Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di) (2000), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt.

Gjunter Chans (2000a), "Totalitarnoe gosudarstvo kak sintez iskusstv", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 7-15.

Gjunter Chans (2000b), "Žiznennye fazy socrealističeskogo kanona", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 281-287.

Gjunter Chans (2001), "Proščanie s sovetskim kanonom", in: *Revue des études slaves*, vol. 73, n.4, pp. 713-718.

Glejzer Michail (1989), *Radio i televedenie v SSSR. Daty i fakty (1917-1986)*, Moskva, Iskusstvo.

Graziosi Andrea (2006), *L'Unione Sovietica in 209 citazioni*, Bologna, il Mulino.

Graziosi Andrea (2008), *L'Urss dal trionfo al degrado. Storia dell'Unione Sovietica 1945-1991*, Bologna, il Mulino.

Groys Boris (1992), *Gesamtkunstwerk Stalin die gespaltene kultur in der Sowjetunion*, trad. it. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti.

Grossman Leonid (2007), "Gorod i ljudi *Prestuplenija i nakazanija*", trad.it "La città e la gente di *Delitto e castigo*", in: Dostoevskij Fedor, *Delitto e castigo*, Torino, Einaudi, pp. VII-LXVII

Gudelyte Toma (2013), "Lo *jurodivyj*: da mito popolare a emblema letterario", in: *Quaderni di Palazzo Serra*, n. 23, pp. 71-92.

Guillén Claudio (1992), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, trad. it. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Bologna, il Mulino.

Haber Erika (2003), *The Myth of Non-Russian. Iskander and Aitmatov's Magical Universe*, Lexington Books, Lanham, Boulder, New York, Oxford.

Heller Leonid (1991), "La letteratura di massa in Unione Sovietica", in: Etkind Efim et. al. (a cura di), *Storia della letteratura russa.*, vol. 3, *Il Novecento. Dal realismo socialista ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, pp. 695-710.

Herling Gustavo (1965), "Gli arresti di Mosca", in: *Tempo presente*, n. 11, pp. 3-4.

Hosking Geoffrey (1980), *Beyond Socialist Realism. Soviet fiction since Ivan Denisovich*, London, Toronto, Sidney, New York, Granada Publishing.

Ignashev Nemeč Diane (1988), "Vasily's Shukshin's 'Srezal' and the Question of Transition", in: *The Slavonic and East European Review*, n. 3, pp. 337-356.

Igrunov Vjačeslav (a cura di) (2005), *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR 1950-e – 1980-e*, vol. 2, *Do 1966-1973 goda* [ebook], Meždunarodnyj Institut Gumanitarno-političeskich Issledovanij, Moskva. PDF disponibile all'URL: <http://antology.igrunov.ru/70-s/Antology-T2-p1&2-FINAL.rar> [consultato il 16/02/2017].

Il'ina Natalija (1992), "Agata Kristi v otečestvennom literaturnom fone", in: *Inostrannaja literatura*, n. 11, pp. 293-306.

Ivanova Natal'ja (1984), *Proza Jurija Trifonova*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Ivanova Natal'ja (1990), *Smech protiv stracha, ili Fazil' Iskander*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

"I vnov' – problemy metoda (Aktual'nye problemy socialističeskogo realizma. Meždunarodnaja vstreča kritikov v redakcii 'Voprosov literatury')" (1977), in: *Voprosy literatury*, n. 7, pp. 16-41.

Jakimenko Lev (1976), "Socialističeskij realizm – novyj etap v chudožestvennyh iskanijach čelovečestva", in: *Sovremennye problemy socialističeskogo realizma*, Moskva, Mysl', pp. 5-35.

Janickij Oleg (2008), *Ekologičeskoe myšlenie epochi 'velikogo pereloma'*, Moskva, Rosspen.

Jesi Furio (1968), *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi.

Justus Ursula (2000), "Vozvraščenie v raj: socrealizm i fol'klor", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 70-86.

Kabačok 13 stul'ev (2017), URL: <http://tv-80.ru/yumoristicheskie/kabachok-13-stulev/> [consultato il 28/03/2017].

Kaminskij Petr (2012), *Vremja i bremja trevog. Publicistika Valentina Rasputina*, Moskva, Flinta, Nauka.

Kondratovič Aleksej (1990), "Poslednij god. Iz 'Novomirskogo dnevnika'", in: *Novyj mir*, n. 2, pp. 195-236.

Kaplan Karel (1990), "La Cecoslovacchia negli anni 1956-1967", in: Francesco M. Cataluccio, Francesca Gori (a cura di), *La Primavera di Praga*, Cortona, 29-30 aprile 1988, Franco Angeli, pp. 15-46.

Kedrina Zoja (1974), "Na novom rubeže (Zametki o socialističeskom realizme v literaturach narodov SSSR)", in: *Voprosy literatury*, n. 3, pp. 3-39.

