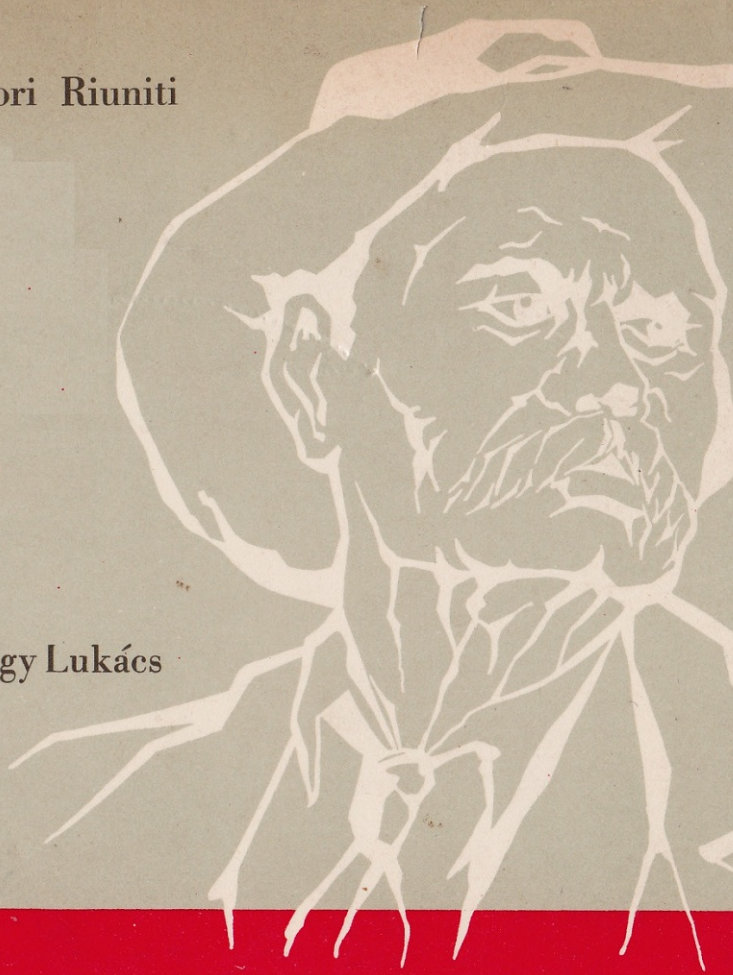
Editori Riuniti



György Lukács

LA LETTERATURA SOVIETICA

GYÖRGY LUKÁCS

LA LETTERATURA SOVIETICA

EDITORI RIUNITI

Copyright by Editori Riuniti, 1955. Titolo originale: *Der russische Realismus in der Weltliteratur,* Aufbau-Verlag, Berlin, 1953. Traduzione di I. P.

PREMESSA ALL'EDIZIONE ITALIANA

Questo libro è, in un senso preciso, la diretta continuazione dei miei Saggi sul realismo, *apparsi in Italia nel 1950. Anzi, lo è tanto che le pagine su Maxim Gorki, poste a conclusione di quel volume, possono con pieno diritto introdurre i saggi qui raccolti. Non è questo un caso, ma il preciso riconoscimento della singolare posizione di Gorki nella storia della letteratura: da una parte, egli rappresenta la conclusione, il coronamento del grande movimento realistico dell'ottocento; dall'altra, è al tempo stesso il primo classico del realismo socialista maturato con la rivoluzione russa.*

Questo libro si occupa dei principali e piú caratteristici rappresentanti di questa nuova e superiore fase del realismo. Il suo scopo è appunto di rendere evidente al lettore occidentale l'essenziale e rivoluzionaria novità di questo sviluppo della letteratura. Sottolineo la parola « novità ». Nelle concezioni oggi dominanti una simile formula è però esposta ai piú grossi equivoci. Dopo la nascita del naturalismo, e in particolare dopo il suo superamento ad opera di molteplici ed effimeri « ismi » (dall'impressionismo al surrealismo, e oltre), fu proprio del bagaglio dottrinario di ogni corrente concepire le nuove idee da essa proclamate come rigida ed esclusiva negazione di quelle tradizionali.

Queste anguste dottrine di « scuola » sono false e contraddicono tutti i dati della storia letteraria e artistica. Esse sono però particolarmente sbagliate ove si applichino al realismo socialista. Senza dubbio, quest'ultimo ha tratto il suo contenuto da un rivolgimento effettivamente radicale della storia, dalla sostituzione della società capitalistica con la società socialista, ma i suoi

principali esponenti e teorici, nonostante ciò, o forse appunto per ciò, hanno chiara coscienza che la caduta del capitalismo, la rottura con la sua economia e ideologia non comportano affatto un taglio netto con le tradizioni culturali progressive del proprio paese, dell'umanità. Al contrario. Di fronte a un movimento decadente contemporaneo, il proletkult, *Lenin ha cosí formulato la posizione del marxismo: « Il marxismo ha acquisito la sua importanza storica mondiale, come ideologia del proletariato rivoluzionario, perché non ha rinnegato le piú preziose conquiste dell'epoca borghese, ma, al contrario, ha assimilato e rielaborato quanto vi era di piú valido in oltre duemila anni di storia del pensiero e della cultura umani ».*

Questa determinazione della continuità storica, dell'assimilazione critica e della rielaborazione del retaggio culturale non implica affatto che il realismo socialista oggi in sviluppo non sia un fenomeno essenzialmente nuovo. Le considerazioni che seguono intendono appunto mettere in luce i princípi di questa « novità », partendo da alcuni esempi caratteristici. Esse, però, vogliono anzitutto sfatare la leggenda controrivoluzionaria secondo cui la novità — intesa in senso deteriore — consisterebbe nel fatto che, con il 1917, la grande cultura russa avrebbe cessato di esistere, di essere una forza viva e operante (Che dietro simili concezioni si nasconda un'interpretazione mistica e decadente di Tolstoi e di Dostoievski l'ho illustrato nel mio precedente volume). Occorre piuttosto sottolineare come la novità della letteratura del realismo socialista, nonostante questo suo carattere, vada congiunta con l'assimilazione e la rielaborazione critica della grande tradizione progressiva.

Le nostre considerazioni si rivolgono inoltre contro la concezione formalistica del « nuovo », che caratterizza le teorie estetiche dei vari « ismi ». Noi pensiamo che una forma essenzialmente nuova, degna di esercitare un'influenza universale e duratura — e non esclusivamente condannata a rimanere la « sapienza esoterica » di ristrette conventicole e salotti letterari —, scaturisce senza eccezioni da un nuovo contenuto di vita che lo sviluppo storico ha portato alla luce, dai nuovi rapporti fra gli

uomini, fra le classi, da una nuova concezione di vita, da una nuova Weltanschauung, *da una nuova morale. Un mutamento cosí radicale determina naturalmente forme nuove. Queste e solo queste (non le altre, derivate da meri esperimenti formali) sono valide e durature. Giacché proprio la forma artistica dev'essere non qualcosa di astrattamente universale, un'idea avulsa dal mondo, fuori del tempo e dello spazio, ma sempre la forma di un contenuto storico-sociale concreto, determinato. Quanto piú alto e ricco è questo contenuto, quanto piú adeguatamente la forma lo esprime, tanto piú organica e artistica sarà la forma stessa.*

Una trasformazione cosí gigantesca della vita umana, come la nascita della società socialista, la fine della « preistoria dell'umanità » (Marx), il passaggio alla sua storia reale deve quindi generare, nella pienezza del nuovo contenuto, — nel senso che si è detto, — anche nuove forme. E, poiché l'altezza e importanza del nuovo contenuto determinano l'essenza e il valore delle nuove forme, è chiaro che qui deve nascere uno stile piú elevato nella storia della letteratura. Il che non significa peraltro né che questo stile si manifesti tutto in una volta, né che questa sua qualità caratterizzi interamente la produzione letteraria. In primo luogo, ogni epoca di fioritura letteraria si esprime in opere di valore artistico diseguale: se è ridicolo giudicare il periodo elisabettiano da un autore drammatico di terz'ordine e non da Shakespeare o, diciamo, da Marlowe o Ben Jonson, è quanto meno errato giudicare la letteratura sovietica come fanno i borghesi, i quali prendono come punto di partenza le deficienze — reali o presunte — di un mediocre romanzo per condannare il realismo socialista nel suo complesso.

In secondo luogo, la genesi e la fioritura di ogni nuova letteratura e arte è un processo, nel quale gli effettivi valori artistici — l'unità del nuovo contenuto con la nuova forma — si sviluppano a poco a poco, spesso nel corso di grandi lotte. Chi ha seguito con un po' di attenzione i diversi e importanti dibattiti sull'arte e sulla letteratura sovietica conosce bene la spregiudicatezza con cui la critica e l'autocritica vengono eserci-

tate sul contenuto di idee e sulla forma artistica, e sa con quale senso critico l'opinione pubblica, interessata ai problemi dell'arte, consideri in ogni nuovo prodotto i tratti del « nuovo ». In questo processo rientra anche lo sganciamento della nuova arte dalla vecchia, la lotta contro pregiudizi e tradizioni che costituiscono un ostacolo al suo sviluppo. Ma vi rientra anche (come s'è già detto) la ripresa critica di tutti quegli elementi del passato che possono sollecitare la creazione di opere realmente nuove.

In terzo luogo, bisogna ricordare che un adeguato giudizio estetico può scaturire soltanto da un'esatta analisi e individuazione del contenuto. Qui è la deficienza piú grave della critica occidentale nei confronti della letteratura sovietica. Quando ci si accosta a questa letteratura con criteri elaborati su Joyce o Hemingway, sarà altrettanto difficile poter dire qualcosa sulla sua piú autentica natura, quanto era impossibile a Voltaire giudicare rettamente Shakespeare dal punto di vista estetico della tragédie classique. *Si finirà per trascurare proprio i valori piú caratteristici e importanti, e chiedere cose che esulano dal mondo dell'autore preso in esame, anzi che sono da lui respinte in linea di principio. L'esigenza di partire dalla base storica del contenuto non conduce però affatto al relativismo estetico. Essa non significa soprattutto che con ciò — come astratta alternativa a Corneille e Racine — si vogliano porre sullo stesso piano estetico Shakespeare e Beaumont-Fletcher. Né si tratta di negare, in linea di principio giudizi fondati su criteri di carattere universale. Essi non solo sono necessari, ma anche del tutto possibili; occorre soltanto che vengano compenetrati dalla già accennata individuazione (sulla base del contenuto) della specifica storicità delle forme poste a confronto, e che sotto questo profilo si formulino giudizi di carattere piú generale. Giacché l'individuazione storica del necessario rapporto fra contenuto storico-sociale e forma derivata non implica che questo contenuto operi sempre positivamente sulla forma artistica (Si pensi alla tesi di Marx circa la natura antiartistica della società capitalistica).*

Né si dimentichi infine che lo sviluppo della letteratura mondiale, l'affermarsi dei suoi mutamenti radicali non possono essere

giudicati sotto un profilo meramente estetico, per quanto profondo e giusto. Il sorgere di una nuova visione della vita può a volte assumere una forma che fa epoca, senza che per questo lo stile raggiunga il vertice. Il London Merchant *di Lillo o il* Père de famille *di Diderot segnano una nuova epoca nella storia del dramma, benché non pochi lavori teatrali del tempo, che esprimevano con virtuosa abilità vecchi contenuti, siano loro superiori sul piano formale. Ciò vale anche per il significato letterario di Richardson, ecc. Beninteso, ogni contenuto progressivo e di portata universale conquista sempre, presto o tardi, la sua forma esteticamente piú compiuta, anzi senz'altro « compiuta ». Cosí Lessing e Schiller dopo Lillo e Diderot, cosí Rousseau e Goethe dopo Richardson. Ma non per questo la « svolta » letteraria perde la sua originaria essenza; e infatti come tale continua a vivere nella nostra memoria.*

Quanto piú radicale è questa svolta per il contenuto sociale, tanto piú gravida di conseguenze essa è per l'arte e per la letteratura. Se ciò è vero, come è vero, vale tanto piú per la letteratura sovietica, che rispecchia in forma letteraria il rivolgimento piú radicale che si sia prodotto finora nella storia dell'umanità. Non è dunque un caso che la resistenza della tradizione sia qui particolarmente violenta. Non parlo di quegli individui, che sono indotti dalla loro posizione politica a rigettare a priori *tutto ciò che la realtà socialista porta alla luce. Le remore sono molte anche in chi è personalmente propenso alla spregiudicatezza in fatto di letteratura; del resto, costoro sono stati educati, nella loro stragrande maggioranza, dal decadentismo borghese degli ultimi decenni. E anche quando — in apparenza — si fa ricorso ai classici, questi vengono interpretati alla luce del decadentismo; un Goethe « gidiano » è sicuramente piú Gide che Goethe, e se a volte Proust viene accomunato a Balzac, è piuttosto il primo ad appropriarsi il secondo. Tutto ciò ha i suoi motivi, che trascendono ampiamente la letteratura e l'arte: le condizioni di vita e le concezioni del mondo degli uomini nell'epoca dell'imperialismo (solitudine, disperazione, mancanza di prospettive, nichilismo, fatalismo, ecc.) hanno — in quanto contenuti — determi-*

nato non solo le forme che incontriamo nelle opere piú famose di quest'epoca, ma anche la recettività che, di fronte alle esigenze spesso non dichiarate e istintive della letteratura, contribuisce in misura decisiva a formare il gusto.

Se dunque l'autore del presente libro, sulla base di queste considerazioni e di altre che si potrebbero svolgere nella stessa direzione, vuole avvicinare lo spirito della letteratura sovietica ai lettori occidentali, è chiaro che egli dovrà sempre concentrare la sua analisi sul nuovo contenuto di vita che ne sta a base. Solo se riuscirà a rendere in qualche modo comprensibili o addirittura a far conoscere al lettore le nuove condizioni di esistenza, i nuovi uomini che da esse nascono con nuovi problemi, soluzioni, prospettive, il lettore potrà seguire il trapasso del nuovo contenuto in una nuova forma e giudicare queste opere nella maniera giusta.

Questo scopo determina la struttura e lo stile dei saggi qui raccolti. Esso determina però anche — almeno in parte — la scelta delle opere esaminate. Da un lato, desideravo porre in primo piano quei problemi del nuovo contenuto di vita, della sua genesi e del suo sviluppo, che sono tipici per la stessa realtà sovietica e per la sua evoluzione. Dall'altro, ho preso le mosse contemporaneamente da quei problemi che, sotto l'aspetto morale e sociale, interessano anche il mondo capitalistico. Ho cercato sia di mettere in luce il netto contrasto fra questi due mondi sia di rendere evidente l'oggettivo dissidio, determinato dalle nuove condizioni di vita, dove sussiste un'apparente analogia. Mi ha guidato il pensiero che, solo quando avessero avuto chiari i motivi reali delle lotte umane, le crisi morali e spirituali da esse generate negli individui, i lettori avrebbero seguito volentieri le considerazioni, che analizzano la forma letteraria di un simile contenuto di vita.

Questo non è tuttavia l'unico motivo che ha orientato la scelta dei temi e la struttura di questo libro. Devo confessare apertamente al lettore che la mia conoscenza della letteratura sovietica non è tale da consentirmi di dare un'immagine completa, totale, esatta nella delimitazione delle correnti e degli in-

dirizzi, esauriente nella descrizione di tutte le fasi di sviluppo e dei momenti di transizione. Perciò ho esitato a lungo, prima di dedicare un saggio ad alcuni importanti fenomeni della letteratura sovietica. La letteratura sovietica abbraccia un campo immenso, e la sua effettiva, scientifica conoscenza richiede nozioni specifiche molto profonde. Io non le posseggo, quanto meno se si assume a pietra di paragone la mia conoscenza della letteratura dell'ottocento. Se tuttavia si è convinti che la trattazione estetica della letteratura del realismo socialista è assolutamente necessaria, sia dal punto di vista del critico sia da quello del lettore, si devono ricercare alcuni criteri non per fare di necessità virtú — il che è impossibile —, ma per rendere meno sensibile questa deficienza nella trattazione.

Di un aspetto del criterio da me seguito ho già detto. Del resto, certi caratteri dello stile saggistico tornano a vantaggio dell'autore. Sarebbe, senza dubbio, pericoloso ed errato presentare la cosa come se lo stile saggistico offrisse un rimedio universale contro le conoscenze frammentarie. So bene che ci sono saggi e saggi. Si può, ad esempio, trattare un'opera di Balzac in forma saggistica, ma in modo che dal saggio traspaia la precisa conoscenza di tutto lo scrittore e del suo tempo. In questo caso il saggio è soltanto una forma particolare della trattazione scientifica, storiografica e teoretica. Tuttavia, si può anche analizzare in forma saggistica una singola opera in modo che del particolare periodo traspaia solo ciò che ha determinato quest'opera come tale e che il nesso con lo sviluppo letterario antecedente, contemporaneo e susseguente resti al di fuori del saggio. Senza dubbio, questo « genere » è rispetto al primo di minor valore scientifico: e ad esso appartengono i saggi compresi in questo volume.

Due sono le conseguenze che ne derivano. In primo luogo, il lettore non deve pensare che le opere esaminate siano da me considerate un prodotto eccezionale della letteratura sovietica, e i loro autori le figure piú rappresentative. Ciò vale senza dubbio per Fadeev, Sciolokhov e Makarenko; negli altri casi, però, la scelta è determinata da quei momenti del contenuto, di cui ho già parlato. In secondo luogo, la successione storica nel rag-

gruppare le diverse figure viene determinata sostanzialmente dalla tematica; nel nostro criterio di organizzazione si rispecchia piú lo sviluppo della realtà sovietica, che non quello della letteratura come tale. Anche questa è una conseguenza necessaria delle condizioni soggettive già indicate, che hanno determinato la genesi di questo libro; ma — cosí almeno spera l'autore — l'obiettivo ordinamento storico faciliterà al lettore l'accesso al nuovo contenuto della letteratura socialista e, traverso la mediazione del contenuto, alla sua nuova forma.

Tutto questo occorreva dire apertamente, perché il lettore non si accostasse al libro con la falsa idea di trovare in esso una caratterizzazione generale e scientifica della letteratura sovietica. Ma proprio l'importanza del tema mi sembra giustificare il metodo espositivo usato, che nasce da deficienze soggettive. La nuova cultura socialista dell'Unione Sovietica diviene di giorno in giorno un fattore sempre piú decisivo per la vita dell'umanità. Conoscerla, anche solo in parte, è quindi sempre piú un bisogno vitale di grandi masse ed è in ogni caso indispensabile per chiunque voglia nella situazione attuale orientarsi effettivamente e non degradarsi a strumento della propaganda imperialistica. Questi saggi vogliono costituire un avvio a un simile studio, almeno nel campo della letteratura, e l'autore li licenzia con la speranza che, fino a quando i lettori occidentali non abbiano a disposizione lavori piú completi ed effettivamente scientifici, essi possano assolvere questa loro funzione.

GYÖRGY LUKÁCS

MAXIM GORKI

L'EMANCIPATORE

> Soltanto quando *gli « strati inferiori » non vogliono piú* il passato e *gli « strati superiori » non possono* piú vivere come in passato, soltanto allora la rivoluzione può vincere. In altri termini, questa verità si esprime cosí: la rivoluzione non è possibile senza una crisi di tutta la nazione (che coinvolga cioè sfruttati e sfruttatori).
>
> LENIN, *L'estremismo, malattia infantile del comunismo.*

Il piú grande scrittore contemporaneo è morto. D'ora in poi non solo non avremo le opere, che le sue forze ancora vigorose avrebbero potuto darci, ma ci mancherà soprattutto un grande uomo: la sintesi vivente di tutti i piú autentici valori del passato, la garanzia della continuità delle tradizioni del realismo socialista, la testimonianza vivente per noi e per tutto il mondo che la rivoluzione proletaria, il socialismo vittorioso rappresentano un prodigioso rinnovamento della cultura.

Se cerchiamo oggi di stabilire il significato che Gorki ebbe come scrittore, come maestro e come uomo — e non potremo farlo in poche righe —, non risolviamo soltanto un problema di critica letteraria, ma giungiamo anche a definire i *doveri dello scrittore* nella presente situazione storica.

Che cosa è stato Gorki per noi scrittori e critici? Un esempio, un maestro, un educatore. Ma tutti questi termini esprimono solo in modo approssimativo e impreciso il significato di Gorki. Se vogliamo infatti pervenire a una definizione piú rigorosa, dobbiamo piuttosto ricordare le parole che Goethe pronunciò nel 1832, a proposito dei suoi rapporti con i giovani scrittori: « Nostro maestro è l'uomo che ci guida nella pratica costante di un'arte e che, mentre noi procediamo verso la perfezione, ci comunica

a poco a poco i princípi, che ci consentono di conseguire nel modo piú sicuro il fine propostoci. In tal senso, non sono stato *maestro* a nessuno. Pure, se dovessi dire che cosa ho rappresentato per tutti i tedeschi, e soprattutto per i giovani poeti, affermerei che sono stato il loro *emancipatore* ».

Il senso di questa emancipazione consisteva per Goethe nell'aver educato i giovani poeti a una vita piú piena e piú seria. « Il contenuto della poesia — scrive Goethe concludendo — è il contenuto della propria vita ». La lingua, la tecnica, ecc. della poesia tedesca erano già molto evolute ai tempi di Goethe. La espressione poetica non presentava difficoltà insormontabili. Al contrario, si aggravava il pericolo del vacuo virtuosismo, il pericolo di scambiare il dominio formale delle forme letterarie con la poesia vera. L'illusione che la *perfezione* tecnica sia già di per sé poesia, che il contenuto si offra spontaneamente al talento, è il pericolo, la schiavitú, da cui Goethe afferma di aver emancipato i giovani poeti. Egli li ha emancipati, indicando loro il valore del *contenuto della vita*. E in alcuni versi, pieni di spirito e di saggezza, li ha esortati:

Jüngling, merke dir in Zeiten
Wo sich Geist und Sinn erhöht,
Dass die Muse zu begleiten,
Doch zu leiten nicht versteht [1].

L'emancipatore Goethe è dunque l'araldo della *maturità della vita,* come base della maturità nell'arte e nella letteratura. Sarebbe ridicolo prendere alla lettera il parallelo che qui si offre spontaneamente: tutti noi conosciamo troppo bene le differenze tra l'epoca del vecchio Goethe e il mondo presente. Sono a tutti ben note le profonde differenze tra i compiti della letteratura in questi due periodi. Ma, nonostante tutte le differenze, il nocciolo del pensiero goethiano è ancor oggi quanto mai attuale e valido.

---

[1] Giovane, rammenta, nel tempo in cui spirito e intelletto s'eleva, che la Musa sa seguire, ma non guidare.

Dopo che la *Pravda* ha aperto la discussione intorno ai problemi della nostra arte, additando nel naturalismo e nel formalismo l'obiettivo contro cui deve lottare la letteratura, tra gli scrittori sovietici s'è acceso un ampio dibattito. Purtroppo, Maxim Gorki non ha potuto parteciparvi di persona. Ma, in un articolo, si è pronunciato sulla questione con la sua ben nota sincerità. Scrive Gorki: « Dal momento che il dibattito non è sorto all'interno dell'Unione [1], ma è stato suggerito dall'esterno, è lecito chiedersi se la questione non sia stata risolta soltanto a parole ».

Questa critica rivela con la massima evidenza la funzione emancipatrice svolta da Gorki nella letteratura sovietica. Egli sa che la vita pone in modo sempre piú imperioso la necessità di liberarsi dai residui del capitalismo e che un gran numero di scrittori concepisce questo problema vitale per la cultura in una prospettiva ristretta e corporativa, da puri letterati.

Che cosa è la cultura letteraria? Che cosa deve essere? Anzitutto, *il senso della reale grandezza umana*: la capacità di cogliere la grandezza umana in tutti i momenti e in tutte le forme di vita, anche se non si presenta ancora in modo palese, anche se non assume ancora un aspetto compiuto e maturo; la capacità di scorgere con acume il progresso umano e di viverlo con intima partecipazione; la capacità di riconoscere quel che è nuovo e gravido di futuro nelle sue prime e spontanee espressioni. Intervenendo al primo congresso degli scrittori sovietici Gorki ha esaminato la nostra letteratura sotto questo profilo e ha dichiarato: « Noi siamo osservatori meschini della realtà ». Sulla scorta di osservazioni in apparenza di poco conto, egli ha mostrato chiaramente come alla letteratura sovietica sia sfuggita l'evoluzione concreta dell'uomo nuovo, l'evoluzione della realtà storica (nelle campagne, per esempio), come molti scrittori non diano ancora prova di un'adeguata intelligenza del nuovo e grande contenuto della nostra realtà storica.

Gorki è il piú grande scrittore della nostra epoca, perché ha saputo conquistarsi la maturità letteraria, fondata appunto

[1] Unione degli scrittori sovietici.

sulla maturità della vita, anche nelle circostanze piú sfavorevoli. Si leggano i suoi ricordi su Leonid Andreev. Per due volte Gorki lamenta che Andreev ha deformato e sminuito, per i suoi pregiudizi letterari, i grandi fenomeni vitali: « Bisognerebbe rappresentare certi momenti della nostra realtà, — dice Gorki, — e proprio i piú rari e positivi, come essi sono ». E piú oltre: « Non riesco ancora ad ammettere che cosí rare espressioni di sentimenti umani ideali siano travisate di proposito dal poeta perché cosí prescrive il suo venerato dogma ».

Questo rispetto per la grandezza della vita umana è la base della maturità letteraria di Gorki. Ed è anche la fonte del suo inestinguibile odio contro *ogni forma di barbarie.* L'accento va posto qui sulla parola *ogni.* Gorki ha odiato profondamente la *barbarie originaria* della vecchia vita russa. Pochi scrittori hanno odiato mortalmente, come lui, l'ottusità e la crudeltà di quella vita. Ma Gorki ha seguíto col suo lucido odio anche il crescere della barbarie del capitalismo monopolistico. « Qual è la sua posizione verso la guerra imperialistica? e verso il fascismo? »: sono questi i quesiti che egli sempre si pone nel valutare uno scrittore.

Gorki, col suo lucido odio, denuncia in pari tempo le forme *spiritualizzate,* raffinate della barbarie. Nella relazione al congresso degli scrittori, cosí si esprime su Dostoievski: « A Dostoievski si attribuisce la parte del cercatore di verità. Ma, se egli ricercò la verità, la ritrovò nell'elemento bestiale, nell'istinto brutale dell'uomo, e non per combatterla, ma per giustificarla ». Lo sguardo acuto di Gorki coglie il nesso che congiunge le diverse espressioni della barbarie imperialistica, sia che si manifesti nella rozza brutalità fascista, sia che, rielaborata letterariamente, assuma forme ingannevoli. Il principio vitale unitario è sempre l'idealizzazione dell'elemento bestiale nell'uomo, il disprezzo per la grandezza umana e per ciò che ha reso tale l'uomo, per tutto ciò che, attraverso un'evoluzione molto complessa, ha trasformato l'essere umano da semplice animale in uomo.

Pochi hanno compreso a fondo, come Gorki, il pensiero di

Engels sulla funzione svolta dal lavoro in questo processo, sull'inscindibile connessione del lavoro con la grandezza umana (e, d'altra parte, del parassitismo con la barbarie). Nella già citata relazione al congresso degli scrittori Gorki ha piú volte richiamato l'attenzione sul folklore, ossia sulle opere d'arte popolari, non scritte. Egli ha mostrato con insistenza che i tipi piú vitali, piú complessi e artisticamente piú compiuti, come Ercole, Prometeo e Faust, sono stati creati dal popolo.

Questo nesso intimo della letteratura popolare con i problemi piú profondi della letteratura, con le sue piú alte e compiute espressioni, può esser realizzato in modo consapevole e non contraddittorio soltanto nel socialismo. La letteratura della società classista, per sua natura, non ha mai potuto assorbire realmente e compiutamente gli enormi impulsi che le venivano dalla poesia popolare. In particolari circostanze, la genialità di eminenti figure, come Shakespeare, Cervantes e Rabelais, ha consentito che una parte almeno di questo immenso tesoro fosse assorbita nelle forme eterne della letteratura piú alta.

Le contraddizioni dell'evoluzione letteraria, nella società di classe, risultano evidenti dal fatto che, se, da un canto e in determinate circostanze, l'abbandono dell'elemento popolare può essere la soluzione migliore, l'unica realmente progressiva (come hanno dimostrato Bielinski e Cernyscevski a proposito di Lomonosov); d'altro canto, la poesia popolare può ridursi a un livello basso, meschino, provinciale.

Soltanto la liberazione di tutte le energie sopite, compresse e snaturate del popolo lavoratore, liberazione operata dalla rivoluzione proletaria, può risolvere queste contraddizioni. Solo il trionfo della rivoluzione proletaria consente di scoprire questi tesori, di valersi di queste energie e di portare cosí la letteratura e l'arte a un livello prima inconcepibile. Ma le vestigia del capitalismo sono un reale ostacolo in quest'opera. Fino a quando gli scrittori non acquisiscono un chiaro concetto della reale grandezza umana, espressa nella poesia popolare, fino a quando non riescono a cogliere la *superiorità poetica* del contenuto popolare, l'interesse per la poesia popolare, per gli elementi e

le tendenze della realtà popolare, è ancora un interesse da *specialisti.* E, in tal caso, l'influenza dell'arte popolare sulla storia generale della letteratura è ancora circoscritta e poco produttiva.

Maxim Gorki ha sempre connesso il problema del contenuto popolare della letteratura con quello dell'eredità culturale. E non a torto, perché soltanto se la poesia popolare è posta al centro di tutte le considerazioni storiche ed estetiche, è possibile scoprire il reale nesso storico. Lo stesso Gorki ha affrontato questo problema in modo inequivocabile, quando nella relazione al primo congresso degli scrittori ha dichiarato: « C'è ragione di sperare che, quando la storia della cultura sarà scritta dai marxisti, ci persuaderemo che la *funzione della borghesia nell'elaborazione della cultura è stata di molto esagerata* ». Gorki riprende qui con chiarezza l'idea espressa da Marx, Engels, Lenin e Stalin sulla funzione svolta dalla borghesia nella storia della rivoluzione borghese, ossia l'idea che l'attuazione delle premesse e degli scopi della rivoluzione borghese è stata sempre iniziata dagli elementi plebei e democratici, *contro* la volontà della borghesia. Il feticistico attenersi alla tesi che la borghesia ha assolto una funzione *dirigente* nella rivoluzione borghese ha condotto alla triste capitolazione del riformismo borghese reazionario, al crollo teorico delle concezioni di Plekhanov. Al contrario, l'originale sviluppo di questa concezione marxista da parte di Lenin, la tattica della « *dittatura rivoluzionaria-democratica del proletariato e dei contadini* », chiaramente formulata da Lenin per il compimento della rivoluzione borghese *contro* la borghesia, hanno permesso che la rivoluzione borghese si trasformasse in rivoluzione proletaria e hanno preparato la vittoria di ottobre.

La sopravvalutazione della funzione creatrice della borghesia è un residuo dell'apologetica borghese e delle teorie falsificatrici della storia prese a prestito dal riformismo. Perfino un André Gide è riuscito a vedere in modo diverso, anche se per breve tempo, la linea di questo sviluppo storico. Infatti, nel discorso al congresso per la difesa della cultura, egli ha affermato: « Una

letteratura può trarre forza — e quindi rinnovarsi — solo dalla sua base, e cioè dal popolo. Essa è simile ad Anteo che, come narra con profonda verità simbolica il mito greco, perde forza e virilità non appena i suoi piedi non poggiano piú sulla terra. La nostra letteratura del settecento ha tratto nuovo vigore — e ne aveva gran bisogno — non da Montesquieu, né da Voltaire, ma dai *roturiers,* dai plebei, da Jean-Jacques e da Diderot ».

Valersi dell'eredità culturale, come fa Gorki nella sua opera, significa istituire un nesso organico tra i fini piú alti della creazione artistica e le profonde radici del contenuto popolare rivoluzionario, significa istituire un nesso concreto con le tradizioni dei momenti piú alti della letteratura mondiale.

La schietta e profonda interpretazione della realtà è il comune fondamento della grandezza artistica e del contenuto popolare della letteratura. Si legga il racconto di Gorki *Konovalov* e si vedrà come l'effettiva raffigurazione di autentici problemi di vita eserciti sul popolo un'influenza profonda e rivoluzionaria; come una vera azione della letteratura sul popolo possa scaturire soltanto dalla profondità della concezione del mondo propria dello scrittore.

Con questa concezione del carattere nazionale-popolare della letteratura Gorki supera il falso dilemma della letteratura borghese decadente, il dilemma fra la *torre d'avorio* e la pura e semplice propaganda. La poesia di Gorki rifiuta con altrettanta fermezza sia il formalistico distacco dalla vita che l'umiliante *praticismo.* Gorki è sempre stato uno scrittore attuale e non ha mai scisso la sua attività letteraria dalla sua opera di pubblicista rivoluzionario. Anzi, i suoi capolavori sono nati appunto da questa attività pubblicistica: *Foma Gordeiev,* agli inizi della battaglia contro il capitalismo, quando Gorki viveva ancora in provincia; *La madre,* durante la prima rivoluzione; *Klim Samghin,* durante le polemiche contro i nemici della rivoluzione proletaria vittoriosa.

Ma comprendere il significato dell'eredità letteraria di Gorki significa anzitutto — anche in questo caso — cogliere l'essenza di questo nesso: Gorki, poeta autentico, non è mai soltanto un

pubblicista. L'attività giornalistica gli serve per osservare la vita piú da vicino, per studiare le forze in giuoco, i tipi dominanti, i conflitti tipici della vita, per partecipare attivamente e con passione alle lotte. Sulla scorta di un simile patrimonio e dell'elaborazione poetica di un'esperienza di vita cosí ricca, Gorki riesce a identificare e ad esprimere i motivi umani essenziali e piú profondi, che non appaiono alla superficie della vita, a scoprire e a raffigurare i loro riflessi spirituali. Per questo nell'analisi dei suoi problemi egli muove da lontano, scava a fondo nel passato, nella storia dei tipi fondamentali della nostra epoca. Il futuro storico della nostra rivoluzione, che analizzerà le difficoltà da noi superate nella costruzione della società socialista, dirà di Gorki ciò che Engels disse di Balzac: « [da Balzac], perfino nelle particolarità economiche [...], ho imparato piú che da tutti gli storici, gli economisti, gli statistici di professione di quel periodo, messi insieme ». Attraverso questa concreta concezione dei fenomeni sociali, Gorki supera il dilemma moderno della *torre d'avorio* e della mera letteratura di propaganda. Poiché l'una e l'altra, seppur con caratteri diversi, seppure con intenti soggettivi diversi, sono antistoriche, in quanto restano alla superficie immediata della vita.

Cultura significa vasta e profonda conoscenza della vita che consenta all'uomo di dominare la realtà. La vita di Gorki si differenzia da quella della maggior parte degli scrittori moderni proprio per la vastità e la profondità dei suoi interessi, per l'intensità con cui, dalla prima infanzia fin sul letto di morte, egli ha cercato di arricchire e approfondire la sua cultura. Gorki non è stato mai *soltanto* uno scrittore, nel senso piú stretto e moderno della parola: un uomo che, in virtú di un certo talento, scrive libri, si specializza in questo campo e *osserva* la realtà quel tanto che gli basta per comporre nuove opere. Gorki è un grande scrittore proprio perché ha combattuto instancabilmente e con efficacia contro questa nefasta conseguenza della divisione capitalistica del lavoro. Combattendo questa battaglia, egli ha arricchito senza sosta il contenuto della propria vita e ha potuto evolversi come artista in ogni nuova opera. Il pericolo

di esaurimento del talento — pericolo caratteristico per lo scrittore *specializzato* dalla divisione capitalistica del lavoro — per Gorki non esiste.

Gorki insiste sull'importanza che ha avuto il lavoro per il suo talento, per la sua opera. Narrando un suo colloquio con Leonid Andreev, dice: « Lo rassicurai e gli dissi che non mi ritenevo un corsiero arabo, ma una bestia da soma, che dovevo i miei successi meno all'innato talento che all'amore per il lavoro ». Quest'affermazione, espressa in forma cosí polemica, può sembrare alquanto esagerata e non corrisponde del tutto all'idea che Gorki aveva di sé. Pure, nonostante l'esagerazione, si tratta di un'affermazione sostanzialmente vera. Gorki non ebbe mai cura del giuoco dell'immaginazione e della finzione, della rifinitura formale e di altri tratti contemporanei della *genialità,* considerati come sostanza del talento politico. Egli considerava il suo talento come il risultato del lavoro svolto su se stesso.

Naturalmente, il critico non deve per questo sentirsi esonerato dall'indagare il segreto dell'innata genialità di Gorki. Anche se questa genialità non va ricercata, a nostro avviso, dove si è soliti ricercarla in Gorki e in altri grandi scrittori. Lev Tolstoi, che ovviamente non riusciva ad apprezzare il modo di pensare di Gorki, disse giustamente: « Non capisco il vostro spirito... ma avete un cuore intelligente... sí, un cuore intelligente ». Un cuore intelligente: è questa forse la definizione piú acuta formulata su Maxim Gorki. L'osservazione di Tolstoi è suggerita qui da un episodio che consente di definire esattamente le nature dei due scrittori e che ci offre l'occasione per esporre alcune considerazioni sull'arte di Gorki. Un giorno Gorki raccontava a Tolstoi un episodio della sua adolescenza. Quando viveva a Kazan, si era impiegato come domestico e giardiniere in casa della vedova di un generale, che era stata forse « una ragazza di piacere », e adesso s'ubriacava sin dal mattino e perseguitava con ostinazione due signorine che abitavano nella stessa casa. Una volta, la donna le trovò in giardino e prese a rincorrerle e ad ingiuriarle. Le signorine cercarono di andar-

sene, ma la vedova sbarrò loro la strada e continuò ad insultarle. Dapprima Gorki si interpose con le buone, ma tutto fu inutile. La vedova rinfacciò al giardiniere che andava nottetempo nella stanza delle ragazze. Allora Gorki afferrò la generalessa per le spalle e la staccò dal cancello. Ma l'ubriaca « aprí in fretta la vestaglia, sollevò la camicia e urlò: "Sono assai meglio di questi topi". Non mi controllai piú, la feci voltare e la colpii con la vanga un po' al di sotto della schiena: le diedi un tal colpo che saltò via dal cancello e corse nel cortile ». Nonostante le preghiere della generalessa, il giardiniere lasciò immediatamente il posto.

In apparenza, si tratta solo di un aneddoto crudo, e forse un poco osceno, della vita di stenti dello scrittore. Ma è interessante soprattutto la reazione di Tolstoi, che sulle prime è preso da un accesso di riso e, appena rimessosi un po', dice: « Siete generoso, un altro le avrebbe spaccato la testa... », e dopo una pausa: « Siete buffo. Non prendetevela, ma siete buffo! È molto strano che siate ancora cosí buono, pur avendo il diritto di essere cattivo. Siete forte, e questo è bene... ». E, a conclusione, dice le parole già riportate sul « cuore intelligente » di Gorki.

La semplicità e la crudezza dell'aneddoto è assai opportuna per precisare alcuni significativi tratti umani e letterari di Gorki. Anzitutto, quello che Tolstoi sottolinea molto acutamente: la generosità di Gorki, l'istintiva misura nell'irosa e spontanea reazione alla trivialità e oscenità della vedova. Senza riflettere la punisce e la svergogna solo quel tanto che basta, non va oltre, non si lascia soverchiare neppure per un attimo dall'atmosfera di animalesca lubricità. D'altra parte, egli reagisce alla crudeltà con la crudeltà. Anche se, dando istintivamente alla scena, che ha un esordio osceno, un piglio umoristico, riesce a condurre l'oscenità su un piano artistico e umano. Nella crudezza dell'aneddoto si rivela la virilità, l'intima pulizia e delicatezza di Gorki, che si esprimono qui con altrettanta schiettezza quanto nelle sue altre manifestazioni vitali e nelle sue opere. Gorki ha un cuore intelligente.

E l'intelligenza del cuore ha, sul piano dell'arte, conseguenze

molto importanti. La moderna arte borghese soffre, oltre che del resto, anche del falso dilemma tra la *raffinatezza* e la trivialità, soffre di continue ricadute in uno dei due estremi opposti. Come ogni problema artistico, anche questo scaturisce dalla vita. Di fronte al progressivo e crescente imbestiamento della vita gli scrittori borghesi sono umanamente impotenti. O capitolano, e lo rappresentano nella sua nuda, piatta e bestiale trivialità; o evadono in sfere, ove il distacco dalla rozzezza della vita può apparire, alla superficie, credibile, e si rifugiano nella vacua *raffinatezza*.

La crudezza degli scrittori antichi non ha niente da spartire con questo dilemma. In alcune scene di Cervantes, Rabelais e Shakespeare esplodono anche molte passioni selvagge e animalesche, poiché senza la rappresentazione di esse il quadro della vita sarebbe incompleto. Ma queste passioni, nel mondo raffigurato dai grandi poeti, sono situate al loro *giusto posto*. Il poeta dotato di vera cultura, che domina la vita con la ragione e col sentimento, conosce anche le forze negative, e può persino compiacersi artisticamente della loro rappresentazione, perché la conoscenza degli uomini, la fiducia nelle forze reali dell'umanità, nelle effettive virtú umane gli dànno la certezza del trionfo definitivo sulla brutalità. Lo scrittore borghese contemporaneo è invece impotente di fronte all'imbestiamento e non ha alcuna speranza di venirne a capo.