Kertman Grigorij (2007), "Epocha Brežneva v dymke nastojaščego", in: *Social'naja real'nost'*, 2, pp. 5-22. PDF disponibile all'URL: <http://corp.fom.ru/uploads/socreal/post-223.pdf> [consultato il 15/10/2016]

Kirpotin Valerij (1967), "Nakanune Pervogo s"ezda", in: *Voprosy literatury*, n. 5, pp. 25-44.

Klark Katerina (2000), "Položitel'nyj geroj kak verbal'naja ikona", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 569-584.

Klumbytė Neringa, Sharafutdinova Gulnaz (2013), "What Was Late Socialism?", in: Klumbytė Neringa, Sharafutdinova Gulnaz (a cura di), *Soviet Society in the Era of Late Socialism 1964-1985*, Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, pp. 1-14.

Komarov Boris (1983), *Uničtoženie prirody. Obostrenie ekologičeskogo krizisa v SSSR*, trad. it. *Il rosso e il verde. La distruzione della natura in URSS*, Bologna, Edagricole.

Korolev Jurij (1998), "Kremlevskij sovetnik", in: Šelud'ko V. (a cura di), *Leonid Brežnev v vospominanijach, rassuždenijach, suždenijach*, Feniks, Rostov-na-Donu, p. 151.

Kraiski Giorgio (a cura di) (1967), *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° congresso degli scrittori sovietici*, Roma, Laterza.

Kupina Natal'ja, Litovskaja Marija, Nikolina Natal'ja (2009), *Massovaja literatura segodnja*, Moskva, Flinta, Nauka.

Kuzin A.V. (2004), *Sledy Borisa Ryžego. Zametki iz dnevnika*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta.

Kuznecova R. (1974), "Osmysl'jaja kollektivnyj opyt", *Voprosy literatury*, n. 3, pp. 119-132.

Lachusen Tomas (2000), "Socrealizm v poiskach svoich beregov: neskol'ko istoričeskich zamečanij otnositel'no 'istoričeski otkrytoj estetičeskoj sistemy pravdivogo izobraženija žizni'", in: Gjunter Chans, Dobrenko Evgenij (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, Sankt Peterburg, Akademičeskij proekt, pp. 523-535.

Lahusen Thomas, Dobrenko Evgeny (a cura di) (1997), *Socialist Realism Without Shores*, Durham, Duke University Press.

Lakšin Vladimir (2004), *Golosa i lica*, Moskva, Geleos.

Laychuk Julian (1993), "Conflicts in the Soviet Countryside in the Novellas of Valentin Rasputin", in: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, vol. 47, n. 1/2, pp. 11-30.

Lejderman Naum, Lipoveckij Mark (2003), *Sovremennaja russkaja literatura – 1950-1990-ye gody*, vol 2, 1968-1990, Moskva, Academia.

Lenin Vladimir (1957), "Partijnaja organizacija i partijnaja literatura", in: Krutikova N.I. (a cura di), *V.I. Lenin o literature i iskusstve*, Moskva, Goslitizdat, pp. 42-46.

Lenin Vladimir (1969), *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 33, *Gosudarstvo i revoljucija*, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury.

Lenin Vladimir (1970), *Polnoe sobranie sočinenij*, vol. 44, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury.

Leving Jurij (2005), "Vlast' i slast'. Dom na naberežnoj Ju.V. Trifonova", in: *Novoe literaturnoe obozrenie*, n. 75, pp. 258-290.

Lipovetsky Mark, Berg Mikhail (2011), "Literary Criticism of the Long 70s and the Fate of the Soviet Liberalism", in: Dobrenko Evgeny, Tihanov Galin (a cura di), *A History of Russian Literary Theory and Criticism. The*

Soviet Era and Beyond, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, pp. 207-229.

Litvinov Pavel (a cura di) (1968), *Process četyrech. Sbornik dokumentov o sude nad A. Ginzburgom, Ju. Galanskovym, A. Dobvol'skim, V. Laškovej*, Posev, Frankfurt am Main.

Lunaciarskij Anatolij (1980), "Il realismo socialista", in: Sciulpin A. (a cura di), *Sull'arte e la letteratura*, Mosca, Edizioni Progress, pp. 374-382.

Markov Dmitrij, (1976), "Problemi poetiki socialističeskogo realizma", in: *Sovremennye problemy socialističeskogo realizma*, Moskva, Mysl', pp. 60-72.

Markov Dmitrij, (1977), "Istoričeski otkrytaja sistema pravdivogo izobraženija žizni. O novych aspektach obsuždenija problem socialističeskogo realizma v poslendie gody", in: *Voprosy literatury*, n. 1, pp 26-66.

Markov Dmitrij (1978), *Problemy teorii socialističeskogo realizma*, Moskva, Chudožestvennaja literatura.

Markov Georgij (1981), "Sovetskaja literatura v bor'be za kommunizm i ee zadači v svete rešenij XXVI s'ezda KPSS", in: *Literaturnaja gazeta*, n. 27, 01/07/1981, pp. 2-8.