Maxim Gorki aveva un cuore intelligente: nella battaglia delle forze educatrici dell'uomo contro l'imbestiamento animale, imbestiamento intensamente coltivato dalla società classista, egli ha sempre saputo scorgere una via d'uscita, e anzi ha combattuto per trovarla, ha combattuto per il socialismo. Il pathos di questa battaglia gli ha permesso di trovare, anche artisticamente, un equilibrio, mentre nei suoi contemporanei vi è solo la dissonanza dei falsi estremi. Sul piano dell'arte, l'opera di Gorki non conosce i falsi opposti moderni dell'arte *intimista* e della pseudomonumentalità che altera la verità naturale. Egli non è un meschino imitatore della natura né un deformatore stilizzante della verità. Ha un cuore intelligente, e quindi anche sensi intelligenti che

strappano alla realtà le sue caratteristiche *essenziali*. E, poiché tutto ciò che vede e raffigura è umanamente significativo, egli può rappresentare scene di vita quotidiana in apparenza appena mosse, senza perdere perciò la vera monumentalità, senza diventare un *intimista*; ed è inoltre capace di rappresentare schiettamente i tratti piú crudi dell'umanità, senza che un'ombra della trivialità moderna oscuri le sue opere, senza esser costretto a involversi nella pseudomonumentalità. Questo senso innato per ciò che è umano, per ciò che è schiettamente umano, è stato da Gorki innalzato, in una vita ricca di lavoro e di avvenimenti, a un livello culturale superiore. I legami con il movimento operaio rivoluzionario, le esperienze delle battaglie e delle vittorie della rivoluzione proletaria hanno reso sempre piú compiuta la sua arte e sempre piú piena la sua maturità artistica. Gorki è il primo maestro del realismo socialista, perché da vero artista mostra realmente, nella prassi artistica, come possono superarsi le contraddizioni dell'arte borghese. Le opere di chi vive in superficie, privo d'un ricco contenuto di vita, sono necessariamente aride, esangui, artificiose, spoglie della pienezza della vita. Ma questa pienezza della vita esiste, è presente nella nostra grande realtà socialista. A qualcuno manca *soltanto* lo sguardo di Gorki per comprendere appieno l'umana grandezza della nostra vita. Per vivere operosamente il battito di quest'epoca manca loro il cuore intelligente di Gorki, la staliniana « sollecitudine per l'uomo ».

L'opera di Gorki prepara il terreno all'attuazione di questa parola d'ordine. Molti scrittori sovietici, anche quando citano questa parola d'ordine, le dànno attuazione in modo estrinseco e formale. Si confronti il rapporto in cui si trova Gorki col proprio personaggio e quello in cui si vengono a trovare alcuni nostri scrittori con i loro. Siamo formalistici o naturalistici (o di entrambi i generi) i difetti presenti nei personaggi di alcuni scrittori sovietici, alla loro base vi è sempre un atteggiamento astratto, *burocratico* e schematico verso l'uomo, un elencare e classificare senz'anima, un disconoscere la concreta individualità umana e, in pari tempo, una mancanza di generalizzazione concreta,

l'incapacità di intendere il concreto nesso che congiunge la vicenda del singolo con la vita della società. La routine burocratica è nella vita pratica la linea della minor resistenza per continuare, nella nuova epoca, la comoda vecchia vita. Ma sbaglia di grosso chi crede che il virtuosismo letterario, in apparenza tanto piú nobile, e l'*erudizione* degli elenchi sociologico-volgari siano qualcosa di meglio della *routine burocratica.*

Ci rifacciamo ancora all'intervento di Gorki nella già citata discussione letteraria. L'arte falsa ha radici nella vita, come l'arte vera. Quest'ultima in una vita rettamente condotta, la prima in una vita sbagliata. Bisogna pertanto comprendere che i difetti di ogni letteratura derivano dalla *vita* degli scrittori. Alla base di ogni problema di forma letteraria, impostato in modo falso, vi è una concezione del mondo falsa, piatta, deformata, ecc. Ogni insufficienza nella concezione del mondo nasce dalla vita di chi professa questa concezione. Ciò che l'artista ha tollerato in sé di sterile, rozzo, deforme, animalesco e barbarico si riflette, e con maggiore evidenza, nelle sue opere.

Le battaglie letterarie dei giorni nostri si inseriscono nella lotta contro le vestigia del capitalismo nella vita e nella coscienza degli uomini. Maxim Gorki è stato un grande pioniere di questo movimento: egli ha superato nella sua attività letteraria l'arte dell'epoca capitalistica.

Noi ci troviamo al centro di questa rivoluzione, e l'attualità di Gorki sta nell'averci egli additato il cammino per distruggere queste vestigia. Cosí Gorki è diventato il nostro emancipatore, nel senso goethiano del termine.

1936

LA COMMEDIA UMANA DELLA RUSSIA PRERIVOLUZIONARIA

1

L'opera di Gorki abbraccia l'intero processo di maturazione della crisi rivoluzionaria in Russia, quel processo che ha portato alla grande rivoluzione d'ottobre. Gorki è innanzi tutto un grande scrittore, nel senso dei classici del realismo, proprio perché rappresenta questo processo in tutti i suoi lati. Gorki non illustra soltanto l'estendersi del movimento rivoluzionario nel proletariato e tra i contadini, ma dà al tempo stesso un peso decisivo alla rappresentazione della borghesia, della piccola borghesia, degli intellettuali, e mostra sempre come e perché, già molto tempo prima dello scoppio della rivoluzione, queste classi non possano piú vivere « al modo di prima », come e perché i conflitti insolubili, che sorgono per forza di cose nella vita degli *strati superiori,* finiscano per trasformarsi in premesse indispensabili del trionfo della rivoluzione.

Il modo di rappresentare di Gorki non solo illumina tutti i lati della realtà, ma è anche di una profondità inconsueta. Per lui vale ciò che Marx (come riferisce Paul Lafargue) disse di Balzac. Balzac non è stato soltanto lo storico della società del suo tempo, ma anche « il profetico creatore di personaggi che all'epoca di Luigi Filippo erano ancora allo stato embrionale e si svilupparono compiutamente solo dopo la sua morte, sotto Napoleone III ». Gorki è stato un grande storico della Russia prerivoluzionaria, perché ha colto anche certe fondamentali tendenze, che pur se trasformate in modo sostanziale dall'azione della grande rivoluzione, dalla sua forza eversiva, dalla sua

forza distruttrice del vecchio ed educatrice in senso nuovo, sono di grande importanza anche nel periodo della dittatura del proletariato. Sia nel caratterizzare i tipi delle diverse lotte controrivoluzionarie, sferrate contro la dittatura del proletariato, sia nel definire i caratteri tipici dei residui del capitalismo, l'arte di Gorki si rivela « profetica ».

Gorki rappresenta dunque nelle sue opere i presupposti e le anticipazioni della crisi sociale dell'intera nazione russa. In questo senso, nel senso cioè di una profonda connessione storica e sociale dei singoli personaggi e delle singole vicende, l'opera complessiva di Gorki costituisce un ciclo coerente, è « la commedia umana della Russia prerivoluzionaria ». Naturalmente, solo in questo senso. Gorki infatti collega gli intrecci delle sue opere solo in casi rarissimi : i suoi romanzi illustrano aspetti e fasi diverse di questo grande processo sociale, ma i personaggi, i protagonisti delle singole vicende non si conoscono. Anche questa differenza con Balzac non è affatto casuale. Una parte assai cospicua dell'opera di Gorki ritrae la vecchia campagna russa nel suo isolamento e nella sua desolazione barbarica. Il mondo circostante, a volte perfino la città piú prossima, appaiono lontani all'orizzonte. Un legame tra i diversi episodi, ottenuto al modo di Balzac, facendo cioè riemergere gli stessi personaggi, darebbe in questo caso un tono falso alla rappresentazione. Solo quando si tratta di mostrare come la rivoluzione sconvolga l'intera società, solo allora l'idea del ciclo riaffiora in Gorki anche artisticamente (in *Egor Bulyciov* e in *Dostigaev*).

La rappresentazione delle sfere di vita, in apparenza completamente isolate, della piccola città assume grande importanza anche perché Gorki può mostrare in questo isolamento, con grande arte, come i primi segni di vita della rivoluzione (per esempio, l'assassinio di Alessandro III) siano rimasti senza risultato e isolati dalla vita delle grandi masse. Come il primo apparire dei rivoluzionari sia rimasto estraneo alle masse popolari, e come poi, con l'evolversi e il maturare del movimento operaio rivoluzionario, questa situazione si sia sempre piú trasformata. In *Klim Samghin* Gorki rappresenta già i riflessi ideologici del movimento operaio

persino nel cervello della borghesia e dell'intellettualità borghese.

Il problema centrale dell'arte di Gorki è che gli uomini non possono piú vivere al modo di prima.

Gorki inizia la sua carriera come poeta dei declassati, ma diviene poi il poeta della ristratificazione generale delle classi negli ultimi decenni anteriori alla rivoluzione. In questo processo Gorki mostra soprattutto come un uomo *divenga* l'uomo della propria classe.

Quest'impostazione differenzia nel modo piú netto Gorki dalla letteratura borghese moderna e dalla sua espressione teorica: la sociologia volgare. Per questa individuo e classe costituiscono una unità meccanica. L'appartenenza a una classe è come una necessità biologica, è in ogni caso una necessità fatale, un *destino.* I connotati di classe sono impressi negli uomini da quegli scrittori e teorici allo stesso modo in cui, in passato, il boia marchiava con un ferro rovente i deliquenti gettati in carcere. Gorki invece determina il significato dei caratteri di classe in modo completamente diverso, e in consapevole antitesi con questa concezione borghese. Egli scrive:

« È indubbio che il *marchio di classe* è un elemento organizzatore importante e decisivo della "*psicologia*" e colora di sé in misura maggiore o minore la parola e l'azione umana. Nel regime coercitivo e carcerario dello Stato capitalistico l'uomo è costretto a diventare una formica obbediente del proprio formicaio. A questo l'ha ridotto la continua pressione della famiglia, della scuola, della chiesa e delle autorità; l'istinto di conservazione lo induce a sottomettersi alle leggi e alle esigenze della vita quotidiana: tutto ciò è naturale. Ma nel formicaio la concorrenza è cosí forte, e il caos della società borghese cresce cosí rapidamente, che lo stesso istinto di conservazione, che fa dell'uomo il servo obbediente del capitalismo, entra in drammatico conflitto con questo " carattere di classe " ».

In questa sintesi teorica della sua prassi letteraria Gorki penetra molto piú a fondo nella concezione marxista del nesso dialettico di classe e individuo (specialmente nella società capitalistica) che non i cosiddetti marxisti della *teoria letteraria.*

Marx stesso, intorno a questa relazione fra classe e individuo nella società capitalistica, dice: « ... Nel corso dello sviluppo storico, e precisamente per l'inevitabile trasformazione entro la divisione del lavoro dei rapporti sociali in qualcosa di indipendente rispetto agli uomini, si crea in ogni individuo una scissione tra la sua esistenza, in quanto vita personale, e la sua esistenza in quanto viene assunta sotto un qualsiasi ramo del lavoro e sotto le condizioni a esso inerenti ».

La scissione tra l'individuo come persona e l'individuo come membro di una classe, la casualità delle condizioni di vita insorgono soltanto con il formarsi delle classi, che sono esse stesse un prodotto della borghesia. Solo la concorrenza e la lotta degli individui tra loro generano e sviluppano questa casualità in quanto tale. Apparentemente, sotto il dominio borghese, gli individui sono piú liberi di prima, poiché le condizioni di vita sono per loro casuali; in realtà, sono assai meno liberi in quanto sottomessi alla forza delle cose.

Gorki rappresenta proprio *questa* casualità. Egli illustra il complicato e contraddittorio processo mediante il quale si forma l'individuo di classe, mostra cioè come il nesso reciproco tra individuo e ambiente sociale determini la personalità del singolo, come in questo processo di formazione della personalità si manifestino, si accentuino e si attenuino, si incrocino e si convertano nell'opposto, quei caratteri che fanno dell'uomo un individuo di classe.

Gli scrittori borghesi moderni generalmente non vedono questo processo come un processo, ma lo considerano come un fatto acquisito una volta per tutte. Essi riducono perciò il risultato del processo alla fatalità dell'ambiente, della discendenza, della razza, ecc. Gorki sottolinea invece dappertutto il carattere drammatico, gravido di conflitti, del processo. Egli, come Marx, sa che il conflitto perviene alla massima tensione, ogni volta che la vita dell'individuo è posta di fronte a un dilemma che ne riveli le caratteristiche di classe: si vede allora quali sono i caratteri di classe che durante il suo sviluppo individuale sono diventati dominanti. Questo sviluppo si attua perciò passando da un conflitto

all'altro. L'esito di ogni conflitto è sempre determinato dall'evoluzione precedente dell'individuo, dal suo grado di maturazione e dalla natura del conflitto: esso è dunque necessario, ma non certo fatale. Accadono sempre nuove sorprese, perché in un individuo certi caratteri si rivelano « improvvisamente » come fondamentali, proprio nel caso di un conflitto determinato. Cosí, per esempio, il povero orfano Ilia Lunev (in *Tre uomini*) diviene, per una serie di circostanze un commerciante. Lunev è profondamente scontento della sua vita, cerca « veri uomini », che gli possano additare la strada di una vita degna dell'uomo. Ma, quando in Sonia Medvedeva trova ciò che desiderava, e Sonia gli rimprovera che egli, come commerciante, vive del lavoro non retribuito dei proletari, « improvvisamente », tanto da restarne egli stesso stupito, si manifestano in Lunev le caratteristiche di classe del commerciante. Altrettanto repentinamente e drammaticamente, ma con esito opposto, si rivela il conflitto tra Ilia Artamonov e suo padre. Il contrasto latente — Ilia non vuole assumere la direzione della fabbrica — esplode in modo drammatico e porta alla rottura tra i due, quando il padre rimprovera al figlio: « Noi abbiamo lavorato, e tu vuoi startene in ozio? Tu vuoi fare il santo col sudore altrui! ».

Naturalmente, questi esempi sono casi estremi, i momenti culminanti di tensioni drammatiche maturate a lungo. Ma anche conflitti meno violenti, in apparenza senza conseguenze, hanno lo stesso carattere intimamente drammatico. Essi segnano una svolta nel processo, attraverso il quale l'individuo acquista coscienza di sé, sia che aprano nuove possibilità al suo sviluppo, sia che chiudano per sempre tutte le possibilità di sviluppo (che già da lungo tempo erano tali solo nella sua immaginazione). Cosí, in *Matvei Kogemiakin,* quando, nel corso delle discussioni organizzate dal vecchio esule rivoluzionario, Matvei espone una sbiadita e meschina ideologia conciliatrice, che rappresenterebbe, soprattutto per i commercianti, un'amnistia ideologica, e significherebbe la pace tra gli sfruttati e gli sfruttatori, il manifestarsi di quest'ideologia illumina chiaramente i motivi per cui il tentativo di Matvei

di non restare soffocato nel suo ambiente deve fallire, ed è condannato al fallimento anche in avvenire.

Non è un caso che tanto spesso questi conflitti abbiano per oggetto, in Gorki, i rapporti tra gli sfruttatori e gli sfruttati. Ed è un segno di profonda comprensione delle particolarità storiche dell'epoca il fatto che tra i capitalisti di Gorki una parte di primo piano spetti ai commercianti. I commercianti sono figure non meno centrali nel mondo di Gorki dei banchieri e degli usurai in quello di Balzac.

E non è neppure un caso che i rapporti con lo sfruttamento si spostino, cosí spesso e in momenti tanto decisivi, al centro dei conflitti umani dei personaggi. Il grande compito poetico di Gorki era di rappresentare la *genesi* delle classi moderne in Russia, all'inizio dello sviluppo del capitalismo asiatico, con i suoi residui del periodo della servitú feudale nella base economica e nella coscienza degli uomini. I contemporanei occidentali di Gorki hanno già per tema delle loro opere il capitalismo pienamente sviluppato, con le sue classi ben « definite », nelle quali la posizione dell'individuo appare fin dall'inizio molto piú determinata che non nella Russia, dove è ancora in corso un violento processo di trasformazione.

Gorki rappresenta, in modo fedele alla realtà storica, quasi una pentola magica in ebollizione, ove le nuove classi della società capitalistica si distillano dai vecchi e putridi « ceti » feudali e semifeudali. Ma l'originalità del mondo ritratto da Gorki non si esaurisce qui. L'epoca dell'ascesa del capitalismo in Russia è al tempo stesso l'epoca della degenerazione imperialistica del capitalismo mondiale, l'epoca in cui maturano i germi della rivoluzione borghese, che sfocerà in Russia nella rivoluzione proletaria. In rapporto a questa situazione storica, il processo di formazione del capitalismo moderno in Russia è in pari tempo il processo della sua dissoluzione e decadenza. L'arte di Gorki è grande perché nella rappresentazione di ogni individuo essa tien fermi entrambi i momenti dello sviluppo nella loro inscindibile connessione.

Per questo Gorki attribuisce tanta importanza al tipo del

capitalista moderno, per questo in tutta una serie di romanzi e di racconti egli mostra varie generazioni di capitalisti, e può cosí seguire con la massima precisione il complesso e disuguale itinerario di questa evoluzione.

Già in *Foma Gordeiev* egli presenta vari tipi del vecchio uomo russo, nettamente diversi l'uno dall'altro, non soltanto per il carattere, ma anche perché riflettono stadi diversi in parte dell'originario asiatismo, in parte dell'evoluzione capitalistica. La forma asiatica della « sintesi » tra il vecchio e il nuovo assume particolare rilievo nella figura del vecchio Maiakin. E Gorki descrive in modo geniale come nel figlio del commerciante si riproduca — durante la deportazione in Siberia — lo stesso tipo, in una forma alquanto piú moderna. Nel genero di Maiakin lo stesso tipo di commerciante astuto e senza scrupoli assume una forma ancor piú *civilizzata*. Questo processo si differenzia piú nettamente negli Artamonov. Da un lato, Gorki mostra nella figura di Piotr l'inerzia e la scarsa capacità di evolversi dei vecchi commercianti; dall'altro, invece, nella figura di Alexei, la grande e abietta capacità di adattamento di individui astuti e spregiudicati, appartenenti ad altri gruppi del capitalismo che si adegua ai tempi. Nella terza generazione si nota, da una parte, l'influenza dell'imminente rivoluzione sulla struttura delle classi (nell'adesione di Ilia Artamonov al proletariato rivoluzionario); dall'altra, un miscuglio di modernità e putrefazione (nella figura di Miron) oppure la mescolanza dell'antica inerzia russa e del parassitismo imperialistico (nella figura di Iakov).

Gorki delinea ampiamente le caratteristiche sociali di questo processo evolutivo, il caos, la ferocia e la barbarie dell'accumulazione originaria russa alla vigilia della rivoluzione. Non è un caso che tutti i romanzi di Gorki sull'ambiente dei commercianti contengano una serie di biografie in cui è narrata la genesi di ogni patrimonio. Queste biografie abbondano di delitti, di furti continuati, di brutali inganni e ricatti, di truffe, ecc. Questo panorama ricorda il quadro dell'accumulazione originaria inglese, dipinto dai grandi realisti del secolo XVIII.

Naturalmente, in Gorki l'accento non cade tanto sui carnefici

quanto sulle vittime. Il punto di partenza, l'assunto è la rappresentazione degli individui che, attraverso lo sviluppo capitalistico, sono stati sradicati dal loro ambiente e dalla loro classe. Nel ritrarre l'umana vicenda del declassamento, Gorki illustra anche le brutali e inumane condizioni asiatiche di vita, in cui si viene formando il proletariato, in cui si compie la proletarizzazione dei contadini e dei piccoli artigiani. Ma bene s'intende che uno scrittore, versatile e profondo come Gorki, non può mostrare il dissolvimento delle antiche forme sociali come una fatale conseguenza del declassamento. La maggior parte dei suoi capitalisti proviene dagli strati sociali inferiori. Ma Gorki mostra come anche un sol grano di umanità, di coscienza e di decoro possa ostacolare un tale sviluppo. Ilia Lunev riceve la sua « educazione », divenendo testimone di un delitto e mezzo complice di un furto. Anch'egli tenta l'ascesa assassinando e derubando un vecchio usuraio. E tale ascesa si inizia in modo promettente: il delitto non viene scoperto, ma Lunev crolla, perché gli è *umanamente* impossibile realizzare i suoi piani. Lunev non è fatto di quel materiale duro di cui dev'essere fatto il capitalista che voglia affermarsi. Gorki rappresenta il processo di dissolvimento e di trasformazione sotto tutti gli aspetti. Giustamente egli pone in rilievo la dissoluzione di tutte le vecchie ideologie russe, e particolarmente di quelle religiose. E presenta l'irregolare andamento di questo processo in tutta la sua complessità, poiché né l'ideologia rivoluzionaria né l'ideologia borghese moderna scaturiscono direttamente e semplicemente dal dissolvimento delle vecchie ideologie. Al contrario, come in ogni periodo di trasformazione, tale processo si inizia col disorientamento delle grandi masse e con una piú pronunciata tendenza all'apatia: nei deboli con l'improvviso divampare di rivolte assurde, negli *eroi* dell'accumulazione originaria con l'insorgere di una facoltà di adattamento, che deriva da uno stato d'animo in pari tempo confuso e astuto e dall'adeguarsi dei loro propositi e interessi egoistici e criminosi alle vecchie e nuove ideologie. È dunque naturale che nelle opere di Gorki compaia una fitta schiera di profeti *religiosi* e di ciarlatani; che nelle conversazioni dei suoi personaggi i problemi della vecchia reli-

gione, del senso della vita, del bene, ecc. abbiano una parte cosí importante.

In questa confusione ideologica si rispecchiano l'orrore, l'ira e la disperazione delle masse lavoratrici dinanzi alle atrocità di cui si macchia la trasformazione sociale della Russia, dinanzi agli aspetti spaventosi della vecchia e della nuova Russia, cumulati e riuniti ora insieme. Ma la disperazione è al tempo stesso la miccia della rivolta. Come è noto, agli inizi Gorki era stato il poeta delle esplosioni spontanee, prodotte da una disperazione senza prospettive e senza vie di sbocco. Il contatto col movimento operaio, il legame sempre piú intimo con esso, la comprensione sempre piú profonda della mèta e della strada percorsa dal bolscevismo assolvono in seguito una funzione decisiva nel modo di raffigurare le rivolte. Gorki assume un atteggiamento sempre piú critico verso i protagonisti delle ribellioni spontanee e ne vede sempre meglio l'intima instabilità. « I Konovalov sono capaci d'entusiasmarsi per l'eroismo, ma non sono eroi essi stessi, e solo in rari casi diventano i "cavalieri di un'ora" » — dirà Gorki piú tardi dei personaggi del suo primo periodo.

Il significato dell'adesione di Gorki al movimento operaio rivoluzionario si rivela soprattutto nella sua trasformazione in poeta della lotta rivoluzionaria del proletariato e dei contadini poveri. Ma l'arricchimento che viene a Gorki dalle idee del bolscevismo è ben lungi dall'esaurirsi in questo. Il bolscevismo gli consente di descrivere in modo giusto il movimento complessivo della società russa, gli dà una chiara prospettiva per valutare correttamente le diverse correnti del movimento di opposizione alla Russia zarista e di quello rivoluzionario.

Gorki sa valutare l'eroismo anonimo dei vecchi rappresentanti del movimento populista, i loro ostinati ed eroici tentativi di ridestare alla lotta rivoluzionaria le masse inerti dei piccoli borghesi e dei contadini. Ma sa mostrare al tempo stesso la loro confusione ideologica, la loro incapacità di additare alle masse una soluzione chiara.

Gorki rappresenta con grande efficacia l'isolamento in cui vengono a trovarsi questi eroi, circondati dalle masse inerti dei

piccoli borghesi della città e della campagna, già disperati ma non ancora consapevoli. Benché ideologicamente confusi, in mezzo a quelle masse, per intelligenza e umanità, questi eroi sono ancora corvi bianchi. Quando Matvei Kogemiakin invita a casa sua uno di questi rivoluzionari, viene a sapere che quel tale è stato in Siberia e che è tuttora sorvegliato dalla polizia. « L'avevo immaginato... è cosí intelligente! » — osserva Matvei. In *Klim Samghin* Gorki ritrae la disgregazione del movimento populista e il suo progressivo degradarsi al livello del liberalismo volgare.

In questo suo ultimo, e forse piú importante, romanzo Gorki offre un quadro complesso e ampio del graduale espandersi del marxismo tra gli intellettuali russi. *La madre* mostra come il marxismo trasformi il movimento operaio. Ma, per la natura stessa dell'argomento, il primo processo è piú complesso e intricato. Gorki rappresenta con straordinaria finezza e plasticità le fonti sociali e umane del marxismo legale e le diverse varietà del menscevismo. Non si perde in analisi astratte delle classi, ma mostra come i vari tipi di marxismo deformato divengano necessariamente forme di espressione dello sviluppo umano di molti intellettuali borghesi. Naturalmente, queste necessità di sviluppo non sono soltanto un affare privato di questi individui. Sempre, in ogni opera di Gorki, appare evidente come le tendenze private — si tratti di affari, di amore o di amicizia — sono espressioni tipiche della borghesia moderna e dell'intellettualità borghese, che in Russia è ancora agli inizi della sua evoluzione. Proprio qui Gorki offre un quadro eccezionalmente ricco e complesso delle infiltrazioni decadentistiche nell'ideologia nuova degli intellettuali borghesi. Maeterlinck, il marxismo legale, ecc. si confondono, nelle teste della giovane generazione, in un strano miscuglio, assai simile a quello (tra i resti della barbarie asiatica e la moderna corruzione europea) che abbiamo già visto formarsi nella giovane generazione capitalistica.

Nell'opera di Gorki tutte queste correnti e tendenze sembrano sommerse sotto l'inerte e apparentemente immobile palude della vita quotidiana russa. Questa palude, che è stata in realtà scossa soltanto nel 1905 e distrutta dalla rivoluzione del 1917, ma contro

cui anche oggi combatte la costruzione socialista, minaccia d'inghiottire nel mondo gorkiano chiunque non sappia aprirsi una via verso la rivoluzione.

La noia domina la vita delle grandi masse della piccola borghesia della città e della campagna, una noia diffusa e turbata soltanto dai brutali e bestiali eccessi nel bere e nel sesso, che finiscono solo per renderla piú disperata. Il vegetare senza scopo e senza ragione, e l'esserne tratti fuori senza un'apparente giustificazione, appare alla maggior parte di questa gente come un « destino ». Il « destino » è l'ideologia dell'apatico e del debole, e serve solo a giustificare la completa assenza di uno scopo nella sua vita assurda.

Questa noia, queste esplosioni di brutalità, questo fatalismo sono nell'opera di Gorki strettamente connessi col fatto che gli abitanti della palude credono di vivere una vita senza sbocco, del tutto isolata, nella quale ciascuno vive e opera avulso dal corpo sociale: in altri termini, essi si sentono *vittime* delle forze sociali e, nel migliore dei casi, loro parassiti, senza che mai baleni nella loro coscienza l'idea degli interessi comuni della società.

Nel *Matvei Kogemiakin* Gorki raffigura magistralmente la palude della cittadina russa di Okurov. E sulla vita locale scrive: « Per spezzare i robusti tentacoli di questa noia desolata, che dapprima ridesta nell'uomo l'animale, e poi, uccidendo subdolamente la sua anima, lo trasforma in una bestia ottusa, l'individuo ha bisogno di esser sempre presente a se stesso, di dominare le sue facoltà spirituali e di possedere una fede incrollabile nella ragione umana. Ma questa fede può nascere soltanto da un'attiva partecipazione alla vita del mondo; come le stelle nel cielo, debbono essergli continuamente visibili le fiaccole di tutte le speranze e di tutti i nobili sforzi che brillano eterne sulla terra. Da Okurov, naturalmente, queste luci non sono facili a vedersi ».

È uno dei tratti piú geniali di Gorki la capacità di cogliere il « principio unitario » in fenomeni che sembrano diametralmente opposti. Gorki sa bene che l'ottuso e bestiale individualismo dei piccoli borghesi della vecchia generazione sopravvive nella nuova generazione, che si è data una forma nuova di cultura, ma non

è riuscita a prender parte attiva alla trasformazione delle antiche e degradanti forme di vita.

Nel dramma *Piccoli borghesi* Gorki rappresenta forse nel modo piú plastico questa unità e insieme ad essa la sempre nuova e apparentemente invincibile forza della vecchia palude russa. Nelle continue e monotone liti tra i vecchi e i giovani, questa unità nella contraddizione si esprime in modo assai chiaro. Lo studente espulso dall'università, che considera il prender parte a una dimostrazione come una « restrizione della propria libertà », è in sostanza un piccolo borghese pigro e ottuso come suo padre, di cui continuerà la vita fatta di assurdità e di interminabili litigi.

2

Gorki non ritrae questo mondo come un cronista, e neppure come un *sociologo*, ma come un *umanista militante*. Ciò non vuol dire soltanto che Gorki prende posizione, ma anche che egli descrive sempre e dappertutto il « processo umano e psichico », le tragedie, le commedie e le tragicommedie in cui quest'ambiente sociale si riflette, nella vita dei singoli individui.

L'umanesimo di Gorki è innanzi tutto odio implacabile contro ogni forma di apatia e contro tutte le ideologie che la sublimano, contro ogni ideologia fatalistica. Già nel racconto giovanile *Konovalov* lo scrittore cerca di convincere il suo personaggio dell'irresistibile influenza e potere delle circostanze, ma invano, poiché neanche questo « cavaliere di un'ora » può o vuole concepire la propria vita come una necessità fatale.

Nella maggior parte delle sue opere Gorki rappresenta esseri che soccombono, esseri inseriti in un quadro complesso e in un'azione piena di imprevisti, il cui esito, nei singoli casi, non è mai determinato *a priori*. Sono i complessi rapporti reciproci tra carattere, educazione, ambiente, incontri, avvenimenti, ecc. che decidono l'esito delle vicende. In questo esito la necessità di classe del singolo destino è portata a una profonda e complessa unità. Ma quest'ultima, l'unità della necessità individuale e di

quella sociale, è sempre il risultato di un alterno contrasto di vicende, non è mai un punto di partenza o una premessa.

Solo una simile concezione della sorte umana può far sí che Gorki, a differenza dai realisti borghesi moderni, metta sempre in luce i valori umani, le possibilità umane, che vanno perduti nel singolo caso narrato. La rappresentazione dei valori umani distrutti non implica però mai per lo scrittore una stucchevole e patetica compassione. Gorki mostra implacabilmente le forze sociali che determinano la sorte degli individui. E, con la stessa sincerità e implacabilità, indica anche i lati negativi dell'individuo, quelli che ne determinano, immediatamente, la caduta. La rappresentazione delle possibilità e qualità umane perdute è dunque sempre netta, dura, polemica, critica e combattiva. Perché Gorki sa cogliere nei falsi rapporti dell'uomo col lavoro, nella degradazione dell'uomo al livello dell'individualismo piccolo-borghese, le cause prime di questo annientamento delle migliori possibilità umane.

Ma, nonostante la crudezza di questa polemica gorkiana, coloro che soccombono restano tuttavia uomini. L'accusa, la denuncia non è mai diretta contro l'individuo, neppure quando è presentato nei lati piú negativi; ma sempre contro il capitalismo, e anzitutto contro il capitalismo russo, barbarico e asiatico. L'atto d'accusa di Gorki si conclude sempre con l'affermazione che il capitalismo russo è la fossa comune di un'umanità assassinata.

Ma Gorki non è solo un umanista militante, è anche un umanista proletario. Il dolore, l'odio, la costernazione dell'umanista borghese per la distruzione dell'uomo, operata dal capitalismo, scadono necessariamente nel fatalismo o assumono il carattere di un'etica individualistica astratta, estranea alla vita sociale. Gli umanisti borghesi prendono, in linea di massima, un atteggiamento anticapitalistico romantico e sono ammalati di certe illusioni progressiste. Gorki invece mostra la dialettica reale di tutte le tendenze e forze sociali e individuali, che si assommano nell'umano *divenire*. Quando parla di intelligenza, di forza, di lavoro, di passione, di bontà, ecc. e dei loro opposti, il suo discorso è sempre socialmente concreto: intelligenza, certo, per

affermarsi in opposizione all'ottusità della vita quotidiana russa. Resta tuttavia sempre il problema: a qual fine tende questa intelligenza? È l'intelligenza di chi rinnova la società o l'intelligenza dell'abile truffatore? Nello stesso modo Gorki rappresenta la dialettica del bene, della forza, della passione. Egli afferma con vigore il valore della bontà, che contrasta con il crudele isolamento degli individui immersi nella soffocante atmosfera della palude piccolo-borghese. Ma vede con altrettanta chiarezza come la bontà orientata in senso preciso e concreto, connessa con una particolare condizione del carattere, possa dare l'avvio alla rovina dell'individuo. Gorki esamina tutte le qualità umane individuali in rapporto al grande processo di emancipazione dell'uomo, processo che consente agli uomini di diventare, con la loro azione, veri uomini.

Ma, sebbene oltrepassi, nella rappresentazione del mondo, i limiti dell'umanesimo borghese, l'opera di Gorki è pur sempre la ripresa e lo sviluppo della grande tradizione umanistica. E soprattutto della tradizione umanistica russa, di quell'umanesimo rivoluzionario che ha risvegliato la vecchia Russia. Il rapporto tra Gorki e la tradizione letteraria russa, da Pusckin a Tolstoi a Cekhov, e tra Gorki e i grandi critici democratici russi è quanto mai stretto.

Le opere di Gorki sono grandi monumenti della letteratura russa, monumenti che testimoniano dell'incrollabile popolarità e vitalità della letteratura russa classica. Piú volte Gorki rappresenta l'immensa e attiva influenza dei classici russi sul popolo. Egli mostra inoltre come negli intellettuali l'attività letteraria sia molto spesso mero giuoco, snobismo e autointossicazione (attraverso l'ideologia del decadentismo europeo). Citerò un solo esempio tra i molti che mi sovvengono alla mente: l'influenza che, secondo l'autobiografia di Gorki, ebbe *Il demone* di Liermontov sulla bottega dei pittori di icone.

Un tal modo di rappresentare l'influenza della letteratura è strettamente connesso con la concezione umanistica gorkiana dei compiti generali della letteratura e conferma la tesi che ogni letteratura realmente grande deve essere popolare. La grande

letteratura rivela all'uomo che cosa lo renda veramente uomo, mostra le possibilità in lui latenti e che si concreteranno mediante la sua forza. La grande letteratura ridona la parola al muto e la vista al cieco. Essa aiuta l'uomo a prendere coscienza di sé e del suo destino. Gorki, umanista rivoluzionario, combatte innanzi tutto contro l'ottusità e la brutalità delle manifestazioni della vita umana. Egli è convinto che la presa di coscienza da parte degli uomini conduca — naturalmente, non nei casi singoli ma nel complesso — all'emancipazione dell'umanità. Perciò in Gorki l'ottusità e l'inconsapevolezza degli individui appare, anche nella vita privata, come la conseguenza piú orribile dell'inumano regime dello *knut* della Russia zarista. È la grande esperienza di Nilovna (nella *Madre*): quest'operaia, in cui è stato cancellato a forza di pugni ogni ricordo del passato, acquista a contatto con i rivoluzionari una visione chiara della propria vita. E, per contrasto, Gorki rappresenta una serie di individui, ai quali la memoria della propria vita è stata strappata definitivamente e che perciò vegetano ottusamente nel grigiore d'ogni giorno, passando da una sbornia all'altra.

La grande missione della letteratura è dunque quella di dare all'uomo coscienza di sé. Perciò essa deve essere popolare. Ma il carattere popolare non comporta affatto una semplificazione dei problemi e neppure una funzione meramente propagandistica. Esso scaturisce necessariamente dal fatto che la grande letteratura affronta i problemi reali da un angolo visuale superiore, scava fino alle piú profonde radici dell'attività e della passività, dei pensieri e dei sentimenti umani. Non è un caso che poeti come Liermontov e Pusckin abbiano tanto influito sull'opera di Gorki. Queste influenze attestano la validità della concezione umanistica della missione della letteratura.

Una simile influenza è possibile perché i grandi problemi obiettivi della vita umana non si generano d'improvviso, non sono le invenzioni di un « maestro » geniale, ma costituiscono, entro la vita, una catena ininterrotta. Che le grandi figure della letteratura rappresentino un insieme organico, una serie, che nei grandi personaggi tipici si rivelino i segni di una determinata

tradizione storica è solo il riflesso delle connessioni e concatenazioni esistenti nella realtà obiettiva della vita. La coscienza di questo nesso storico si riflette anche nel metodo critico di Dobroliubov e di Cernyscevski. È in tal senso esemplare soprattutto la critica di Dobroliubov su Oblomov. Dobroliubov mostra la continuità di certi problemi e la loro necessaria evoluzione in una serie di personaggi, da Onieghin di Pusckin a Oblomov di Gonciarov, ossia in personaggi significativi, che rappresentano tali problemi in modo tipico.

Non è certo un caso che questa critica, esemplare nel contenuto e nel metodo, sia stata scritta proprio a proposito di Oblomov. Poiché il romanzo di Gonciarov illumina, con rara capacità di generalizzazione, alcuni aspetti essenziali del singolare sviluppo storico della Russia e alcune espressioni tipiche della sua arretratezza.

Ma non è neppure un caso che Gorki si avvicini da critico e da artista al problema di Oblomov e all'impostazione datane da Dobroliubov e lo sviluppi a suo modo, secondo le condizioni dell'epoca, conducendolo a una generalizzazione ancor piú vasta ed esauriente. Nella battaglia contro il karamazovismo e i suoi prodotti Gorki ha dato una profonda ed esatta interpretazione di Ivan Karamazov, come una variante del tipo Oblomov:

« Se il lettore presta orecchio al diluvio di parole di Ivan Karamazov, non può non notare che costui è ancora Oblomov, che accetta il nichilismo per pura ignavia, perché gli serve da zattera di salvezza; il lettore vede che il " rifiuto del mondo " di Ivan è la mera rivolta verbale del pigro, mentre l'affermazione di Ivan che " l'uomo non è che una belva malvagia " è soltanto il discorso infame di un uomo cattivo ».

Cosí Gorki dà dell'oblomovismo una generalizzazione assai profonda. Egli mostra come l'oblomovismo sia sempre presente là dove le parole enfatiche o i sentimenti sublimi nascondono la totale mancanza della volontà e delle forze necessarie per trasformare il mondo. La serie degli Oblomov, raffigurati da Gorki, arriva fino a Klim Samghin.

Ma anche come romanziere Gorki continua la linea di

Oblomov. Egli ritrae una serie di personaggi in cui — come in quello originale di Gonciarov — un'umanità molle e inerte, eppure nobile e non priva di talento, manda in rovina l'individuo. Nello stesso Gonciarov questo carattere di Oblomov è intimamente connesso con il parassitismo del proprietario. Gorki generalizza il problema, mostrando la dialettica di questa passività e delle necessarie conseguenze nelle diverse classi della società russa. La critica gorkiana della Russia piccolo-borghese è concepita spesso come una plebeizzazione del problema di Oblomov, come appare in modo ancor piú evidente nella figura di Iakov, nel romanzo *Tre uomini*. Questo personaggio, con spirito prettamente oblomoviano, dice a Ilia Lunev, che cerca di scuoterlo dalla sua apatia:

« Tu ti arrabbi inutilmente. Pensaci bene: l'uomo vive per il lavoro, e il lavoro è per l'uomo... È come una ruota, che gira, gira, ma non procede. Né si riesce a capire perché giri ».

La sostanza dell'oblomovismo, descritto da Gorki, è il rinchiudersi della vita individuale nel pantano dell'esistenza piccolo-borghese. I migliori di quel mondo sono dotati anche di sentimenti belli e veramente umani, sono profondamente insoddisfatti di vivere nel pantano, e tentano disperatamente di costruire una vita umana. Ma i loro sforzi si arenano nella mancanza di volontà e nell'inerzia, che scaturiscono dall'egoismo. In *Matvei Kogemiakin* Gorki ci offre un profilo piú profondo e compiuto di Oblomov. L'autentico carattere oblomoviano di Matvei sta nel suo desiderio di trasformare l'idillio turpe, infame, che sa di vodka, della sua vita, della sua vita parassitaria in un idillio bello e realmente umano. Matvei si innamora di una rivoluzionaria: « Egli si immaginava una vita serena e festosa, in cui non avesse bisogno degli uomini, non dovesse celare l'odio o il panico. Sarebbero vissuti in due, come un'anima sola ». E, quando sogna di vivere con la donna, pensa a un convento o a un castello. Naturalmente, non soltanto quest'amore, ma tutta la vita di Matvei dovrà naufragare. L'affinità di Matvei con Oblomov si manifesta soprattutto nella sincerità e nella delicatezza della sua vita sentimentale. E, quando una ragazza — Matvei è ormai vecchio —

ne legge i diari, esclama: « Signore Iddio com'è bello! Sembra Turgheniev! » (L'obiettiva continuità dei problemi riporta alla mente il saggio di Cernyscevski su Turgheniev, *Un russo all'appuntamento*).

La ripresa del problema di Oblomov consiste, evidentemente, in uno sviluppo e in una generalizzazione ancor piú profonda. Ciò non traspare soltanto dai personaggi oblomoviani di Gorki, ma soprattutto dallo sviluppo che egli dà ai personaggi antagonisti, ai tipi attivi e pratici. Lo Stolz di Gonciarov è soltanto il simbolo dell'attività pratica. Dobroliubov vede assai chiaramente come Stolz non abbia radici nella vita russa del suo tempo, come la sua figura sia astratta e utopistica. Indicate le ragioni sociali di questo carattere astratto, Dobroliubov conclude: « La sola cosa dunque che risulta dal romanzo del signor Gonciarov è che Stolz è un uomo attivo, continuamente affaccendato, che corre, si muove, e dice che la vita è lavoro, ecc. Ma che cosa faccia, come cerchi di realizzare ciò che gli altri sono incapaci di attuare, rimane per noi un mistero ».

Questo attivismo astratto assume un carattere diverso e si fa concretamente dialettico in Gorki. Egli oppone ai personaggi oblomoviani da una parte Maiakin e Alexei o Miron Artamonov, dall'altra, gli eroi coscienti del movimento operaio rivoluzionario. La loro lotta decide il destino della Russia. Oblomov è diventato una figura, seppure interessante e molto diffusa, episodica e secondaria per la storia.