Martini Mauro (2005), *L'utopia spodestata. Le trasformazioni culturali della Russia dopo il crollo dell'URSS*, Torino, Einaudi.

Marx Karl, Friedrich Engels (1981), *Manifest der Kommunistischen Partei*, trad. it. *Manifesto del Partito Comunista*, Roma, Editori Riuniti.

Matvienko P.P. (2014), "Vsevolod Kočetov – redaktor. Zabytye imena", in: *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta pečati*, pp. 135-143. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/vsevolod-kochetov-redaktor-zabytye-imena> [consultato il 27/02/2018].

Medvedev Roy (1970), *Riabilitare Stalin? Un nuovo aggiornato "rapporto segreto"*, Roma, Tindaro.

Medvedev Roj (1977), "Questioni che preoccupano tutti...", in: Strada Vittorio (a cura di), *Dissenso e socialismo. Una voce marxista del Samizdat sovietico*, Torino, Einaudi, pp. 3-27.

Medvedev Roj (2015), *Političeskie portrety. L. Brežnev, Ju. Andropov* [ebook], Moskva, Vremja. PDF disponibile all'URL:

<https://www.litres.ru/roy-medvedev/politicheskie-portrety-leonid-brezhnev-uriy-andropov/>

Meletinskij Eleazar (1993), *Poetika mifa*, trad. it. *Il mito. Poetica del folclore novecentesco*, Roma, Editori Riuniti

Meždunarodnaja panorama (2017). URL: <https://tv-80.ru/informacionnye/mezhdunarodnaya-panorama/> [consultato il 22/03/2017].

Mjasnikov Viktor (2001), "Bul'varnyj epos", in: *Novyj mir*, n. 11, pp. 150-157.

Michajlov Andrej (2013), "Černaja koška': banda, kotoroj ne bylo". URL: https://www.pravda.ru/accidents/factor/crime/14-02-2013/1145020-black_cat-0/ [consultato il 23/11/2017].

Motyleva T. (1972), "Vsmatrivajas' v novoe", in: *Voprosy literatury*, n. 5, pp. 29-59.

Nivat Georges (1991), "Valentin Rasputin (nato nel 1937)", in: Etkind Efim et. al. (a cura di), *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. 3, *Dal realismo socialista ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, pp. 785-795.

Nojbert V. (1972), "Sovremennye aspekty socialističeskogo realizma", in: *Voprosy literatury*, n. 9, pp. 37-48.

Olcott Anthony (2001), *Russian Pulp. The Detektiv and the Way of Russian Crime*, Lanham, Rowman & Littlefield.

Ot vsej duši (2017). URL: <http://tv-80.ru/informacionnye/ot-vsey-dushi/> [consultato il 28/03/2017].

Ovčarenko Aleksandr (1973), *Socialističeskaja literatura i sovremennyj literaturnyj process*, Moskva, Sovremennik.

Ovčarenko Aleksandr (1977), "Sovetskaja chudožestvennaja proza semidesjatih godov", in: Vladimir Ščerbina (a cura di), *Socialističeskij realizm na sovremennom etape razvitija*, Moskva, Nauka, pp. 7-53.

Ovčarenko Aleksandr (1981), "Vvodnaja stat'ja", in: Volkov I. F., Kuznecova R. R., Fatjuščenko V. I. (a cura di), *Aktual'nye problemy socialističeskogo realizma*, Moskva, Izd-vo MGU.

Ovčarenko Aleksandr (1982), *Ot Gor'kogo do Šukšina*, Moskva, Sovremennik.

Pankin Boris (1982a), "Razve ja ne v svoem domu", in: *Strogaja literatura*, Moskva, Sovetskij pisatel', pp. 20-57.

Pankin Boris (1982b), "Vasilij Šukšin i ego 'čudiki'", in: *Strogaja literatura*, Moskva, Sovetskij pisatel', pp. 188-211.

Paretskaya Anna (2013), "A Middle Class without Capitalism?", in: Klumbyté Neringa, Sharafutdinova Gulnaz (a cura di), *Soviet Society in the Era of Late Socialism 1964-1985*, Lanham, Boulder, New York, London, Lexington Books, pp. 43-66.

Perissinotto Alessandro (2008), *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani.

Paustovskij Konstantin (1967), "Buduščee našej literatury", in: *Novyi mir*, n.11, pp. 227-229.

Petrov Sergej (1976), "Socialističeskij realizm: metod i napravlenie", in: *Sovremennye problemy socialističeskogo realizma*, Moskva, Mysl', pp. 35-60.

Petrov Sergej (1984), *Socialističeskij realizm. Istorija, teorija, sovremennost'*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Picchio Riccardo (1993), *La letteratura russa antica*, Milano, BUR.

Piretto Gian Piero (2001), *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.

Piretto Gian Piero (2010), *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina.

Piretto Gian Piero (2012), *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*, Milano, Sironi.

Popova I.V. (2001), "Publicistika Valentina Rasputina v svete 'Russkoj idei'", in: *Vestnik tambovskogo universiteta*, n. 4, pp. 38-45. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/publitsistika-valentina-rasputina-v-svete-istorii-russkoy-idei> [consultato il 28/12/2017].

Possamai Donatella (2018), *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Padova, Esedra.

Power Jonathan, Arbatov Georgi (2007), "From Stalin to Putin, an Insider's View: Talking with Georgi Arbatov", in: *World Policy Journal*, n. 3, pp. 83-88.

Prochorov Vladimir, Voronina Oksana (2013), "Erik Bulatov". URL: <http://www.contemporaries.mmoma.ru/personality.php?id=45> [consultato il 09/03/2018].

Prokhorova Elena (2003), "Can the Meeting Place Be Changed? Crime and Identity Discourse in Russian Television Series of the 1990s", in: *Slavic Review*, n. 3, pp. 512-524.

Protčenko V.I. (1979), "Neprebyvaemyj potok žizni. Problemy duchovno-nravstvennoj preemstvennosti v sovremennom romane o derevne", in: Kovalev V.A. (a cura di), *Sovremennyyj sovetskij roman. Filosofskie aspekty*, Nauka, Leningrad, pp. 44-55.

"Proza Valentina Rasputina" (1977), in: *Voprosy literatury*, n. 2. pp. 3-82.

Puch Boris (2006), *Krutye mužčini i krovoždannye ženščini*, KPD, Tallin.

Putin Vladimir (2005), "Poslanie Federal'nomu Sobraniju Rossijskoj Federacii". URL: <http://kremlin.ru/events/president/transcripts/22931> [consultato il 21/03/2017].

Rasputin Valentin (1977), "Otvjet pisatelja na vopros redakcii žurnala 'Inostrannaja literatura'", in: *Inostrannaja literatura*, n. 6, p. 239.

Rat'kovskij Il'ja (2006), *Krasnyj terror i dejatel'nost' VČK v 1918 godu*, Sankt Peterburg, Izd-vo S. Peterburgskogo Universiteta.

Razin Vladimir (2000), *V labirintach detektiva. Očerki istorii sovetskoj i rossijskoj detektivnoj literatury XX veka*. URL: <http://www.pseudology.org/chtivo/Detectiv/> [consultato il 06/09/2017].

Razuvalova Anna (2015), *Pisатели-'derevenščiki': literatura i konservativnaja ideologija 1970-ch godov* [ebook], Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie. PDF disponibile all' URL: <https://books.google.it/books?id=e2GoCgAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0+%D1%80%D0%B0%D0%B7%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjarPrAyp7aAhUHlSwKHSVYDtgQ6AEIKDAA#v=onepage&q=%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B0%20%D1%80%D0%B0%D0%B7%D1%83%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0&f=false> [consultato il 28/12/2017].

Reddaway Peter (2012), "Is Putin's Regime Becoming More Like Brezhnev's?", in: *Demokratizatsiya*, vol. 20, pp. 97-112.

Reich Rebecca (2014), "Inside the Psychiatric Word: Diagnosis and Self-Definition in the Late Soviet Period", in: *Slavic Review*, vol. 73, n. 3, pp. 563-584.

Revjakina A.A. (1985), *Novye tendencii v metodologii sovetskogo literaturovedenija i literaturnoj kritiki*, Moskva, Akademija nauk SSSR.

Revjakina A.A. (2001), "K istorii ponjatija 'socialističeskij realizm'", in: Revjakina A.A. et al (a cura di), *Nauka o literature v XX veke. Istorija, metodologija, literaturnyj process. Sbornik stat'ej*, Moskva, INION RAN, pp. 285-300.

Retjanskich Aleksandra (2010), "Žurnal 'Novyj mir' i vlast' v 1968-1969 gg.", in: *Vestnik TGU*, n. 6, pp. 289-293

Riasanovsky Nicholas (2005), *A History of Russia*, trad. it. *Storia della Russia. Dalle origini ai giorni nostri*, Milano, Bompiani.

Ricoeur Paul (2004), *Das Ratsel der Vergangenheit*, trad. it. *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, il Mulino.

Robin Régine (1986), *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Payot, Paris.

Rodionov P. (1998), "Kak načinalsja zastoj", in: Šelud'ko V. (a cura di), *Leonid Brežnev v vospominanijach, razmyšlenijach, suždenijach*, Rostov-na-Donu, Feniks, p. 375.

Roth Joseph (1987), "Reise in Russland", trad. it. "Viaggio in Russia", in: *Opere*, vol. 1, Milano, Bompiani.

Sacharov Andrej (1990), "Pamjatnaja zapiska General'nomu sekretarju CK KPSS tov. L.I. Brežnevu", in: *Znamja*, n. 2, pp. 21-27.

Salmon Laura (2007), "La vita è bella", in: Dovlatov Sergej, *Il libro invisibile*, Palermo, Sellerio, pp. 159-184.