L'originale ripresa del problema di Oblomov è soltanto un esempio di come operino negli scritti di Gorki le grandi tradizioni della letteratura classica, di come il realismo socialista di Gorki abbia saputo appropriarsi tutta l'eredità della letteratura russa, allo stesso modo in cui la grande rivoluzione proletaria ha ereditato la grande tradizione storica dei precedenti movimenti di liberazione. La nostra storia della letteratura ha il grande compito di scoprire i nessi molteplici che congiungono Gorki al passato classico e di porre in rilievo, nello stesso tempo, come la ripresa dei problemi di questo passato sia stata efficace per lo sviluppo del realismo socialista. Assolvere questo compito significa

riprendere in senso marxista la grande tradizione critica, della quale abbiamo visto un esempio nel saggio di Dobroliubov su Oblomov.

3

Come nell'opera dei grandi poeti epici — si pensi alle grandi figure di Rousseau, Goethe e Tolstoi — anche nell'epica di Gorki l'autobiografia assume un posto importante. E non è un caso. I narratori, che in opere di vasto respiro sintetizzano i caratteri essenziali della loro epoca, nel suo movimento e nella sua totalità, hanno necessariamente vissuto di persona le vicende e gli sviluppi storici di quell'epoca. E l'assimilazione dei contenuti piú importanti dell'epoca costituisce uno dei tratti essenziali e fondamentali dell'epoca stessa.

Il grande narratore sente, necessariamente e giustamente, non solo i contenuti della propria opera, ma anche i caratteri stilistici che ne plasmano la struttura, come elementi tipici dell'epoca. Come questo stile si sia formato, come il poeta si sia orientato verso di esso, non è per i grandi realisti solo una faccenda privata, un fatto puramente soggettivo. Al contrario, il cattivo soggettivismo di molti poeti moderni che disseminano con grande disinvoltura le loro opere di tratti personali, di frammenti del loro io, dipende dal fatto che essi sono incapaci di osservare la propria esistenza sotto il profilo dell'obiettività storica e sociale, oppure dal fatto che considerano la propria soggettività come un elemento che turba l'obiettività dell'opera. (Flaubert, per esempio). Questo *ascetismo* non elimina, naturalmente, il confluire di elementi falsamente soggettivi nell'opera epica.

Gli scritti autobiografici di Gorki sono concepiti nello spirito delle vecchie autobiografie classiche. Anzi, si può dire che la differenza essenziale, la *nota personale* dell'autobiografia gorkiana consiste proprio nella sua straordinaria *obiettività*; la quale peraltro non comporta affatto un tono spassionato nella narrazione. Riguardo al tono, gli scritti autobiografici di Goethe sono molto

piú obiettivi di quelli di Gorki. L'obiettività di Gorki si esprime assai piú nel contenuto dell'autobiografia, nell'atteggiamento dell'autore verso la vita. Nella sua autobiografia il contenuto soggettivo personale ha un peso irrilevante. Gorki non descrive immediatamente la sua evoluzione, ma piuttosto le circostanze, gli avvenimenti, gli uomini, ecc. che quella evoluzione hanno condizionato. Solo nei momenti cruciali egli mostra in sintesi come l'esperienza del mondo circostante abbia elevato la sua esistenza a un livello superiore. Ma, anche in questo caso, non si giova sempre di una rappresentazione soggettiva immediata; spesso lascia che il lettore stesso si renda conto di quest'evoluzione attraverso la descrizione obiettiva delle reazioni del narratore agli avvenimenti. Gorki parla con molta chiarezza, nella sua autobiografia, del metodo seguíto:

« Io penso alla mia infanzia come a un alveare, in cui diversi uomini semplici e modesti portarono, come api, il miele del loro sapere e della loro visione della vita per arricchire la mia anima con quel che ognuno aveva. Spesso il miele era impuro e amaro, ma in sostanza ogni sapere è miele ».

L'obiettività è il carattere piú tipico dell'autobiografia gorkiana, perché in essa si esprime, nel modo piú immediato, il suo profondo legame con la vita del popolo lavoratore, perché è il fondamento del suo incrollabile umanesimo militante. Già all'inizio dell'autobiografia Gorki rivela questo legame in modo assai plastico. Egli dice che la storia della sua infanzia gli appare come una favola tetra, e che tuttavia nella narrazione, pur dovendo rievocare tanti orrori, è costretto a rimanere fedele alla realtà:

« La verità è superiore a ogni sensibilità, e in effetti l'oggetto della mia narrazione non è tanto la mia persona quanto gli orrori opprimenti e angosciosi tra i quali ha vissuto e tra i quali *l'uomo semplice russo continuava a vivere* » [1].

Qui il nesso tra l'obiettività e l'umanesimo militante di Gorki è evidente: è la partiticità del materialista, di cui scrisse il

[1] Il corsivo è mio (*n. d. a.*).

giovane Lenin in polemica col falso oggettivismo di Struve. Anche questa unità di oggettività e partiticità si esprime in modo palese nell'autobiografia ed è connessa con le grandi battaglie odierne per l'emancipazione dei lavoratori:

« Ripensando a queste infamie, pesanti come il piombo, della selvaggia vita russa, mi chiedo a volte se valga la pena di parlarne. Mi rispondo a me stesso, con rinnovata convinzione: sí, ne vale la pena, perché è pur sempre una realtà ancora in atto, una realtà terribile che ancora oggi sussiste in tutta la sua crudezza, che bisogna imparare a conoscere sino in fondo, per sradicarla dalla coscienza, dall'anima del popolo, dalla nostra miserabile e vergognosa vita sociale ».

Cosí scriveva Gorki nel 1931, aggiungendo subito dopo che quel che piú stupisce in questa vita non è tanto la tremenda violenza di questa infamia bestiale, quanto il fatto che « per questo strato passa tuttavia ciò che è buono, sano, umano, ridestando in noi l'incrollabile speranza nella nostra rinascita a una vita bella, luminosa e degna dell'uomo ». Proprio quest'obiettività è quindi il fondamento della lotta contro la potenza delle tenebre.

Gorki sa bene in pari tempo che proprio quest'obiettività segna la differenza fra la grande letteratura e quella di poco conto, fra la letteratura classica e il falso soggettivismo degli scrittori del suo tempo. In uno scritto del 1908 Gorki cosí si esprime su questa differenza: « Gli scrittori antichi avevano concezioni di vasto respiro, una visione del mondo armonica e un sentimento intenso della vita: il loro orizzonte abbracciava tutto il mondo. La *personalità* dello scrittore odierno consiste nella sua maniera di scrivere, ma la sua personalità stessa... diventa sempre meno afferrabile, sempre piú nebulosa, e, per dirla con franchezza, sempre piú miserabile. Lo scrittore non è piú lo specchio del mondo, ma un piccolo frammento di esso; dell'amalgama sociale non ha piú alcuna traccia e, giacendo nella polvere delle strade cittadine, non è piú capace col suo frammento di riflettere la grande vita del mondo, ma soltanto i momenti della vita della strada, piccoli frantumi di anime distrutte ». L'autobiografia di

Gorki mostra come, nella vita del nostro tempo, possa formarsi uno specchio della vita del mondo.

E pone cosí un grande problema: il problema della recettività del grande poeta. Il senso della recettività è stato del tutto deformato dagli scrittori moderni. Tra gli uomini sussiste ancora l'ostinata e falsa idea che recettività significhi passività ed escluda ogni chiara presa di posizione verso la vita e i suoi problemi, che essa sia l'opposto dell'attività e della pratica. Questa falsa opinione nasce dalla moderna soggettività. Gorki si esprime assai giustamente sulla perdita della coscienza dell'*amalgama sociale.*

Gli scrittori moderni sperimentano solo se stessi. Per loro recettività significa soltanto interesse per le esperienze interiori, per le esperienze dell'io. La loro attenzione non si rivolge al mondo esterno, alla vita stessa, ma unicamente al processo delle loro personali reazioni al mondo esterno, e in questa loro recettività finiscono per immergersi totalmente nella passiva contemplazione del proprio ombelico. Il contrasto fra Gorki e gli scrittori del nostro tempo si esprime forse con la massima evidenza nei ricordi su Leonid Andreev. Andreev è uno scrittore di gran talento e, nelle sue conversazioni con Gorki, anche abbastanza sincero. In un momento di sincerità si lamenta con Gorki perché riesce a incontrare dappertutto uomini interessanti, cosa che a lui non capita mai. Andreev non capisce che non si tratta qui di fortuna, ma solo di una diversa concezione della vita. Andreev è dotato di una fantasia molto vivace, e quindi di una grande capacità di astrazione, ma è del tutto disorientato. Non appena un fenomeno della vita gli capita sott'occhio, comincia a lavorare di fantasia, elevando il soggetto a un alto grado di astrazione poetica; ma in tal modo lo scrittore si disinteressa del fenomeno. Non ha la pazienza e la tenacia necessarie per penetrare piú a fondo l'essenza del fenomeno, per esaminarlo in tutti i suoi aspetti e nelle diverse fasi del suo sviluppo, per confrontarlo costantemente e sistematicamente con altri fenomeni, e per plasmare soltanto allora l'immagine del fenomeno, un'immagine che si approssimi alla ricchezza della vita.

Anche se può sembrare un paradosso, la pazienza di Gorki è

sempre connessa col suo dinamismo, mentre l'impazienza di Andreev deriva dal fatto che egli non prende parte attiva alle battaglie della sua epoca e vive la sua distaccata vita di scrittore. Infatti i tratti essenziali e piú profondi della realtà, che non possono essere afferrati senza la pazienza recettiva di Gorki, si manifestano soltanto in connessione con la vita attiva, e solo a chi fondi la sua vita sulla pratica.

La differenza tra essenziale e non essenziale, tra giusto e interessante — ma superficiale e falso — diventa decisiva solo in funzione della vita pratica, attiva, impegnata. Solo nel mutuo rapporto tra l'individuo e il mondo, che si manifesta nell'azione e nella pratica, si esprime la sostanza del mondo e dell'umanità. Solo la vita pratica opera una selezione e aiuta a scoprire i criteri, che a questa scelta debbono presiedere. Il successo e l'insuccesso nella pratica sociale rivelano i caratteri essenziali della vita.

Ma l'attività senza recettività è cieca. Solo l'appassionata comprensione del mondo, solo l'essere innamorati della realtà, nonostante tutti i suoi errori che vanno odiati e combattuti (poiché in quella stessa vita esiste la strada verso il bene, verso l'umano), solo la fede nella vita e la ferma convinzione che la vita, nonostante l'ottusità e la malvagità quotidianamente presenti, continui la propria evoluzione attraverso gli sforzi e i tentativi degli uomini; solo una tale passione della recettività pone le fondamenta per una vita attiva autentica e giusta. L'ottimismo di Gorki è senza illusioni. Le illusioni nascondono la realtà: l'illuso non vive una vita vera, ma solo le proprie illusioni e il loro fallimento. E l'individuo apparentemente opposto all'illuso, l'incredulo, lo scettico, vive allo stesso modo la sua delusione e i motivi personali di essa. Il pessimismo e l'ottimismo moderni, le illusioni e disillusioni moderne producono soltanto *schemi,* sia pure — come avviene per Andreev — schemi fantastici e interessanti. Illusione e disillusione sono barriere che ostacolano la comprensione della realtà.

La vita in tutta la sua pienezza è la premessa umana della grande poesia. E ciò non soltanto per quel che riguarda la ricca

esperienza di vita, ma anche per i piú profondi problemi della creazione. La possibilità di rappresentare fedelmente il *tipico* poggia su questa premessa. Un esteta inglese del settecento, Hurd, ha espresso forse questo rapporto nel modo piú chiaro. Interpretando la tesi aristotelica, secondo cui Sofocle ritrae gli uomini quali debbono essere ed Euripide quali sono in realtà, Hurd scrive: « Il senso di questa tesi è il seguente. Sofocle attraverso il suo piú largo contatto con gli uomini aveva dilatato la limitata e angusta visione che scaturisce dall'osservazione dei caratteri *singoli,* trasformandola nel concetto del *genere;* il filosofo Euripide, invece, che ha trascorso la maggior parte del suo tempo all'Accademia a guardare di lí la vita, ha tenuto lo sguardo troppo rivolto al particolare, a persone realmente esistenti, dissolvendo il *genere* nell'individuo; egli ha creato quindi imitando gli esemplari che aveva dinanzi agli occhi, in modo naturale e veritiero, ma senza ottenere una verità poetica compiuta ».

Ovviamente, non è il caso di paragonare i poeti moderni a Euripide; con la citazione di Hurd intendevamo infatti additare soltanto le cause dell'estrema passività della letteratura moderna. Il distacco degli scrittori moderni dalla vita porta necessariamente alla creazione di personaggi che hanno valore individuale o, quando essi trascendano il singolo, di vuote astrazioni, del tutto estranee alla vita.

La rappresentazione di tipi reali riesce soltanto se l'autore può operare un confronto che penetri l'essenza degli individui, vale a dire che sia vissuto nella pratica e legittimato dalla pratica; un confronto che possa anche rivelare le cause sostanziali, individuali e sociali, di questa affinità. Quanto piú ricca sarà la vita del poeta, tanto piú profonde saranno le affinità che egli saprà scoprire, tanto maggiore la tensione che caratterizzerà l'unità dell'individuale e del sociale nel tipo rappresentato, tanto piú interessante e vera risulterà la creazione poetica.

L'autobiografia di Gorki mostra in modo eccezionalmente interessante come la vita, assai movimentata, del giovane scrittore rinsaldi la sua capacità di creare tipi attraverso il confronto diretto tra individui molto diversi. In quest'educazione, che farà di Gorki

un grande scrittore, anche la letteratura ha una parte di primo piano. Il giovane scrittore ancora in fase di formazione comprende assai presto la lezione e la portata della grande letteratura classica, che educa a vedere e a rappresentare gli uomini. E il giovane Gorki legge fin dall'inizio i libri in modo da collegare sempre la letteratura con la vita. Quando, per esempio, legge *Eugénie Grandet* di Balzac, non si commuove soltanto per la grandezza e la semplicità dello stile, ma confronta subito la figura del vecchio usuraio Grandet con quella di suo nonno.

Ma la letteratura è pur sempre un mezzo ausiliario, anche se importantissimo. L'essenziale sta nell'assorbire e nel rielaborare in sé, nel modo piú vario, la ricca esperienza, la passione, i fenomeni della vita. Gorki offre a questo proposito, nella sua autobiografia, esempi molto interessanti dei suoi primi tentativi di rielaborazione del materiale umano con cui veniva a contatto nella direzione del *tipico*. Ne riporterò uno solo, molto eloquente: « Il pulito e accurato Osip mi ricorda tutti gli altri vecchi che avevo conosciuto, il fuochista Iakov, il nonno, il lettore Piotr Vasilievic, il cuoco Smury. Erano tutti vecchi molto interessanti, e tuttavia intuivo sempre che non era né facile né piacevole viver con loro. Era come se ci divorassero l'anima, come se i loro ragionevoli discorsi mettessero la ruggine sul nostro cuore. E' buono Osip? No. È cattivo? Neppure. È intelligente: di questo si può esser certi. Ma, anche se ammiro la sua intelligenza, essa mi tormenta, e alla fine comprendo che Osip è un mio nemico ».

L'autobiografia di Gorki mostra come si formi un grande poeta del nostro tempo e come un bambino si sviluppi fino a divenire specchio del mondo. Questo carattere dell'opera, la rappresentazione di Maxim Gorki, come un personaggio notevole della *commedia umana della Russia prerivoluzionaria,* la rappresentazione della vita, quale autentica educatrice del grande poeta, tutti questi elementi sono sottolineati dall'obiettività del suo stile.

Gorki rappresenta appunto la grande educatrice, la vita che lo ha formato, e descrive *come* lo abbia formato. La vita ne ha fatto un uomo, un militante, un poeta. È stata proprio l'espe-

rienza di tutti quegli orrori a far di lui un umanista militante, l'uomo che Tolstoi ammira per la sua bontà e per la sua forza, quando dice che Gorki avrebbe tutto il diritto di esser cattivo.

L'insaziabile sete di vita, l'instancabile apprendistato alla scuola della vita, l'assoluta lontananza da ogni rappresentazione schematica della realtà: ecco un essenziale carattere leninista della personalità di Gorki.

4

Come per la maggior parte dei grandi narratori, anche per Gorki la novella costituisce il punto di partenza della sua evoluzione artistica. La novella è una vicenda singolare, non quotidiana, sorprendente, la cui funzione sta appunto nell'illuminare, con ciò che vi è in essa di straordinario, uno o piú personaggi nelle loro caratteristiche sociali e individuali. Questo carattere fa della novella un genere autentico e popolare dell'arte narrativa. I buoni narratori del popolo — e, in certe condizioni favorevoli, anche delle classi superiori — vogliono rievocare davanti ai loro ascoltatori vicende singolari e in pari tempo tipiche. Volendo ritrarre con vivacità l'elemento caratteristico, essi ricorrono istintivamente alla forma della novella. Anche per il giovane Gorki, dunque, il fatto che egli scriva molto presto novelle, già pienamente compiute, non è solo il frutto di una ripresa e di uno sviluppo della tradizione letteraria, ma anche il portato di quel primordiale gusto di raccontare, che scaturisce dalla ricchezza di vita e che, attraverso le tradizioni letterarie e l'esempio dei grandi artisti, si fa piú maturo e cosciente.

Tuttavia già nel giovane Gorki appaiono tutti gli elementi problematici dell'arte novellistica che dipendono dalla sostanza della vita moderna. Quanto piú complicate si fanno le circostanze della vita, tanto piú è difficile caratterizzare gli uomini mediante un solo avvenimento della loro vita, caratterizzarli in modo esauriente e pregnante. Tanto piú difficile, giacché quella « casualità » — da noi già menzionata — che caratterizza l'unificazione dei tratti individuali e di quelli di classe costituisce un forte ostacolo per chi,

attraverso l'elemento casuale e imprevisto, peculiare della novella, faccia affiorare proprio gli aspetti socialmente tipici dell'uomo. Questa possibilità, che ancora esisteva nel primo Rinascimento, costituisce la base sociale per l'agile bellezza delle novelle di Boccaccio e dei suoi contemporanei; un'agilità che non ha però in sé nulla di artificioso, di schematico, di astrattamente stilizzato, come avviene invece negli imitatori moderni della novellistica classica.

La novella moderna diventa, conformemente alla complessità della sua materia, piú estesa di quella antica: essa abbraccia una catena piú o meno grande di eventi singolari, che si muovono però in un crescendo continuo verso un avvenimento conclusivo, che corrisponde al momento stilistico culminante della novella classica. Questo avvenimento è preparato dagli eventi precedenti, i quali illustrano attraverso alcune azioni i vari caratteri quel tanto che occorre perché il momento culminante possa ormai rivelare l'essenza di tutto l'uomo sia dal punto di vista individuale che sociale. Un tale ampliamento della novella, naturalmente, non è soltanto un aumento quantitativo, ma implica anche nuovi e importanti problemi stilistici.

Tuttavia, nonostante tutte queste innovazioni, i problemi formali essenziali della novella antica rimangono esemplari anche per la novella moderna. Se infatti la novella non tendesse a una forma chiusa attraverso un'energica concentrazione dell'azione e attraverso la caratterizzazione dei personaggi per mezzo dell'azione (e non il contrario), essa dovrebbe necessariamente esaurirsi nella rappresentazione dell'ambiente e degli stati d'animo o nell'analisi psicologica. Come accade nella maggior parte dei narratori moderni.

Da Balzac e da Stendhal in poi i piú grandi scrittori moderni cercano di dare ai loro complessi racconti, che consistono di molteplici avvenimenti, una forma altrettanto rigorosa e conchiusa quanto quella della novella antica. Questa ricerca pone esigenze sempre nuove alla fantasia degli scrittori. Infatti, quanto piú complesse sono le contraddizioni che debbono risolversi nel momento culminante della novella, tanto piú è difficile trovare un avvenimento che abbia carattere d'azione e in cui si possano esprimere

in modo pregnante e vivo tutti i lati di queste complesse contraddizioni.

La lotta intrapresa per giungere a questo tipo di novella è fondamentale per la narrativa di Gorki. E, come vedremo, non soltanto per quel che riguarda le sue novelle in senso stretto, ma anche per i suoi romanzi e per la sua autobiografia. La ricchezza di personaggi delle opere di Gorki ricorda quella di Balzac. Tuttavia, o forse proprio per ciò, egli nel comporre un'opera non muove dai personaggi, ma dalla vicenda. Solo i suoi ultimi romanzi costituiscono, sotto il profilo stilistico, un'eccezione; ma anche in essi gli elementi stilistici del primo periodo sono riconoscibili nella caratterizzazione dei personaggi.

Gorki, in virtú della ricchezza della sua vita, dispone di un materiale cosí vasto, e di un tal numero di personaggi e di fatti che può sempre scegliere per i suoi scopi il caso piú opportuno. E, sempre mantenendosi nei limiti del vero, può accentuare questo caso fino a renderlo straordinario. Gorki non è mai costretto a ricorrere, per ciò che concerne gli uomini e le vicende, ai modelli della vita media quotidiana. E, proprio perché fin dal principio il suo proposito è quello di smascherare gli inumani orrori della vita arcaica russa, egli parte sempre da casi particolarmente crudeli. Giacché quanto piú terrificante è un caso, tanto piú drasticamente esso può illuminare tutto ciò che poteva avvenire nella Russia di quel tempo. La grandezza dell'arte di Gorki sta nel fatto che lo scrittore è sempre capace di rappresentare i fatti piú terrificanti della vita non soltanto come possibili, ma anche come tipici. La sua arte di creare figure umane si manifesta nel fatto che l'evoluzione intima dei personaggi, rivelando i caratteri tipici, sembra tendere di necessità a una conclusione terribile. La tendenza opposta, la tendenza a smascherare gli orrori dell'antica vita russa — e cioè la dimostrazione poetica che, nonostante quegli orrori, si sviluppano e si fanno strada qualità umanamente rilevanti —, questa tendenza richiede anch'essa una forma espressiva simile, fondata su avvenimenti straordinari e clamorosi, in aspro contrasto tra di loro.

L'ottocento ha avvicinato la novella al romanzo e, talvolta,

ha dato al romanzo la concentrazione novellistica. La prima è un fenomeno generale della storia letteraria dell'ottocento, e solo pochi grandi artisti sono riusciti a salvare la forma novellistica dalla sua dissoluzione e distruzione. La seconda tendenza caratterizza invece la battaglia stilistica di un gruppo di grandi scrittori contro le condizioni, sfavorevoli alla creazione di una grande arte, prodotte dal capitalismo. Gorki riprende in entrambi i casi, pur restando sempre originale, la tradizione dei migliori scrittori europei. Non soltanto nella sua autobiografia, ma anche in una lunga lettera a Octave Mirbeau, egli parla della profonda influenza operata su di lui da Balzac. Quest'influenza dipende principalmente dal fatto che i due grandi scrittori, Gorki e Balzac, pur in epoche e in circostanze diverse, hanno dovuto affrontare lo stesso compito, rappresentare cioè le complesse contraddizioni, proprie di una grande età di transizione, nella loro totale dinamicità. Ed è caratteristico dei due scrittori che, nella rappresentazione della società, pongano sempre piú chiaramente l'accento sul processo di disintegrazione, pur conservando, in quanto autentici artisti, la grande ambizione dei classici: rappresentare quel processo in opere artisticamente compiute e perfette. Non è quindi un caso che i primi romanzi di Gorki siano concepiti nel senso della concentrazione novellistica, come alcune delle piú grandi opere di Balzac.

Ma, nonostante queste affinità socialmente condizionate tra romanzo e novella, tra i due generi resta tuttavia una grande differenza, che ogni grande artista, sia consapevolmente, sia istintivamente, ha sempre rispettato. La novella, pur nella sua forma moderna, rappresenta un destino singolo portato all'estremo. L'influenza delle forze sociali e delle passioni individuali appare quindi nella sua intensità estrema. Mostrare in modo convincente che qualcosa del genere è possibile basta già a caratterizzare e smascherare in modo terrificante la spaventosa realtà. Si pensi a certe novelle di Gorki come *Un dolore terribile* o *Come nasce l'uomo*. Anche quando vuol ritrarre l'affiorare inaspettato di forze umanamente valide in questa palude di orrori, Gorki sceglie sempre una simile forma di novella (*Emelian Pilai*).

Naturalmente, con ciò non si esaurisce la tematica delle novelle di Gorki. La forma novellistica gli offre la possibilità di rappresentare la dialettica della necessità di classe e delle vicende individuali, in casi estremi di particolare interesse. Egli mostra attraverso quale complesso, e a volte addirittura avventuroso o favoloso, cammino la verità dell'essere di classe giunga a imporsi a una coscienza ribelle o smarrita. Anche qui la novella reca soltanto un contributo alla tipizzazione e non realizza la tipicità nella sua forma generale. Ma proprio cosí la necessità e la complessità del destino tipico di classe viene illuminata dalla coscienza che questo particolare destino è possibile e necessario. Si pensi a come il giovane mercante Mironov, pigro sognatore, venga « salvato » nella *Vita azzurra* dalla sua classe e trasformato in un affarista arcigno e calcolatore. O al cammino contrario, il cammino verso la rivoluzione e il bolscevismo, in altre novelle.

Infine nella novella l'autore può rappresentare, in una forma relativamente conclusa, alcuni elementi caratteristici di una grande corrente sociale o di un grande complesso sociale, lasciando il movimento generale solo sullo sfondo. Nella novella *La mordvina,* per esempio, è rappresentato soltanto il conflitto tra l'amore, il senso dell'onore e la necessità di aderire al movimento operaio, ecc.

Ma ben diversa è la forma novellistica dei grandi romanzi di Gorki. Qui il carattere tipico del caso eccezionale deve scaturire dalla concatenazione degli eventi, deve costituire il fondamento necessario alla rappresentazione di una totalità epica. E qui la natura antiartistica del capitalismo agisce con una forza del tutto diversa che non nella novella. Questa difficoltà è un problema generale del romanzo ottocentesco.

Il giovane Gorki si trova però davanti a ostacoli ancor piú insormontabili di quelli degli scrittori dell'ottocento. Infatti, per quanto lo scrittore ponga l'accento, sia nel materiale che nella ideologia, sul processo di disintegrazione della società, come artista epico, egli ha bisogno di solidi punti d'appoggio, di saldi collegamenti tra l'azione comune degli uomini e gli oggetti di quest'azione, ha bisogno cioè di un mondo sensibile e concreto,

in cui la vicenda possa svolgersi anche esteriormente in forme epiche. È noto che lo sviluppo del capitalismo distrugge in misura crescente la *totalità delle cose,* come Hegel chiama i presupposti della poesia epica. Balzac e Stendhal possono ancora poggiare sui residui del periodo eroico della borghesia, e Tolstoi sui residui della vita patriarcale semifeudale nelle campagne. Questi scrittori nel rappresentare la disgregazione di queste forme di vita possono ancora attingere a un materiale ricco e valersene a fini poetici.

Gorki si trova a rappresentare un processo di dissoluzione e di ristratificazione assai piú progredito e a porre l'accento assai energicamente, per la sua posizione di rivoluzionario, sulla dissoluzione delle antiche forme di vita e delle antiche sfere di attività dell'uomo. Con grande forza polemica egli mostra come queste forme di vita abbiano perduto tutto il loro significato vitale, diventando vuote larve o maschere dell'ottusità e della bestialità della vecchia Russia. Per intendere meglio questo contrasto, si pensi alle descrizioni delle nascite, delle nozze, dei funerali, ecc. in Tolstoi e nel giovane Gorki. Gorki non descrive un matrimonio, un rito funebre, ecc. in cui non avvenga un qualche scandalo, in cui non si manifestino l'ottusità e la bestialità che si celano sotto queste forme. Egli si serve persino di queste occasioni per portare i contrasti alla loro definitiva esplosione. Cosí, per esempio, in *Foma Gordeiev* dove, in un banchetto per il varo di una nave, Foma disperato grida in faccia ai capitalisti il suo disprezzo e il suo odio, raccontando in pubblico la carriera di tutti i presenti e smascherando i loro delitti e i loro imbrogli. Questa critica delle vecchie forme di vita, che si manifesta in azioni e momenti concreti, è un mezzo espressivo importante nell'opera di Gorki. Nella lotta fra città e periferia (in *Matvei Kogemiakin*) egli mostra come l'antica e innocente tendenza popolare alla rissa si degradi sino alla brutalità e alla crudeltà; il culmine a cui arriva questa tendenza è descritto in *Klim Samghin,* ove l'autore mostra il panico delle masse e la morte di migliaia di uomini in occasione dell'ingresso dello zar a Mosca.

Gorki percorre qui fino in fondo un cammino socialmente necessario, con grande coraggio e con la massima coerenza. Ma proprio per questo debbono scomparire dalle sue opere quegli avvenimenti, quegli oggetti, quegli incontri naturali tra persone, la cui presenza, il cui svolgimento, la cui tipica funzione nella vita davano all'epica antica il suo significato e la sua impronta sociale immediatamente visibili. La vita perde la sua fisionomia concreta. Va in frantumi. Abbiamo già visto come l'arcaica forma asiatica del capitalismo russo abbia reso gli uomini ostinati e malvagi, solitari e stravaganti, esseri che vegetano e sonnecchiano fisicamente e moralmente nel loro meschino guscio. Questa vita bestialmente individuale della massa piccolo-borghese ha ricevuto dalla superficiale modernizzazione, dallo sviluppo del capitalismo solo una verniciatura nuova. La noia, l'ottuso senso della vanità e la mancanza di ogni scopo continuano a dominare la vita; il torpido vegetare è seguíto da accessi bestiali.

Come è possibile rappresentare qui la continuità di un'azione significativa, come si possono trovare in una simile società caratteri compiuti, ricchi e mobili, caratteri reali e vivi?

Ogni crisi sociale deve necessariamente accrescere la casualità (di cui parla Marx) della vita individuale e accrescere in special modo la coscienza di questa casualità. E quanto piú casuali diventano le forme di vita, tanto piú difficile diventa la loro rappresentazione poetica, tanto piú rara si fa la possibilità che esse acquisiscano un significato epico. Alla fine del romanzo *L'adolescente,* Gorki indugia sulle difficoltà che una famiglia « casuale », come quella rappresentata nella sua opera, offre allo scrittore. Egli osserva (alludendo ironicamente a Tolstoi, e tuttavia senza nominarlo) che solo la rappresentazione dell'antica nobiltà russa potrebbe offrire un materiale adatto, perché solo lí esiste « almeno l'apparenza » di un bell'ordine. E conclude: « Debbo confessare che non vorrei essere il narratore di un eroe prodotto da una famiglia cosí casuale. È un lavoro ingrato, che non dà la possibilità di creare niente di bello ». Questa casualità assume, naturalmente, in Gorki forme ancor piú avanzate, e, poiché egli rappresenta appunto il fatale e necessario decadimento della vec-

chia Russia, lo sottolinea in modo ancor piú consapevole e lo spinge sul piano letterario alle estreme conseguenze.

Come ogni grande artista, Gorki prende le mosse dal *difetto* del materiale, da ciò che è inadatto all'elaborazione. Solo gli eclettici o gli epigoni eludono le difficoltà che la vita frappone alla grande arte. Il grande artista non nutre illusioni sulle difficoltà che una tale materia offre, non si nasconde quanto essa sia, per forza di cose, refrattaria all'arte. La grande arte sta appunto nel trovare, anche in questo caso, la possibilità di giungere a una creazione realmente artistica, nel fare delle circostanze sfavorevoli mezzo e strumento di una forma nuova, originale, nata dal seno stesso di questo materiale inadatto.

Gorki, come artista, muove dalla brutale atomizzazione, dall'« individualismo zoologico », — come egli stesso dice, — dalla noia desolata e dall'apparente immobilità della vita russa. Ma, da vero artista, egli scompone quella inerte quiete in una serie ininterrotta di movimenti, di piccoli slanci, di esplosioni disperate, di esaltazioni e depressioni. Gorki dissolve la nebbia della noia in piccoli momenti drammatici, densi di intima dinamicità, di elementi tragici e comici, e nei suoi romanzi crea una lunga catena di scene brevi, intimamente mosse e drammatiche. Egli rappresenta l'ira degli uomini contro il loro ambiente, la loro disperazione, la loro ricaduta nell'apatia, in breve, la distruzione esteriore e interiore della personalità umana, operata dalle forze sociali della vecchia Russia.

Neanche la solitudine degli uomini appare nella sua opera come uno stato d'animo (come accade invece agli scrittori occidentali, sia che lamentino o esaltino la solitudine dell'uomo). La solitudine è nel mondo di Gorki un carcere. Neppure Tolstoi, l'ho già mostrato altrove, aveva rappresentato lo sviluppo dell'uomo come un movimento rettilineo; egli invece lo raffigurò come un movimento entro un « campo d'azione » determinato, ma non circoscritto meccanicamente e per sempre: in altre parole Tolstoi ritenne che l'elemento caratteristico decisivo per un uomo consisteva nel determinare le possibilità estreme entro cui oscillava il suo sviluppo.

Gorki sviluppa ulteriormente questa tendenza. Egli è assai piú consapevole di Tolstoi delle basi sociali di questo movimento oscillatorio. E considera anche le barriere sociali, che delimitano questo campo dinamico, in modo incomparabilmente piú consapevole e critico: Gorki vede nelle barriere sociali proprio le terribili potenze che ha combattuto appassionatamente, con tutto il suo pathos poetico, per tutta la sua vita. Perciò questo « campo dinamico » assume in Gorki un carattere socialmente assai piú definito, ha una storia sociale, ed è al tempo stesso concepito in modo piú polemico che non in Tolstoi, come una prigione della personalità. La solitudine dell'uomo si trasforma pertanto da condizione in storia, in divenire drammatico; Gorki mostra come le pareti delle carceri (che, nonostante la comune base sociale, sono per ogni singolo pareti particolari e peculiari della sua propria cella) si formino gradualmente per ogni individuo lungo il processo che si stabilisce tra la sua personalità e l'ambiente in cui vive.

Per questo Gorki rappresenta con insistenza l'infanzia dei suoi personaggi, a differenza di Balzac, che di solito attribuisce all'infanzia dei personaggi un valore puramente episodico. In apparenza, Gorki si ricollega alle tradizioni del romanzo classico, al *Wilhelm Meister,* al *Tom Jones,* ecc. Ma questa affinità è solo esterna, perché Goethe e Fielding narrano l'infanzia dei loro eroi per chiarire la genesi delle loro qualità personali positive. Gorki invece rappresenta l'infanzia per mostrare visibilmente e concretamente la genesi di quelle pareti di prigione. Gorki trasforma cosí « il campo d'azione », inteso come carcere della personalità, in un processo storico. Egli non rappresenta soltanto la storia del formarsi delle pareti, ma anche gli sfortunati tentativi di evasione della vittima e, finalmente, il momento culminante: quando la vittima disperata batte la testa contro quelle pareti.

Cosí, la noia acquista in Gorki un carattere drammatico, la solitudine diventa dialogo, l'uomo mediocre un carattere poetico. Gorki non si chiede con gli scrittori occidentali: « Come è l'uomo mediocre? », ma invece: « Qual è l'origine di un uomo mediocre? Come può essere stato deformato e ridotto alla mediocrità? ».

Qui il valore del suo umanesimo militante si rivela chiaramente nei problemi decisivi della creazione artistica. Gorki, come tutti i realisti onesti dell'epoca capitalistica, rappresenta la distruzione della personalità umana operata dal capitalismo; la rappresenta però tenendo sempre conto delle condizioni reali della vecchia Russia, e illustra cosí questo processo in un modo spiritualmente assai piú efficace. Da umanista militante e proletario, egli considera questa distruzione solo come una necessità storica transitoria di un periodo dello sviluppo umano, non come un fatto compiuto e neppure come un destino da accettarsi passivamente e fatalisticamente. Perciò egli rappresenta, sí, questa disintegrazione, ma insorgendole contro e non adeguandovisi. Anzi smaschera questa disintegrazione e la presenta come il peccato storico specifico del capitalismo. Continuamente, mentre raffigura questo *processo* di dissoluzione, egli ci mostra anche l'uomo intero, non disgregato, anche se solo nella forma della possibilità mancata. Gorki è l'unico scrittore della sua epoca che rappresenti in un modo non feticistico il mondo feticizzato del capitalismo

Questo problema centrale della sua arte, questo contrasto carico di tensione, che egli stesso deriva dalla sua materia, determina la tecnica poetica di Gorki. Di questa tecnica possiamo illustrare qui solo alcuni momenti isolati. Innanzi tutto si guardi alla sorprendente brevità delle singole scene di cui consta la totalità epica dei romanzi gorkiani. Questa brevità deriva necessariamente dalla distruzione della *totalità delle cose*. Ma queste scene brevi di Gorki sono cariche di un'*interna* energia drammatica, estremamente intensa. Come i grandi realisti, Gorki ritrae i suoi personaggi sotto tutti i lati, anzi in modo che tutti i lati del personaggio si rivelino nell'azione, e non per mezzo di descrizioni o di analisi. La natura stessa del mondo rappresentato da Gorki richiede che le azioni dei suoi personaggi non siano di vasto respiro, ma soltanto brevi, disperati tentativi, cui segue sempre una ricaduta nell'apatia e nella bestialità.

Gorki dovrà perciò, per il difetto insito nella stessa materia, rinunciare al grandioso respiro dell'epica antica. Ma poiché, da vero poeta, non può rinunciare alla rappresentazione dell'uomo

intero nel suo processo di sviluppo né può fare a meno di ritrarre il carattere degli uomini attraverso le loro azioni, il suo stile rispecchia una raffigurazione *sfaccettata* dell'uomo intero. Nel susseguirsi delle scene brevi egli descrive i propri personaggi da ogni lato, esprimendo cosí in azioni tutte le caratteristiche umane di un personaggio. Il campo entro cui opera una personalità umana disgregata dal capitalismo, e al tempo stesso l'unità umana e sociale di questo ambiente, si mostrano nel complesso di queste scene brevi e concise. L'umanesimo proletario di Gorki dà a questo processo le giuste dimensioni. Lo scrittore accusa il capitalismo di aver distrutto la personalità umana. Tuttavia, è ben lontano dall'attribuire carattere eroico alla cieca rivolta contro questa forza, come fanno Dostoievski e i suoi epigoni. Infatti, le giuste dimensioni della dialettica dei fattori sociali e individuali non sono in Gorki un problema di armonia formale, ma la conseguenza della giusta comprensione del processo sociale, che porta necessariamente, attraverso gli orrori del capitalismo, alla rivoluzione proletaria.

Le scene brevi di Gorki — e ciò lo differenzia nettamente da quasi tutti i suoi contemporanei — sono, senza eccezione, di un livello spirituale molto alto. Gorki riprende fedelmente la tradizione classica nel respingere i limiti naturalistici nel modo d'esprimersi e nella capacità espressiva dei personaggi. La profonda esperienza della vita popolare gli dà modo di esprimere la sua concezione della vita in una forma del tutto fedele alla natura. Vale a dire, anche formalmente, alla superiorità del contenuto di idee corrisponde un'espressione che si muove su un piano molto piú alto di quello della media naturalistica. La situazione tuttavia in cui queste idee sono formulate è di una profonda verità e tipicità sociali. E la lingua conserva intatti sia i caratteri sociali sia le peculiarità individuali del personaggio.

Gorki supera i limiti naturalistici *soltanto* nel fatto che dipinge gli uomini e le situazioni a livello delle piú alte possibilità spirituali del tipo. Citerò un solo esempio: il vecchio Maiakin trova in camera della figlia un libriccino su cui è annotato il pensiero hegeliano che tutto ciò che è reale è razionale. Ed è

interessante che il vecchio furfante reagisca a questa massima con la stessa passionalità con cui il vecchio Grandet di Balzac reagisce a una citazione di Bentham. Egli dice: « Questo non è un pensiero qualsiasi! Tutto il mondo è razionale? Guarda un po', qualcuno c'è già arrivato! E l'ha espresso con molta chiarezza. Se non vi fossero i matti, avrebbe anche ragione. Ma le teste di rapa le trovi anche dove non dovrebbero stare, e quindi non si può dire che tutto è razionale ». In questi passi Gorki mostra, per mezzo di un'immagine concreta, in quale rapporto si trovino gli uomini con le ideologie, come gli uomini traggano dal tesoro ideale del passato solo gli elementi utili ai loro interessi personali e individuali; egli mostra insomma come le ideologie divengano socialmente attive.

L'innalzare le scene brevi a un tale livello spirituale serve a illuminare quel nesso sociale universale che manca quasi del tutto nella coscienza dei singoli. Essi pensano di essere vittime di un destino che li perseguita personalmente e si disperano nella loro solitudine: ma il lettore ha dinanzi agli occhi tutti i fattori economici e ideologici che restano sconosciuti ai personaggi e che determinano oggettivamente il destino del singolo, relegandolo nella sua disperata solitudine.

Queste forme di innalzamento del livello oltre la misura consueta e quotidiana, questo metodo che ritrae l'unità e la totalità dell'uomo in un mondo la cui essenza è proprio la disintegrazione della sua unità e della sua totalità, erano necessari per rendere due storie, concepite come novelle, — *Foma Gordeiev* e *Tre uomini,* — veri e propri romanzi e totalità epiche. Certo si tratta di romanzi di un tipo particolare, concentrati e patetici, di romanzi che esprimono la protesta della disperazione umanistica.

L'adesione sempre piú completa al movimento operaio rivoluzionario, il crescente approfondimento dei princípi del bolscevismo e — non meno importante — l'esperienza della prima rivoluzione del 1905, determinano un mutamento radicale nello stile di Gorki. È difficile ritrovare nell'opera di un grande scrittore un contrasto stilistico piú netto di quello che separa *Foma*

Gordeiev e *La madre.* Questo contrasto nasce dal nocciolo del materiale e non è stato concepito da Gorki secondo schemi formalistici. Pensiamo alla frase di Lenin, posta come epigrafe del presente saggio. Nelle prime novelle e nei primi romanzi Gorki mostra che gli uomini *non possono piú* vivere come in passato. Nella *Madre* mostra invece che almeno l'avanguardia degli operai e dei contadini *non vuole piú* il passato. Di conseguenza, il materiale umano del romanzo subisce una trasformazione radicale. La consapevolezza si sostituisce all'ottusa disperazione. I preparativi della rivoluzione e le azioni rivoluzionarie subentrano alle cieche rivolte o alla letargica apatia. Questo materiale nuovo comporta, nel romanzo *La madre,* una nuova forma espressiva. Anche qui vediamo la vecchia Russia con i suoi orrori e con le sue brutalità, anzi gli orrori e le brutalità aumentano perché lo zarismo vuole reprimere il movimento operaio rivoluzionario con brutali rappresaglie. Ma la direzione fondamentale del movimento che qui caratterizza uomini e vicende è del tutto diversa: qui viene descritta la via difficile ma chiara, lungo la quale la classe operaia supera le tenebre della propria vita e si costruisce un'esistenza luminosa e umana.