Sal'mon Laura (2008), *Mechanizmy jumora: o tvorčestve Sergeja Dovlatova*, Moskva, Progress-Tradicija.

Sal'mon Laura (2013), "Po povodu pisem Sergeja Dovlatova, ich literaturnosti i sootnošenija s prozoj", in: Garzaniti Marcello, Alberti Alberto, Perotto Monica, Sulpasso Bianca (a cura di), *Contributi italiani al XV Congresso Internazionale degli Slavisti*, Minsk, 20-27 agosto, Firenze, Firenze University Press, pp. 413-442.

Seifrid Thomas (1990), "Trifonov's *Dom na Naberezhnoi* and the Fortunes of Aesopian Speech", in: *Slavic Review*, n. 4, pp. 611-624.

Šelud'ko V. (a cura di) (1998), *Leonid Brežnev v vospominanjach, razmyšlenijach, suždenijach*, Rostov-na-Donu, Feniks.

Serov Vadim (2003), *Slovar' krilatych slov i vyraženiij*, Moskva, Lokid-Press. URL: https://dic.academic.ru/contents.nsf/dic_wingwords/ [consultato il 04/01/2018].

Sidorčik Andrej (2016), "Obrazcovye dušeguby. Nastojaščaja istorija bandy 'Černaja koška'". URL: http://www.aif.ru/society/people/obrazcovye_dusheguby_nastoyashchaya_istoriya_bandy_chernaya_koshka [consultato il 23/11/2017].

Sidorov Evgenij (1981), "Utverždenie ideala", in: *Voprosy literatury*, n. 9, pp. 42-49.

Silone Ignazio (1965), "Dichiarazione della libertà della cultura", in: *La fiera letteraria*, anno XL, n. 46, p. 1.

Šitov Aleksandr (2000), "O paradoksal'nosti i ostroumii. Otkrytoe pis'mo Juriju Družnikovu", in *Voprosy literatury*, n. 2, pp.

Šitov Aleksandr (2011), *Vremja Jurija Trifonova: čelovek v istorii i istorija v čeloveke*, Moskva, Novyj chronograf.

Slomin Mark (1977), *Soviet Russian Literature. Writers and Problems. 1917-1977*, New York, Oxford University Press.

Solženicyn Aleksandr (2000), "Slovo pri vručeniij premii Solženicyna Valentinu Rasputinu", in *Novyj mir*, n. 5, pp. 186-190.

Spechler Dina (1982), *Permitted Dissent in the USSR. Novyj mir and the Soviet Regime*, Praeger, New York.

Stalin Iosif (1951), "O zadačach chozjajstvennikov", in: *Sobranie sočinenij*, vol.13, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury, pp. 29-42.

Stanovaja Tat'jana (2011), "Brežnevizacija Putina", in: *Politkom.ru*, 05/10/2011. URL: <http://politcom.ru/12663.html> [consultato il 21/03/2017].

Šturman Dora (1997), "Kem byl Jurij Trifonov. Čem otličaetsja pisatel' sovetskoj epochi ot sovetskogo pisatelja", in: *Literaturnaja gazeta*, 22 ottobre.

Svirskij Grigorij (1979), *Na lobnom meste. Literatura npravstvennogo soprotivlenija (1946-1976)*, London, Overseas Publication Interchange.

Strada Vittorio (1970), "Introduzione a *Ma, insomma, che cosa vuoi?*", in: Kočetov Vsevolod, *Čego že ty chočes'*, trad. it. *Ma, insomma, cosa vuoi?*, Edizioni Samonà e Savelli, pp. 5-25.

Strada Vittorio (1977), "Dissenso e socialismo", in: *Dissenso e socialismo. Una voce marxista del Samizdat sovietico*, Torino, Einaudi, pp. VII-XXIX.

Strada Vittorio (1980), *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, Torino, Einaudi.

Strada Vittorio (1986), *Le veglie della ragione. Miti e figure della letteratura russa da Dostoevskij a Pasternak*, Torino, Einaudi.

Suchich I.N. (1994), "Golos. O remesle pisatelja D.", in: *Zvezda*, n. 3, pp. 180-187.

Surganov Vsevolod (1981), *Čelovek na zemle. Tema derevni v rusckoj sovetskoj prose 50-70-ch godov*, Moskva, Sovetskij pisatel'.

Šukšin Vasilij (1981a), "Ja rodom iz derevni", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 196-206

Šukšin Vasilij (1981b), "Mne vezlo na umnych i dobrych ljudej", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 151-156.

Šukšin Vasilij (1981c), "Monolog na lestnice", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 31-53.

Šukšin Vasilij (1981d), "Npravstvennost' est' pravda", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 53-64.

Šukšin Vasilij (1981e), "Problema jazyka", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 147-151.

Šukšin Vasilij (1981f), "Sredstva kino i sredstva literatury", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 136-147.

Šukšin Vasilij (1981g), "Tol'ko eto ne budet ekonomičeskaja stat'ja", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 25-31.