L'influenza della rivoluzione proletaria, che libera e dà pieno sviluppo alle piú pure forze umane, è rappresentata da Gorki non soltanto come una prospettiva, ma anche come una realtà che opera sugli uomini trasformandoli. L'umanesimo proletario non è soltanto il fine del movimento operaio rivoluzionario. Ogni singolo passo del movimento è anche una conquista per coloro che vi prendono parte. Il movimento operaio, mentre strappa gli uomini all'incosciente torpore della loro vita, trasformandoli in combattenti consapevoli per l'emancipazione dell'umanità, fa di essi (nonostante la durezza della loro sorte, nonostante le torture, il carcere, l'esilio) uomini armoniosi, forti e felici. Cosí, nello stile della *Madre* si manifesta un'armonia paradossale, sorprendente, che scaturisce organicamente dal materiale ed è perciò artisticamente piú vera e persuasiva. Il racconto dell'eroica lotta dell'avanguardia della classe operaia si solleva alla schietta e semplice grandezza dell'epos. Dalla distruzione rivoluzionaria

delle vecchie forme di vita e dalla costruzione rivoluzionaria dell'organizzazione della classe operaia sorge una nuova *totalità delle cose*. Lo sciopero, la dimostrazione di maggio, il processo, la fuga dalla prigione, i funerali del rivoluzionario, ecc., tutte queste scene hanno l'appassionante ricchezza di contenuto della vera arte epica. E anche la rappresentazione della brutale forza repressiva, nelle scene della dimostrazione e del funerale, non è piú un elemento di « disturbo », come nella descrizione del disgregarsi delle vecchie forme di vita nei romanzi borghesi, ma una grande battaglia di epica grandezza, la battaglia della luce contro le tenebre. Questa diversa natura del campo d'azione dei personaggi richiede naturalmente anche un modo diverso di rappresentare le vicende di cui essi sono protagonisti. Le singole scene, nonostante la grande stringatezza, pervengono a un'ampiezza di respiro mai raggiunta altrove in Gorki.

La novità introdotta da questo romanzo nella letteratura non consiste soltanto nel fatto che Gorki è riuscito a rappresentare *eroi positivi*, o meglio a mostrare, secondo il metodo a lui connaturale, come gli uomini *divengano* eroi positivi e come si trasformino alla scuola del movimento operaio internazionale in eroi positivi, ma anche nel fatto che Gorki riesce ad attingere qui, per la prima volta nella letteratura delle società di classe e come primo classico del realismo socialista, il pathos positivo della rappresentazione epica.

La svolta stilistica, prodotta nell'opera di Gorki dal bolscevismo e dalla rivoluzione, si può riscontrare anche nei romanzi posteriori, che pur ritornano a temi borghesi. Naturalmente, Gorki non può e non vuole mutare il procedimento artistico fondamentale, connaturato al carattere sociale del materiale elaborato. La vita borghese della vecchia Russia e la sua disgregazione non ammettono (senza che si faccia violenza ai fatti) scene epiche come quelle della *Madre*: l'intensa, drammatica brevità delle singole scene, la rappresentazione sfaccettata, che illumina i personaggi da tutti i lati, devono sussistere anche in questo caso.

Ma il ritmo e il respiro dei romanzi posteriori si fa piú

maestoso, calmo, epico. L'autore rappresenta oggettivamente il cammino di una società in declino, ben sapendo però che questo significa la felicità di tutti gli uomini. Scompare la tensione dei romanzi giovanili, la lirica drammatica della ricerca e della disperazione. Al loro posto subentra la superiore calma del grande umanista, che osserva con sguardo limpido il cammino dell'umanità. Questa calma e superiorità non infiacchisce tuttavia il tono della protesta. Al contrario, la protesta risuona ancor piú vigorosa e convincente. Pure, non è piú la veemente filippica di chi si trova ancora in mezzo alla mischia, ma l'alta generalizzazione del pubblico accusatore, dell'umanista di tutta l'umanità, che ha inchiodato il capitalismo al banco degli imputati. Da questa disposizione scaturisce l'epica serena della rappresentazione, l'alto livello artistico della generalizzazione tipica.

L'autobiografia mostra il passaggio — sotto il profilo artistico — dalla *Madre* ai grandi romanzi posteriori. Essa chiarisce, con un fondamentale ottimismo che permane nei numerosi contrasti, come dagli orrori della vita provinciale russa nasca il grande umanista proletario Gorki. In una schiera di grandi figure popolari tipiche (ricorderò soltanto la stupenda figura della nonna) Gorki rappresenta la poderosa forza latente nel popolo e che deve essere soltanto guidata dalla classe operaia e dalla sua avanguardia per trasformare l'uomo del popolo in un uomo socialista positivo.

Abbiamo già brevemente analizzato il primo grande romanzo dell'ultimo periodo, di cui è protagonista l'Oblomov plebeizzato, Matvei Kogemiakin. A questo segue la potente rappresentazione epica dello sviluppo e della decadenza del capitalismo russo attraverso la storia di una famiglia, *Gli Artamonov*. Non è un caso che l'idea di un romanzo, ispirato alla storia di una generazione di capitalisti, non è un caso che la storia della decadenza del capitalismo connessa con la decadenza di una famiglia di capitalisti, si diffonda in uno stesso periodo storico in paesi diversi. Thomas Mann scrive *I Buddenbrook*, Galsworthy la *Forsyte Saga*. Anche gli scrittori borghesi piú insigni possono rappresentare in modo realistico e profondo la decadenza umana e morale dei

loro personaggi. Tuttavia essi limitano il loro interesse alla famiglia di cui narrano le vicende, e questa assume un significato simbolico solo attraverso la generalizzazione, attraverso l'uso di determinati mezzi stilistici.

Gorki rappresenta i caratteri psichici e individuali della decadenza e pone l'accento sul manifestarsi delle varie tendenze nei diversi caratteri della famiglia. Ma nelle sue opere la viva connessione con lo sviluppo di tutta la società, nel periodo della rivoluzione, è molto piú importante ed evidente che negli altri autori europei citati.

Proprio perché Gorki conosce la direzione del suo cammino, il suo romanzo, ben piú aderente al materiale della rappresentazione, può raggiungere un'altissima generalizzazione tipica o una monumentalità epica piú piena di quella consentita a Thomas Mann e a Galsworthy.

Anche agli ultimi grandi romanzi di Gorki, in relazione al loro contenuto sociale, abbiamo già brevemente accennato. Il significato di *Klim Samghin,* come storia degli intellettuali borghesi fino alla rivoluzione, come storia della genesi, della trasformazione, dell'assimilazione, ecc. dell'ideologia marxista nei diversi gruppi della borghesia e negli intellettuali borghesi, in rapporto alle esigenze di classe, non sarà mai sottolineato abbastanza. Il metodo di Gorki (di rappresentare, attraverso lo sviluppo della lotta di classe, le ideologie in un attivo e mutuo rapporto con la vita individuale degli uomini) dà qui i suoi massimi risultati. Bisognerebbe dedicare all'argomento una monografia per illustrare come Gorki descriva la penetrazione del marxismo nella borghesia e negli intellettuali borghesi e le deformazioni che esso subisce nei suoi diversi rappresentanti borghesi.

Gorki non ci offre, in questo romanzo, soltanto un quadro storico dell'evoluzione degli intellettuali borghesi prima della rivoluzione, ma mostra anche (come Marx aveva detto di Balzac) le *tendenze* che influiscono sull'ulteriore evoluzione di questi intellettuali e determinano la loro presa di posizione verso la dittatura del proletariato. Lo studio del teatro di Gorki esula dall'ambito di questo saggio, ma basterà dire che gli ultimi drammi

continuano la rappresentazione del capitalismo provinciale russo (nello spirito del *Klim Samghin*) fino all'epoca della rivoluzione.

Dobbiamo indugiare su un altro problema centrale di *Klim Samghin,* sul problema della personalità e dell'individualità umana. Nei romanzi precedenti Gorki descrive in genere personaggi originariamente dotati di una personalità viva, eppure schiacciata e frantumata dalla realtà della vecchia vita russa. In *Klim Samghin* egli affronta il problema della personalità sotto un nuovo profilo e mostra la vacuità spirituale e umana dell'intellettuale borghese moderno. Naturalmente, questo motivo affiora anche in opere precedenti, ma qui diventa il centro di un'analisi complessa e sistematica.

Questo problema è a base dell'individualismo moderno ed è centrale nella letteratura della seconda metà dell'ottocento: Ibsen ha recato forse l'apporto piú concreto a questa critica dell'individualismo moderno, quando il vecchio Peer Gynt, pelando una cipolla, paragona ogni strato o foglia ad una fase di sviluppo della sua personalità, e giunge alla sconsolata conclusione che tutta la sua vita, la sua stessa personalità, non sono state altro che un insieme di bucce senza seme. Ibsen porta questa critica alle estreme conseguenze nell'acuta satira del vacuo retore Hjalmar Ekdal nell'*Anitra selvatica.*

Klim Samghin è un quadro grandioso della mancanza di contenuto dell'individualismo moderno, un quadro che supera di molto la critica ibseniana. Klim Samghin è un Peer Gynt senza fantasia, un Hjalmar Ekdal che percorre una carriera sociale piú vasta e profonda. La sua mancanza di contenuto è fin dal principio il problema fondamentale della sua vita: egli si è impegnato fin dall'infanzia a sostenere la parte di un'autorevole personalità e recita nelle diverse occasioni della vita con diplomatica abilità. La grandezza dell'arte di Gorki sta dunque, per un verso, nel modo come egli presenta il suo *eroe* in tutte le possibili situazioni della vita, descrivendo con mirabile varietà il manifestarsi di quella vacuità spirituale nelle piú diverse situazioni, nell'amore, nella politica, negli affari, e il degenerare della vacuità in vigliaccheria nei momenti piú critici.

Per un altro verso, Gorki rivela l'intero ambiente sociale in cui questo tipo umano si sviluppa. Egli mostra come la sua evoluzione sia connessa con l'acuirsi della lotta di classe tra borghesia e proletariato e ritrae, in tutta la loro complessità, pur senza essere mai schematico e pedante, i rapporti che corrono tra lo sviluppo del carattere di Klim Samghin e il problema centrale dell'epoca. È assai significativo che qualcuno dica al giovane Klim: « A tutte le domande, Samghin, vi sono due risposte: sí e no. Voi forse volete trovarne una terza? Tutti gli uomini lo desiderano, ma nessuno fino ad oggi c'è riuscito ». La rappresentazione del disperato tentativo di una gran parte degli intellettuali russi di trovare una « terza via », tra rivoluzione e controrivoluzione, tra proletariato e borghesia, e la sua incarnazione nel destino individuale di Klim Samghin è una delle acquisizioni piú preziose di tutta la letteratura.

Quest'opera grandiosa di denuncia del vacuo filisteismo di Klim Samghin completa il quadro della Russia prerivoluzionaria delineato da Gorki, e lo sviluppa in una composizione compiuta e perfetta, in una *Commedia umana* nel senso di Balzac. Come storico e poeta di questo periodo, come poeta della tragicomica distruzione del vecchio mondo, Gorki è anch'egli un campione di questa distruzione e anzi uno dei combattenti piú valorosi.

Ma il vecchio mondo non è ancora morto dopo la rivoluzione d'ottobre: dev'essere annientato pezzo per pezzo, dalle radici: è come l'idra del mito, cui per ogni testa che le viene mozzata ne cresce una nuova. La *Commedia umana* di Gorki non è dunque soltanto l'immortale rappresentazione di un mondo in declino, ma anche uno degli strumenti piú efficaci per combattere contro i perniciosi residui del capitalismo. Non a caso Lenin e Stalin hanno sempre combattuto contro il mondo piccolo-borghese che circonda il proletariato. Nella grande patria del socialismo la piccola borghesia ha assunto le forme piú varie. Ma la brutale bestialità dei kulak e la raffinata *cultura* del parassita hanno entrambe le loro radici nel mondo del capitalismo asiatico, il cui completo e inesorabile smascheramento costituisce il soggetto di gran parte della *Commedia umana* di Gorki. Che Gorki

abbia sempre affrontato questo problema sotto nuovi aspetti, che non ne abbia sottovalutato mai l'importanza, che non abbia considerato vinto questo nemico, fino a che non fossero state estirpate le radici, è un altro tratto leninista della sua personalità. Anche oggi, nella società socialista, sarebbe sbagliato credere che non abbiamo piú niente da imparare da Gorki. La teoria di Stalin sulla distruzione dei residui del capitalismo nella vita e nella coscienza degli uomini mostra la straordinaria attualità di quest'aspetto dell'opera di Gorki.

Ma la *Commedia umana* di Gorki si distingue da quella di Balzac perché non si esaurisce nella rappresentazione artisticamente compiuta dell'inumano mondo filisteo. In Balzac la figura eroica di Michel Chrestien, eroico combattente sulle barricate presso il chiostro di Saint-Merry, autentico rappresentante dello spirito delle masse popolari, poteva apparire solo all'orizzonte. In Gorki, col dissiparsi delle orribili tenebre filistee, compaiono gli eroi luminosi dei suoi racconti rivoluzionari, immagini poetiche vive degli eroi che hanno emancipato realmente l'umanità: gli eroi del grande ottobre.

1936

ASPETTI E PROBLEMI DELLA GUERRA CIVILE

FADEEV / LA DISFATTA

Senza dubbio, la prima opera di Fadeev è tra le opere piú importanti sulla guerra civile. Ma, non appena si formuli questo giudizio, difficilmente contestabile, si avverte immediatamente che l'espressione è troppo generica, e che si dice quindi troppo e troppo poco. Si dice troppo poco perché, quando si cerca di dedurre da questa definizione del tema le caratteristiche estetiche specifiche, si finisce inevitabilmente in un vicolo cieco; si dice troppo perché il tema cosí definito non fornisce alcun criterio valido per cogliere l'originalità del libro di Fadeev e per differenziarlo, nei suoi aspetti ideologici e artistici, dagli altri romanzi sulla guerra civile, e, per esempio, da quelli di Sciolokhov, di Alexei Tolstoi, di Virta e di Furmanov.

Queste difficoltà dimostrano che siamo ancora propensi a usare i termini *tema, tematica, scelta del tema,* ecc. in una accezione troppo generica; che la definizione della concreta essenza del contenuto e della forma di un'opera costituiscono per la critica e per l'estetica una necessità assoluta. In particolare — il che in pratica avviene molto spesso, senza che se ne traggano ogni volta le necessarie conseguenze teoriche, — la scelta del tema va considerata in funzione dell'ideologia, della concezione del mondo, della situazione di classe dell'autore. Sarebbe altrimenti impossibile interpretare socialmente i prodotti letterari in base alla tematica, e definire con precisione come la scelta del tema sia connessa in un autore con la sua posizione e ideologia di classe; in caso contrario, si dovrebbe dire — per richiamare con un esempio paradossale l'interpretazione meccanicistica di questo problema — che *Germinal* di Zola appartiene alla letteratura proletaria, e *Gli Artamonov* di Gorki a quella borghese. Natural-

mente, nessun critico arriva in pratica a simili affermazioni. Tuttavia la meschina e ristretta concezione di ciò che significa essere e coscienza di classe (concezione ancor oggi assai diffusa, sebbene Lenin l'abbia demolita cinquant'anni or sono nella polemica contro l'*economismo,* e Stalin l'abbia definitivamente confutata nei suoi scritti sulla linguistica) opera ancora in molti, impedendo cosí che si pervenga a una chiara visione generale del nesso dialettico che esiste tra il carattere condizionato e di classe della tematica e l'universalità di ogni letteratura realmente valida, anche per ciò che riguarda la tematica.

Questa chiarezza di idee circa il fatto che ogni tema deve essere sottoposto a un'elaborazione ideologica (classista), prima che possa essere discusso come tema letterario, è un primo passo verso la giusta soluzione del problema, ma soltanto un primo passo, e del resto assai modesto.

Il secondo passo consiste nel distinguere nettamente il significato del termine *tema* nella sua accezione generale (in questo caso sarebbe piú esatto parlare di tematica) e la sua realtà concreta. La guerra civile è, nello spazio e nel tempo, socialmente e moralmente, un universo inesauribile. Ma le opere che ne parlano, ritraendone un frammento delimitato nello spazio e nel tempo, socialmente e umanamente individuato con precisione, debbono assolvere un duplice compito.

Da una parte, il periodo della guerra civile ha alcune caratteristiche sociali e storiche ben definite, che si impongono di necessità a ogni scrittore dotato di un minimo di serietà. Per esser breve, ricorderò a questo proposito la superiorità morale dei reparti militari rossi su quelli bianchi: questo tratto della guerra civile era talmente evidente che persino uno scrittore reazionario come Dwinger (beninteso, il Dwinger di *Tra bianchi e rossi,* del tempo cioè in cui era ancora uno scrittore, benché reazionario, e non del periodo posteriore in cui divenne un volgare propagandista del fascismo) fu costretto a tenerne conto.

D'altra parte, perché il tema divenga un tema letterario è necessario che dallo sfondo della guerra civile emergano dei gruppi umani concreti. Sebbene il tema possa apparire chiaro

e chiaramente delimitato, sotto il profilo delle scienze sociali, letterariamente è ancora una sorta di nebbia che, pur contenendo in sé la concreta oggettività dell'opera in elaborazione, in pari tempo la cela.

La concezione del mondo dello scrittore deve dunque concretarsi almeno in un esatto contenuto di idee, e questo a sua volta deve incarnarsi in uomini e in circostanze determinati: solo allora si potrà parlare effettivamente di un tema concreto.

Beninteso, il cammino qui descritto — cammino in certo senso logico, metodologico, che va dal tema astratto al tema concreto — non è certo il modo di procedere dell'effettiva pratica letteraria. Al contrario, quanto piú l'autore dell'opera è un autentico scrittore, tanto piú il suo modo di procedere sarà inverso. L'esperienza del vero scrittore è in genere il risultato del contatto con gli uomini concreti, il frutto di un'esperienza, che egli considera propria missione e proprio compito portare alla luce e interpretare correttamente. Nella sua pratica letteraria il contenuto di idee, la concezione del mondo sono solo dei mezzi per approfondire e render piú concreta la creazione poetica.

Ma, ci si domanda, non vi sarà allora il pericolo che il tema generale divenga un'astrazione senza senso? Non ci sembra. Infatti, anche nella realtà l'elemento generale non vive in sé, ma sempre nell'oggetto singolo e concreto, e non può aver vita fuori di esso. Bisogna dire anzi che è proprio dell'arte e del suo particolare modo di rappresentare il reale dare forma piú accentuata e significativa a questo nesso inscindibile del generale col particolare. D'altronde, questo nesso intimo non solo non è annullato ma anzi rinsaldato da un simile metodo. E non è tra le ultime qualità d'un artista quella di rappresentare il singolo in modo che, pur non perdendo le sue peculiarità individuali, riveli l'elemento generale, come qualità ed elemento determinante del singolo. La piú alta virtú artistica, la creazione del tipo, poggia appunto su questo nesso fra il generale e il particolare.

Si pone cosí, infine, il problema del tema generale in una giusta prospettiva estetica. L'artista, nel suo lavoro, sembra scavare una galleria da due parti, quella del generale e quella del

particolare. Che un fatto tanto inerente alla natura dell'arte possa esser frainteso è frutto della perniciosa eredità lasciataci dalla borghesia decadente. Quest'eredità infatti non solo scinde meccanicisticamente il particolare e il generale, ma li cristallizza ai poli opposti, l'uno contro l'altro. Ma sono altrettanto nocive a una giusta visione della realtà la pretesa dei decadenti di considerare come poetica soltanto l'essenza individuale e la pretesa dell'*oggettivismo sociologico* di considerare il singolo come un esempio illustrativo di una categoria generale astratta (Sarà ovviamente questa seconda concezione a fuorviare piú facilmente gli scrittori socialisti esordienti o incerti).

1

Dopo quanto si è detto non saremo fraintesi se, nell'esaminare *La disfatta,* prendiamo l'avvio dal tema della guerra civile. In Fadeev — ed è questo un gran pregio della sua opera — il nesso del particolare col generale diviene unità organica. Il racconto narra un episodio in apparenza trascurabile: la disfatta di una banda partigiana. Ma questo argomento, questo soggetto immediato si innalza fino a rappresentare quelle essenziali caratteristiche umane e morali che dovevano in ultima analisi portare alla vittoria sui campi di battaglia della guerra civile i reparti rossi, spesso pur tanto piú deboli delle truppe avversarie. Questo motivo, in quanto costituisce una delle componenti piú importanti e decisive della vittoria finale, assume naturalmente una parte di primo piano in tutte le migliori opere sulla guerra civile. Vi è però, sotto il profilo dell'arte, una grande differenza se il soggetto immediato della rappresentazione è per sé stesso un evento di decisiva importanza (come in *Pane* di Alexei Tolstoi) ovvero soltanto la storia di un distaccamento che combatte in disparte e il cui destino è quasi irrilevante ai fini dell'esito complessivo; ed è anche cosa sostanzialmente diversa se questa superiorità dei comunisti si esprime nella caduta del nemico (Virta), o nella caduta di chi da incerto e oscillante si è trasfor-

mato in nemico (Sciolokhov), oppure se viene portata immediatamente, direttamente al centro dell'azione. Solo attraverso questi tratti concreti il tema di Fadeev assume la sua vera fisionomia, che determina a sua volta le specifiche e interessanti qualità artistiche del racconto.

Il tema prescelto da Fadeev ha i caratteri del tema assunto proprio in funzione delle conseguenze che da esso necessariamente scaturiscono. E, poiché il distaccamento partigiano, che rispetto alla battaglia finale ha un valore del tutto episodico, dovrà implicare e mostrare nella sua composizione, nella sua azione, nella sua struttura gli stessi caratteri che portano il socialismo alla vittoria finale, questi caratteri, già a causa dell'isolamento e della forte concentrazione, dovranno necessariamente rivelarsi sotto una forma estrema. Anche per questo l'elemento piú importante, la funzione dirigente e organizzatrice del partito comunista, deve qui concretarsi in un solo personaggio, Levinson. Accanto a lui appare — ma in forma del tutto episodica — un altro comunista, il medico Stascinski, e qua e là si accenna a un terzo comunista che vive in una città vicina. Ma questi personaggi non hanno nel racconto una parte attiva, sicché la vittoria del comunismo si impone solo attraverso l'irradiarsi dell'influenza personale di Levinson. La funzione centrale, cosí decisamente accentuata, di cui viene investito Levinson, deve essere analizzata con cura. Sarà quindi opportuno esaminare piú da vicino l'ambiente in cui Levinson opera.

All'inizio del racconto il distaccamento partigiano è acquartierato in paesi lontani dal centro della lotta, e vive in uno stato di tensione e di inerzia. Nelle vicinanze un altro reparto partigiano subisce una grave sconfitta; Levinson riceve una cattiva notizia dopo l'altra. Ma le informazioni sono confuse, poco chiare, e cosí contraddittorie tra loro che non possono condurre a una contromisura immediata, all'attacco o alla ritirata. In una simile situazione — con il vago presentimento che la prova decisiva è ancora lontana — il problema centrale diventa l'attività interna del distaccamento, la sua unità, la sua disciplina, il suo legame con i contadini della zona.

Fadeev rappresenta questa situazione con brevi scene di eccezionale incisività, attraverso le azioni dei personaggi e senza alcun commento. La scena iniziale ci conduce al centro della questione, mostrandoci come Levinson riesca a ottenere la disciplina dai suoi uomini. Egli vuole inviare il portaordini, il minatore Morozka, al vicino distaccamento di partigiani con un plico: « Ladro, — pensò il portaordini con aria offesa e, come d'abitudine, generalizzò: — Tutti gli ebrei sono ladri ». Si noti la particolare soluzione data da Fadeev a questa scena: Levinson è ebreo; nei tratti esteriori non è adatto a imporsi a uomini semplici, a volte triviali, esasperati dalla guerra; piccolo, quasi uno gnomo, con la barba rossa, egli è tutto fuorché un ideale per uomini valorosi e semplici, educati per generazioni dal potere zarista all'antisemitismo; eppure riesce a imporsi. Questo motivo è toccato da Fadeev in diversi punti del racconto. Cosí, per esempio, quando l'assemblea generale dei contadini e dei partigiani riporta l'accordo generale, un contadino osserva: « Ha ragione l'ebreuccio! ».

Levinson si impone anzitutto per la sua incrollabile volontà. Morozka esprime la sua intenzione di non recapitare il plico: « Vattene, consegna l'armamento all'intendente, — disse poi Levinson con calma micidiale, — e puoi andartene dove ti pare. Non ho bisogno di pettegolezzi... ». La disciplina è subito ottenuta. Beninteso, un tipo particolare di disciplina. Morozka cede immediatamente, ma reagisce in modo assai significativo: « Non posso proprio lasciare la banda, e tanto meno consegnare le armi —. Si tirò sulla nuca il berretto impolverato e, con voce colorita e divenuta improvvisamente allegra, concluse: — Perché non è certo per i tuoi begli occhi che ci siamo imbarcati in quest'avventura, caro il mio amicone Levinson! Te lo dico chiaro e tondo, come usa fra minatori... ». « Cosí va bene, — rise il comandante, — ma prima facevi il lavativo... testa di rapa ». Solo poche righe, ma il senso della disciplina nel reparto partigiano è reso appieno. E Fadeev mostra come Levinson, unico comunista attivo del reparto, si adegui in circostanze normali o critiche al tono fraterno e amichevole, che si basa sull'uguaglian-

za fra gli uomini, ma come sappia far valere al momento opportuno la sua autorità di comandante. Senza ricorrere a lunghe descrizioni, l'autore offre attraverso la semplice e pregnante descrizione di questo rapporto una precisa definizione dei legami che uniscono i reparti partigiani durante la guerra civile, e mostra nei personaggi e nelle vicende, nei rapporti fra gli uomini e nelle loro condizioni di esistenza, le enormi difficoltà che il comando militare deve superare, i metodi singolari di cui Levinson si vale per sormontare questi ostacoli.

Ma per questo non basta una prospettiva chiara, un'energia incrollabile, occorre anche la sicura conoscenza degli uomini, la capacità di cogliere con prontezza l'essenza d'una questione e di scegliere le misure piú adeguate alla situazione. Bisogna inoltre pensare che in questo periodo la forza di persuazione di una data misura, la sua capacità di imporsi e di farsi immediatamente valere, ha un significato assai diverso che non al tempo del pieno consolidamento del socialismo, per esempio al tempo della grande guerra patriottica. Perché in quest'ultimo caso non opera soltanto la disciplina militare, che pur garantisce l'immediata esecuzione di una direttiva persino impopolare, ma anche l'educazione socialista, compiutasi attraverso la vita e il partito, l'educazione che si è protratta ormai per una generazione, tanto che persino gli individui meno evoluti hanno in qualche modo una coscienza socialista. Una coscienza che, nel periodo raffigurato da Fadeev, poteva essere soltanto una luminosa eccezione.

Ciò appare con estrema evidenza quando la situazione si aggrava e Levinson, già pronto a ripiegare, sorprende il suo reparto con un finto allarme notturno per mettere alla prova la disciplina dei suoi uomini e porre riparo alle deficienze esistenti. Il finto allarme mostra queste deficienze nella loro luce piú cruda. Il minatore Dubov, il miglior capoplotone della banda, arriva all'adunata con enorme ritardo e male equipaggiato; un altro capoplotone, Kubrak, è andato a salutare la famiglia, si ubriaca e, al momento dell'allarme, non è ancora del tutto in sé: non fa quindi meraviglia che il suo plotone risulti all'appello il piú incompleto. Sia Kubrak che Dubov si sentono la coscienza spor-

ca e si aspettano aspre critiche dal comandante. Ma Levinson non accenna neppure alla loro colpa. Tutti notano che Kubrak è ubriaco; « soltanto Levinson fece finta di non accorgersene, perché altrimenti avrebbe dovuto esonerare Kubrak dalle sue funzioni di comandante, e non c'era nessuno che fosse in grado di sostituirlo ».

Ma Levinson non allude neppure a Dubov. Si limita a tratteggiare con poche parole il pericolo giapponese incombente e la necessità di una ritirata. Anche questa non è senza pericoli, e ogni partigiano deve esserne informato. « Meritiamo noi il nostro nome di partigiani? — chiede Levinson ai suoi uomini schierati. — Oggi non ce lo siamo meritato proprio.... Ci siamo lasciati andare come donnicciole! Che sarebbe avvenuto, se veramente ci fossero stati i giapponesi? Ci avrebbero indubbiamente tirato il collo come a tanti pollastrelli! Vergogna! —. Levinson si curvò rapidamente in avanti, e le sue ultime parole fecero l'effetto d'una frustata improvvisa come lo scatto di una molla, cosí che ciascuno ebbe l'impressione di essere un pulcino colto alla sprovvista e strozzato nell'oscurità da dita ferree e spietate ».

L'impressione che questo discorso provoca su Kubrak e Dubov, mostra che Levinson, pur tacendo i nomi dei colpevoli, riesce egualmente a svolgere la sua opera educativa, a ricondurre i suoi uomini sul giusto cammino della disciplina. In altri casi otterrà lo stesso effetto, con un metodo opposto, denunciando cioè apertamente non solo il reato commesso ma anche il colpevole.

Cosí, quando Morozka ruba dei meloni ai contadini e viene scoperto, Levinson convoca una giuria di partigiani e contadini e le assegna di giudicare il colpevole. In apparenza la riunione non sortisce alcun risultato concreto, ma in effetti rinsalda la disciplina tra i partigiani e induce Morozka a riconoscere la sua colpa, oltre a smussare alcuni attriti tra i contadini e i partigiani. Ciò avviene anche perché Levinson, dopo la sentenza, fa decidere all'assemblea che i partigiani aiutino, durante le ore libere, i contadini nei lavori dei campi. « — Ma non pretendia-

mo questo! — grida qualche contadino, e Levinson pensa: — Toccato! ».

Come viene trattato Morozka dai contadini e dai partigiani? I contadini, benché il derubato vada su tutte le furie, assumono un atteggiamento indulgente e conciliante. Un contadino dice: « Sono forse sei anni che il giovanotto è in guerra; perché non deve cavarsi la voglia di mangiare un melone?... ». Un altro aggiunge: « Dio mio, per quel che valgono!... Se fosse venuto da me, gliene avrei riempito un sacco. Pigliateli, tanto li diamo ai maiali; non rimpiangiamo un po' di m... per far cosa grata a chi ci è caro ». I partigiani sono invece molto piú severi. Dubov parla con profonda indignazione perché ai suoi occhi Morozka ha macchiato l'onore dei minatori: « Dici che sei dei nostri Morozka? un minatore? — chiese con tono rigido e aspro. — Uh, uh... sangue impuro, sangue di Sucian!... Non vuoi essere dei nostri? fai il lazzarone? disonori il buon nome della nostra stirpe? Benissimo!... Benissimo!... accòmodati pure! Vedremo come vivrai senza di noi! Quanto a noi... bisogna scacciarlo! ». Il minatore Gonciarenko condivide l'indignazione di Dubov, ma in quella situazione assume un atteggiamento piú equilibrato, piú politico, piú educativo: « Suvvia, come possiamo scacciarlo, questo scemo? — sorse a dire improvvisamente Gonciarenko, alzando sulla folla il capo ispido e bruciato dal sole. — Non voglio scusarlo perché qui non c'è da tenere il piede in due staffe. Il giovanotto ha fatto una porcheria, e io stesso non faccio che rimproverarlo... Però è un ragazzo di fegato: questo non si può negare. Abbiamo girato assieme tutto il fronte dell'Ussuri, in prima linea. È uno dei nostri, non ci tradirà mai, e non ci verrà mai meno... Non è assolutamente possibile lasciare la cosa insoluta; ma anche l'espulsione immediata è ingiustificata; pensiamoci un po' sopra. Interroghiamo lui stesso: ecco la mia idea! — e trinciò l'aria con un gesto imponente della mano, appoggiandola poi al fianco, quasi volesse toglier di mezzo tutto ciò che era estraneo e inutile all'idea ch'egli riteneva giusta ». Cosí Morozka è costretto all'autocritica, è portato a comprendere, con la sua indole ingenua e spontanea, scaltra ma in fondo

onesta, e grazie ai suoi sentimenti sinceramente rivoluzionari, di aver veramente macchiato l'onore dei partigiani e di meritare una seria punizione: « Avrei io forse... fatto una simile... Che io, come ha detto Dubov, abbia... tutti i miei compagni... è mai possibile, amici miei? — egli proruppe d'un tratto proprio dall'anima, e si protese tutto in avanti, afferrandosi il petto, e gli occhi gli s'illuminarono d'una luce calda e umida... — Io darei tutto il mio sangue, goccia a goccia, per ognuno di voi: e dopo questo dovrei ancora provar vergogna davanti a voi!... ».

Cosí Levinson, senza prender parte alla discussione, ottiene il suo scopo. E la necessità di avere buoni rapporti con i contadini apparirà chiara in seguito, durante la ritirata, in un colloquio fra Dubov e Gonciarenko, al quale partecipa anche Morozka. Dubov, che col suo plotone di operai costituisce la spina dorsale, morale e militare, della banda, e per cui la parola « minatore » rappresenta l'aristocrazia piú alta di questo mondo, nutre una profonda diffidenza verso i contadini: « Confesso: è una razza che non mi va a genio... Prendi pure Kubrak... è un fesso qualunque (non si può pretendere che tutti siano intelligenti!). Ma è forse un plotone, quello che ha raffazzonato insieme? Disertori su disertori: ecco che bella famiglia! — E Dubov sputò in segno di disprezzo ».

Morozka si sta rallegrando perché il capoplotone condivide il suo punto di vista e non quello di Gonciarenko, quando questi, tranquillo, appellandosi alla sua esperienza di vita, osserva che anche una gran parte dei minatori di Dubov è composta di contadini, e che il loro orizzonte mentale è rinchiuso in un provincialismo molto simile a quello dei contadini: « Ne consegue che in tutti noi c'è del contadino, — conclude Gonciarenko. — Dicevo questo — spiegò Gonciarenko, senza dar modo a Dubov di riprendersi — perché è inutile che crediamo di valere piú dei contadini; e la stessa cosa è per Morozka: che cosa saremmo noi senza il contadino... — scosse la testa e tacque ». Fino a che punto egli riesca a convincere Dubov non è detto.

Fadeev mostra però, attraverso una riflessione di Morozka, quale importanza abbia nell'opera questo dialogo. Egli illustra

infatti come, a quel tempo, neanche tra i partigiani piú devoti alla rivoluzione, si fosse ancora radicata l'idea dell'alleanza fra gli operai e i contadini. Mentre Gonciarenko parla, Morozka riflette. « Te l'ha fatta! — esclamò con entusiasmo Morozka che, quando Dubov era intervenuto nella discussione, vi si interessava solo come a una manifestazione di abilità umana. — T'ha messo nel sacco, il vecchio, e c'è poco da dire! ». Per Morozka l'intera discussione è dunque una gara di parole, di idee, e, se da questo momento diventa amico di Gonciarenko, ciò si deve all'ammirazione che il giovane nutre per la sua abilità, ammirazione che Morozka avrebbe sentito, anche se Gonciarenko avesse vinto alla boxe o in una corsa a cavallo.

Ma proprio a questo modo, e con mezzi artistici in apparenza involontari, viene sottolineata anche idealmente l'importanza dell'intervento di Levinson nel miglioramento dei rapporti con i contadini.

Con le sue parole e con il suo silenzio, nelle sue azioni e nei suoi atteggiamenti, Levinson diventa cosí non solo il comandante della banda, ma in pari tempo anche la sua guida ideologica. Naturalmente, la formazione e la situazione della banda sono, com'è facile comprendere, poco adatte a un'educazione sistematica. Ma, proprio per questo, è tanto maggiore l'importanza dell'influenza ideale e morale di Levinson, giacché in queste circostanze l'atteggiamento umano del comandante è l'elemento connettivo piú importante ed efficace tra i partigiani e le esigenze politiche e morali del partito. Gli esempi addotti illustrano già con sufficiente chiarezza come l'azione educativa di Levinson, a seconda delle varie situazioni, operi direttamente e indirettamente. E da questi singoli episodi, dal modo come essi agiscono sugli uomini che ne sono protagonisti, possiamo anche misurare l'influenza educativa che Levinson riesce piú o meno ad avere sul resto dei partigiani, anche su quelli i cui rapporti con lui non sono neppure accennati. Quanto quest'influenza appaia problematica nel caso di Morozka è cosa che abbiamo già visto; il presuntuoso e superbo studente Ciz è geloso di Levinson e tenta di denigrarlo alle spalle; il limitato Kubrak obbedisce a denti stret-

ti: « Accidente d'inferno, — pensò all'indirizzo di Levinson, con inconsapevole odio, dissimulato da stima per lui e compatimento per sé ». E cosí molti altri: « È furbo l'amico, — pensò con dispetto l'intendente, uscendo dalla stanza ». Quest'influenza è tanto maggiore su quei partigiani che possiedono una personalità piú spiccata e rivoluzionaria. Ne abbiamo un esempio nel fascino che Levinson esercita sul suo aiutante Baklanov. Questi è attratto dall'assoluta devozione di Levinson alla causa rivoluzionaria. « Lui capisce tutto, fa tutto come si deve... È impossibile non aver fiducia e non obbedire a un uomo cosí onesto ». La venerazione per Levinson induce Baklanov a imitarlo persino nell'aspetto e nel modo di comportarsi. Naturalmente, Levinson se ne accorge, ma si guarda bene dal prendere in giro il giovane ammiratore, perché lui stesso ha fatto un'esperienza analoga. « Anche Levinson, da giovane, si era modellato su quelli che erano i suoi maestri, ed essi gli parevano altrettanto esemplari quanto lui stesso sembrava adesso a Baklanov. In seguito s'era convinto che le cose non stavano cosí; tuttavia fu sempre assai grato ai maestri. Baklanov non assimilava soltanto i modi esteriori di Levinson, ma anche la sua esperienza, le abitudini di lotta, di lavoro, il modo di comportarsi. E Levinson sapeva che con gli anni i modi esteriori si perdono, ma le abitudini, integrate dall'esperienza personale, vengono trasmesse ad altri Levinson e Baklanov; e questo era molto importante e necessario... ».

Levinson si crea dunque un piccolo gruppo di fedeli collaboratori: Baklanov, Dubov, Gonciarenko, Metelitsa, che dànno alla banda partigiana una salda consistenza, una tenacia risoluta nel reagire ai fenomeni di dissoluzione. Ma è caratteristico della narrativa di Fadeev — e scaturisce dalla piú importante sostanza ideale del racconto — che i fedeli collaboratori, e ancor piú il medico comunista Stascinski, abbiano nella narrazione un valore puramente episodico. Essi si limitano a eseguire le missioni loro affidate, che, come già abbiamo visto negli esempi citati, rivelano i tratti caratteristici della loro personalità, e soprattutto il loro spirito di combattenti. L'autore indugia piú a lungo nella descrizione della missione in cui il pastore Metelitsa muore tragi-

camente. Fadeev ha già descritto Metelitsa come un sottufficiale fedele e intelligente, l'unico che nel consiglio tenuto per decidere la ritirata intervenga con considerazioni strategiche personali. Nell'episodio della missione Fadeev ci dà un profilo semplice di un uomo semplice, di un uomo risoluto e coraggioso anche di fronte alla morte, che si difende fino all'ultima goccia di sangue e che, preso dai cosacchi, cade da vero combattente e non come una vittima. Nonostante la sobrietà e l'asciuttezza della rappresentazione, abbiamo davanti agli occhi un quadro preciso di questi tramiti, di questi mediatori della volontà di Levinson, che costituiscono i prodotti migliori della sua opera educativa. Sebbene la struttura della banda non sia rigorosamente gerarchica, sebbene Fadeev, in conformità col suo stile narrativo, non mostri questa gerarchia, davanti a noi non c'è una massa informe, e neppure un astratto Levinson contrapposto alla massa dei partigiani, ma una scala di figure intermedie, in cui la statura combattiva e morale dei personaggi giunge a manifestarsi in modo spontaneo, senza forzature.

2

Nonostante la chiara intenzione con cui il racconto è composto, o meglio proprio in virtú di essa, il centro della narrazione non è nelle figure intermedie, nei rappresentanti delle migliori qualità partigiane, o nel loro destino personale (naturalmente subordinato a quello di Levinson), ma in due personaggi dichiaratamente problematici e in netto contrasto con Levinson: Morozka, di cui già sappiamo qualcosa, e soprattutto il socialista rivoluzionario Mecik. La ragione fondamentale di questa composizione, di questa struttura del racconto va ricercata nel contenuto ideologico dell'opera di Fadeev.

Su Morozka, dopo quanto si è detto, non occorre indugiare oltre. Egli è dotato di un'indole spontanea e impulsiva. Per un impulso spontaneo, quando è ancora un giovanissimo minatore, partecipa a uno sciopero, e d'impulso si lega ai partigiani,

cosí come — ove lo richieda la situazione — si mostra un combattente impetuoso e generoso, anzi, un eroe. Cosí, nell'ultimo episodio del racconto, quando i cosacchi tendono un'imboscata alla banda di Levinson, Mecik e Morozka sono inviati in ricognizione. Mentre il primo finisce vilmente per disertare, Morozka, con piena coscienza del suo atto, ponendo la propria vita in giuoco — e di fatto sacrificandola —, spara il colpo di pistola convenuto e cade sotto il fuoco dei cosacchi. Ma, anche nella vita d'ogni giorno, egli si mostra altrettanto spontaneo quanto nei suoi atti di coraggio: abbiamo già parlato del furto dei meloni, che non deriva da una tendenza al furto, ma da un impulso quasi infantile che spinge Morozka a cedere ai suoi desideri immediati. Cosí, senza riflettere, sposa Varia; e anche il rapporto tra i due giovani non è altro che un alterno e capriccioso attrarsi e respingersi di due temperamenti impulsivi. Neanche nel giorno della sua morte eroica il comportamento di Morozka è diverso. Il giorno prima gli è stato ucciso in battaglia il cavallo, cui era affezionatissimo. Per il grande e incontenibile dolore Morozka, dopo la vittoria, si ubriaca e si mette a gironzolare e a far chiasso per le vie del paese, appena occupato. Ma, svanita l'ubriacatura, con la stessa impulsività con cui aveva ceduto all'esaltazione della vittoria, cade in uno stato di prostrazione: « Ricordò d'un tratto con disgusto e orrore tutto quel che aveva fatto il giorno prima: ubriaco, aveva gironzolato per le vie, e tutti avevano visto lui, partigiano ubriaco, che cantava a squarciagola canzoni scurrili. Assieme a lui c'era Mecik, il suo nemico; e insieme erano andati a zonzo come due amiconi, e gli aveva chiesto (di che? e perché?). Sentiva ora tutta l'intollerabile falsità di queste sue azioni. Che avrebbe detto Levinson? Ed era possibile comparire davanti a Gonciarenko, dopo uno scandalo simile? ».

Qui è abbozzato un tipo relativamente semplice, ma molto significativo e importante come figura di contrasto rispetto a Levinson. Per quest'ultimo il dominio degli istinti è a base del comportamento umano. Riesaminando il suo cammino di comandante partigiano, egli distingue due fasi, due momenti diver-

si. Quando fu messo alla testa del reparto, Levinson era del tutto inesperto militarmente, non sapeva neppure sparare e, in un primo tempo, dovette raccogliere tutte le forze e concentrare tutta la sua energia morale per « padroneggiare e nascondere agli altri la paura che provava dentro di sé, involontariamente, durante il combattimento ». Egli non considerava la battaglia contro gli istinti, nella quale l'audacissimo Morozka era meglio temprato, soltanto come un dovere morale personale: sapeva bene che il suo compito era quello di dominare gli eventi. La concezione che si esprime, per esempio, in *Guerra e pace* come concezione del mondo dell'autore, secondo cui il singolo non può dominare gli avvenimenti, è respinta con tutte le forze dal bolscevico Levinson; « egli considerava anzi questo modo di vedere come la peggiore manifestazione dell'ipocrisia umana, come un mezzo per mascherare la propria debolezza, e cioè la mancanza di volontà ». La lotta vittoriosa contro la spontaneità, contro i propri istinti, è quindi, sí, un importante problema dello sviluppo personale di Levinson, ma solo come mezzo consapevole per creare quei presupposti personali e morali che sono necessari al giusto operare sociale di un comunista; per orientare in modo consapevole e metodico gli eventi verso il trionfo del socialismo, servendosi del metodo per cui questa vittoria è il risultato dell'attività delle masse lavoratrici, dell'insegnamento che esse traggono dalla loro esperienza, della vittoria che riportano sulle proprie debolezze e sui limiti di quella mera spontaneità che caratterizza necessariamente l'ingresso nel movimento rivoluzionario tanto (politicamente) delle masse che si inseriscono in esso, quanto (umanamente e moralmente) degli individui che ne fanno parte.

Il nostro rapido accenno ai caratteri personali e agli stati d'animo nel distaccamento partigiano, alla situazione in cui esso si trova, ha già rivelato le enormi difficoltà tra cui Levinson è costretto a operare. La difficoltà maggiore consiste nel fatto che il comandante non può fare assegnamento soltanto sulle sue forze. Dal punto di vista militare il comando con responsabilità individuale è una necessità assoluta, benché in circostanze diver-

se e piú evolute, alle decisioni collettive, a una precisa e gerarchica divisione del lavoro spetti una parte assai piú importante che non in questo caso. Ciò è tanto piú vero, in quanto nella situazione descritta la creazione e il mantenimento della disciplina riposano esclusivamente sull'autorità personale di Levinson. Ancor piú importante è a questo proposito la mancanza, imposta dalle circostanze, di un'organizzazione di partito. Perciò è inevitabile che, tanto nel prendere le decisioni quanto nell'attuarle, Levinson lavori da solo. Cosí come è inevitabile che le sue qualità personali e morali debbano necessariamente venire in primo piano. Ecco perché la sua personalità e la sua vicenda mostrano alcuni caratteri che fanno pensare dal punto di vista umano (per il carattere simile che ha la situazione, nonostante tutte le differenze e i contrasti storico-sociali) a Rakhmetov o Volghin di Cernyscevski (Naturalmente senza che si possa parlare di affinità letteraria tra i due autori; essi sono anzi, come vedremo, addirittura al polo opposto sotto il profilo artistico).

La solitudine, il dipendere completamente da se stesso, non ha in un rivoluzionario nulla a che fare con i fenomeni formalmente simili del mondo borghese. Né gli eroi di Cernyscevski né Levinson sono solitari perché il loro operare li allontani dalle tendenze storiche e progressive delle masse. Al contrario. La loro fisionomia intellettuale e morale è determinata, nel contenuto e nella forma, dal fatto che essi tendono con tutto l'impegno della loro personalità a trasformare la spinta delle masse verso la liberazione in coscienza e a creare le premesse della vittoria. Solo lo stato di consapevolezza storico-sociale delle masse impone a questi personaggi una simile solitudine. Si esprime qui, beninteso, la fondamentale differenza qualitativa tra Levinson e Rakhmetov o Volghin. Gli eroi di Cernyscevski erano condannati dall'arretratezza dei contadini russi a una solitudine invalicabile; Levinson invece è un militante del partito comunista che realizza la rivoluzione d'ottobre; in ogni moto dell'animo, in ogni pensiero, in ogni decisione egli si considera parte, membro e collaboratore attivo di quest'organizzazione di rivoluzionari politicamente consapevoli, di questa guida della rivoluzione. La

sua solitudine è dunque, in un certo senso, una situazione contraddittoria e transitoria: in contrasto con la situazione storica generale, e tuttavia prodotta dalle concrete condizioni di lotta di questo concreto distaccamento di partigiani. Tutte le espressioni della sua solitudine assumono perciò una sfumatura particolare. Ma la solitudine non diventa tuttavia meno inevitabile perché se ne è ammesso il carattere transitorio ed eccezionale.

Per questo tutte le manifestazioni politiche e militari della vita di Levinson hanno un carattere prevalentemente personale e morale. Noi sappiamo che anche questa è una caratteristica generale ed essenziale, comune a tutte le azioni di ogni vero comunista. Ma, mentre nella pratica normale, pur costituendo un momento importante, essa resta dopo tutto solo un momento tra molti, qui diviene il momento centrale e dominante; mentre, nella pratica normale, al centro si trova il contenuto politico giusto, qui, nella situazione della banda partigiana, anche la giustezza politica e militare delle decisioni di Levinson opera indirettamente, e cioè tramite l'influenza che si irradia dalla sua personalità morale.

Quando giunge la notizia della sconfitta, la reazione del protagonista è cosí descritta da Fadeev: « Levinson si comportò come se sapesse benissimo perché tutto questo accadeva e a che cosa avrebbe condotto, come se sapesse che in questo non vi era nulla di straordinario o di terribile e come se egli, Levinson, avesse preparato da un pezzo un piano di salvezza preciso e infallibile. In realtà non solo non aveva nessun piano; ma si sentiva imbarazzato suppergiú come uno scolaro che sia obbligato a risolvere d'un tratto un problema a molte incognite ».

Sulla base di informazioni assunte e di una lettera dei comunisti della città egli vede poi con chiarezza qual è il compito: « Mantenere delle unità combattenti, anche se piccole, ma salde e disciplinate »; e lo realizza senza indugi. Ma anche quelli che gli sono piú vicini non riescono a notare una differenza nel suo comportamento che rimane immutato, sia nel primo periodo di tormentosa incertezza, sia quando egli ha preso ormai la sua irremovibile decisione. I suoi dubbi non giungono mai a influen-

zare i partigiani. Ma, poiché l'esecuzione dei compiti rivoluzionari che si impongono sul momento dipende da questo comportamento di Levinson, è necessario che i decisivi contrasti che insorgono in tali circostanze si esprimano anch'essi poeticamente come immediati contrasti personali e morali. Nella guerra civile, nelle lotte partigiane, nelle condizioni in cui si trova la banda di Levinson, questo modo di rappresentazione è imposto dalla dialettica interna del contenuto ideologico. Il contrasto tra la spontaneità — anche se volta a fini rivoluzionari, anche se eroica — e la coscienza bolscevica appare perciò letterariamente legittimo nel contrasto, fortemente sottolineato e posto energicamente in primo piano da Fadeev, tra Levinson e Morozka; i personaggi umani significativi che ad essi si affiancano, come Metelitsa, Baklanov e cosí via, possono avere, ai fini compositivi, il valore di elementi intermedi, possono dare qualche sfumatura che aggrava e approfondisce questo contrasto fondamentale. Se il contrasto Levinson-Morozka rappresenta una fase della contraddizione permanente, interna al movimento operaio rivoluzionario, a base dell'altro elemento di contrasto, che si concreta nella figura di Mecik, vi è la resa dei conti tra l'autentico spirito rivoluzionario dei bolscevichi e la fraseologia rivoluzionaria dei populisti e dei socialisti-rivoluzionari. Chi conosca, anche solo superficialmente, la storia della guerra civile sa bene come questa guerra abbia determinato il crollo dei socialisti-rivoluzionari. E, poiché i dirigenti di questo partito si legarono sempre e dappertutto alle forze dell'intervento, a chi aveva nutrito un tempo seri propositi rivoluzionari non rimaneva che scomparire dalla scena politica. La personalità e la vicenda di Mecik mostrano con mirabile precisione storica le caratteristiche umane e morali che conducono a questo crollo.

A proposito del contrasto Levinson-Morozka abbiamo già visto quale sia la giustificazione ideale del fatto che conflitti del genere, che sono essenzialmente politici, vengano espressi letterariamente come conflitti incarnati in personaggi. Abbiamo anche visto che Fadeev risolve questa trasposizione dell'elemento universalmente politico nell'elemento personale e umano su un

piano artistico superiore: i potenti contrasti ideali appaiono in tutta la loro chiarezza, senza che ne risulti infiacchita l'immediatezza di carattere dei personaggi; i contrasti personali e morali vengono espressi concretamente e poeticamente, e non sono un'illustrazione allegorica del contenuto storico-politico. A questa concezione corrisponde perfettamente il modo in cui Fadeev inserisce nel racconto la figura di Mecik: nella battaglia in cui viene annientata la banda partigiana che opera accanto a quella di Levinson, Mecik viene ferito. Morozka che deve tenere i collegamenti con quella banda lo salva e lo conduce al proprio distaccamento.

Ne viene per la vicenda e per lo svolgimento del contenuto ideologico un doppio vantaggio: da una parte, Mecik entra nella banda di Levinson come un elemento nuovo, ed appare quindi quanto mai logico che il comandante (che si interessa profondamente di ciascuno dei suoi compagni d'arme e vuole giudicarne di persona il valore, le qualità e la possibile utilizzazione, indipendentemente da quello che ne dicano gli altri) conversi a lungo con il nuovo arrivato. In questi, come anche nei riflessi interiori che hanno questi dialoghi, emergono chiaramente gli elementi del contrasto.

D'altra parte, nell'intreccio, le contrastanti personalità di Morozka e Mecik appaiono strettamente legate l'una all'altra. Morozka nutre per Mecik fin dal primo momento la diffidenza e l'antipatia propria del lavoratore, del rivoluzionario spontaneo per l'intellettuale di dubbia fede ed energia. Quest'antipatia, questa diffidenza sono accresciute dal fatto che la moglie di Morozka, Varia, infermiera della banda, s'innamora di Mecik. La giovane, che è una donna sfrenatamente passionale e che si era fino allora concessa a quasi tutti quelli che la desideravano, prova per la prima volta nella vita una sorta di affetto spirituale e quasi materno per il « raffinato » e delicato Mecik. La reazione di Mecik a quest'amore, reazione compiaciuta, vile, che rasenta involontariamente la comicità, il fatto che quest'episodio della sua vita non dia luogo né a un vero amore né a una vera avventura illumina crudamente anche da questo lato la profonda

e radicata sterilità del suo carattere, la sua impossibilità di giungere a un rapporto normale con il resto dell'umanità.

Nella vita partigiana il comportamento di Mecik non è diverso (e diverso non era stato nella vecchia banda): egli vive perennemente in un mondo di sogni, del tutto privo di radici nella realtà, e il contenuto e il nocciolo di questi sogni è sempre il suo personalissimo e misero io; Mecik in realtà è incapace di interessarsi a qualche cosa, è incapace di amare e di odiare a fondo perché la cosa piú importante resta per lui quel piccolo e meschino io; ogni cosa viene riferita esclusivamente ad esso, e solo da esso ogni cosa trae valore e disvalore. E, poiché Mecik vive tra uomini che nella maggior parte, sia pure per istinto e senza meditare, si sono dati anima e corpo a qualcosa di grande, tra uomini che mostrano di voler dare alla rivoluzione quanto piú possono, sia materialmente che spiritualmente, è sempre in contrasto con loro, si sente sottovalutato e disprezzato, si lamenta di non esser giustamente apprezzato e non pensa che l'unica causa di tale sventura è il suo atteggiamento morale di fronte al mondo.

L'inettitudine fisica, l'inabilità di Mecik svolgono dunque in quest'ambito una funzione considerevole. Appunto perché Fadeev ha mostrato qualcosa di simile nei suoi brevi scorci sulla vita precedente di Levinson. Mentre questi però, posto di fronte a un compito nuovo, riesce a superare, nell'interesse della causa, la sua spontanea inettitudine con la ferrea energia della coscienza di classe e si viene educando alla funzione di capo, Mecik è schiavo dei propri vizi, è profondamente attaccato alle loro radici ideologiche, e nulla gli è piú estraneo del pensiero e del desiderio di trasformarsi moralmente.

Sebbene Morozka e Mecik appaiano dunque in contrasto nelle loro caratteristiche esteriori, nella struttura mentale mostrano profonde somiglianze: entrambi seguono inconsapevolmente, senza una seria volontà di trasformarsi, i propri istinti, la propria indole nativa. In tal senso, come rappresentanti di tipi umani che la rivoluzione deve superare, essi vanno posti sullo stesso piano. Cosí Lenin nel *Che fare?* ha scoperto la parentela teorico-

ideologica dell'*economismo,* dell'idolatria della spontaneità con il terrorismo individualistico socialista-rivoluzionario, mostrando naturalmente al tempo stesso (e questo può dirsi anche a proposito del rapporto Morozka-Mecik) che ognuna di queste due tendenze glorifica ciecamente una *spontaneità* di origine e natura diverse dal punto di vista di classe.

Anche quest'opposizione di classe nella concezione del mondo, come gli altri problemi con essa connessi, è tradotta in azione da Fadeev in termini umani e poetici. Ciò appare chiaramente nella conclusione del racconto: Morozka cade da eroe, sacrificandosi per i propri compagni; Mecik diserta.

Fadeev ha dichiarato che in un primo tempo voleva fare di Mecik un suicida; ma una simile soluzione ripugnava all'intima logica del personaggio e l'autore fu costretto a scegliere quella attuale, che è, a nostro giudizio, anche la piú giusta, logica e razionale, perché il crollo completo, umano e politico, del tipo Mecik si esprime meglio, con maggior rilievo e incisività, nella sua diserzione. Se Mecik si fosse suicidato, non solo sarebbe risultato alquanto indebolito il contrasto con Morozka, ma non sarebbero apparsi neppure alcuni elementi importanti che servono a meglio caratterizzare l'insieme del quadro e il personaggio. Assai acutamente Fadeev fa svolgere a Mecik col suicidio un raffinato giuoco intellettuale, lascia che il personaggio sia preso dalla vergogna e dal pentimento per il suo atto di viltà, ma aggiunge anche: « Sentiva che non si sarebbe ucciso, che non avrebbe mai potuto uccidersi, perché in fondo in fondo piú di ogni altra cosa al mondo egli amava se stesso, la sua mano bianca, sudicia e impotente, la sua voce piagnucolosa, le sue sofferenze e le sue azioni, anche quelle piú ripugnanti ».

Il repellente vuoto interiore di quest'egoismo, che per il personaggio è il segno di una superiore raffinatezza morale e spirituale, riceve la sua *consacrazione* nel falso ragionamento con cui Mecik tenta di giustificarsi: « Continuava a condannare se stesso e a pentirsi; ma non poteva piú reprimere dentro di sé le proprie speranze e gioie, sorte improvvisamente al pensiero che ormai era completamente libero e poteva andarsene in qualche

posto dove non si conduceva quella vita spaventosa e dove nessuno era al corrente del suo misfatto ». Il processo di avvilimento e degradazione di un tipo umano potrebbe difficilmente esser descritto con maggiore semplicità e chiarezza.

E ciò vale tanto piú se si pensa che nel finale i contrasti si accumulano in modo del tutto naturale: la diserzione di Mecik non soltanto sta accanto alla morte eroica di Morozka, ma anche alla rottura dell'accerchiamento ottenuta a prezzo di dure lotte dai resti del distaccamento partigiano, accanto al successo, pagato con tanti sacrifici, del piano di Levinson. Di tutta la banda restano solo diciannove superstiti, ma il nucleo della banda è salvo per future battaglie. « Bisognava vivere e far fronte ai propri doveri »: è il pensiero di Levinson con cui si chiude il libro.

Il contrasto, che qui s'esprime nelle azioni degli uomini, nei loro motivi e nelle loro riflessioni, viene ricondotto alle sue radici ideologiche in un importante dialogo tra Levinson e Mecik, e soprattutto nelle considerazioni che fa Levinson tra sé, dopo questo dialogo. Il colloquio ha luogo una notte, durante la ritirata. Mecik è di sentinella, mentre Levinson ispeziona gli avamposti. Già le prime battute mostrano assai chiaramente il contrasto tra la rettitudine morale e l'intima viltà. Levinson domanda bonariamente: « È penoso vegliare, non è vero? », e Mecik, che un attimo prima stava già ruminando la diserzione, risponde boriosamente: « Ci sono già avvezzo ». « Io, invece, non riesco ad abituarmici — disse Levinson sorridendo. — È già da tanto che cammino e vado a cavallo da solo, di giorno e di notte, ma mi dà sempre fastidio... ».

Il colloquio finisce però con lo svelare, col rendere sempre piú evidenti i pensieri segreti di Mecik. Egli chiede in un primo momento di essere inviato come corriere in città (con la recondita intenzione di fuggire); poi si definisce un « partigiano buono a nulla e inutile a tutti »; e alla fine le sue lamentele sulla solitudine cui è costretto tra i partigiani lo tradiscono e svelano i suoi pensieri piú riposti: « Qui non posso simpatizzare con nessuno e non ho l'appoggio di nessuno; ma è forse colpa mia? Mi sono

accostato a tutti con il cuore in mano, e non ho trovato che brutalità, sarcasmo e beffe, benché abbia combattuto assieme agli altri e sia stato ferito gravemente, come già sapete. Adesso non credo a nessuno: so che, se fossi piú forte, mi darebbero retta e mi temerebbero, perché qui tutti si preoccupano e si dànno pensiero soltanto di riempirsi la pancia, a costo di dover derubare il proprio compagno, e se ne infischiano di tutto il resto... A volte mi sembra perfino che, se domani andassero a finire nelle file di Kolciak, lo servirebbero allo stesso modo, e si comporterebbero con tutti con la stessa brutalità; ma io non posso, non posso far questo! ». Da questo esempio il lettore può vedere ancora una volta come Fadeev ponga concretamente tutti i problemi morali e spirituali. La solitudine di Mecik non ha niente da spartire con quella di Levinson, ne è anzi l'antitesi piú radicale; essa non avvicina i due personaggi ma approfondisce ancor di piú il loro contrasto. Levinson tenta di ricondurre Mecik sulla retta via, di convincerlo della stupidità di ciò che ha detto, soprattutto della falsità delle sue accuse contro i compagni, ma mentre parla si accorge « che stava parlando al vento. Dalle accuse sconnesse che Mecik aveva mosso, capiva che sarebbe stato necessario parlare di qualcosa di diverso, di piú importante e fondamentale, a cui egli stesso a suo tempo era pervenuto non senza fatica, e che adesso gli era entrato nella carne e nel sangue. Ma di questo non era possibile parlare ora, perché ogni istante esigeva dagli uomini un'azione già meditata e risoluta ».

Levinson rimane assai turbato da questo colloquio. Pensa alla meschinità e alla povertà della vita di milioni di individui che bisogna liberare, portare verso una vita nuova, piú alta, che bisogna rendere uomini nuovi, integri, perché la gente come Mecik possa scomparire. Questa passione, che costituisce il nocciolo della vita di Levinson, è sempre presente in lui: « Quella immensa brama, non paragonabile con nessun altro desiderio, dell'uomo nuovo, forte, bello e buono ». E in questo contrasto egli vede il carattere di Mecik: « Solo su tale terreno potevano crescere questi uomini pigri, senza volontà, questi fiori vuoti... ».

Queste considerazioni si trasformano in un esame di co-

scienza: « Ma non ero anch'io cosí, una volta, o qualcosa di simile? » — pensa Levinson: anche in lui durante l'infanzia e l'adolescenza germogliarono sogni infruttuosi; ma « quando ne fu persuaso una volta per sempre, allora comprese quale danno incalcolabile arrechino agli uomini le favole bugiarde a base di leggiadri uccellini, di uccellini che dovrebbero saltar fuori da chissà dove e che molti aspettano invano per tutta la vita... No, egli non ne sentiva piú la necessità! Aveva soffocato senza remissione dentro di sé lo sterile e languido rimpianto di tali illusioni, di tutto quello che era rimasto in retaggio alle generazioni oppresse, educate alle favole menzognere a base di leggiadri uccellini!... Vedere tutto cosí come è nella realtà, per mutare ciò che è, e affrettare la nascita di ciò che è sul punto d'essere, che deve essere: ecco la saggezza — la piú semplice e la piú difficile — alla quale era pervenuto Levinson ».

Con questo anche il contrasto morale e spirituale è pienamente sviluppato. Ma non si tratta soltanto del contrasto tra due personalità, benché possa esser avvertito dal lettore come tale e come tale appaia poeticamente necessario e giusto... Alla sua base è un secolare contrasto nel modo di concepire il mondo, di reagire alla società capitalistica, di operare sulla realtà sociale. Ma di questo grande complesso di questioni possiamo qui mettere in risalto soltanto quei momenti che si riferiscono direttamente al nostro problema. Nella sua opera giovanile, che apre una prospettiva teorica nuova, *Quale eredità respingiamo?* Lenin definisce in modo netto i confini tra populisti e marxisti. Egli denuncia la pretesa dei populisti di continuare la tradizione degli « illuministi », di Cernyscevski e dei suoi compagni; mostra che la loro apparentemente appassionata opposizione allo sviluppo capitalistico della Russia nasconde in realtà un adattamento al capitalismo, che il loro tanto pateticamente proclamato spirito rivoluzionario è soltanto un insieme di frasi rivoluzionarie. In relazione alla sostanza del comportamento politico (e quindi anche morale) Lenin pone in evidenza anche questa differenza radicale: i populisti concepiscono le masse lavoratrici come un oggetto, come materiale grezzo, non sanno

vedere in esse i fattori attivi del rivolgimento storico (per ragioni analoghe il giovane Marx aveva criticato Bruno Bauer).

Questo contrasto si esprime naturalmente in modo diverso, secondo le differenti condizioni storiche. Geliabov, Perovskaia, Vera Fighner, per quanto confusi fossero le loro idee, il loro atteggiamento politico e morale, rivelavano tuttavia una dedizione assoluta all'emancipazione delle masse, in cui scompariva completamente ogni riguardo per la propria persona (e, in questo senso, erano degni seguaci del rivoluzionarismo di Cernyscevski). Ma, quando nel partito socialista-rivoluzionario risorse il populismo, col suo opportunismo confusionario, col suo terrorismo individualistico, le masse erano ormai divenute, storicamente e obiettivamente, fattori attivi del rivolgimento sociale; e quindi da una concezione del mondo negatrice di una tale realtà poteva nascere solo l'individualismo borghese decadente. Boris Savinkov con i suoi romanzi dostoievskiani, individualistici e decadenti, con quella continua e vagheggiata compiacenza di sé che motiva i suoi attentati terroristici, con la sua fisiologica comprensione per « gli abissi dell'anima » che si celavano nei singoli provocatori, col suo nichilismo solipsistico, morale e storico, è un tipico esemplare di questa fase di sviluppo del populismo; cosí come il semplice, generoso sacrificio della Perovskaia lo era stato per gli anni ottanta.

Come ogni grande rivoluzione, anche quella del 1917 ebbe un'influenza liberatrice sulla società: tutte le classi, tutti i partiti, tutti gli uomini furono costretti a mostrare il loro vero volto. E, se a suo tempo nei circoli socialisti-rivoluzionari si diceva ridendo che la spia della polizia (a quell'epoca non ancora mascherata) e capo terrorista Asef era un liberale volgare (cadetto), provvisto in piú di un supplemento di bombe, piú tardi questo lato dei socialisti-rivoluzionari venne mostrandosi sempre piú apertamente: le *bombe* venivano usate soltanto contro i lavoratori (la parte di Savinkov nel *putsch* di Kornilov e al tempo dell'intervento); il contenuto politico borghese svuotava tutta la fraseologia rivoluzionaria, che perdeva quindi ogni sincerità anche solo soggettiva.

Mecik è l'incarnazione perfetta di questa fase finale del populismo. Che egli sia un provinciale piccolo-borghese non fa che sottolineare la sua tipicità: nell'inferiorità intellettuale e morale della sua personalità si esprimono, nel modo piú chiaro ed evidente, le caratteristiche storiche di questa decadenza. Non è piú una tragedia storica e neppure una tragicommedia, ma il piede della storia che schiaccia un rospo ripugnante.

Tutto ciò che nei precedenti movimenti rivoluzionari russi aveva un valore morale e umano, l'elaborazione critica leninista di questa eredità, ecco quanto invece si concentra nella personalità di Levinson. Nelle occasioni in cui è necessario saper dominare i propri impulsi — siano essi proletari e rivoluzionari o decadenti e cerebrali, nobili o vili — trionfa la sua cosciente e tenace volontà. La banda partigiana ha subíto una grave sconfitta per l'enorme superiorità numerica del nemico ed è stata quasi completamente distrutta: ma è questo soltanto l'esito disgraziato di uno scontro, un episodio isolato nel corso di tutta la guerra civile. Sebbene la perdita dei compagni migliori scuota i superstiti e Levinson, essi tuttavia sanno bene — e lo sa soprattutto Levinson — che si sono salvati per future, difficili, ma alla fine vittoriose battaglie. È un merito di Fadeev di essere riuscito a rappresentare la storia, si potrebbe quasi dire, filosofica della guerra civile in concrete vicende individuali, in uomini vivi. Per questo il suo modo di mettere in relazione i personaggi è tanto importante: non si tratta soltanto della spontanea e felice composizione di un buon racconto, ma dell'adeguata espressione di un contenuto ideologico che ha un profondo significato morale e storico.

3

Lo stato d'animo, ricco di variazioni e tuttavia unitario, che informa di sé il racconto è forse la particolarità artistica piú singolare dell'opera di Fadeev. L'espressione *stato d'animo* richiede però una breve delucidazione perché — e non senza fondamen-

to — per gli scrittori progressivi dei giorni nostri essa suona un po' sospetta. È noto che la sovrabbondanza di impressioni e stati d'animo pittorici e musicali è da molto tempo segno e sintomo di decadenza della letteratura. Il venir meno o il solo attenuarsi della denuncia sociale, l'ostentato disinteresse per ogni contenuto ideologico sono stati elevati a principio artistico proprio attraverso l'adesione a quella tendenza. Gli uomini, i personaggi non sono che ombre o puri nomi, le situazioni sono ridotte al minimo, svuotate di ogni contenuto, condotte su un piano decorativo; il contenuto ideologico si limita coscientemente e volutamente alle piú astratte genericità, e cioè alle relazioni dell'uomo in generale con la morte in generale. E, anche se non tutti gli scrittori borghesi si valgono cosí poco scrupolosamente di questi stati d'animo come di surrogati della concreta rappresentazione degli uomini e delle idee, pure la valorizzazione dello stato d'animo (anche solo come surrogato) predomina nella letteratura decadente. Non fa quindi meraviglia che nei circoli progressivi si riscontri tra gli scrittori e tra gli amici della letteratura una certa diffidenza per la poesia dello stato d'animo. Diffidenza naturale e legittima. Pensiamo tuttavia che la questione, cosí com'è stata finora impostata, debba condurre a una mezza verità. Perché, in primo luogo, lo stato d'animo è un'antica e ormai da tempo legittima forma di espressione artistica. Basterà ricordare i drammi di Shakespeare. Naturalmente, Shakespeare è ben lontano dal risolvere il dramma nello stato d'animo: tuttavia in momenti drammatici, anche molto importanti, se ne vale senza reticenze. Si pensi alla scena notturna del *Macbeth,* dopo l'uccisione del re: si ricordino il silenzio della notte, i colpi alla porta del castello, il lento risveglio del custode. Una scena chiave, tutta espressa in stati d'animo, eppure (e in ciò balza evidente il contrasto con i decadenti) essa non elude per questo la raffigurazione dell'umano, del contenuto di idee: al contrario, ne rafforza e approfondisce il senso, mettendone in luce un nuovo aspetto. Ciò appare ancor piú evidente, se pensiamo al tipo di rappresentazione per stati d'animo, che è in uso nella letteratura progressiva della seconda metà dell'ottocento. Cernyscevski,

pur non affrontando direttamente questo problema, è uno dei primi a scoprire questo nuovo mezzo e a descriverlo. Nel saggio sulle prime opere di Lev Tolstoi egli pone in risalto, come particolarmente caratteristico per ciò che vi è di specificamente nuovo nella sua arte, il fatto che Tolstoi non si interessi tanto ai risultati dei processi psicologici dei suoi personaggi, quanto al processo stesso; che egli concentri la sua forza rappresentativa nell'illuminare questo processo. Cernyscevski aggiunge assai acutamente che questo nuovo metodo non danneggia e non sminuisce affatto gli altri metodi di rappresentazione; esso sarebbe piuttosto un metodo nuovo, interessante, poeticamente fecondo.

Benché Cernyscevski, come si è già osservato, non tratti proprio degli stati d'animo, la sua descrizione della tecnica di Tolstoi è al tempo stesso un'illustrazione delle ragioni per cui lo scrittore russo superi di tanto, nella rappresentazione degli stati d'animo, gli altri grandi epici dell'ottocento. Poiché il rappresentare i processi spirituali come processi, se non diventa un'arida analisi o una mera elencazione di fatti mentali, vicende, ecc., una volgarizzazione (come accade quasi sempre nella letteratura borghese decadente), deve esprimere e rendere palese questo passaggio da una fase spirituale a un'altra, con una gamma quanto mai varia di stati d'animo. Si è detto quanto mai varia perché la valorizzazione borghese decadente degli stati d'animo non solo sottrae questi stati alla funzionalità e finalità della rappresentazione plastica dell'uomo e all'espressione delle idee, ma si vale invece di monotoni schemi rappresentativi, ossia della descrizione pseudo-pittorica e dell'impiego pseudo-musicale della parola. Per i grandi realisti — che considerano gli stati d'animo un mezzo espressivo come un altro, anche se a volte per le necessità specifiche di un tema un mezzo fondamentale — lo stato d'animo serve a esprimere peculiari e singolarissime caratteristiche dei personaggi e delle situazioni. Il concedere allo stato d'animo una tale autonomia libera il contenuto emotivo della rappresentazione e in pari tempo lo spinge a dispiegarsi nella direzione imposta dall'azione. L'accentuazione dell'elemento schiettamente individuale può avere un'effettiva funzione realistica solo se esso,

conformemente con la sua natura oggettiva, è espressione immediata di importanti caratteristiche sia umane che ideali.

I veri realisti non rappresentano mai uno stato d'animo *puro,* vale a dire uno stato d'animo accentuato solo in modo indeterminatamente sentimentale. Sebbene lo stato d'animo scaturisca sempre dal carattere transitorio di un personaggio o di una situazione, esso è sempre l'atmosfera spirituale di un importante tratto umano, come i « rapidi passi » di Natascia Rostova, o il segno di un'importante crisi dell'anima, di una trasformazione umana, come il cielo alto che Andrei Bolkonski vede sopra di sé, mentre giace gravemente ferito sul campo di battaglia di Austerlitz. Va notato, a questo proposito, che lo stato d'animo di quest'episodio non avrebbe potuto essere cosí significativo, se non fosse stato preparato dalla controffensiva russa e dalla bandiera troppo pesante che Bolkonski sorregge.

Questo nesso diretto e profondo tra momenti transitori, ma emotivamente e sostanzialmente importanti, la loro compiutezza artistica e sentimentale, differenziano nettamente la vera arte realistica dalla moda degli stati d'animo allegorici del simbolismo moderno. Si pensi, per render piú chiaro il contrasto, ai « cavalli bianchi » del dramma ibseniano *Rosmersholm*: quali simboli di una solida superstizione, essi possiedono un contenuto emotivo preciso, anche se superficiale e plastico, che dovrebbe arricchirsi e approfondirsi mediante la reiterazione in diversi momenti chiave della vicenda. Ma il contenuto spirituale e ideale connesso con questo simbolo è estraneo al suo reale configurarsi: può essere in realtà solo apposto o fatto scaturire per forza. Cosí, il motivo ricorrente diviene artificioso, formalistico; cosí, il rapporto del simbolo col simboleggiato diviene estrinseco, meramente allegorico. L'arte schiettamente realistica non ha dunque, nell'uso degli stati d'animo, nulla in comune col simbolismo.

Con questi esempi ci sembra di aver dimostrato che la rappresentazione poetica attraverso stati d'animo è un mezzo espressivo perfettamente legittimo per l'arte realistica. Ci domandiamo adesso perché esso domini nella *Disfatta* di Fadeev? Non certo perché lo scrittore abbia una particolare predilezione per gli stati

d'animo, o ancor meno perché voglia sperimentare un simile mezzo espressivo. Crediamo invece che scaturisca organicamente dalla tematica e dal particolare contenuto ideologico dell'opera.

Questo contenuto ideologico ci è già noto. Sappiamo che riguarda i piú importanti problemi politici, umani e morali della guerra civile, la scoperta dei motivi della vittoria socialista. In primo luogo, si tratta di render vive le diverse e profonde correnti ideali nonché i contrasti di uomini i quali — a eccezione di Levinson — hanno poca (o nessuna) coscienza di quel che può significare il loro modo di agire e l'essenza sociale che in esso si esprime. In una descrizione diretta ci sarebbe pertanto il pericolo di restare naturalisticamente ancorati al grado di coscienza del personaggio, a tutto scapito del contenuto ideologico che perderebbe inevitabilmente di vigore; oppure i personaggi dovrebbero essere condotti in modo non realistico a un grado di coscienza superiore a quello reale. I personaggi di Fadeev esprimono invece un contenuto ideale importante, ma quasi esclusivamente attraverso la loro sostanza umana e le loro azioni, e non attraverso le idee. Se questa forma espressiva dev'essere efficace anche sotto il profilo ideologico, se deve evitare i due pericoli suaccennati, è necessario valersi di un modo di comporre e di rappresentare del tutto particolare. Della struttura ideale della composizione si è già parlato: essa rappresenta l'ordine, la contrapposizione e il gerarchico susseguirsi dei diversi momenti dell'azione. La tecnica degli stati d'animo qui seguíta da Fadeev ha perciò la funzione di dare, con la sua incisività sensibilmente immediata, un'accentuazione dominante proprio e sempre a quel momento che, tra tutte le peculiarità puramente personali dei personaggi e delle situazioni, inserisce organicamente il contenuto di quel dato attimo nella composizione generale. Il susseguirsi di potenti e mutevoli stati d'animo non è mai fine a sé stesso, ma è invece il mezzo artistico piú adeguato per rendere letterariamente concreti, efficaci ed eloquenti i contrasti e gli elementi del contenuto ideologico, senza falsare i personaggi con una sublimazione stilizzata della loro coscienza e senza limitarsi a raffigurarli in un'atmosfera naturalistica.

La necessità di un simile metodo rappresentativo deriva dalle caratteristiche umane dei personaggi. Neanche l'intellettuale Mecik è capace di esprimere in ragionamenti l'ideologia, su cui si fondano la sua essenza umana e i suoi atti; ne consegue quella corruzione e ipocrisia morale, quella mancanza di onestà con sé stesso, che caratterizza tanto bene l'ultimo stadio del movimento populista. Fa eccezione a questo processo il solo Levinson. E ciò deriva dalla funzione singolare che gli viene attribuita nel libro, dalla sua funzione di elemento ideale di contrasto. D'altro canto, la superiorità intellettuale e morale di Levinson, la sua isolata coscienza bolscevica in mezzo a un gruppo di uomini, trascinati in gran parte dai loro impulsi morali, esprime anche uno stato d'animo morale: quello della solitudine di cui si è già parlato piú sopra. Soluzione questa che deriva necessariamente dalla particolare posizione politica, morale e umana di Levinson. Il conseguente arricchimento dei mezzi artistici consente a Fadeev di definire questa solitudine, conferendole sfumature impreviste e caricandola di una certa disposizione mentale. E non solo nei dialoghi ove il contrasto fra l'assunto pedagogico espresso e ciò che è necessariamente implicito si concreta in uno stato d'animo; non soltanto nei monologhi di Levinson ugualmente coloriti da una disposizione sentimentale; non soltanto nel modo con cui Levinson ottiene la disciplina; ma anche nell'atteggiamento che la banda assume verso di lui, nei repentini mutamenti d'umore: dall'assoluta fiducia alla ribellione sorda; sempre e dappertutto è accentuato lo stato d'animo contrastante di Levinson nella sua tacita ma energica reazione a questi alti e bassi.

In secondo luogo, il racconto è caratterizzato dal prevalere degli stati d'animo anche per la concezione del mondo propria di Fadeev. Ci siamo già diffusi sulle ragioni che determinano la scelta di questa tecnica nella rappresentazione del contenuto ideologico. Fadeev descrive con risentita parzialità solo la vita interna della banda; lo stesso nemico appare soltanto all'orizzonte, non è mai rappresentato a tutto tondo; e anch'esso appare soprattutto come la proiezione di uno stato d'animo, nei suoi effetti piú che di persona. Del resto, quando si mostra in carne

e ossa — nell'episodio della missione di Metelitsa — le dimensioni della raffigurazione artistica restano invariate. Infatti, se Fadeev descrive diffusamente la partita a carte del comandante dei cosacchi, questa scena acquista un significato solo perché Metelitsa ascolta presso la finestra spalancata, mette a repentaglio la sua vita per carpire qualche informazione sui piani del nemico, e affronta questo rischio per ben poca cosa. I discorsi degli ufficiali cosacchi non sono molto importanti, ma consentono di rendere piú intenso lo stato d'animo che caratterizza la tragica fine di Metelitsa.

È importante notare che non si tratta di un difetto stilistico di Fadeev, ma semmai di uno strumento cosciente della sua arte, che tende piú al racconto che non al romanzo; che descrive piuttosto le premesse della vittoria che non la vittoria stessa, la complessa totalità dei fattori politici, morali e umani, il cui reciproco influsso denso di contrasti assicura la vittoria, che non l'insieme delle forze in lotta, come nei grandi romanzi dedicati a questo periodo. È chiaro che i due modi stilistici sono entrambi legittimi. Ma è altresí chiaro che concezioni cosí diverse del tema richiedono forme di rappresentazione opposte.

In terzo luogo e in rapporto con quanto s'è detto, l'oggetto diretto della rappresentazione letteraria — il reparto partigiano che combatte isolato e può far affidamento soltanto sulle sue forze — è in sé connesso con gli stati d'animo. Il racconto ha inizio in una situazione di quiete quasi idillica, sinistramente turbata dall'annientamento (al quale Morozka assiste per caso) della banda partigiana che opera nei dintorni. L'insidia alla quiete della campagna e all'apparente sicurezza si va accentuando. Voci sinistre e incontrollabili cominciano a spargersi, compare qualche disertore. La tranquillità si alterna al panico, sino al momento del finto allarme notturno organizzato da Levinson — efficace e chiaro quadro di uno stato d'animo — che muta d'un colpo l'atmosfera. La stessa ritirata è costruita su una serie di stati d'animo, che sono a un tempo contrastanti e conclusi in sé stessi, per raggiungere l'acme nella tragica fine di Metelitsa e negli ancor piú tragici conflitti tra i partigiani e i cosacchi, sino all'ul-

tima battaglia. Il contenuto della rappresentazione scaturisce sempre organicamente dalla materia poetica, dalla mutevole, perenne insicurezza degli stati d'animo, che caratterizza la rischiosa esistenza di un reparto partigiano.

Notiamo qui di sfuggita, per evitare ripetizioni, che l'autonomia di pensiero e di azione del comandante Levinson conferisce nuove sfumature a questa disposizione sentimentale, la rinsalda e l'approfondisce. Il finale, l'assoluta certezza nella futura vittoria, pur nell'attimo della disfatta, poggia — nel suo esito artistico — sul fatto che i pensieri e le decisioni di Levinson hanno sempre, e quindi anche in questo momento, un carattere non solo intellettuale e volitivo, ma anche sentimentale e poetico, penetrante, immediato.

Il bel racconto di Fadeev acquista un carattere poetico, un ritmo di ballata. Non vogliamo alludere con questo a un'affinità formale con la ballata, e tanto meno all'uso delle forme espressive della ballata. Vogliamo dire invece che il tipo di rappresentazione (il riflettere una serie di avvenimenti umanamente significativi, che esprimono chiaramente un contenuto ideologico profondo, attraverso la sempre mutevole concentrazione, che si trasforma di continuo in stati d'animo opposti) richiama nella struttura artistica la ballata. Come abbiamo già detto, l'originale forma artistica del racconto *La disfatta* scaturisce organicamente dalla particolare natura del suo contenuto ideologico e, poiché questo contenuto rispecchia un importante problema dello sviluppo socialista, la forma è una forma artistica legittima del realismo socialista.