Šukšin Vasilij, (1981h), "Voprosy samomu sebe", in: *Voprosy samomu sebe*, Moskva, Molodaja gvardija, pp. 10-21.

Talalay Mikhail (2013), *Dal Caucaso agli Appennini. Gli azerbaigiani nella Resistenza italiana*, Roma, Sandro Teti Editore.

Talbot S. (a cura di) (1970), *Khrushchev remembers*, trad. it. *Kruscev ricorda*, Milano, SE.

Tatu Michael (1969), *Le pouvoir en URSS*, trad. it. *La lotta per il potere in URSS*, Milano, Rizzoli.

Todorov Tzvetan (1977), *Introducion à la littérature fantastique*, trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.

Tolčenova Nina (1982), *Slovo o Šuksine*, Moskva, Sovrememnnik.

Tol'c Vladimir (2012), "Dekabr 1962. Manež. 50 let spustja". URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24786334.html> [consultato il 5/11/2015].

Tolstych V. (1969) (a cura di), *Iskusstvo nraustennoe i beznrastvennoe*, Moskva, Iskusstvo.

Tompson William (2003), *The Soviet Union under Brezhnev*, Pearson, London.

Trifonov Jurij (1972), "Vybrat', rešat'sja, žertvovat'", in: *Voprosy literatury*, n. 2, pp. 62-64.

Trifonov Jurij (1981), "Kak slovo naše otzovetsja", in: *Novyj mir*, n. 11, pp. 233-244.

Trofimenkov Michail (2000), "Cinema russo, 1956-2000", in: Brunetta Gian Piero (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. 3, *L'Europa e le cinematografie nazionali*, vol. 2, Torino, Einaudi, pp. 1139-1172.

Tvardovskij Aleksandr (1965), "Po slučaju jubileja", in: *Novyj mir*, n. 4, pp. 4-18.

Usačev Maks (2014), "Sovetskij universam: ponjat' i prostit'", URL: https://new-retail.ru/lifestyle/sovetskiy_universam_ponyat_i_prostit6794/ [consultato il 15/07/2018].

Vajl' Petr, Genis Aleksandr (2001), *60-ye. Mir sovetskogo čeloveka*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva.

Venturi Gigliola (1972), "Il battello bianco approda a Mosca" in: Ajtmatov Čingiz, *Il battello bianco. Dopo la fiaba*, Bari, De Donato, pp. 181-190.

Vitale Serena (1978), "Introduzione", in: Šukšin Vasilij, *Il viburno rosso*, Roma, Editori riuniti, pp. 7-18.

Volček Dmitrij (2012), "Bol'soj terror i leningradskie pisateli". URL: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24656745.html> [consultato il 19/07/2016].

Volkov I.F. (1981), "O mnogoobrazii form v literature socialističeskogo realizma", in: Volkov I. F., Kuznecova R. R., Fatjuščenko V. I. (a cura di), *Aktual'nye problemy socialističeskogo realizma*, Moskva, Izd-vo MGU.

Walsh Harry (1993), "Shamanism and Animistic Personification in the Writings of Valentin Rasputin", in: *South Central Review*, n. 1, pp. 78-90.

Werth Nicolas (2000), *Historie de l'Union soviétique. De l'Empire russe à la Communauté des Etats indépendants 1900-1991*, trad. it. *Storia della Russia nel Novecento. Dall'Impero russo alla Comunità degli Stati Indipendenti 1900-1991*, Bologna, Il mulino.

Wheeler Marcus (1966), "Political Aspects of the 23rd Congress of the CPSU", in: *The World Today*, vol. 22, n. 7, pp. 307-314.

Zalambani Maria (2003), *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*. Roma, Carocci.

Zalambani Maria (2009a), *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze, Firenze University Press.

Zalambani Maria (2009b), "I dibattiti letterari degli anni Sessanta in Urss", in: *Europa Orientalis*, n. 28, pp. 343-382.

Zalygin Sergej (1982), "Povesti Valentina Rasputina", in: *Literaturnye zaboty*, Moskva, Sovetskaja Rossija, pp. 236-249.

Zaslavsky Victor (1981), *Il consenso organizzato. La società sovietica negli anni di Brežnev*, Bologna, il Mulino.

Žurnal Kontinent. *Istorija/Sovremennost'* (2007). URL: <http://e-continent.de/publication/> [consultato il 22/03/2017].

Zolotonosov Michail (2006), "Šestidesjatniki. Vsevolod Kočetov. Sud'bodonosnyj roman i ego avtor" in: *Delo*, 13/06/2006. URL: <http://www.idelo.ru/421/17.html> [consultato il 18/02/2018].

Zvel'son Evgenija (1986), *Sudebnye processy po ekonomičeskim delam v SSSR. Šestidesiatye gody*, London, Overseas Publication Interchange.

Voci enciclopediche

“Detektivnaja literatura” (1936), in: *Malaja sovetskaja enciklopedija*, vol. 3, Moskva, Gosudarstvennyj institut “Sovetskaja enciklopedija”, p. 765.