1951

VIRTA / SOLITUDINE

Non molto tempo fa un famoso scrittore ungherese pose il seguente quesito: se uno scrittore vuol oggi rappresentare la vittoria del socialismo sui suoi nemici, deve forse mostrare necessariamente i nemici come fantocci, come uomini di paglia senza una vita reale e senza una serie di qualità spirituali e morali? Come a tutti i problemi della letteratura socialista nel suo divenire, anche a questo l'Unione Sovietica dà una risposta con lo sviluppo della sua letteratura. L'ottimo romanzo di Virta, *Solitudine,* è una risposta concreta al problema qui sollevato.

Il romanzo si svolge in una provincia periferica della Russia al tempo del comunismo di guerra, della guerra civile e dell'intervento. Il succo della vicenda consiste in questo: i socialisti-rivoluzionari riescono a organizzare una sommossa in grande stile tra i contadini insoddisfatti del comunismo di guerra. Questa rivolta viene domata solo quando il partito bolscevico nel suo Decimo Congresso liquida il comunismo di guerra, passando alla Nep e riconquistandosi cosí la fiducia delle masse contadine. Le due vittorie, quella dei socialisti-rivoluzionari e quella dei bolscevichi, sono rappresentate in modo tale che dal confronto emerge chiara la superiorità del comunismo su tutti i suoi nemici. Da una parte, il caos, l'incertezza, la demagogia e la crudeltà; dall'altra, la superiorità spirituale e morale, il riconoscimento dei reali interessi dei contadini lavoratori, l'appoggio e il sostegno di questi interessi, l'effettivo eroismo.

Già ora, mentre tratteggiamo i contorni storici della vicenda, affiora il problema dell'ottimismo effettivo e della sua opposizione a quella concezione superficiale, secondo cui ottimismo significherebbe presentare la rivoluzione come vittoriosa in ogni

momento, in ogni battaglia, immediatamente e dappertutto. I comunisti nel romanzo di Virta sono quasi sempre sulla difensiva, a volte si trovano perfino in una condizione di semiclandestinità, e soltanto alla fine la superiorità morale e politica che si avverte in tutto il romanzo perviene a una vittoria effettiva. Il genuino ottimismo di Virta si esprime appunto nella rappresentazione delle sconfitte momentanee. Ciò gli consente anche, ed è un grande vantaggio dal punto di vista poetico, di raffigurare in concreto la tenacia, la perseveranza, il coraggio mostrato anche nelle circostanze piú gravi, nonché l'intelligenza dei comunisti. Egli può illustrare come l'esitante e incerta popolazione del villaggio cominci a intendere, alla luce delle proprie esperienze, la superiorità del sistema sovietico su quello capitalistico e i vantaggi che può offrire al paese l'alleanza fra gli operai e i contadini. In queste difficili battaglie si rivela appunto la superiorità dei comunisti; e Virta gradua con grande finezza la diversa maturità politica dei singoli comunisti, e descrive con quanta diversa prontezza e intelligenza essi comprendano la necessità di liquidare il comunismo di guerra, di approfondire l'alleanza tra gli operai e i contadini, ecc. Il tema e la sua composizione dànno dunque a Virta la possibilità di disegnare un quadro della classe operaia piú compiuto e realistico di quel che avrebbe potuto offrire la descrizione della sola vittoria.

Il romanzo di Virta ha inizio nel periodo del comunismo di guerra. I contadini non riescono a comprendere la — provvisoria — necessità di questa politica, e si determina cosí una rottura nell'alleanza tra operai e contadini. Di questa rottura profittano i kulak e il loro partito (socialista-rivoluzionario), che riescono momentaneamente a conquistare e a sobillare contro il potere sovietico non solo i piccoli proprietari ma anche una parte del proletariato agricolo.

Assai interessante è il quadro che Virta ci offre di questa azione dei kulak. I capi politici e militari della rivolta provengono soprattutto dagli intellettuali socialisti-rivoluzionari. In loro si manifestano le esitazioni, la confusione mentale, l'incoerenza proprie dei piccoli borghesi. Quando Antonov, capo della rivolta,

sogna la vittoria, riesce soltanto a immaginarsi vagamente per le vie di Mosca, e davanti al Cremlino, alla testa di un esercito. Da vero intellettuale socialista-rivoluzionario, egli vede la situazione del villaggio in modo del tutto antistorico e metafisico e fa dell'ironia sulla lotta di classe: « Che lotta di classe volete che possa esservi qui? Tutti quelli che hanno una giacca strappata aspirano a una giacca di panno, bramano un pezzo di terra da circondare con una siepe, dei cani per mettere al sicuro il loro gruzzolo, e vogliono dormire fino alla fine dei loro giorni col porco e col vitello. Questa è la lotta di classe nel villaggio. Da tempo immemorabile il contadino si preoccupa soltanto della propria pelle ed è sempre pronto a scorticare il prossimo... ». Ma quando si tratta di decidere che cosa bisognerà fare dopo la vittoria, Antonov si trova completamente spaesato: « Egli credeva che a Mosca tutti si sarebbero inchinati davanti a lui, che l'avrebbero eletto capo, non solo dell'esercito, ma del popolo stesso. E poi? Bene, lo eleggono, gli dànno il titolo d'eroe, e poi? Come vediamo i problemi della terra, qual è il nostro atteggiamento verso i lavoratori? No, quel che sarebbe accaduto in seguito, Antonov non riusciva a immaginarselo... ». Naturalmente, quel che ne deriva è un continuo esitare, un senso perenne di incertezza e di confusione mentale: mania di grandezza nel momento della vittoria, disperazione nel momento della sconfitta. La base sociale della rivolta è costituita dai kulak, ma le redini della sommossa restano sempre in mano dei controrivoluzionari borghesi (gli ufficiali di carriera, il partito dei cadetti). Ai comitati contadini costituiti nei villaggi i capi ricorrono solo in caso di bisogno. E, quando le due parti si incontrano, spunta subito la reciproca diffidenza, sebbene i due gruppi siano altrettanto avversi al potere sovietico.

Ma la base sociale e la figura centrale del libro è sempre il kulak. Ogni oscillazione converge e si riflette su di lui. Il kulak ha una funzione dirigente nel villaggio; questa funzione rende possibile la rivolta. Non appena questa funzione di guida comincia a oscillare, tutto va in sfacelo. D'altra parte, solo il kulak rende possibile apertamente o di nascosto questa sommos-

sa e una sua eventuale ripresa. Quando il protagonista del romanzo, il kulak Piotr Storogiov, dopo la sconfitta dei socialisti-rivoluzionari, deve nascondersi, cerca riparo in casa del kulak Pantelei Lukic. Quest'ultimo non ha il coraggio di ospitare il ricercato, e tuttavia dal loro breve dialogo traspare con chiarezza come egli, pur seguendo una tattica diversa, sia contrario al potere sovietico non meno di Storogiov: « ... La mia camicia mi aderisce meglio. Tu sei comunque già perduto, io voglio vivere ancora... Anche il nostro cuore sanguina, Piotr, ma, poiché dovevamo farlo, ci siamo arrangiati. Chi va con i lupi, impara a ululare. Bisogna aspettare tempi migliori, tenere le polveri asciutte, e quando suonerà di nuovo la nostra ora, sapremo combattere con piú intelligenza, adesso che abbiamo imparato ». Sulle prime Storogiov, infuriato, non vorrebbe accettare il tozzo di pane che l'amico gli offre; ma poi è piú propenso a riconoscere l'opportunità di un simile modo di vedere le cose.

Tutto questo non è rappresentato da Virta in modo astratto o attraverso un'analisi. Egli ci fa sfilare dinanzi una schiera di personaggi vivi. Grazie alla forza del suo carattere, Storogiov diviene tra i kulak la figura principale del romanzo. Egli è un contadino testardo e paziente, pratico e attivo, con una volontà di ferro; ma la fame di terra e, piú tardi, quando con le terre acquistate è già arrivato alla ricchezza, l'insaziabile desiderio di guadagni sempre maggiori, accentuano in lui i caratteri inumani e vampireschi del kulak. Storogiov domina nel villaggio, nella famiglia, come un despota. Con un raggiro priva il fratello Semion, il marinaio che diventa piú tardi bolscevico, della quota di eredità che gli spetta; la moglie e i figli, i poveri del villaggio lavorano per lui e gli obbediscono come schiavi. Tra costoro particolarmente interessante la figura di Lonika. Interessante perché Virta mostra in tal modo come la guerra civile generi conflitti nel seno stesso delle famiglie, e ponga l'uno contro l'altro i fratelli. Il conflitto non riguarda solo Semion e Storogiov, ma anche il contadino povero Lonika e il fratello maggiore, il soldato bolscevico Listrat. In quest'ultimo caso, naturalmente, trattandosi di un contadino povero, è possibile arri-

vare a una soluzione. Ma i conflitti generano sempre tragedie familiari, e Virta ritraendole con fedeltà mostra quanto siano profonde le radici della guerra civile.

Storogiov diviene quindi il simbolo della forza e del crollo della rivolta dei kulak socialisti-rivoluzionari. E, insieme, il vero protagonista del romanzo, perché nella sua figura si incarnano la forza, la debolezza e i limiti della rivolta. Questa concezione poetica induce l'autore a dare una struttura particolare al romanzo. Nelle due prime parti sono rappresentati la preparazione, le vittorie e il fallimento della rivolta. Qui Storogiov è ancora un personaggio (benché importante) come tanti altri. Antonov, il capo della rivolta, il suo ambiente, le lotte, i villaggi, le forze opposte respingono per molto tempo la figura di Storogiov in secondo piano. Solo dopo la sconfitta dei ribelli, quando la Nep conquista il villaggio e isola i kulak, Storogiov diventa il vero protagonista dell'opera. Si tratta, senza dubbio, di una costruzione interessante, piena di intima verità, perché la sua linea di sviluppo porta a esprimere direttamente il contenuto sociale decisivo. Ma quest'elemento di interesse e questa forza di persuasione presentano anche alcuni svantaggi. La prima e la seconda parte sono cosí stipate di vicende suscettibili di sviluppo che non tutti i personaggi riescono a vivere compiutamente nelle brevi scene che si susseguono rapidamente. Nel finale la compiuta e potente rappresentazione di Storogiov è, in certo modo, una critica dell'inizio e accenna alla necessità di una rappresentazione piú ampia e distesa.

Dopo la sconfitta della rivolta, Storogiov prosegue implacabile la sua lotta contro il bolscevismo: si rifugia nel bosco, disseppellisce le armi che vi aveva sotterrato, riesce a far saltare un pezzo di ferrovia, si spinge nottetempo nei villaggi incendiando e uccidendo, tende imboscate ai singoli comunisti: diventa un lupo solitario.

Questa lotta isolata è destinata fin dall'inizio all'insuccesso; Storogiov va smarrendo lentamente le forze, perde il cavallo in uno scontro, rimane senza armi, compresa la rivoltella; la fame l'assale, la sua forza di volontà viene annientata dal prolungato

isolamento. Egli vorrebbe morire e tuttavia continua a vivere. Un sabato scade il termine concesso ai rivoltosi per arrendersi. Storogiov si presenta il giorno dopo. Il fratello di Storogiov, Semion, è presidente del soviet. Storogiov viene rinchiuso in un granaio, ma riceve cibo e bevande, abiti puliti e il permesso di lavarsi. Ottiene persino il permesso di far visita — naturalmente sotto scorta — alla famiglia. Qui il conflitto che nasce dalla solitudine di Storogiov raggiunge l'acme. La famiglia, che egli ha sempre oppresso, amministra ormai da tempo il patrimonio senza di lui, e lo amministra con saggezza. Nessuno adesso vuol piú saperne di Storogiov, nessuno ha bisogno di lui, persino il figlio minore, il suo beniamino, lo rinnega, ne ha paura. In seguito, Storogiov viene sottoposto a giudizio e con fierezza si dichiara autore di tutti i reati imputatigli. La mattina dopo dovrà essere fucilato. In un primo momento, il protagonista sembra rassegnarsi al suo destino. Ma, durante la notte, cambiata idea (Virta mostra qui acutamente le conseguenze morali delle condizioni materiali di vita: Storogiov affamato, sporco, con il vestito a brandelli, si sente perduto. Ma quando è sazio, lavato e ha indosso un vestito pulito, si risvegliano in lui le energie vitali), spegne la lampada del granaio, e, con la scusa di scrivere una lettera, chiama il suo ex servo Lonika (diventato bolscevico), che ha l'incarico di sorvegliare il prigioniero, e lo prega di riaccendere la lampada. Storogiov sfrutta quest'occasione con la destrezza di una belva e pugnala alle spalle Lonika col suo stesso coltello. « Sul piolo presso la porta trovò il mantello del ragazzo, se lo gettò sulle spalle e scomparve nella notte ». Con queste parole termina il romanzo.

Questa conclusione solleva tutta una serie di importanti problemi. Innanzi tutto quello del vero ottimismo poetico. L'inflessibilità di Storogiov, la sua fuga, la ripresa della lotta non contrastano forse con l'avanzata vittoriosa del socialismo, con la prospettiva della vittoria finale? Quale significato letterario e politico assume una simile conclusione? A mio giudizio, un solo significato: il kulak è vinto, ma ancora non del tutto. L'opposizione dei kulak si perpetua fino a che i kulak esistono come

classe. La fine del romanzo ha quindi il significato di una vittoria, in una battaglia o al piú in una campagna. E Virta con la soluzione offerta vuol esortare e ammonire i comunisti: non indeboliamo la nostra vigilanza, anche quando non abbiamo un nemico aperto di fronte a noi: il nemico è vivo, è deciso e tenace come Storogiov, o se ne sta scaltramente celato come Pantelei Lukic. L'aspetto artistico di questo problema è che Virta nelle nuove forme letterarie della nuova società riprende e sviluppa le migliori tradizioni della letteratura russa. Pensiamo al dramma di Ostrovski *L'uragano,* la cui soluzione fu a suo tempo analizzata da Dobroliubov, e al romanzo *La madre* di Gorki. Naturalmente, Virta sviluppa questa tradizione in modo assai originale, corrispondente ai mutati rapporti sociali. Sotto il capitalismo, la conclusione a prima vista pessimistica delle opere citate (il suicidio dell'eroina in Ostrovski, l'arresto della madre in Gorki) era sorretto dall'ottimistica fiducia nella prospettiva della liberazione.

In Virta ci troviamo invece di fronte al caso opposto: qui è il kulak controrivoluzionario a continuare la lotta. Ma la prospettiva reale del romanzo è tuttavia quella dell'annientamento finale dei kulak. E non perché oggi sappiamo che ciò è in realtà avvenuto nella storia. È merito dell'arte di Virta, se il finale, dopo le vicende che l'autore ci ha narrato, assume questo significato.

Intimamente connesso con il primo è il secondo problema: se sia lecito porre una figura come Storogiov al centro di un romanzo socialista, sicché il protagonista controrivoluzionario, divenendo il personaggio piú suggestivo ed efficacemente raffigurato, releghi in secondo piano gli eroi autentici della rivoluzione. È questo il rovescio del problema dell'« uomo di paglia », a cui alludeva la domanda posta dallo scrittore ungherese. I grandi scrittori del passato — Shakespeare, Molière — non esitano mai a porre il nemico reale al centro della loro opera (Falstaff, Riccardo III, Tartufo). Ancor meno lo fanno i grandi lirici. Gorki ha posto al centro di alcune sue opere non soltanto personaggi negativi importanti come Egor Bulyciov e Vassa Ge-

leznova, ma anche parassiti come Dostigaev o Klim Samghin. Questi scrittori hanno agito cosí nella profonda convinzione che la fedele e compiuta espressione artistica di personaggi del genere significa la condanna a morte del loro tipo. Solo quando abbiamo di fronte a noi un avversario vivo, dotato di tutte le sue energie, della sua massima potenza spirituale, la letteratura può vibrargli il colpo mortale.

Cosí avviene anche nel nostro caso. Nella rappresentazione artistica che ne offre l'autore, le qualità di Storogiov, prese astrattamente, risvegliano l'interesse, riescono perfino a creare una tensione, ma al tempo stesso ispirano odio nel lettore. I comunisti, d'altro canto (specialmente Semion, fratello di Storogiov), non gli stanno di contro soltanto come vincitori, ma anche come uomini che non per caso sono usciti vittoriosi dalla battaglia, ma per aver valutato e utilizzato in modo giusto le forze socialmente attive; uomini quindi intellettualmente superiori alla politica torbida e illusoria di Storogiov; uomini che nella lotta per la vittoria e nella stessa vittoria fanno valere una morale superiore, la morale della società socialista, la morale bolscevica e l'umanesimo socialista; uomini la cui vittoria è la vittoria dei lavoratori sugli oppressori, e nei quali appare evidente la superiorità morale rispetto al pantano dell'egoismo capitalistico dei kulak.

Il realismo socialista perciò non soltanto ammette, ma anzi esige, in questi casi, il metodo di rappresentazione usato da Virta. Che è quanto Marx chiamava lo *shakespearizzare,* contrapponendolo all'idealistico *schillerizzare* — in cui non è rappresentata la dialettica oggettiva della realtà, ma solo le opinioni soggettive dell'autore —: i personaggi esprimono cosí la soggettività e non la realtà stessa, non vivono di vita propria, ma solo in funzione dei processi di pensiero soggettivi dell'autore. Non è questa però la partiticità leninista, che non significa infatti negazione dell'oggettività, ma al contrario la piú alta forma di oggettivismo, la rappresentazione della vera dialettica della realtà, una dialettica oggettiva, la cui piú alta incarnazione è il fattore soggettivo della trasformazione rivoluzionaria: la classe operaia e la sua avan-

guardia, il partito bolscevico. Poiché questa verità, la ferma certezza che questa verità deve portare alla fine alla vittoria, corre attraverso ogni riga del romanzo, Virta può rappresentare il nemico a questo modo. Mentre il punto di vista soggettivistico, il punto di vista implicito nello *schillerizzare,* o avrebbe raffigurato il nemico come un vero e proprio fantoccio (falsando cosí la storia, perché in tal caso si ottiene una vittoria facile in luogo di quella conseguita attraverso una tenace ed eroica lotta) o avrebbe idealizzato il fantoccio facendone una figura alla Götz von Berlichingen, cosí da risvegliare simpatia e compassione per l'avversario e da operare in modo negativo e pessimistico.

Ciò che prima del realismo socialista potevano ottenere soltanto autori geniali con opere geniali — al tempo della « falsa coscienza » (Engels) anche buoni scrittori oscillavano incerti tra falso soggettivismo e falso oggettivismo —, nelle condizioni storiche create dal socialismo, con le possibilità concrete che offre la visione del mondo marxista-leninista, è oggi accessibile a ogni scrittore di talento. Beninteso, questa possibilità si realizza solo se la concezione del mondo marxista-leninista diventa carne e sangue dello scrittore, come accade nel romanzo di Virta.

In stretta connessione con i problemi finora trattati, il romanzo di Virta solleva un'altra questione. Non per caso il libro s'intitola *Solitudine.* Il motivo non si inserisce nel romanzo solo alla fine, ma è percettibile, anche se non cosí accentuato, fin dall'inizio. Un esempio: Virta descrive l'adolescenza del socialista-rivoluzionario Antonov. Per romantico spirito d'avventura Antonov diventa un terrorista e si schiera contro lo zarismo. Ma in prigione subisce un collasso completo; non nutre piú alcuna speranza perché perde ogni prospettiva, e giunge persino a venerare lo zarismo come espressione di forza. Invano un bolscevico, operaio delle officine Putilov, gli addita la prospettiva giusta. Antonov non lo ascolta. « Mi annoio, vecchio. Sono già sei anni che vi sento parlare; parlate, parlate e finite per farci rivoltare le budella. Non vedo sorgere nessuna aurora... creperemo tutti qui dentro... — dice Antonov, abbandonandosi sul paglie-

riccio ». Il motivo della solitudine investe persino le vittorie passeggere, anche se si alterna con l'esaltazione e con l'avvilimento che segue all'esaltazione. Ma esso diventa predominante nell'ultima parte del romanzo, dove Virta racconta la vicenda di Storogiov.

A questo riguardo il contrasto tra realismo socialista e letteratura borghese è particolarmente istruttivo. Nelle opere decadenti l'uomo appare come un essere determinato dalla sua *struttura,* come un essere condannato *cosmicamente* alla solitudine. È evidente che il realismo classico borghese aveva un punto di vista diverso. In parte rappresentava la solitudine della vittima impotente del capitalismo (Dickens), in parte la solitudine di coloro che si oppongono al sistema dominante (Stendhal, Balzac, Dostoievski). In tutti questi casi si tratta sempre delle reali caratteristiche sociali della solitudine, caratteristiche generate dal capitalismo. Il carattere metastorico e metasociale della solitudine, la concezione della solitudine come di un destino connaturato all'essenza umana affiora qua e là in Dostoievski. Ma anche in lui la solitudine, per esempio di Raskolnikov, appare come un prodotto della condizione sociale dello studente povero di Pietroburgo che si guadagna la vita traducendo e dando lezioni.

Naturalmente, anche nelle opere del realismo classico borghese la solitudine viene alquanto esaltata e idealizzata. In Dickens l'idealizzazione si esprime nel lirismo patetico con cui è considerata la vittima impotente del capitalismo; in altri realisti nella ribellione al capitalismo che si concreta in una coscienza piú o meno falsa (quasi sempre piú falsa che retta), in un'errata valutazione della propria posizione storica da parte del personaggio e in una finalità sbagliata. Ma anche queste ribellioni — nonostante le loro premesse false — hanno un pathos fino a un certo punto giustificabile, sia pure in grado diverso. La ribellione è infatti sempre diretta contro il sistema capitalistico.

Tutto questo va completamente perduto nella letteratura borghese decadente. Qui infatti la solitudine diventa un problema psicologico, la stilizzazione di una superiorità delle sfere dominanti, dei ceti intellettuali che hanno trovato una buona sistemazione. Il *merito* di aver rappresentato questa tendenza spetta

a Bourget. Egli infatti ritraeva quasi esclusivamente individui che vivevano di rendita e che — liberi da ogni preoccupazione, persino da quella di amministrare i loro beni — credevano di avere soltanto problemi *spirituali*. La solitudine diventa cosí privilegio spirituale dei gruppi parassitari della classe sfruttatrice, diventa un *segno* di distinzione dal volgo. A questo proposito cosí Nietzsche si esprime con il suo abituale cinismo: una signora borghese sofferente d'emicrania patisce assai piú di un operaio che viva nelle peggiori condizioni.

La solitudine, che scaturisce dalla struttura e dallo sviluppo del capitalismo, viene quindi svuotata del suo carattere sociale; la solitudine si fa allora un problema « connaturato all'essenza umana », un problema *strutturale,* un emblema degli uomini superiori. L'idealizzazione della solitudine, implicita nei realisti classici borghesi, è cosí ripresa e accentuata in senso reazionario. Ma, poiché ora non si conduce piú l'opposizione alla società capitalistica, o si degrada quest'opposizione alla pseudo-opposizione reazionaria e si toglie a quell'idealizzazione la sua (relativa) giustificazione, o, all'inverso, si procede ancora piú oltre nell'idealizzazione poetica della solitudine a tinta aristocratica (Aragon ha il merito di aver denunciato questa tendenza nel romanzo *Les voyageurs de l'impériale*).

Il realismo socialista si è liberato di una simile concezione nel rappresentare la stessa società capitalistica. Già Gorki, nelle opere sulla borghesia, ha ridato alla solitudine le sue caratteristiche sociali e l'ha ricondotta a quella tipica proprietà del capitalismo per cui l'uomo è lupo all'altro uomo. Ma egli è andato molto piú in là. I realisti classici borghesi potevano solo sognare utopisticamente una società umana migliore; ma quando volevano rappresentarla come una realtà, l'onestà stessa della loro concezione letteraria li obbligava a smascherare di fatto le illusioni della loro concezione del mondo. Il realismo socialista riconosce invece la nuova società umana nella realtà: nella vita e nel movimento operaio. Questo non pone soltanto una nuova realtà di fronte alla vecchia, ma presenta anche la vecchia realtà sotto una luce nuova, nella prospettiva di ciò che è destinato a

perire. Nel dramma *I nemici* Gorki descrive la lotta tra i capitalisti e i proletari; nel culmine dell'azione la vedova di un capitalista, ucciso in questa lotta, dice a un'altra donna borghese: « La gente deve andare d'accordo, bisogna che ognuno possa aver fiducia negli altri! Vedete, già cominciano a ucciderci, a depredarci. Guardate che facce da malviventi hanno gli arrestati! Loro sanno quello che vogliono! Per questo vanno d'accordo, hanno fiducia gli uni negli altri... Io li odio. Ho paura di loro. E noi invece siamo sempre in disaccordo, non crediamo a niente, non abbiamo nessun legame che ci unisca... Ognuno di noi fa da sé. Cerchiamo soltanto la protezione delle guardie, dei soldati... Loro invece contano soltanto su se stessi, e perciò sono piú forti di noi ».

La vittoria del proletariato, la costruzione della società socialista produce anche in questo caso un mutamento qualitativo. Naturalmente, nel periodo di sviluppo descritto da Virta la comunità socialista può apparire nel villaggio solo come una possibilità concreta, come un oggetto di lotta, come un campo di battaglia ideologico tra rivoluzione e controrivoluzione. Questa nuova organizzazione del villaggio, economicamente e socialmente superiore alla fase del comunismo di guerra, può essere solo uno stadio di preparazione per la vera trasformazione socialista del villaggio, solo uno strumento della nuova costruzione, della rinnovata e consolidata alleanza tra operai e contadini. L'individualismo che nasce dalla singolare condizione del contadino illustrata da Lenin — il contadino è nello stesso tempo lavoratore, produttore e commerciante — non può ancora scomparire, non può ancora trasformarsi in coscienza socialista.

Perciò qui è posta in primo piano la parte negativa e critica. E dunque ben a ragione Virta ha messo al centro dell'opera il kulak e intitolato il suo libro *Solitudine*. Infatti, la trasformazione che sopravviene nel villaggio, quando ormai la rivolta è sedata e il comunismo di guerra abolito, consente di presentare con chiarezza questo contrasto. La solitudine è ormai propria dei residui del capitalismo, che stanno per esser completamente liquidati. L'uomo solitario incarna ormai l'uomo asociale, nemi-

co accanito del progresso, l'uomo che necessariamente, per le sue premesse ideali e sociali, è nemico mortale della nuova società, che si pone coscientemente al di fuori della struttura economica del socialismo (anche quando per astuzia fa mostra di aderirvi), che si distacca dalla comunità umana nata tra aspre battaglie. È quindi naturale che la nuova società umana socialista lo ripudi e lo elimini.

Virta rappresenta con grande vigore poetico la base sociale di questa nuova solitudine e ne illumina l'ideologia, le forme d'espressione umane. Nell'irrimediabile solitudine di Storogiov il motivo dominante è l'esser condannato al vagabondaggio, alla miseria, alla rovina dello spirito e del corpo. Virta illustra anche questa caratteristica con grande intelligenza: abbiamo visto come l'esser sazio, il bagno, gli abiti lindi operino su Storogiov, gli diano nuova energia e la forza di ribellarsi. Il motivo fondamentale sta nell'esser messi al bando dalla comunità umana; assai opportunamente Virta intitola l'ultima parte del romanzo *Il lupo*: qui appare infatti la piú crassa incarnazione della bestialità del kulak. In quanto scrittore epico, Virta illumina questa involuzione senza ricorrere alle descrizioni, ai commenti, alle analisi, ma valendosi delle azioni parallele. Storogiov deve nascondersi due volte: la prima, durante la preparazione della rivolta; la seconda, dopo che essa è stata sedata. In entrambi i casi è costretto a esporsi a rischi e pericoli. Pericoli molto forti, come per esempio quando finisce in una trappola per lupi. Ma, la prima volta, Storogiov fa ancora parte di una società umana: quella dei kulak cospiratori, apertamente o nascostamente appoggiata dagli elementi incerti o fuorviati del villaggio. La vera solitudine comincia solo quando l'atteggiamento del villaggio verso la rivoluzione cambia, quando Storogiov nel suo errare incontra solo odio e paura o, al massimo, indifferenza; allora è davvero al bando dalla società, un cane abbrutito dalle bastonate, un lupo.

Il significato della solitudine nella società socialista si concreta cosí in un quadro preciso ed eloquente. La solitudine è sempre stata una categoria sociale: l'uomo può esser solo unica-

mente nella società, il carattere peculiare della solitudine dipende sempre dal carattere della società data, dalla posizione di classe dell'uomo. Fino a che il movimento della società è antagonistico, nel distacco dalle tendenze dominanti possono sussistere uomini progressivi, che si battono per l'integrità umana. Naturalmente, *possono* esserci, il che non significa affatto che vi siano sempre. Nella società socialista invece questa possibilità non esiste piú. Qui l'esplicarsi dell'individuo può essere, non solo quanto all'essenza, ma anche riguardo alla sua forma immediata, il risultato del lavoro svolto nella comunità e nell'interesse della comunità. Il solo distaccarsi da essa è un atto ostile al progresso: la solitudine diventa espressione delle tendenze economiche e ideologiche morenti, dei residui del capitalismo, residui con cui il mondo nuovo, il socialismo, deve fare i suoi conti fino a giungere alla loro distruzione materiale, per costruire un ordine sociale che è libero dall'oppressione e dallo sfruttamento e che garantisce la libertà umana, la realizzazione totale dell'individuo.

L'uomo solitario diventa, per questo carattere sociale della sua esistenza, assolutamente insignificante, nemico di ogni valore, quali che siano le capacità spirituali e morali che (dal punto di vista astratto dell'individuo isolato) egli mostra di possedere; anzi, quanto piú importanti sono queste capacità, tanto piú chiaramente questo tipo umano si mostrerà socialmente insignificante e destinato a perire.

La forza e l'arte di Virta risultano evidenti dalla sua scelta di un carattere, estremo sotto il profilo individuale, ed eccezionale riguardo alle sue possibilità. Proprio perché il nemico non è un *uomo di paglia,* ma un rappresentante ben al di sopra della media dei kulak, Virta ha potuto vibrare con i migliori mezzi letterari un colpo mortale al nemico del socialismo in sviluppo. Virta è riuscito a realizzare (e, sia detto di passaggio, proprio in quello scorcio di tempo) ciò che Gorki chiedeva al primo congresso dell'Unione degli scrittori sovietici: una fedele rappresentazione del nemico che consentisse di mettere a nudo la sua reale natura.

1949

SCIOLOKHOV / IL PLACIDO DON

1

L'arte di Sciolokhov deriva la sua grandezza dalla capacità che ha l'autore di rappresentare in modo simultaneo e inscindibile l'universale e il particolare. Il suo romanzo ciclico ci dà un quadro della profonda trasformazione avvenuta nelle campagne russe al tempo della guerra civile, un quadro delle correnti allora in lotta fra di loro nelle campagne. Ma la campagna assume i caratteri specifici di un villaggio cosacco. Perciò gli anni decisivi della grande trasformazione, tra la vigilia della prima guerra mondiale e il 1921, sono rappresentati in un angolo relativamente piccolo dell'Unione Sovietica. A parte qualche eccezione, le vicende si svolgono entro questo spazio limitato, e gli stessi personaggi sono uomini del posto. Ma lo spirito del romanzo non è mai provinciale. E non solo perché quanto avviene nell'Unione Sovietica opera sempre in tali vicende, ma soprattutto perché ogni fatto locale è in funzione degli avvenimenti dell'intero paese, anzi di tutto il mondo. La vera universalità sta nella particolare determinatezza dei personaggi e delle situazioni, vale a dire nel fatto che le vicende dei diversi personaggi sono determinate, in ultima analisi, dai motivi fondamentali della rivoluzione sociale. La storia di un villaggio cosacco è la storia di tutti i paesi e villaggi russi nel periodo della lotta fra la rivoluzione socialista e la controrivoluzione.

L'opera di Sciolokhov è un romanzo di ambiente contadino. Ma da quanto si è detto può intendersi come *Il placido Don* differisca sostanzialmente da tutti i romanzi borghesi sul mondo contadino. La narrativa decadente degli ultimi decenni ha sti-

lizzato la vita dei contadini, feticizzando la natura in una sorta di « naturismo cosmico », che l'ha falsata nei suoi stessi fondamenti (Giono, ecc.). Ma i grandi realisti borghesi del passato (Balzac, Pontoppidan) offrono un quadro del tutto diverso sia per la struttura che per il contenuto: un quadro ove dominano la delusione, il pessimismo, la mancanza di una via d'uscita. Questo quadro non derivava peraltro dalle inclinazioni personali di quegli autori; nei realisti borghesi seri e amanti della verità esso corrispondeva esattamente ai rapporti oggettivi tra città e campagna nel mondo capitalistico. Anche in questo campo della vita sociale, come in tutti gli altri, il socialismo determina un mutamento radicale: questo mutamento si rispecchia nel contenuto e nella forma del romanzo di Sciolokhov.

Naturalmente, neppure Sciolokhov rappresenta nel romanzo un sereno idillio, e sta qui il suo grande merito. E ciò vale meno che mai per l'inizio dell'opera. La critica borghese ha cercato di presentare l'inizio del romanzo come un idillio, benché Sciolokhov vi descriva in modo drasticamente fedele alla realtà lo stato primitivo e incivile del villaggio cosacco. Ancor meno idillica è la strada che porta al socialismo. L'epica di Sciolokhov descrive appunto come il contadino brancoli nel buio, oscilli incerto, finisca apparentemente in un vicolo cieco: è l'odissea di un'intera classe.

Considerato in tal senso, sotto il profilo di quest'odissea, il villaggio cosacco assolve una funzione particolare. Nel villaggio descritto da Sciolokhov vivono molti contadini medi e, in proporzione, molti kulak. La forte influenza che questi contadini agiati esplicano è accentuata dalla particolare situazione in cui vivono i cosacchi in epoca zarista, dai privilegi concessi ai soldati, allevati ed educati espressamente per reprimere i moti rivoluzionari. Questa situazione comincia a modificarsi, sia pur relativamente, ancor prima della guerra mondiale; le tendenze dissolvitrici vengono nettamente rafforzate dalla guerra sia al fronte sia nel villaggio. Cosí, dall'accentuarsi dell'elemento contadino in generale scaturisce la particolare forma della rivoluzione e della controrivoluzione tra i cosacchi. Muovendo da queste

premesse il romanzo di Sciolokhov diventa l'epopea del villaggio che dapprima imbocca una via sbagliata per ritrovare alla fine la strada giusta.

È questa anche la ragione per cui il romanzo non illustra l'aspetto positivo della trasformazione socialista. (Ciò verrà fatto da Sciolokhov piú tardi, in un altro romanzo: *Terra dissodata*). L'odissea dei cosacchi può concludersi in un solo modo: il villaggio cioè si riconcilia con il socialismo definitivamente vittorioso. In parte esso si adatta soltanto al socialismo, a volte anzi si adatta solo a denti stretti, ma in ogni caso si rende conto dell'impossibilità di una soluzione puramente cosacca. Cosí, l'epopea cosacca della guerra civile non è ancora una rappresentazione della rivoluzione socialista, è « soltanto » l'epopea della vittoria della dittatura del proletariato sull'individualismo contadino e cosacco, sull'anarchia, sulle tradizioni zariste, ecc. In questa prospettiva *Il placido Don* era un romanzo storico, negli anni stessi in cui fu composto. Oggi lo è ancora di piú. Si intende, solo nel senso — e ciò si riferisce anche a tutti gli altri veri romanzi storici — che la linea divisoria tra il romanzo storico e il romanzo sulla vita contemporanea sia cancellata. Il romanzo storico ha valore in quanto descrive la preistoria del mondo contemporaneo, perché nel rappresentare le lotte sociali del passato indica il cammino che, attraverso il presente, conduce all'avvenire, pur senza riproiettare indietro nel passato nulla del presente, pur senza modernizzare il passato. Se ciò è valido per tutti i romanzi storici, lo è ancor di piú per i romanzi che raffigurano la recente preistoria dell'oggi, e cioè un passato i cui protagonisti sono ancora vivi e partecipano tuttora alla trasformazione del mondo contemporaneo. In questi casi è oltremodo difficile discriminare fra i romanzi storici e non storici; in realtà, l'elemento storico non è altro che la rappresentazione grandiosa e collettiva della trasformazione sociale.

In questo senso Sciolokhov descrive la preistoria del socialismo, il momento in cui si pone la prima pietra del socialismo nel villaggio cosacco. Di qui la grande attualità del romanzo: proprio attraverso la sua peculiarità, e la fedele rappresentazione

della particolare vita cosacca, esso ci offre un quadro maestoso delle difficoltà che i contadini incontrano passo passo sulla via che conduce al socialismo. Questa unità dell'universale e del particolare conferisce all'opera di Sciolokhov la sua poesia e la sua verità.

2

La scelta e l'ordine dei personaggi sono condizionati dal tema. Protagonista del romanzo è Grigori Melekhov, figlio di un contadino medio. Il padre è uno di quei contadini medi, furbi e conservatori, che sono legati da vincoli strettissimi ai kulak. Quando decide di far sposare il figlio, gli riserba la figlia del kulak Korsciunov. Riportiamo qui la precisa descrizione del patrimonio di Korsciunov per dare al lettore un'immagine chiara della condizione del kulak cosacco: « Possedevano quattordici paia di buoi, una mandria di cavalli con le giumente di razza acquistate nell'allevamento di Provalsk; quindici mucche, un gregge di alcune centinaia di pecore e altro bestiame da pascolo. Ma c'era dell'altro: avevano una casa meno bella di quella di Mokhov (Mokhov è il piú ricco mercante del paese), sei camere e il tetto in lamiera di ferro. Gli edifici della corte, invece, avevano il tetto coperto di belle tegole nuove; l'orto e il frutteto si stendevano per un ettaro e mezzo di terra ». Piotr, fratello di Grigori, è un contadino medio, un conservatore, educato secondo le antiche tradizioni. Se consideriamo questo gruppo come il centro, a destra abbiamo, nella generazione piú giovane, Mitia Korsciunov, il kulak che diventerà in seguito un controrivoluzionario; e a sinistra il contadino povero Miscia Koscevoi, amico d'infanzia e piú tardi cognato di Grigori, che la grande guerra e la guerra civile educano al bolscevismo.

Lo stesso Grigori non è tuttavia un semplice contadino medio cosacco. La sua vicenda ha un carattere spiccatamente individuale e non si lascia ridurre alla linea media della vita del villaggio. In ciò già appare la forza creativa e schiettamente

artistica di Sciolokhov, che, come in tutta l'opera sa realizzare l'unità organica dell'universale e del particolare, cosí nell'eroe riesce a rappresentare al tempo stesso i tratti generali del contadino cosacco e quelli che lo pongono al di sopra della media. Questi elementi ineriscono soprattutto alla vicenda personale di Grigori. Da giovane, egli si innamora di Axinia, moglie di un vicino, un contadino medio. Quest'amore tuttavia non è per lui un'avventura occasionale, come per altri giovani cosacchi, ma un amore fatale, che influisce su tutta la sua vita. Come abbiamo già visto, il padre di Grigori costringe il figlio a sposare Natalia Korsciunova; ma, dopo un breve periodo di convivenza, Grigori abbandona la moglie, e va a lavorare insieme con Axinia per Lesnitski, grande proprietario terriero della regione.

Questa vicenda personale pone in risalto Grigori rispetto al suo ambiente. La grandezza dell'arte di Sciolokhov sta proprio in questo: che egli riesce a mettere in rilievo Grigori rispetto al suo ambiente, a far affiorare al tempo stesso in modo assolutamente nitido quei tratti di Grigori, che sono tipici anche per il villaggio cosacco. Cosí Sciolokhov può fare di Grigori — figura fortemente individuale e allo stesso tempo tipica — l'eroe della sua storia. Grigori emerge dal gruppo della media dei giovani cosacchi anche per il suo talento. Il particolare destino di Grigori affina la sua sensibilità di fronte a situazioni e vicende nuove, a differenza dei suoi coetanei che vivono la vita convenzionale di un giovane cosacco. Attraverso la sua sorte tuttavia Grigori viene al tempo stesso, almeno fino ad un certo punto, privato delle sue radici. E a sua volta ciò si mostra piú tardi nel modo in cui le indecisioni e le incertezze che il villaggio attraversa durante la guerra civile si manifestano proprio nell'animo di Grigori come uno scontro violentissimo tra le passioni piú contrastanti.

Questa unità tra individualità risoluta e ferma e tipicità contadina si esprime nel modo piú chiaro nel fatale amore di Grigori e Axinia. Se guardiamo alla vita dei due personaggi nel suo insieme, quest'amore ci appare altrettanto decisivo e fatale quanto quello, poniamo, di Anna Karenina. Tuttavia gli

eroi di Sciolokhov — Grigori e Axinia — rimangono sotto tutti gli aspetti contadini cosacchi. Quando i due vengono a sapere che presto il marito della donna sarà di ritorno dal servizio militare, quest'ultima tenta di convincere l'amante a fuggire con lei. Ma Grigori non è affatto d'accordo: « Sei stupida, Axinia; chiacchieri, chiacchieri e non dici una sola parola sensata. Dimmi, dove dovrei fuggire?... Non lascerò la mia terra. Qui c'è la steppa, c'è l'aria da respirare; e laggiú? L'inverno scorso sono andato con mio padre alla stazione; mi sembrava di creparci. Le locomotive urlano, l'aria è impregnata di carbone. Non so come facciano a viverci; forse saranno abituati a quel fumo... — Grigori sputa per terra e ripete un'altra volta —: No, non lascio il villaggio, non lascio la terra... ».

Ancor piú evidente appare questa natura contadina di Grigori nella scena in cui, nonostante le sue disperate proteste, viene costretto dal padre a sposare Natalia Korsciunova. Cosí Sciolokhov descrive la scena della domanda di matrimonio: « Grigori l'avvolse con uno sguardo dalla testa ai piedi, notando le gambe lunghe e ben modellate. L'esaminava, come un compratore di cavalli esamina una giumenta, prima di acquistarla per la riproduzione; poi pensò: "È bella". E incontrò il suo sguardo che lo fissava ». Neppure nella vita di Axinia mancano le svolte brusche: la donna torna a vivere col marito, e, quando lavora da Lesnitski, intreccia una relazione col giovane figlio del proprietario fondiario.