“Detektivnyj roman” (1930), in: *Literaturnaja enciklopedija*, vol. 3, Moskva, Izdatel'stvo Kommunističeskoj akademii, p. 222.

Narkevič A. Ju. (1964), “Detektivnaja literatura”, in: *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, vol. 2, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, pp. 606-608.

“Roman” (1935), in: *Literaturnaja enciklopedija*, vol. 9, Moskva, Gostudarstvennyj institut “Sovetskaja Enciklopedija”, pp. 773-832.

Interventi ai congressi del PCUS e ai congressi degli scrittori sovietici

Brežnev Leonid (1971), “Otčetnyj doklad Central'nogo Komiteta KPSS XXIV s'ezdu Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. Doklad General'nogo sekretarja CK tovarišča L.I. Brežneva”, in: *XXIV s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 30 marta – 9 aprelja 1971 goda. Stenografičeskij otčet*, Moskva, Izdatel'stvo političeskoj literatury, vol. 1, pp. 20-132.

Egoryčev Igor' (1966), “Reč' tovarišča Egoričeva”, in: *XXIII s'ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 29 marta – 8 aprelja 1966 goda. Stenografičeskij otčet*, Moskva, Izadel'stvo političeskoj literatury, 1966, vol. 1, pp. 120-130.

Gorbačev Michail (1987), “Političeskij doklad Central'nogo Komiteta KPSS XXVII s'ezdu Kommunističeskoj Partii Sovetskogo Sojuza”, in: M. S. Gorbačev, *Izbrannye reči i stati*, vol. 3, Politizdat,. URL: http://www.lib.ru/MEMUARY/GORBACHEV/doklad_xxvi.txt [consultato il 26/05/2015].

Gor'kij Maksim (1990), “Doklad A.M. Gor'kogo o sovetskoj literature”, in: *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej*, Moskva, Sovetskij pisatel', pp. 5-19.

Simonov Konstantin (1968), “Reč' K.M. Simonova”, in: *Četvertyj s'ezd pisatelej SSSR*, Moskva, Sovetskij pisatel', pp. 158-161.

Šolochov Michail (1966), “Reč’ tovarišča Šolochova”, in: *XXIII s’ezd Kommunističeskoj partii Sovetskogo Sojuza. 29 marta – 8 aprelja 1966 goda. Stenografičeskij otčet*, Moskva, Izadel’stvo političeskoj literatury, vol. 1, pp. 354-362.

Ždanov Andrej (1990), “Reč’ Sekretarja CK VKP(b) A.A. Ždanova”, in: *Pervyj vsesojuznyj s’ezd sovetskich pisatelej*, Moskva, Sovetskij pisatel’, pp. 2-5.

Risoluzioni di politica letteraria

“O perestrojke literaturno-chudožestvennych organizacij. Postanovlenie CK VKP(b) ot 23 aprelja 1932” (1981), in: Jušin P.F. (a cura di), *Russkaja literaturnaja kritika (1917-1934)*, Moskva, Prosveščenie, pp. 134-135

Documenti

Belinkov Arkadij (2005), “Pis’mo v SP SSSR”, in: Igrunov Vjačeslav (a cura di), *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR 1950-e – 1980e*, vol. 2, *Do 1966-1973 goda*, Meždunarodnyj Institut Gumanitarno-političeskich Issledovanij, Moskva, pp. 87-94.

Bogoraz-Daniel’ Larisa, Litvinov Pavel (2005), “K mirovoj obščestvennosti”, in: Igrunov Vjačeslav (a cura di), *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR 1950-e – 1980e*, vol. 2, *Do 1966-1973 goda*, Meždunarodnyj Institut Gumanitarno-političeskich Issledovanij, pp. 43-45.

“Pis’mo 62-x pisatelej v Prezidium XXIII s’ezda KPSS i v Prezidium verhovnych sovetov SSSR e RSFSR” (1967), in: Ginzburg Aleksandr (a cura di), *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Danielja*, Posev, Frankfurt am Main, pp. 385-387.

Semičastnyj Vladimir (2002), “Lettera di V. Semičastnyj al CC del PCUS”, in: Jakovlev Aleksandr, *Memoria e avvenire della Russia*, Milano, Spirali, pp. 13-23.

Solženicyn Aleksandr (1975a), “Resoconto della riunione del Segretariato dell’Unione degli scrittori dell’Urss”, in: *Bodalsja telenok s dubom*, trad. it. *La quercia e il vitello. Saggi di vita letteraria*, Mondadori, Milano, pp. 534-555.

Solženicyn Aleksandr (1975b), "Lettera al IV congresso pansovietico dell'Unione degli scrittori (a guisa d'intervento)", in: *Bodalsja telenok s dubom*, trad. it. *La quercia e il vitello. Saggi di vita letteraria*, Mondadori, Milano, pp. 526-531.