La grandezza dell'arte di Sciolokhov sta nel fatto che, nonostante e anzi attraverso tutto questo, egli riesce a rendere accettabile quanto di straordinario e di fatale vi è nell'amore di Grigori e Axinia. Non per caso il crollo di Grigori avviene quando il giovane, finita la guerra civile, decide di fuggire con Axinia in un paese lontano, e la donna cade colpita a morte da un colpo di pistola durante il viaggio.

Il cosacco Grigori, che in virtú delle sue vicende personali rivela tratti cosí singolari, diventa soldato durante la prima guerra mondiale. La sua prima reazione è l'orrore per l'inumanità della guerra. Ma, a poco a poco, Griscia si rassegna all'inevitabile.

Col suo coraggio e sangue freddo riesce a farsi strada tra i militari, anche se non può mai parlarsi di vero e proprio entusiasmo per la guerra. Verso gli ufficiali sin dal principio, ancora in tempo di pace, è diffidente. Cosí, anche quando è sotto le armi, va incontro alle oscillazioni piú varie e caratteristiche. Da un lato, le sue idee sono influenzate da prevenzioni cosacche; dall'altro, matura in lui un'insoddisfazione di cui non riesce ancora a cogliere la natura.

Perciò anche piú tardi Grigori non sa darsi anima e corpo alla rivoluzione o alla controrivoluzione. E i motivi occasionali e personali assumono nel momento decisivo tanta importanza. Beninteso, si tratta soltanto di motivi e di umori disarticolati. Decisiva è, invero, la condizione sociale. L'arte di Sciolokhov sta nell'abilità di acuire al massimo il momento individuale. Ma, mentre i tratti non tipici, l'eccezione che balza fuori dalla cornice di una classe e ne trascende la media (non soltanto l'amore per Axinia, ma anche la carriera militare) vengono spinti e accentuati fino all'estremo, il fattore spirituale e morale determinante appare sempre, d'altro canto, la condizione sociale: ossia le doti, la sete di libertà e l'individualismo anarchico del contadino medio cosacco. E appunto per la sua atipicità Grigori diventa il personaggio tipico di tutto il romanzo.

Questa peculiarità, l'intreccio di universale e particolare, si esprime in modo ancor piú evidente nel comportamento di Grigori verso gli altri cosacchi, che, nonostante le loro differenze, mostrano tuttavia molti caratteri comuni; come appare soprattutto nel padre e nel fratello maggiore di Grigori, ma anche negli altri cosacchi. Persino i cosacchi che piú tardi si schiereranno con la rivoluzione rivelano stati d'animo e modi di pensare simili a quelli di Grigori. Tuttavia — e l'averlo compreso e saputo rappresentare è un altro merito dell'arte di Sciolokhov — da una base sociale analoga si sviluppa in modo del tutto naturale, anche nel caso di persone assai diverse tra loro, una psicologia con caratteristiche in certa misura affini e che, per le differenti condizioni economiche esistenti all'interno del villaggio cosacco, acquista una ricca gamma di sfumature. Si precisano in tal senso

le strade diametralmente opposte seguite da Korsciunov e da Koscevoi.

Ma con questo il problema non è affatto risolto. La stessa base sociale offre, in relazione al diverso sviluppo e alla diversità di temperamento dei singoli individui, un campo piú ristretto o piú vasto per le possibilità di azione dei singoli personaggi. Perché ciò balzi evidente basterà soltanto paragonare Grigori e il fratello maggiore Piotr o, piú tardi, l'attendente Prokhor. Grigori appare al tempo stesso come il personaggio piú individualizzato e piú tipico proprio perché in lui questo campo d'azione è piú esteso che mai. Perciò le necessarie oscillazioni si riflettono in lui, sia socialmente che personalmente, con la massima intensità.

Appare qui un altro deciso contrasto fra il romanzo di Sciolokhov e il romanzo borghese. La concezione creativa di Sciolokhov si avvicina alle strutture dell'epopea. Si pone allora il problema se il protagonista della grande epica debba essere un carattere molto individuale o uno mediocre. L'eroe mediocre, da Tom Jones a Oblomov e agli eroi di Flaubert, rivela il netto contrasto esistente fra la struttura del romanzo realista borghese e quella dell'opera epica. Dietro questo contrasto si cela la necessità di appagare diversamente le diverse esigenze della forma epica in società con differente struttura e sviluppo. Nell'epica di Omero l'azione ha carattere immediatamente sociale, l'eroe è un'incarnazione sintetica dei tratti piú salienti, e quindi piú caratteristici, piú tipici, dell'agire sociale. Il romanzo tipicamente borghese è invece condizionato dal predominio dell'elemento privato; in esso le leggi dello sviluppo sociale arrivano a manifestarsi attraverso molti momenti mediatori, attraverso quei piani di rifrazione che sono costituiti dal destino e dalla psicologia. La funzione epica del protagonista mediocre diventa cosí quella di render visibili, come attraverso uno spettro, i mutamenti della chimica sociale. Per esempio, in Walter Scott l'eroe mediocre deve implicare quel legame tra i due estremi opposti della vita sociale, che renda possibile uno sviluppo e un'azione. Non per caso nel romanzo borghese la descrizione dell'uomo sotto il profilo positivo resta nello sfondo. Le figure storiche di primo piano

sono sempre in Walter Scott elementi episodici. Questo genere di romanzo ha subíto necessariamente con la rivoluzione socialista una trasformazione. Di questo mutamento troviamo alcune tracce in Sciolokhov.

Lo ripetiamo, alcune tracce. Perché la teoria del realismo socialista non intende imporre schemi uniformi alla rappresentazione delle varie fasi di sviluppo della realtà. Una cosa è lottare per la rivoluzione socialista, un'altra edificare il socialismo. Quella di Sciolokhov è una variante tragica del nuovo principio epico (piú tardi parleremo dei particolari), ma rappresenta comunque una svolta decisiva verso la nuova epica.

La questione fondamentale, che determina l'intera struttura dell'opera epica, è questa: donde proviene e a che cosa tende il movimento epico? È un problema d'importanza decisiva anche per la forma, perché l'epica esige che la fine, la conclusione sia già implicita nel principio. Questa norma fondamentale dell'arte epica è avvertita da Sciolokhov come una necessità (e come tale comunicata al lettore). L'autore infatti rappresenta sempre vicende che appartengono già al passato. E risulta evidente anche dal modo come Sciolokhov tratta i particolari. Da una voce giunta a Griscia, per esempio, apprendiamo che la moglie è in punto di morte: solo a questo punto la lotta per la vita, e la morte stessa, è rappresentata in tutti i particolari. Il rigore di questa norma epica è altrettanto fedelmente rispettato in Omero e in Thomas Mann. E poiché il narratore scrive la prima parola del romanzo in funzione del finale, in questa stessa funzione dovrà anche illuminare il carattere, il ritmo e la linea di condotta di ogni momento intermedio. In Sciolokhov la conclusione è la vittoria del socialismo nel villaggio cosacco. In questa odissea — e sta qui il contrasto fondamentale con il romanzo borghese — l'eroe, anzi il villaggio, trova alla fine la via giusta.

Ma sta anche qui la contraddizione, poeticamente feconda, del passaggio, il carattere specifico dell'opera sciolokhoviana. L'eroe è epicamente sdoppiato, sebbene questo contraddittorio sdoppiamento raggiunga proprio attraverso la contraddizione una unità dialettica: il villaggio trova la via giusta, il protagonista

Grigori (che è il protagonista perché fonde nella sua persona, portandoli alle conseguenze ultime, con tutte le loro contraddizioni, i caratteri migliori e peggiori, individualmente tipizzati, del villaggio cosacco), imbocca alla fine la via sbagliata e giunge alla distruzione della sua esistenza fisica e morale. Dopo la fine della guerra civile Grigori soccombe senza piú scampo: si dà al banditismo; e, da ultimo, si accorge che è un uomo finito, si arrende, e precipita nella rovina. Il finale del *Placido Don* suscitò a suo tempo violente discussioni, di cui tratteremo in seguito. Ci limitiamo qui a considerare un solo tema del dibattito. È evidente che, nonostante certe caratteristiche tragiche esteriori, il destino di Grigori non può essere spiegato nel senso della tragedia. La tragedia è un conflitto insolubile non solo per il singolo: dietro il conflitto personale operano forze sociali in reciproca collisione, ed è appunto la natura di questo urto sociale a determinare se il conflitto personale sia da considerare una tragedia. In ogni catastrofe tragica esiste anzitutto un certo parallelismo tra il destino personale e il destino di classe, come risulta dall'*Antigone* e perfino dal *Riccardo III*. Il nostro non è tuttavia un caso di parallelismo, ma di contrasto: il villaggio percorre la strada che conduce al socialismo, Grigori invece rimane tagliato fuori da questa evoluzione. Le caratteristiche che fin qui facevano di Grigori il protagonista del libro e in pari tempo il simbolo dell'intero villaggio si trasformano ora in elementi eccentrici. Manca a Grigori l'universalità del personaggio tragico. Nella decadenza egli cessa di essere un rappresentante della sua classe.

A questo si aggiunge un nuovo e importante motivo. In un conflitto tragico tra classi diverse l'eroe sconfitto può essere giustificato in parte perché la sua catastrofe è determinata dalle vicende della storia e della società. Che è quanto Marx ha riconosciuto per una fase determinata di sviluppo a proposito dell'*ancien régime*. Ciò vale per le epoche in cui si compie il passaggio dall'egemonia di una classe sociale a quella di un'altra. Il passaggio al socialismo produce tuttavia un mutamento radicale. L'ascesa di una società superiore non piú in se stessa contraddittoria priva i suoi avversari di un pathos che sia, seppure relativa-

mente, giustificato. Non è un caso (come attestano largamente le vicende storiche degli ultimi decenni) che i nemici della rivoluzione non riescano oggi a difendere la loro causa perduta con una risoluta affermazione di princípi e di valori morali, come erano ancora capaci di fare nel passato, nei periodi di sviluppo della società classista, i difensori delle parti destinate a soccombere: Antigone, Götz von Berlichingen, Filippo II in Schiller, i seguaci degli Stuart in Scott, ecc.

La figura preminente, non mediocre, del *Placido Don* è dunque un fenomeno di transizione. Grigori Melekhov non è piú l'eroe mediocre del romanzo borghese, l'eroe cartina-tornasole (benché abbia necessariamente in comune con esso anche quest'elemento), ma rappresenta le oscillazioni dei cosacchi durante la guerra civile. A questo modo, emergendo al di sopra della media, egli diviene il rappresentante estremo della sua classe. E non per la sua sensibilità o passività, ma per le sue azioni. Le onde degli avvenimenti non arrivano a investire gli eroi mediocri del romanzo borghese: ad essi capita qualche vicenda, ma per il resto sono in gran parte vittime del processo sociale. Da un punto di vista oggettivo anche Grigori si lascia trascinare dagli avvenimenti. Tuttavia questo lasciarsi trascinare — proprio per quel carattere estremo a cui abbiamo accennato — si manifesta col massimo rilievo in quelle sue azioni che, dal punto di vista soggettivo, scaturiscono dalla sua iniziativa personale. D'altra parte, va anche tenuto conto che Grigori non è ancora l'eroe consapevolmente positivo della nuova epica socialista. Si pensi infatti al romanzo di Fadeev sullo stesso periodo e al protagonista, il partigiano comunista Levinson. Anche la storia di Fadeev è sconvolta da un turbine di fatti ai quali sembra quasi impossibile far fronte. Ma all'interno di quegli avvenimenti Levinson è, non soltanto soggettivamente, ma anche oggettivamente, il vero iniziatore, la vera guida, e perciò, anche nella momentanea sconfitta, egli appare come un tipico rappresentante della vittoria futura.

3

A base di quest'epica, a base del fenomeno che trasforma qualitativamente l'epica, il genere letterario del romanzo, vi è un problema di contenuto sociale: Levinson è un comunista, ed anzi un comunista molto cosciente, esemplare e risoluto; Grigori — come vuole la sua condizione di classe — è un contadino medio, oscillante, particolarmente violento nelle sue oscillazioni, perché è un cosacco, ed anzi un cosacco in parte declassato, un cosacco che è divenuto eccentrico. La forma fondamentalmente nuova dell'epica è determinata tuttavia proprio dalle azioni coscienti e dai loro nuovi motivi, dall'eroe consapevole sia socialmente che umanamente: il comunista. Questa coscienza assume, beninteso, nei singoli individui le forme piú disparate, perché si tratta di un processo di sviluppo quanto mai vario. E non si limita affatto ai militanti del partito bolscevico. Nella letteratura come nella vita i militanti hanno una funzione d'avanguardia, di guida. Ma, come nella vita, anche nella letteratura rintracciamo le varianti piú diverse in questo processo di conquista della consapevolezza. Il nuovo stile della letteratura sovietica (dei romanzi sulla guerra patriottica e sull'edificazione del socialismo) è determinato in gran parte dal fatto che la forza creativa dei comunisti esercita oggi sulle masse lavoratrici senza partito un'influenza assai piú vasta e profonda che in passato. La conquista continua e progressiva di una consapevolezza sociale, umana e morale è uno dei fattori decisivi nella fase attuale del realismo socialista.

La rappresentazione dei comunisti, di uomini che operano consapevolmente secondo una giusta coscienza sociale, impone agli scrittori un compito fondamentalmente nuovo. Prima della rivoluzione socialista Gorki e Andersen Nexö rappresentarono la genesi e l'evoluzione di questa coscienza. La vittoria del proletariato ha posto problemi nuovi: il compito poetico, forse nella maggior parte dei casi tipici, va oltre la rappresentazione della coscienza in formazione; l'eroe appare già come un comuni-

sta cosciente, agisce come tale ed è capace di dirigere la sua azione. Sta qui l'affinità piú profonda con la forma classica dell'epopea, perché anche gli eroi di Omero, Achille e Ulisse, appaiono già come eroi compiuti e non attraversano quelle fasi di sviluppo che è solito raffigurare il romanzo borghese. Gli eroi di questo genere sono di solito nel romanzo borghese personaggi secondari, come avviene, per esempio, in Walter Scott. E, benché in Tolstoi Kutuzov si sviluppi nel 1812, egli è sempre tuttavia un personaggio « compiuto » come Bolkonski o Bezukhov.

Ciò pone alla letteratura che voglia rappresentare una situazione del genere un compito molto complesso. La difficoltà letteraria sta nel dar vita a un personaggio « compiuto » che non risulti però mai rigido. Nel romanzo borghese il carattere « compiuto » del personaggio è, quasi senza eccezioni, espressione della mediocrità; cosa fino ad un certo punto legittima, perché questi personaggi rispecchiano letterariamente la società borghese, e soprattutto la società borghese decadente (basti pensare a Homais di Flaubert). Una soluzione può scaturire in questo caso soltanto dall'interno, dall'intelligenza, dalla sensibilità, dalla sostanza etica del carattere « compiuto ». Sotto questo profilo possiamo scorgere una certa analogia formale con i cosiddetti drammi analitici (come *Edipo* re di Sofocle) dove la situazione, la lotta con la vita induce l'eroe a manifestare tutta la ricchezza e la forza del suo animo e della sua umanità, dove la gravità e la singolarità delle esperienze porta alla luce qualità riposte e sviluppa altre qualità che nella vita quotidiana non avevano avuto modo di manifestarsi compiutamente (si veda Kutuzov).

Questa astratta analisi già mostra come l'evoluzione spirituale non sia un rigido concetto metafisico; non esiste una muraglia cinese tra la caratterizzazione di personaggi presi nel loro sviluppo o nella loro forma « compiuta ». Un limite, naturalmente, esiste perché il personaggio può esser colto sia nella sua forma compiuta che in sviluppo, con contorni netti o con tratti incerti che si facciano a poco a poco nitidi. La rappresentazione del comunista — specialmente nell'ambiente contadino — as-

sume un significato tutto particolare. È infatti chiaro che il tipo puro del comunista si forma nel fervore della vita sociale (o eventualmente nel movimento clandestino). Nel villaggio egli si presenta generalmente già formato, già «compiuto»; fa ritorno nel villaggio, dopo esser vissuto in città. Dunque — anche se piú tardi subirà un nuovo sviluppo — fin da principio egli è già compiuto in rapporto all'uomo che vive nel villaggio, a colui che lentamente si avvia verso il comunismo o simpatizza per esso.

La rappresentazione del comunista nel *Placido Don* è condizionata da tali premesse, come appare nell'« idillio » che precede la guerra, all'arrivo di Stockmann, il fabbro di Rostov. Stockmann apre un'officina, raccoglie i proletari piú intelligenti del villaggio, ma ben presto viene gettato in carcere. Durante la guerra civile appare rinnovato, appare ormai come una figura viva perché le sue qualità si dispiegano nelle sue azioni. Quel che piú conta è, ovviamente, la sua influenza sul villaggio, sui pochi operai e sui cosacchi poveri, dall'intelligenza viva e aperta, tra cui Koscevoi. Possiamo osservare la stessa cosa e forse in modo ancor piú incisivo in un cosacco povero divenuto comunista, l'alfiere Bunciuk. Lo incontriamo già nella guerra mondiale, ma assume una parte di rilievo nella guerra civile. Sciolokhov sa rappresentare magistralmente l'attività rivoluzionaria clandestina di Bunciuk al fronte. Sullo sfondo della guerra civile l'amore di Bunciuk e di Anna è un piccolo capolavoro. Il significato di questo episodio, alla luce della composizione generale dell'opera, sta nel contrasto, mai accentuato di proposito, fra quest'amore e la passione che travolge Grigori e Axinia. La coscienza sociale, il lavoro e la lotta comuni, l'affinità spirituale di classe sono a base del sentimento d'amore che riempie tutta la vita di Bunciuk e riesce a sopravvivere anche alla morte di Anna. Nella storia di Grigori e Axinia ci troviamo di fronte a una folle passione che non può trovare sbocco nella vita normale: questo amore è come un sintomo del disgregarsi delle antiche forme di vita contadina. L'amore di Bunciuk e Anna invece è il coronamento sentimentale di una vita di lotta che si conclude con il

sacrificio supremo. E ancora: ambedue le vicende d'amore sono rappresentate da Sciolokhov senza alcuna stilizzazione.

Lo stesso problema si ripresenta nella raffigurazione degli altri bolscevichi. Garansc appare di sfuggita; l'autore si limita infatti a descrivere la sua influenza su Grigori. La figura di Podtelkov è elaborata piú accuratamente. Il sacrificio che egli fa della vita si tramuta in una grandiosa apoteosi eroica. Tuttavia forse Podtelkov è l'unico personaggio del *Placido Don* i cui contorni, per la staticità nella raffigurazione del suo carattere « compiuto », sono alquanto rigidi o incerti. Ciò si riferisce anzitutto ai tratti negativi del suo carattere. Nell'episodio della divisione delle terre sono evidenti in lui talune incertezze ideologiche. Quando, preoccupato e inquieto, Grigori si informa sulla sorte dei poderi e domanda se la terra sarà distribuita anche ai contadini ucraini che vivono nei villaggi cosacchi, Podtelkov risponde: « No, e perché mai? — Podtelkov sembra confuso e preoccupato: — Terra ne avremo abbastanza. La divideremo tra i cosacchi... Ai benestanti toglieremo tutto... Ma ai contadini non possiamo dar nulla. Altrimenti, loro si prenderebbero il cappotto, e noi la manica... Se cominciamo a spartire anche con loro, restiamo scalzi e senza camicia ». Altrove vediamo come il successo gli dia le vertigini e come egli assuma un atteggiamento sbagliato verso i cosacchi. Certo, in un caso individuale ciò è possibile, ma allora bisogna mostrare come i tratti negativi di Podtelkov si fondano con quelli positivi e come questi ultimi riescano a prevalere e a trovare il loro coronamento nel sacrificio estremo. Qui dunque Sciolokhov, di solito cosí sicuro nella rappresentazione, fallisce almeno in parte nel suo intento.

Di tipo assolutamente particolare è il caso dei comunisti del villaggio, primo fra tutti Koscevoi. Il giovane Koscevoi, ha percorso molta strada dall'epoca del circolo di Stockmann, ormai è divenuto il presidente del soviet rivoluzionario del villaggio. Egli partecipa alla grande guerra e alla guerra civile, mette spesso a repentaglio la vita, viene perseguitato e torturato dai controrivoluzionari; il kulak controrivoluzionario Korsciunov gli incendia la capanna e ne scaccia la famiglia. Queste esperienze fanno

di Koscevoi un comunista forte e deciso, ma a volte anche un po' rigido. Le offese subíte, le numerose prove sopportate lo educano a una fiducia salda nei propri princípi e all'intransigenza con i controrivoluzionari, anche se si tratta di vecchi amici o di parenti (Koscevoi sposa la sorella minore di Grigori, Duniascka). Nella sua azione mancano ancora quella forza e quell'acume (che apprenderà dall'esterno, dal partito bolscevico) che, dopo la sconfitta della controrivoluzione, saranno in grado di condurre il villaggio, che all'inizio è legato alla nuova situazione solamente da vincoli esteriori, a una giusta riconciliazione con la dittatura del proletariato e sulla via del socialismo. La forza e l'onestà di Sciolokhov si rivela nel fatto che lo scrittore non idealizza i cosacchi che diventano comunisti, facendone delle figure astratte, ma li descrive cosí come sono nella realtà.

4

Molto piú semplice è la rappresentazione dei controrivoluzionari. Si tratta, in parte, di kulak del piccolo centro cosacco come Korsciunov e suo padre (quali siano le ricchezze di costui s'è già visto in precedenza), che è per lungo tempo l'animatore della controrivoluzione nel villaggio. In parte, si tratta di ufficiali, e intellettuali (Sciolokhov introduce con caustica e felice ironia nella narrazione delle vicende belliche il diario d'un giovane intellettuale alla Sanin). Il corso storico dell'azione comporta naturalmente che questi personaggi appaiano e scompaiano, si tratti di Kornilov, di Kaledin o di ufficiali bianchi di secondo piano.

Ma il loro significato non è affatto trascurabile. Dalle loro azioni traspare infatti a che cosa conduca l'opposizione dei cosacchi al potere sovietico, opposizione che spesso è solo istintiva, spesso solo effetto degli avvenimenti del giorno, e talvolta niente piú che riluttanza. Per mezzo di loro viene alla luce — e in modo anche piú efficace — il carattere nettamente contro-

rivoluzionario della cosiddetta ideologia cosacca, che, nella maggior parte dei cervelli cosacchi, è presente solo spontaneamente.

In che cosa consiste questa ideologia? In sostanza è una forma tipica di rozzezza contadina, di anarchia contadina. Grigori racconta che quando si recò in Polonia con l'esercito rosso, i contadini ucraini chiesero armi per difendersi dai banditi. Il comandante rispose al rappresentante dei contadini: « Volete armi? Se ve ne dessimo, correreste subito a unirvi ai banditi ». Ma l'ucraino sorride e risponde: « Dateci le armi, compagno! E vedrete che nel nostro villaggio non entrerà piú nessuno, né banditi né voi! ». È sintomatico che Grigori cosí prosegua il suo racconto: « Adesso la penso come quell'ucraino: a Tatarski non dovrebbero entrare né i bianchi né i rossi ».

Quest'atteggiamento generale dei contadini si manifesta nei cosacchi con singolare forza. Da una parte, essi sono, a paragone dei contadini ucraini che vivono nel villaggio e nei dintorni, una popolazione privilegiata. E pertanto temono che la rivoluzione distribuisca la terra anche ai contadini ucraini. Una simile preoccupazione influisce persino sul comunista Podtelkov. D'altra parte, la tradizione guerriera dei cosacchi dà vita all'ideale di uno Stato cosacco indipendente. All'inizio, l'affermazione di questo ideale non è soltanto propaganda controrivoluzionaria. Anche tra i bianchi vi sono ufficiali onesti, non ancora staccati dal popolo e profondamente decisi a opporsi alla restaurazione dello zarismo. Alla vigilia della rivoluzione il tenente Atarscikov, parlando con Lesnitski, figlio di un generale e controrivoluzionario della piú bell'acqua, pone apertamente la domanda: « Non vogliamo forse l'unica soluzione giusta per i cosacchi? Ma perché allora cercano in ogni modo di abbandonarci? ». Non è un caso che, durante l'assedio del palazzo d'Inverno, Atarscikov passi nelle file dei rivoluzionari, trovando la morte.

Da un punto di vista oggettivo il desiderio cosacco d'indipendenza è pienamente controrivoluzionario. Ed ha una parte non secondaria nella separazione di Grigori dalla causa rivoluzionaria. Gli orrori e le delusioni della guerra dànno a Griscia

una forte scossa e, quando in ospedale ha modo d'intrattenersi con Garansc, viene a contatto con i rossi, Nel 1917 è di nuovo al fronte. Da alfiere conosce un certo tenente Izvarin, nazionalista cosacco dichiarato, il quale predica che occorre restaurare l'antica libertà e indipendenza cosacca, distrutta dal potere zarista. Egli spiega a Grigori che i bolscevichi hanno ragione dal loro punto di vista, perché combattono per gli interessi della classe operaia: « A loro [agli operai] portano la libertà, e ai contadini forse una nuova forma di schiavitú, forse peggiore della vecchia. Nella vita non va sempre bene a tutti. Se avranno la meglio i bolscevichi, godranno gli operai, e soffriranno tutti gli altri. Se sarà restaurata la monarchia, andrà bene per i proprietari e i loro compagni, e male per tutti gli altri. Noi non vogliamo né gli uni né gli altri. Abbiamo bisogno di qualcosa d'altro, di qualcosa che sia nostro ». Quest'idea controrivoluzionaria fa colpo su Grigori, perché conferisce al suo anarchismo istintivo un'espressione concettuale. Grigori non sa che fare, non sa decidersi. In questo senso è giusto quel che gli dice Izvarin: « La vita non solo ti costringerà a scegliere, ma ti spingerà con la violenza nell'una o nell'altra direzione ». Né è un caso che Izvarin poi finisca per legarsi a Kaledin.

In questo colloquio viene alla luce la dialettica interna dell'ideologia cosacca, la forza iniziale e la successiva debolezza della controrivoluzione fra i cosacchi. La forza sta nel fatto che la controrivoluzione si appiglia all'arretratezza, all'egoismo e ai pregiudizi di classe dei cosacchi; la debolezza — a parte il legame con l'esiguo gruppo dei kulak fondato sull'obiettivo interesse di classe — è dovuta al fatto che è questa l'unica base comune. La controrivoluzione non si cura di restaurare l'antica « libertà cosacca » e di aiutare i cosacchi a conquistare l'indipendenza. Al contrario. È indifferente che la controrivoluzione venga guidata dall'Assemblea costituente, dai cadetti capitalisti, o dai monarchici dichiarati; si tratta sempre di una restaurazione che si estende a tutta la Russia. La controrivoluzione, come all'epoca dello zarismo, può anche concedere ai cosacchi certi privilegi (per farne uno strumento particolare di oppressione, il reparto

d'assalto della reazione), ma sempre soltanto in funzione degli interessi capitalistici dell'intero paese.

L'unione tra le masse cosacche e la controrivoluzione non si fonda dunque — obiettivamente — su alcuna solida base e non è sentita veramente né da una parte né dall'altra. I generali controrivoluzionari fanno concessioni alle aspirazioni di indipendenza dei cosacchi solo per forza maggiore, sopportano solo a denti stretti, e in attesa di « tempi migliori », la disciplina cosacca, rilassatasi durante la guerra, e gli ufficiali usciti dalle file dei cosacchi (Grigori comanda provvisoriamente una divisione di bianchi). Ma l'obiettivo ultimo dei bianchi è la restaurazione del regime zarista, ottenuta a qualsiasi costo, con l'aiuto dei tedeschi e dell'Intesa o addirittura al soldo dei tedeschi e dell'Intesa. Queste due questioni sono intimamente connesse fra di loro. Ma, poiché le due parti devono operare ognuna nel proprio interesse, da un lato aumenta la diffidenza e l'avversione tra i comandanti cosacchi e i comandanti controrivoluzionari, dall'altro i generali, che rappresentano la controrivoluzione borghese internazionale, essendo il fattore determinante in questa alleanza, impongono continuamente la loro volontà ai cosacchi.

Ciò risulta con estrema chiarezza da un colloquio fra Grigori e il comandante bianco Kudinov sulla funzione degli ufficiali di carriera zaristi. Kudinov ammette che i cosacchi, e lo stesso Grigori, sono insoddisfatti della situazione: « Ecco di nuovo gli ufficiali che fanno i loro comodi, ecco di nuovo le spalline, ecc. ». Ma, a differenza di Grigori, egli vede in questo fatto una necessità inevitabile: « A noi, caro mio, non resta che allearci coi cadetti. Non è vero forse? Vuoi fare una repubblica cosacca di poche miglia? Nemmeno a pensarci... Ci riuniremo e torneremo pentitissimi da Krasnov: "Non giudicarci male, Piotr Nikolaic, abbiamo commesso un piccolo errore nel lasciare il fronte" ». Molto significativa è la risposta di Grigori: « Io penso..., — il volto di Grigori si rabbuiò, ed egli sorrise con sforzo, — io penso che l'errore l'abbiamo commesso nel ribellarci ».

La rivolta cosacca si pone dunque fin dal principio mète irraggiungibili. L'idea di restaurare l'antica libertà e indipenden-

za distrutte dallo zarismo è pura illusione. Una scelta è possibile solo nel quadro generale di tutto il paese: gli stessi cosacchi possono operare questa scelta solo se si considerano parte di tutta la nazione, parte di un ordinamento sociale. C'è una sola alternativa: la rivoluzione o la controrivoluzione, il capitalismo monopolistico o il socialismo. I cosacchi, e il loro simbolo poetico, Grigori Melekhov, non vogliono riconoscerlo e si attaccano a una soluzione particolare, valida solo per i cosacchi, a una « terza via ». Di qui il perenne oscillare di Grigori, il suo continuo e irrequieto esser trascinato di qua e di là, il suo intimo dissidio, che non scaturisce certo dalla sua struttura spirituale. In sé Grigori è un uomo risoluto. In situazioni concrete che riesce a valutare, per esempio, nei campi o nella normale vita contadina, sa prendere una decisione in modo rapido, sicuro, e nella maggior parte dei casi dà prova di saper ragionare. Ma il dilemma che proviene dalla sua stessa condizione sociale gli pone dubbi insolubili e inestricabili. Questa condizione sociale fa di un Fortebraccio un Amleto contadino. Che sia una condizione sbagliata, Grigori lo sa bene. Quando torna a casa dall'esercito rosso, dice a Prokhor: « Gente come Lestnitski o il nostro Koscevoi l'ho sempre invidiata... Per loro tutto è stato chiaro, fin dal principio; per me invece tutto è ancora oscuro. Loro due avevano la strada segnata, il loro scopo, ma io da quando avevo diciassette anni continuo a camminare a zig-zag, e traballo come un ubriaco... Ho lasciato i bianchi, non mi sono unito ai rossi, e cosí galleggio come letame in un fossato sul ghiaccio ».

In un primo momento, la forza della controrivoluzione sta nel fatto che nemmeno dei cosacchi intelligenti e dotati come Grigori riescono a trovare la strada giusta. Ma questa forza è in pari tempo anche la causa della debolezza della controrivoluzione. Tutte le misure che allontanano i cosacchi dalla controrivoluzione non sono conseguenze di fortuite idiozie, ma effetti necessari che scaturiscono dalla condizione di classe dei capi controrivoluzionari.

Perciò la controrivoluzione riesce a costituire sempre solo un

fronte provvisorio. I cosacchi partecipano anima e corpo a un'azione solo quando si tratta di difendere la loro terra natale. Ma non appena si tratti di operazioni piú vaste, di un'offensiva o di una ritirata, che portino i cosacchi lontani dalla loro terra, le unità combattenti incominciano a sciogliersi, perché i cosacchi ritornano a casa.

I generali e gli ufficiali bianchi che, coerentemente alla loro condizione sociale, vogliono restaurare il vecchio ordine di cose, il vecchio esercito, sono incapaci di comprendere questo stato d'animo dei cosacchi. E meno riescono a capire, piú questo processo tende a svilupparsi. Gli strati sociali superiori e medi dei cosacchi cercano di contrastare inutilmente la rivoluzione. I kulak riescono dapprima a subordinare alla loro disciplina una parte dei contadini poveri del villaggio, ma non riescono a restaurare il vecchio stato di cose. Al contrario, il popolo e soprattutto i contadini poveri divengono sempre piú coscienti della loro situazione sociale. Questa nuova coscienza si manifesta all'inizio solo nel rilassarsi della disciplina, negli ammutinamenti spontanei, ma col passar del tempo assume forme piú organiche. Grigori domanda a un contadino cosacco da che parte si schiereranno, secondo lui, i contadini poveri. Il cosacco risponde: « Hmm... Quelli non fanno niente... perché mai dovrebbero mettersi con noi? Per loro è una festa vivere sotto questo governo ».

5

Di ciò Grigori si rende ben conto. Lo sente nell'atmosfera, sulla pelle e quindi, essendosi messo con i bianchi, è in preda a una crisi spirituale che si va acuendo. Beninteso, questa esistenza amletica non si esprime in lambiccati monologhi. I momenti di crisi sono soffocati ora da una sbronza, ora dall'esaltazione per un'avventura di guerra. E Grigori ora escogita vessazioni bestiali contro i prigionieri comunisti, ora compie disperati tentativi per salvarli. Egli è sopraffatto dalle contraddizioni. Men-

tre si reca dal generale bianco Fitscelaurov ha un colloquio con il suo aiutante, Kopylov:

« Anche questo è vero, soltanto che i signori generali dovrebbero cercare di capire che il popolo è cambiato, dopo la rivoluzione, che diciamo cosí, è rinato! Ma quelli misurano tutto col vecchio metro...

« Che vuoi dire? — domandò Kopylov distratto e soffiò via un granello di polvere attaccato alla manica.

« Penso che vogliono riprendere la vecchia strada... Non si vogliono mettere in testa che il vecchio è andato in pezzi e in pasto ai cani...! — disse sottovoce. — Credono che siamo fatti d'un'altra materia, che chi non ha avuto un'educazione, chi viene semplicemente dal popolo, è una bestia. Credono che io, o uno come me, non capisca niente di cose militari. Ma chi sono i comandanti dei rossi? Budionny è un ufficiale forse? No, è un sergente di cavalleria del vecchio esercito. Ma ne ha dato filo da torcere ai generali di stato maggiore! Che hanno combinato davanti a lui i reggimenti degli ufficiali? Sono scappati? Questo bisogna capire! ».

Non fa meraviglia se, al termine del colloquio col generale, Grigori si rifiuta apertamente di obbedire.

Neppure tra i cosacchi la controrivoluzione riesce a crearsi una base di massa. È sintomatico a questo proposito — e ciò ha molta importanza per il romanzo — che la controrivoluzione non riesca a vincolare i migliori capi cosacchi, all'opposto di quanto avviene per la rivoluzione proletaria, come afferma il comandante bianco Grigori. I capi controrivoluzionari — ufficiali di carriera e ufficiali della riserva, reclutati tra gli intellettuali — ostentano sempre verso gli ultimi arrivati una grande diffidenza. Nel discorso che s'è ora citato Grigori cosí definisce la situazione:

« Io, per esempio, sono diventato ufficiale durante la guerra con i tedeschi. L'ho guadagnato col sangue il mio grado! Ma, quando sto con gli ufficiali, è sempre come se me ne andassi in giro in mutande, in pieno inverno! Il freddo mi afferra alle ossa! — Lo sguardo di Grigori ebbe un bagliore

selvaggio; senza accorgersene, aveva alzato la voce. Kopylov si guardò attorno, preoccupato, e sussurrò: — Un po' piú piano, le ordinanze ti sentono...

« Io mi chiedo: perché mai stanno cosí le cose? — disse Grigori abbassando la voce. — Solo perché per loro sono una pecora nera. Loro hanno mani, e io zoccoli callosi... Loro si comportano come in un salotto, e io come mi muovo sbaglio... Loro profumano di sapone e creme d'ogni tipo, e io di piscio di cavallo e di sudore. Loro sono istruiti, e io ho passato i guai per finire la scuola elementare. Per loro sono un estraneo dalla testa ai piedi. Questa è la verità! E, quando mi allontano da loro, mi sembra sempre di avere la faccia coperta di ragnatele: sento un gran prurito e una gran voglia di lavarmi ».

Naturalmente, l'avversione è reciproca. Solo i peggiori elementi cosacchi, come il kulak Miscia Korsciunov, si trovano presto a loro agio in questo stato d'inferiorità. Pur di guadagnare qualche rublo sono pronti a fare il lavoro piú sudicio. Ma, quando si è detto che Grigori non può aderire alla causa dei bianchi, non s'è ancora detto tutto. Grigori non vuole aderire, non vuole entrare nell'armata. Resta sempre un contadino, anche quando le circostanze e la sua personale abilità lo pongono al comando di una divisione. Quest'ascesa non è connessa in lui col desiderio di far parte della classe dominante, di salire piú in alto. Grigori non ci pensa neppure. Nell'ultimo brano citato Kopylov gli fa sapere che l'avversione degli ufficiali nei suoi confronti è determinata appunto dalla sua ignoranza e dalla sua indisciplina. Grigori risponde:

« E dunque sostieni che sono una merda! Per conto mio! Che il boia vi prenda tutti quanti! — disse Grigori, quand'ebbe smesso di ridere. — Non voglio diventare come voi, le vostre maniere non m'interessano! Che me ne faccio con le mie mucche? Ma, se Dio vorrà tenermi in vita, ritornerò dai miei buoi, e con loro non ho certo bisogno d'inchini, non dovrò dire: "Prego, signor Calvo, si faccia un po' da parte! Mi scusi, signor Pezzato, posso aggiustarle il giogo? Egregio, illustre signor Bue, la prego umilmente di non spingere i suoi colleghi fuori dal solco!".

Con quelli non si fanno troppe cerimonie: — Hu, hott! — e questo è tutto il galasseo che ci vuole con i buoi.

« Non galasseo, ma galateo, — lo corresse Kopylov.

« Per quel che me ne importa! Galateo! ».

Il seguito del discorso è assai significativo e illumina con chiarezza la situazione spirituale di Grigori:

« Ma in una cosa non sono d'accordo con te.

« In quale?

« Nel fatto che sono una merda. Per voi lo sarò magari, ma aspetta, se passerò coi rossi, con loro peserò piú del piombo. Allora, di' a quei bellimbusti ripuliti di non attraversarmi la strada. Li scorticherei vivi! — disse Grigori tra il serio e il faceto ».

Sta qui la radice del tragico dissidio di Grigori, al quale sembra non addirsi una soluzione tragica. Questo conflitto interiore infatti ha due serie di motivi strettamente intrecciati l'una con l'altra, entrambe, sia socialmente che psichicamente, giuste e ben fondate. Anzitutto vediamo l'opposizione ai bolscevichi, che nasce dai pregiudizi del cosacco e del contadino medio, e che trova la sua piú alta espressione spirituale nell'idea di uno Stato cosacco indipendente. Anche se in seguito Grigori pensa soltanto al modo di trarsi d'impaccio per tornare alla campagna e ad Axinia. Quando ritorna a casa dall'esercito rosso, egli si accorge che Koscevoi, il cognato, è molto diffidente nei suoi riguardi. Grigori gli parla a cuore aperto: « Ho servito abbastanza! Non ne ho piú voglia. Ho passato gran parte dei miei giorni sul campo di battaglia, e sono anche abbastanza rovinato dentro. Sono stufo di tutto: della rivoluzione e della controrivoluzione. Per conto mio, può andarsene tutto al diavolo! Voglio stare con i miei bambini, occuparmi dei fatti miei, e basta. Credimi, Mikhail, la penso cosí ».

Il secondo motivo è, come abbiamo visto, l'avversione plebea per lo spirito reazionario dei bianchi. Questo motivo spinge Grigori già all'inizio, ed anche piú tardi dopo il fallimento della controrivoluzione, verso i rossi. A quel tempo molti cosacchi, che il lungo servizio militare aveva reso estranei alla vita con-

tadina, passarono ai rossi, solo come cosacchi, ossia come soldati di carriera, cui era indifferente da che parte combattessero, pur di poter combattere. A Grigori avviene il contrario, ma anche la sua soluzione appare dettata dagli stessi motivi, ossia dalla confusione, dalla mancanza di una via d'uscita. In termini pratici questo significa per lui: fuga e ritorno alla vita contadina. La sua simpatia per i bolscevichi si va facendo piú viva, ma, neppure dopo aver partecipato alle battaglie di Budionny contro i polacchi e Wrangel e dopo essersi battuto da eroe, Grigori sa decidersi a prendere posizione per la dittatura del proletariato e il socialismo. Nella sua adesione alla causa dei bolscevichi si rispecchia dunque la sua mentalità tipicamente contadina, calcolatrice e moralistica a un tempo: « Servirò fino a che avrò espiato tutti i miei vecchi peccati ». Vuole dunque scontare le colpe commesse quand'era con i bianchi. Le umilianti esperienze compiute nell'esercito bianco continuano a covare dentro di lui, ma in effetti Grigori vorrebbe farsi perdonare le vecchie colpe e vivere poi in pace, senza doversi piú preoccupare né dei bianchi né dei rossi.

Grigori non capisce che la fiducia tra lui e i comunisti non può essere ristabilita su queste basi, nonostante l'eroismo dimostrato sul campo di battaglia, nonostante gli elogi di Budionny. Né può essere ristabilita quando Grigori — di nuovo a casa — si trova ad affrontare Koscevoi. Dal suo punto di vista, Grigori chiede soltanto la piena remissione, l'amnistia totale: « Se volessimo tener conto di tutti i torti, dovremmo vivere come lupi ». Il conflitto è insolubile proprio perché queste sincere dichiarazioni accentuano la diffidenza di Koscevoi: « Te l'ho già detto, Grigori, non devi avertela a male. Non sei migliore di loro, forse sei peggiore, piú pericoloso ».