Rasstrely v Moskve (2004). URL: <http://mos.memo.ru/shot-44.htm> [consultato il 19/07/2016].

Vserossijskaja perepis' naselenija 2010 goda. Nacional'ny sostav naselenija Rossijskoj Federacii (1970). URL: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/rus_nac_10.php [consultato il 27/12/2017].

Vsesojuznaja perepis' naselenija 1970 goda. Nacional'ny sostav naselenija po respublikam SSSR (1970). URL: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/sng_nac_70.php [consultato il 27/12/2017].

Vladimov Georgij (2005), *V prezidium Vsesojuznogo s'ezda sovetskich pisatelej SSSR*, in: Vjačeslav Igrunov (a cura di), *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR 1950-e – 1980-e gg.*, vol. 2, *Do 1966-1973 goda*, Meždunarodnyj institut gumanitarno-političeskich issledovanij, Moskva, pp. 84-86.

Ustav sojuza sovetskich pisatelej SSSR (1990), in: *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej*, Moskva, Sovetskij pisatel', pp. 716-718.

Video

Manciu Serghei (2013), "Sdelano v SSSR 2013. Sovetskie inter'ery". Video su YouTube, 03/02/2013 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-fm8UQiog3g> [consultato il 16/03/2017].

Nev Alexandr (2015), "D.f. 'Jurij Trifonov. Stranicy tvorčestva', 1985 g.". Video su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=7P2mc2O8ZWM&t=1061s> [consultato il 29/01/2018].

Pankratov Fedor (2015), "Vo glubine Sibiri Valentin Rasputin 2015", Video su YouTube, 08/07/2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=sMwPPVOKi68> [consultato il 02/01/2018].

Indice

Introduzione.....	3
1. Politica e società ai tempi del socialismo reale.....	17
1.1 La caduta di Chruščev.....	17
1.2 Brežnev, l'uomo oltre il simbolo	20
1.3 Conservatorismo e suggestioni neo-staliniane.....	24
1.4 “Riforme? E Chi ne ha bisogno? Bisogna lavorare meglio”. Il brežnevismo fra ricerca della stabilità e crisi economica.....	32
1.5 Socialismo e classe media.....	37
2. Dal Disgelo alla Stagnazione. La normalizzazione del campo della cultura e i processi politici (1966-1970)	44
2.1 L'affaire Daniel'-Sinjavskij	46
2.2 La Primavera di Praga.....	52
2.3 Il ruolo politico e la sconfitta di <i>Novyj mir</i>	55
2.4 Il 'processo dei quattro' e il movimento dissidente	64
2.5 La reazione del regime	70
3. Il realismo socialista ai tempi del socialismo sviluppato	73
3.1 Definizioni e studi sul realismo socialista.....	73
3.2 Le tappe storiche del realismo socialista. Il I Congresso degli Scrittori Sovietici e il metodo unico delle arti sovietiche.....	76
3.3 Dopo la morte di Stalin.....	92
3.4 La fase post-canonica, ovvero il realismo socialista come sistema storicamente aperto di raffigurazione veritiera della vita.....	98
4. Valentin Rasputin, l'ultimo sciamano	107

4.1	La <i>derevenskaja literatura</i> e il contesto ideologico-letterario degli anni Settanta	107
4.2	Valetin Rasputin: dall'ottimismo storico all'ecologismo arcaizzante	112
4.3	Fra realismo socialista e misticismo.....	118
4.4	<i>L'ultimo termine</i> e <i>Addio a Matera</i> . Dalla critica sociale alla fiaba filosofica.....	124
5.	Vasilij Šukšin: un epistemologo della Stagnazione	134
5.1	La letteratura come ricerca della verità e il <i>čudik</i> come specchio di un'epoca.....	137
5.2	La <i>kinoliteratura</i> e le peculiarità della scrittura di Šukšin...	145
5.3	Andata senza ritorno. <i>Il viburno rosso</i>	150
6.	Čingiz Ajtmatov, fra realismo magico, realismo socialista e postmodernismo	156
6.1	La letteratura delle repubbliche	156
6.2	La figura di Čingiz Ajtmatov.....	158
6.3	Il realismo socialista come sogno	162
6.4	<i>Il giorno che durò più di un secolo</i> , il realismo socialista 'maturo' o la morte del realismo socialista	170
7.	Jurij Trifonov, un anatomopatologo della società sovietica	179
7.1	Dal realismo socialista al rapporto fra Uomo e Storia	179
7.2	La palude della vita quotidiana. <i>Le Moskovskie povesti</i>	187
7.3.	<i>La casa sul lungofiume</i> . Lo stalinismo visto dall'interno.....	195
7.4.	Uno scrittore ambiguo?	206
8.	Il <i>detektiv</i> . Giallo e realismo socialista.....	210
8.1	Il giallo à la sovietique.	213
8.2.	<i>L'era della misericordia</i> dei fratelli Vajner.....	222

Conclusioni	229
Sigle e acronimi.....	234
Riferimenti bibliografici	236