Anche Grigori sa che le cose stanno a questo modo, che ha fatto male ad abbandonare l'esercito rosso e che da allora non può piú trovare una via d'uscita. Non è dunque un caso, ma è affatto logico, che Grigori non riesca piú a inserirsi nella nuova società. Ritornato a casa in congedo, si presenta alle autorità respingendo il consiglio di Fomin, che gli suggerisce di fuggire.

Ma, quando apprende che lo sottoporranno a giudizio, s'impaurisce, e, rilasciato dopo la prima udienza, sa che non si presenterà mai alla seconda.

Con questo atto Grigori decide il suo destino. È certo un caso ch'egli incontri Fomin, che nel frattempo è diventato un bandito, ma nella sostanza piú profonda questa circostanza è assai piú d'un caso. E quando Grigori si rende conto dell'infelicità della sua nuova condizione, la via del ritorno gli è ormai inesorabilmente sbarrata. I banditi vengono completamente isolati. Grigori li abbandona. Tenta di fuggire con Axinia e di ricominciare una nuova vita lontano, dove nessuno lo conosca. Ma, durante il viaggio, Axinia è ferita a morte: di nuovo un caso e allo stesso tempo qualcosa di piú che un mero caso. Grigori è un uomo finito e si arrende.

Ci troviamo qui di fronte a un destino denso di elementi tragici e che tuttavia non diventa mai tragedia. In questo destino le qualità migliori di Grigori, le qualità della sua classe — il coraggio, l'odio plebeo contro i signori — hanno una parte rilevante eppure non decisiva: la sua morte avviene nonostante le sue qualità. Grigori soccombe perché, per la sua condizione di classe, non sa prendere una decisione netta. E dunque sono le circostanze e il caso che determinano sempre le sue decisioni in una direzione sbagliata.

Benché Grigori, sotto il profilo psicologico, sia un esempio non comune delle migliori qualità e in pari tempo di alcune fondamentali debolezze dei cosacchi, nella parabola della sua vita si rispecchia proprio l'arretratezza del villaggio cosacco. Ciò spiega anche come Grigori, nonostante la sua intelligenza, non riesca mai a diventare realmente consapevole, a operare con piena coscienza. Durante la guerra si sposta a sinistra e tuttavia finisce per scivolare dalla parte dei bianchi; con i bianchi si trova male ma non riesce a prendere una decisione; quindi ritorna coi bolscevichi solo dopo la sconfitta della controrivoluzione. Nell'esercito rosso e dopo il congedo, la situazione di Grigori è sempre la stessa; e cosí quando egli si dà al banditismo. L'unico movente che sembra determinare il suo agire, il

desiderio di tornare alla vita contadina, è, come abbiamo già rilevato, un tentativo di eludere il dilemma posto dalla storia. Un dilemma posto a tutto il paese e che Korsciunov risolve da carnefice controrivoluzionario, Koscevoi da eroe rivoluzionario. Non c'è da stupirsi se Grigori li invidia entrambi, e, dal suo punto di vista, con piena ragione; ma come può essere in tal caso un personaggio tragico?

Quanto abbiamo sin qui detto va a merito di Sciolokhov, e non certo a suo detrimento. Quel che impedisce a Grigori di essere un personaggio tragico lo rende infatti un eroe epico, il protagonista ideale di un grande romanzo. Il carattere non tragico del suo comportamento corrisponde a una vicenda che può trovare nella forma epica la sua espressione adeguata. Negli autentici scrittori le forme artistiche non sono mai qualcosa di accidentale, ma costituiscono sempre la cornice piú generale in cui va compresa e abbracciata la reale sostanza del contenuto storico e sociale. La soluzione del problema formale è tanto piú originale e convincente, quanto piú la realtà dell'evoluzione sociale si rispecchia nella forma artistica scelta. La vita di Grigori culmina sempre in conflitti tragici, ma con la sua azione egli la conduce sempre nel vicolo cieco della « terza via ». E diventa cosí il protagonista di un grande romanzo di un genere tutto particolare. La figura di Grigori congiunge tra loro in modo naturale e immediato le diverse classi, i vari strati e gruppi sociali, in lotta gli uni contro gli altri, con una rappresentazione viva e drammatica, come in passato gli eroi mediocri di Scott. Ciò accade con la stessa perfezione epica e tuttavia su una linea del tutto diversa, poiché il carattere di Grigori non è quello di un personaggio mediocre. Abbiamo visto che le sue qualità, la sua struttura spirituale, la sua vicenda personale lo pongono assai al di sopra della media. Come rappresentante di uno strato inserito tra due classi impegnate nella battaglia decisiva, egli tende a neutralizzare e comporre questi contrasti entro la propria anima e a deformarne il senso nella ricerca di una « terza via ». Questa « terza via » è fin dall'inizio senza speranze. Grigori deve soccombere, ma dopo essere scivolato nella

vile condizione del bandito, dopo che l'anima gli si è svuotata e la vita è divenuta senza contenuto: e quindi non tragicamente. Pur tuttavia va sottolineato che anche in questo egli è diverso dall'eroe tipico del romanzo borghese. È diverso, e addita cosí all'epica una strada nuova: non è ancora l'eroe dell'epica positiva, ma non è piú l'eroe del romanzo borghese.

Questo carattere singolare dell'opera di Sciolokhov pone un altro problema straordinariamente originale e importante. Le vere rivoluzioni sono tempeste purificatrici, ma distruggono molte cose e uomini. Nella parabola della famiglia Melekhov e della loro casa Sciolokhov descrive questa realtà con arte cosí perfetta da permetterci di riviverla con particolare intensità.

Ma c'è di piú. Questo scotto che bisogna pagare alle rivoluzioni porta con sé l'annientamento di interi gruppi umani, e non soltanto in senso fisico. Sciolokhov mostra in tutta la sua ampiezza la dialettica di questa situazione. Il principio generale della selezione — gli uomini di valore si orientano verso il futuro, anche se la rivoluzione chiede loro molti sacrifici, mentre i parassiti vanno a fondo con la società che decade — può esser considerato valido solo nel suo significato sociale universale. Un effetto negativo della rivoluzione è il fatto che taluni uomini di valore assumono posizioni sbagliate e condannate al fallimento. Tale è anche il destino di Grigori. Nella soluzione da lui scelta si fondono necessità personali e sociali. Sul difficile cammino che porta il contadino medio e in generale i ceti medi a una nuova società, non è un caso che spesso soccomba proprio una parte degli uomini piú dotati e piú valorosi. Nella personalità e nella vita di Grigori, proprio perché il suo destino epico, determinato dagli avvenimenti e perfino dal caso, rappresenta un momento del genere nello sviluppo oggettivo, è espressa un'importante verità sociale, e col semplice svolgersi dell'intreccio, senza che Sciolokhov abbia necessità di porla in rilievo.

Ciò è reso ancor piú evidente dal contrasto Grigori-Koscevoi. Se si tien conto soltanto dei dati personali, psichici, Grigori appare senza dubbio come un uomo piú forte e piú dotato. E tuttavia non è un caso, un « estro », un'« ingiustizia » del destino

che Koscevoi trovi la via del porto, e che Grigori naufraghi vergognosamente. Questa dialettica che presiede allo svolgimento dell'intreccio approfondisce il problema, e pone la questione: che cosa dà all'uomo il suo valore? Forse il talento, l'intelligenza superiore, oppure la saldezza morale, insita in ogni classe che faccia progredire l'umanità, l'unità morale del singolo con questa classe, la duratura fedeltà alla classe? La risposta di Sciolokhov non dà adito a dubbi: il secondo termine è quello vero. Tuttavia egli non presenta questa risposta sotto la forma di una tesi, ma la fa scaturire dalla logica spietata degli eventi. Il socialismo realizza la feconda dialettica di talento e carattere, di qualità personali e determinazione sociale, dialettica che favorisce lo sviluppo di entrambi gli elementi e che ormai non è piú antagonistica, anche se l'inizio di questo sviluppo è ancora antagonistico. Ma proprio perché Sciolokhov, nell'ultima parte del romanzo, pone questo contrasto in primo piano, egli spiega — anche questa volta con mezzi puramente artistici, e quindi attraverso la rappresentazione dei caratteri e delle azioni — che questo antagonismo è proprio di un'epoca di transizione e che nell'acutezza del contrasto è il segno della sua prossima fine.

6

Il placido Don offre un quadro cosí ricco, monumentale e completo di una fase di sviluppo della società, un quadro cosí denso di particolari affascinanti, quale dal tempo di *Guerra e pace* la letteratura mondiale non aveva piú conosciuto. Quando si parla del romanzo di Sciolokhov il confronto con l'opera di Tolstoi è un luogo comune. Questo confronto consiste in genere per i critici borghesi nell'accostare le scene della campagna della prima parte e i quadri idillici del tempo di pace del romanzo tolstoiano.

Da un esame piú approfondito risulterà chiaro che Sciolokhov non può essere in nessun caso definito, sul piano dell'arte, un epigono o un imitatore di Tolstoi. Sciolokhov descrive un mondo

che si differenzia nettamente per il suo contenuto umano e sociale da quello di Tolstoi. E poiché Sciolokhov è un artista autentico, dal suo contenuto nuovo si genera una nuova forma. Diverso è in particolare il rapporto tra la guerra e la pace. Anche il mondo di Tolstoi è messo a soqquadro dalla guerra, soprattutto dalla guerra del 1812, ma, anche se lo sviluppo degli intellettuali aristocratici tende durante questa guerra al decabrismo, pure la struttura economica e sociale del paese non subisce alcuna fondamentale trasformazione. La rappresentazione epica tolstoiana rispecchia questa stabilità (naturalmente, solo relativa). In Sciolokhov la prima guerra mondiale porta alla grande rivoluzione di ottobre. Nel 1917 ha inizio una trasformazione rivoluzionaria e socialista della struttura sociale russa e delle stesse regioni cosacche. Non si tratta dunque di un ritorno all'« idillio » iniziale; quel mutamento, quella trasformazione si rispecchia nella rappresentazione dell'« idillio » stesso. La dissoluzione delle antiche forme di vita, la loro corrosione a opera delle nuove forze in germe appare sempre piú evidente, sebbene queste forze abbiano ancora una funzione episodica (si pensi al circolo di Stockmann). D'altra parte, anche la vita privata di Grigori è un sintomo di questo processo di disgregazione. Ma per il momento ogni novità è qui ancora sommersa nell'antica vita del villaggio. Lavoro dei campi, nozze, amori, il servizio di leva, il reclutamento sono una serie di quadri poeticamente concreti della vita quotidiana dei cosacchi. Anche per questo molti lettori possono aver ricordato Tolstoi. Ma la differenza tra Tolstoi e Sciolokhov non si limita al contenuto storico sociale, giacché in funzione di esso si estende anche all'elaborazione artistica. Tolstoi ama i quadri ampi e minuziosi: si ricordi, a questo proposito, la caccia e la gita invernale delle maschere. Sciolokhov invece — apparentemente affine in questo a molti altri autori moderni — ci dà tutto un seguito di scene brevi e spesso vivacemente concentrate. Solo in seguito, dopo aver letto tutto il libro, quando vi si ritorna sopra col pensiero, il quadro del villaggio descritto all'inizio acquista un respiro tolstoiano.

A che cosa è dovuto dunque il mutamento di stile? Rispetto

a Tolstoi, Gorki fu un innovatore. E anche nel suo caso l'innovazione stava nel fatto che egli ricercava un mezzo adeguato di espressione epica per rappresentare la società borghese zarista in dissoluzione. Nella narrazione poetica la crisi della società opera sulla costruzione formale, disgregando anzitutto le forme tradizionali dei rapporti umani (famiglia, matrimonio e cosí via), del rapporto fra gli uomini, il lavoro e il passato, delle antiche forme di convivenza sociale. L'epica si distingue, fra l'altro, dal dramma in quanto non rappresenta gli uomini soltanto nei loro rapporti immediati, ma anche attraverso la raffigurazione artistica e la mediazione di quegli oggetti, istituiti, mezzi di produzione, processi di lavoro, ecc. che sono tipici del grado di sviluppo della società descritta. La possibilità di rappresentare la vita di una società come un tutto organico è data alla grande epica solo se questa si sforza di mostrare nella loro pienezza tutte le manifestazioni essenziali della vita, nelle sue espressioni quotidiane e in quelle solenni.

Sul piano teorico Hegel per primo mise in rilievo questo carattere dell'epica. Egli definí la forma di rappresentazione, da noi descritta, come totalità delle cose, compiutezza del mondo oggettivo. Le parole: cosa, oggettivo, non devono trarre in inganno, giacché Hegel spiega, con una chiarezza che non può dar adito a equivoci, che questa compiutezza sorge nell'azione che si svolge tra l'uomo e il mondo, e quindi nell'operare umano. Hegel vide la ragione della superiorità di Omero sui poeti epici venuti dopo di lui proprio nel fatto che questo rapporto, nelle condizioni primitive rappresentate dal poeta, si rivelava immediato, perché immediatamente connesso col lavoro, con l'umano operare, e dunque si esprimeva artisticamente in una forma compiuta di rappresentazione. Che la materia del capitalismo, che, come disse Marx, è cosí poco propizia all'arte, possa arrivare a far sentire il suo peso anche in questo campo, è stato piú volte affermato chiaramente nel corso della loro attività letteraria da scrittori realisti altamente dotati come Flaubert e Thackeray.

Naturalmente, questo prosaicizzarsi della realtà sociale, che

è il materiale grezzo della letteratura nel periodo capitalistico, non è un processo meccanico. Non fu solo Defoe nel suo *Robinson* a rappresentare il rapporto reciproco tra l'uomo e l'ambiente naturale e sociale con vivacità quasi omerica. Anche in pieno ottocento sono venuti alla luce capolavori come *Guerra e pace* e come *Enrico il verde.* In tali opere il rapporto qui descritto non è rappresentato in modo astratto o complicato, ma concreto e immediato; non nella forma di un'inerte descrizione di un mondo oggettivo ostile all'uomo, ma come un organico attuarsi di rapporti reciproci (lavoro, ecc.) che si esplicano nell'interazione tra l'uomo e il suo ambiente.

Queste descrizioni epiche possono essere cosí ampie e vive perché, nonostante tutte le differenze, questi scrittori possono rappresentare i loro protagonisti in un ambiente sociale che, durante l'azione del romanzo, non è soggetto ad alcun mutamento di sostanza o di qualità. La totalità degli oggetti, intesa in senso hegeliano, non può essere realizzata quando lo scrittore rappresenta, si potrebbe dire dall'esterno (vedi il naturalismo), istituti già morti o rigidi, ma solo quando attua l'inesauribile opera di ricreazione, rinnovamento e riproduzione del mondo umano e del mondo naturale che con quello umano è in rapporto; e cioè, nei casi che ora si son visti, quando si tratti di una rappresentazione che nella sua linea fondamentale somiglia a quella riproduzione semplice, in cui viene vivacemente e operosamente ricreato nel suo complesso un mondo altrettanto compiuto quanto quello incontrato al principio; un mondo dunque che, mostrandosi stabile, si riveli tuttavia come un prodotto del lavoro e delle azioni degli uomini.

La crisi della società — considerata sotto il profilo dell'epica — pone fine alla riproduzione semplice di questo genere. (Il realismo borghese classico offre nell'insieme una riproduzione allargata della società borghese.) Nei momenti di crisi tutto ciò che gli uomini fanno, quel che loro capita, ciò che a causa loro o indipendentemente da loro accade nel mondo delle cose e delle istituzioni, produce la disgregazione di questo mondo, la sua decadenza, l'annientamento della sua compiutezza sensibile

e del suo significato umano. Fu una conseguenza di questo sviluppo anche il fatto che persino un narratore del talento di Gottfried Keller, nel rappresentare una società che stava subendo una trasformazione del genere, smarrí la sua abilità, quella sua arte grandissima di abbracciare epicamente la vita. (Si veda il suo ultimo romanzo *Martin Salander*). Questo processo appare ancor piú chiaro nel totale sfacelo della cultura narrativa riscontrabile nella letteratura borghese decadente.

Gorki fu geniale anche perché seppe scoprire, fra l'altro, i nuovi mezzi poetici necessari alla rappresentazione epica della società borghese in crisi. Infatti, quando la crisi, lo smembramento del vecchio mondo, la decadenza sono al tempo stesso le doglie del parto di un nuovo mondo, quando in tale processo si manifesta una fase della lotta tra il vecchio e il nuovo che precede immediatamente il momento critico, quando appare chiaro che la decomposizione del vecchio è una premessa necessaria al sorgere del nuovo, allora nasce la nuova poesia rivoluzionaria di tale catastrofe.

Sotto questo profilo — pur non esistendo tra loro una somiglianza per quanto riguarda i caratteri particolari della loro produzione artistica — Sciolokhov continua la grande tradizione di Gorki. Nella sua opera è rappresentato un mondo in una fase ancor piú avanzata di decadenza: qui non assistiamo soltanto all'interno processo di disintegrazione come nelle opere di Gorki, ambientate nella borghesia e nella piccola borghesia, ma abbiamo davanti agli occhi il quadro del villaggio cosacco durante lo zarismo — un « idillio » che mostra i sintomi della decadenza — e delle tempeste che lo sconvolgono durante la guerra e specialmente durante la guerra civile. Ciò che al principio pareva fiorire e prosperare viene distrutto nel corso dell'azione; ché solo su queste rovine può esser costruito il nuovo. I rigidi rappresentanti del vecchio mondo debbono essere annientati, distrutti, o in alcuni casi trasformati, rieducati perché i rappresentanti del nuovo mondo, il proletariato contadino dei villaggi cosacchi insieme con gli operai delle città possano veramente costruire il nuovo mondo. Questo destino degli uomini è indisso-

lubilmente legato col destino delle cose e delle istituzioni. Seminati sconvolti, cavalli e buoi razziati, case e fabbriche date alle fiamme: sono le stazioni di quest'amaro cammino, allo stesso modo che la rovina delle famiglie, che il destino delle donne rimaste vedove o precipitate nella corruzione, che le persecuzioni e le lotte cruente tra fratelli, amici, parenti.

Il villaggio cosacco non è sconvolto da una tempesta esterna. Sono gli stessi cosacchi del villaggio che, dopo aver seminato il vento delle loro esitazioni e delle loro scelte, dei loro pregiudizi e dei loro interessi personali, raccolgono questa tempesta. La potenza epica di Sciolokhov rappresenta questa trasformazione, questa distruzione e questa rinascita di uomini e di cose in modo simultaneo, come un distruggersi e un rinnovarsi, come un rovinare e un ridestarsi a nuova vita sia del mondo sia degli uomini che formano e sono formati da quel mondo.

Poiché questo movimento, nonostante tutte le opposizioni, i dubbi, le incertezze, nel suo insieme va incontro alla definitiva emancipazione dei lavoratori e alla vittoria del socialismo, l'intero romanzo risveglia nella nostra memoria l'impressione epica, quasi tolstoiana, di una sintesi monumentale. Poiché qui non viene riprodotto il vecchio, ma, al contrario, dalla dissoluzione del vecchio scaturisce qualcosa di qualitativamente nuovo, i mezzi espressivi della monumentalità epica sono sostanzialmente diversi da quelli tolstoiani. E, infine, dato che la catastrofe del vecchio giunge a buon fine solo dove si segua la strada del nuovo, e poiché la stessa edificazione del villaggio socialista, la lotta per il raggiungimento di questo obiettivo (come lo spazzar via i resti del vecchio regime e della vecchia ideologia) è tematicamente estranea alla cornice del *Placido Don,* la struttura e lo stile dell'opera devono essere diversi dalla struttura e dallo stile della rappresentazione epica dell'edificazione socialista. Il fatto che venga qui concesso agli eroi positivi in senso socialista e alle loro azioni uno spazio piú limitato di quel che a ragione loro compete in quella sede non è quindi errore o difetto, ma una necessaria e giusta conseguenza di questa fase dello sviluppo storico.

7

Ma con tutto quello che abbiamo detto sinora si è toccato un solo aspetto del problema stilistico del *Placido Don*. Gli scrittori veramente grandi si riconoscono, se cosí ci si può esprimere, dalla polidimensionalità del loro stile. Il che vuol dire — poiché nella loro opera i problemi stilistici scaturiscono dal contenuto e rispecchiano l'ampiezza e la profondità del contenuto stesso — che ogni elemento stilistico adempie contemporaneamente piú funzioni tra loro diverse. Che un tale stile sia tuttavia, o meglio proprio per questo, profondamente unitario è una conseguenza dell'unità ideale dell'opera, della compiuta penetrazione del contenuto artistico da parte di questa ricchezza di idee e di questa unità ideale. La forma, e la sua espressione concreta, lo stile, sono solo la sintesi e il riflesso concentrato di questo contenuto.

Se vogliamo adesso esaminare le caratteristiche stilistiche del *Placido Don* — di questo compiuto e monumentale quadro di un'epoca che si compone di scene brevi e spesso tronche —, dal diverso punto prospettico dell'unità ideale, se ciò che abbiamo osservato soprattutto dal punto di vista della struttura, della relazione reciproca tra uomo e mondo esterno, lo osserviamo nel suo sviluppo, notiamo che il fine a cui mira quel susseguirsi, quell'avvicendarsi e intrecciarsi di scene brevi è di render manifesti quei processi che si svolgono in modo sotterraneo, e quasi capillare, in seno al popolo e che decidono alla fine l'esito delle lotte sociali. Nessuno vorrà negare che la soluzione di alcuni conflitti è determinata in modo decisivo dal caso, da meriti o errori personali. E in Sciolokhov troviamo appunto innumerevoli esempi di come per tali ragioni alcune vittorie si inseriscano nella linea strategica discendente e alcune sconfitte in quella ascendente. Ma proprio questi rovesci e queste interruzioni illuminano opportunamente la vera spina dorsale del processo storico, sia che si tratti della sorte della rivoluzione o di quella della controrivoluzione. Ciò che è socialmente decisivo è la reazione del popolo, il modo come esso accoglie le truppe che attraversano i villaggi,

come tratta i prigionieri, lo stato d'animo con cui i cosacchi affrontano il servizio militare, il comportamento dei familiari in occasione della chiamata alle armi, l'accoglienza che il villaggio riserva ai disertori, ecc.

Sciolokhov rinnova qui le basi tradizionali del romanzo storico con una originalità degna del nuovo contenuto, degna di un vero e grande maestro. Quando piú di cent'anni or sono Balzac istituiva un confronto tra Walter Scott e gli imbrattacarte francesi del suo tempo, egli intendeva dimostrare che solo un dilettante può pretendere di racchiudere in un libro le innumerevoli vicende dell'accadere storico. Lo scrittore autentico non è tenuto a dare una minuziosa descrizione di battaglie e campagne militari, ma a rappresentare artisticamente le cause della vittoria o della sconfitta; e la rappresentazione delle vicende belliche serve a illuminare e a dar espressione letteraria allo spirito dei soldati. Anche Tolstoi — superando Walter Scott e Balzac — ha seguíto questa strada in *Guerra e pace*. Lo stile di Sciolokhov, che abbiamo ora definito, mira allo stesso scopo. Naturalmente, la prospettiva e il contenuto sono nuovi nella sua opera, perciò egli può condurre questa forma di rappresentazione oltre il punto raggiunto da Tolstoi.

Con ciò non si intende porre a confronto il talento o il valore dei due scrittori, qui infatti ci occupiamo dello sviluppo delle forme letterarie come riflesso del progresso sociale. Il nostro problema a tal riguardo è che parte ha il popolo, che parte hanno le masse negli avvenimenti storici, e soprattutto nei momenti di crisi, nei momenti decisivi, durante le svolte della storia, e in che misura gli scrittori piú significativi, in rapporto alla loro situazione di classe, sono capaci di comprendere questa parte e rappresentarla?

Il merito storico di Walter Scott e di Balzac sta nel fatto che, sotto l'influenza della rivoluzione francese, essi sono riusciti a cogliere il significato fondamentale di questo problema per il romanzo storico e per l'intera letteratura. Tolstoi, nella cui opera giunsero a esprimersi i contadini russi, andò necessariamente piú oltre dei due autori nominati. I limiti del suo patrimonio

narrativo stanno nel fatto — come ha detto Lenin — che egli seppe esprimere nello stesso tempo le virtú e i difetti dei contadini negli anni dal 1861 al 1905 e che di conseguenza tra i momenti determinanti del suo modo di rappresentare vi sono pure i pregiudizi contadini, il fatalismo, la rassegnazione. Sciolokhov invece osserva un'importante fase della rivoluzione socialista con gli occhi del rivoluzionario, del bolscevico. Va da sé che nella sua opera i processi capillari che si sviluppano nel popolo hanno una parte qualitativamente diversa, piú importante e gravida di conseguenze di quanta ne avevano presso i piú grandi scrittori borghesi. Per non dire che il periodo in cui avvengono questi mutamenti, l'epoca della guerra civile e della rivoluzione socialista, è assai piú breve di quello in cui si svolgono le vicende descritte da Tolstoi, e anche di quello in cui si andava preparando la prima rivoluzione russa, che è il tema dell'opera di Gorki.

Ma è altrettanto evidente che nella rappresentazione artistica sciolokhoviana di quell'ambiente, di quell'epoca e di quei rapporti sociali, questi graduali mutamenti nel villaggio cosacco debbano apparire influenzati dalla coscienza e dalla risolutezza dei comunisti, in assai minor misura che nei romanzi di ambiente operaio di Gorki, che hanno per argomento un'epoca anteriore, o nel racconto di Fadeev che si svolge negli stessi anni. Poiché non è casuale che a quel tempo non potesse ancora esistere tra i cosacchi un Levinson, lo stato d'animo popolare — nella sua funzione di barometro poetico e come espressione umana dello sfondo economico e sociale degli avvenimenti storici — resta quasi completamente spontaneo. Naturalmente, questa spontaneità — vista in rapporto a tutta la Russia e all'influenza che esercita sulla composizione del romanzo — si attua in un ambiente che è guidato con piena consapevolezza dal partito bolscevico, dal partito di Lenin e Stalin. Quest'azione che si rivela spesso attraverso elementi mediatori, ed è da questi indebolita, a volte perfino falsata, è una causa importante di quei processi capillari che al primo rapido sguardo appaiono spontanei. La potenza narrativa di Sciolokhov si manifesta anche nella sua

capacità di rappresentare questi complicatissimi rapporti di causa ed effetto nella vita quotidiana dei cosacchi, nell'immediatezza affascinante delle scene, nella laconicità dei dialoghi tra i contadini. La sua arte è tale che tanto le cause reali quanto il loro illusorio riflesso nella coscienza degli uomini, che agiscono e soffrono, ci stanno dinanzi plasticamente nelle loro giuste e reali dimensioni.

Il contenuto e la connessione di queste scene brevi, cosí laconicamente vincolate l'una all'altra, sono in conclusione determinati da questa scoperta della causalità. Qui appare quanto mai evidente il netto contrasto tra Sciolokhov e la letteratura borghese moderna, che assai spesso negli ultimi anni è venuta usando la tecnica della successione di scene brevi e tronche. Ma poiché in essa non è un tale accertamento dei rapporti causali a determinare la scelta e la struttura del contenuto, sotto l'apparente analogia formale si cela in effetti un'opposizione assoluta. La letteratura borghese decadente elimina sempre piú palesemente la causalità dalla struttura contenutistica e formale delle opere letterarie. Sotto questo riguardo già Zola ha operato in senso opposto alla grande tradizione progressiva del realismo borghese, quando in nome di una presunta « scientificità » ha preteso che la letteratura indagasse non il « perché » ma il « come » dei fatti. Nella decadenza borghese, e anzi sia nei naturalisti che nei formalisti, questa tendenza è divenuta dominante, e si è giunti persino a negare quanto — nonostante queste premesse — vi era di progressivo in Zola. Pure, la rappresentazione del contenuto ideologico della realtà impone anzitutto il chiarimento e la raffigurazione artistica delle cause dei rivolgimenti sociali e delle azioni umane. Se però questi motivi scompaiono dall'arte, viene meno anche l'intima connessione, il significato umano e sociale delle vicende. La tecnica delle scene brevi non è piú, in tali casi, un mezzo per esprimere un importante contenuto ideale. In parte è un mezzo tecnico per rappresentare fenomeni superficiali ed esteriori, in parte l'oggetto di un esperimento formalistico che ha, per esempio, lo scopo di saggiare quali risultati possano produrre in letteratura certi mezzi espressivi del cinema.

La successione delle scene brevi perde ogni contenuto sociale, e quindi anche ogni serietà artistica, quando è degradata alla riproduzione fotografica dei fenomeni, quali si presentano in superficie (come fa il naturalismo, che monta una dopo l'altra queste istantanee) o è determinata da motivi puramente formalistici (contrasto, dissolvenza, ecc.). Sciolokhov ha compreso il contenuto sociale e ideale dell'epoca che intendeva rappresentare, e ha saputo identificare gli elementi effettivamente nuovi di questo contenuto. Come i grandi realisti del passato, egli si è valso pertanto di nuovi princípi compositivi e stilistici. È chiaro che in tal modo Sciolokhov si oppone con fermezza ed energia agli esperimenti e alla mancanza di fantasia sia del naturalismo che del formalismo della decadenza borghese. La struttura compositiva dell'opera di Sciolokhov è determinata dal contenuto ideologico, dalla lotta tra rivoluzione e controrivoluzione. Sciolokhov sceglie le proprie scene in funzione di una rappresentazione plastica ed epica che esprime il rinvigorirsi o l'indebolirsi dell'influenza esercitata sulle masse dalla rivoluzione e dalla controrivoluzione.

Sciolokhov è quanto mai ricco di inventiva epica. Nella vita quotidiana del villaggio egli seleziona sempre quegli episodi — sia che si tratti del lavoro o dell'occultamento di provviste o di un momento della vita familiare — in cui i caratteri specifici della situazione presente e le tendenze di sviluppo che vi affiorano giungono a manifestarsi in modo chiaro e immediato al lettore (anche se non al personaggio in questione). La natura complessa e difficile di questa tecnica compositiva sta nel fatto che la pietra di paragone della sua legittimità, della sua veridicità, della sua forza di convinzione risiede soprattutto nel contenuto e quindi nella descrizione fedele alla realtà degli sviluppi e delle connessioni.

Perciò in Sciolokhov la concatenazione compositiva delle singole scene ha una tensione assai maggiore che negli scrittori realisti del passato. Gli episodi tolstoiani, grandiosi già di per sé, vivono quasi di vita propria. Per esempio, il famoso episodio di caccia in *Guerra e pace* ci dà un quadro cosí vario, cosí ricco di

attrazioni e di colori, di un momento della vita che, anche se non fosse inserito nel punto giusto, come invece è, avrebbe lo stesso un preciso e alto valore artistico, poiché possiede nella cornice dell'intero romanzo una propria autonomia artistica. Quest'autonomia delle singoli scene è ben lontana dall'essere altrettanto forte in Sciolokhov quanto in Tolstoi. Sotto tale riguardo, la parsimonia contadina e plebea e la laconicità del linguaggio sono strettamente connessi. Spesso capita che su questa importantissima questione — e cioè perché la tale scena sia stata scritta ed inserita proprio in quel punto — Sciolokhov ci informi solo con poche e brevi frasi. E, poiché il particolare mira a illuminare un dato momento, queste poche parole hanno una considerevole energia potenziale e possono opportunamente chiarire un momento storico cruciale. Un metodo compositivo del genere non solo richiede grande coscienza e vigore poetico, ma rappresenta altresí una vera innovazione artistica. Abbiamo detto *vera,* perché essa non nasce soltanto dall'invenzione di nuove forme, ma da una profonda comprensione del nuovo valore sociale e storico del contenuto. Le innovazioni di Sciolokhov possono essere convenientemente valutate, se si pensa che i classici del realismo borghese, Goethe per esempio, vedevano la differenza tra l'epica e il dramma proprio nell'autonomia delle singole parti. Come s'è visto, anche Tolstoi seguiva questi princípi compositivi.

Come tutte le altre contrapposizioni, anche questa ha elementi relativi. In primo luogo, la funzione che assolve nell'epica la totalità delle cose, in una società in condizioni di relativa stabilità, è assai diversa da quella che può svolgere in una società che si trovi in uno stato di crisi acuta. In secondo luogo, e di ciò abbiamo già parlato, anche quegli episodi che paiono al lettore autonomi non sono mai pienamente conclusi e finiti in sé, altrimenti sarebbero puri e semplici intermezzi (come accade spesso per le descrizioni di Zola). In terzo luogo, la dipendenza delle singole parti dall'insieme, dall'intera vicenda, come totalità, in cui sono inserite, è ugualmente relativa nell'opera di Sciolokhov; il che non significa che queste parti non abbiano per se stesse una propria efficacia. Al contrario, la particolare atmo-

sfera delle singole scene tanto in relazione alla natura circostante quanto agli uomini e ai loro rapporti sociali si manifesta nella maggior parte dei casi con grande forza. Ma, ciò nonostante, la differenza con gli scrittori dell'ottocento è sempre qualitativa, perché la nuova dimensione e misura che presiede alla reciproca connessione delle parti, il modo come le scene illuminano, determinano e potenziano la loro efficacia trapassano in una nuova qualità, senza peraltro distruggere le leggi fondamentali della costruzione epica. Del resto, proprio attraverso il manifestarsi di un nuovo contenuto in una forma nuova, si dà vita a una nuova forma epica.

Vogliamo infine ricordare un altro tratto essenziale di questa forma nuova. Sciolokhov, in quanto scrittore epico, crea moltissimi personaggi. Le scene brevi, strutturate in vista dei piccoli ma significativi casi del grande corso storico, gli permettono, anzi gli impongono, di ritrarre ogni singolo personaggio, anche il piú episodico, soltanto quando attraversa una fase piú o meno importante della sua vita.

I numerosi personaggi raffigurati nei romanzi di Sciolokhov appaiono e scompaiono di continuo, spesso per sempre; ma, anche se incontriamo un personaggio una sola volta, l'essenza della sua personalità si rivela con estrema chiarezza. Da una parte, in queste scene brevi, Sciolokhov indica, definisce, giudica, ci pone insomma sotto gli occhi quanto v'è di sostanziale nel personaggio, o arricchisce — nel caso di un personaggio già noto — l'idea che ci siamo fatta di lui, per mezzo di un nuovo tratto qualsiasi. D'altra parte, egli inserisce a questo modo il personaggio nella grande evoluzione storica, nel processo di sviluppo e di trasformazione dei cosacchi. Sciolokhov risolve qui con l'apparente semplicità degli scrittori veramente grandi anche il problema (che aveva già posto grandi difficoltà al realismo classico borghese e che divenne insolubile nella letteratura borghese decadente) di come dar peso e interesse ai personaggi senza essere in qualche modo costretti a stilizzarli. (Nell'epoca della decadenza si è diffuso, per esempio, il vezzo di frugare nelle « profondità » dell'anima, s'è prodotta la dissoluzione della psico-

logia a vantaggio della patologia, alimentata dalle condizioni di vita della borghesia decadente. Ma sul piano letterario questo era un mezzo usato consapevolmente per riconquistare l'interesse che la realtà attuale della vita borghese rendeva ormai impossibile allo scrittore).

La poesia dell'epica sciolokhoviana e la sua (nonostante l'enorme vastità della materia) densità, la sua ricchezza e varietà si mostrano con immediatezza e senza artifici nel significato che sempre assumono gli uomini anche negli episodi meno importanti. Questo significato nasce dal fatto che ogni azione dei personaggi — anche quando non se ne rendono conto — è concepita dall'autore come parte organica del grande processo storico-sociale; e da ciò deriva inoltre che questa stessa connessione è posta a base della composizione, come principio fondamentale, nella forma dei rapporti tra i singoli momenti. A questo principio si ispirano tutti gli elementi stilistici di Sciolokhov. Perciò il significato e la qualità della sua arte narrativa si dirigono, col maturare degli avvenimenti umani e sociali, verso un momento decisivo e superiore.

Un diffuso pregiudizio borghese contro *Il placido Don* afferma che, posti a confronto col meraviglioso « idillio » della prima parte, i volumi successivi mostrano una certa decadenza artistica. Ora è vero proprio il contrario. Sciolokhov ha lavorato intorno a quest'opera per dieci anni. Nella lotta con il vasto materiale, sotto l'influsso degli avvenimenti e in rapporto agli sviluppi del socialismo, egli ha perfezionato sempre piú la sua arte. Benché *Il placido Don* sia unitario nello stile, si può tuttavia affermare che la capacità di generalizzazione e di rappresentazione di Sciolokhov diventa assai piú rilevante nella parte finale, non soltanto per quel che riguarda la profondità, la plasticità e la fedeltà nel ritrarre gli uomini, ma anche nell'arte di raffigurare i personaggi in mezzo al loro ambiente e alla natura che li circonda. Un problema insolubile del romanzo borghese è come si possa giungere a un'armonia tra la voluta raffinatezza del linguaggio, la tendenza alla perfezione artistica, e la palese (o celata dalle eccentricità) trivialità dei personaggi raffi-

gurati. Benché rappresenti tipi pratici di contadini, quasi sempre insensibili alle bellezze della natura, Sciolokhov scopre tuttavia quel nesso cosciente (ma che non sempre arriva necessariamente alla coscienza umana), che congiunge in modo artistico e organico le sue scene della natura con la vita interiore dei personaggi. Questa ricchezza e questa originalità della forma espressiva di Sciolokhov raggiungono il culmine nella parte finale del romanzo.

Non è un caso che in un'epoca in cui l'arte narrativa è diventata, nella società borghese, un problema, e anzi decade sempre piú, le genuine tradizioni epiche siano state rinnovate e arricchite, in una forma artisticamente originale e interessante, dalla letteratura del socialismo.

1949

L'EDIFICAZIONE DEL SOCIALISMO E LA FORMAZIONE DELL'UOMO NUOVO

MAKARENKO / IL POEMA PEDAGOGICO

> . . . Gli uomini modificano l'ambiente, e l'educatore stesso deve essere educato.
>
> MARX, *Tesi su Feuerbach.*

In questo libro di Makarenko è narrata la storia dello sviluppo, anzi meglio dell'« accumulazione originaria » della pedagogia socialista. (L'espressione « accumulazione originaria » viene qui usata per indicare la preistoria ricca di urti e di conflitti del nuovo mondo; e come da questo siano sorti i princípi e le norme, che piú tardi sarebbero divenuti fondamentali e generali; infine come le premesse di queste norme siano state poste nel — relativo — caos di un'epoca rivoluzionaria di transizione). Questa pedagogia è però ben altra cosa che non la pedagogia, intesa nel ristretto senso borghese del termine, non è soltanto un ramo specifico della cultura. È pur vero che anche nelle società di classe i grandi pensatori, che lottavano per il bene della società e volevano sinceramente risolvere i problemi posti dalla pedagogia, hanno sempre varcato i confini della specializzazione. E sono pervenuti, in molti casi, a risultati importanti. Ma è altresí vero che essi non sono mai giunti a risultati complessivi soddisfacenti.

Perché? Perché il carattere antagonistico della società classista non consente, proprio in questo campo, alcuna soluzione positiva, ma soltanto, nel migliore dei casi, una prospettiva utopistica, la cui realizzazione dev'essere rinviata all'infinito, senza che possa essere mai additata, seppure approssimativamente, la strada giusta. La contraddizione inconciliabile tra l'individuo e la società di classe, che Kant per esempio condensò nella

formula della « società non socievole », non permette un'educazione umanistica, che possa essere in pari tempo educazione alla vita. L'uomo educato nella società capitalistica dev'essere temprato a una sorta di barbarie, all'imposizione brutale e spietata dei suoi interessi egoistici, che implica di necessità un atteggiamento ipocrita, e deve adattarsi quindi alla capitalistica « lotta per l'esistenza » o finisce per scoprirsi, in virtú dei princípi umanistici che hanno plasmato la sua personalità e che dovrebbero guidare la sua azione pratica, del tutto inadatto a vivere tra i suoi simili. (Non possiamo qui soffermarci sui vari tentativi di compromesso tra i due poli antagonistici). Perciò la pedagogia borghese dell'epoca imperialistica, nella quale questi contrasti pervengono alla massima tensione (quando non vuole — come nella Germania di Hitler o, attualmente, negli Stati Uniti — educare apertamente al banditismo, al gangsterismo, all'assassinio), deve porre necessariamente l'individuo nel vuoto sociale e offuscare nella sua coscienza il senso del nesso reale con la società e con gli altri uomini, degradare e ridurre all'impotenza l'intelletto e la ragione, che questi rapporti rispecchiano ed elaborano, trasformare infine l'uomo stesso in un grumo di istinti incontrollabili. Questo modo di procedere della pedagogia borghese viene spacciato per *rispetto* del carattere individuale del bambino o del ragazzo. Ma significa, di fatto, la rinuncia alla pedagogia, e perviene, nel migliore dei casi, a ridurre i ragazzi a un branco di isterici solitari, che seguendo questa strada sbagliata finiscono spesso per diventare dei *gangsters*.

Questo antagonismo può esser risolto con successo soltanto dalla rivoluzione proletaria. Ma il suo superamento non è un atto semplice, un processo lineare. Solo la conquista del potere da parte della classe operaia, la dittatura del proletariato e la direzione esercitata dal partito comunista possono creare le premesse materiali e ideali, che sono indispensabili al superamento di questo antagonismo; solo esse possono dare una direzione cosciente e un aiuto alla creazione e allo sviluppo dell'uomo nuovo socialista. Di per sé, la distruzione dello Stato borghese e la soppressione dello sfruttamento capitalistico non bastano. Perché

le possibilità implicite nella vittoria della rivoluzione proletaria divengano realtà è necessario un generale processo di rieducazione dell'uomo, che supera di molto l'ambito ristretto della pedagogia.

Marx ha espresso chiaramente quest'idea, cento anni fa, parlando agli operai rivoluzionari: « Voi dovrete sostenere ancora quindici, venti, cinquant'anni di lotte civili e di guerre fra le nazioni, per trasformare non soltanto le condizioni della società, ma anche voi stessi ». Nelle condizioni storiche create in Russia con la dittatura del proletariato, ove questo processo ha trovato la sua espressione nella grande iniziativa dei « sabati comunisti », Lenin ha cosí impostato il problema: « È l'inizio di una rivoluzione piú difficile, piú essenziale, piú radicale, piú decisiva che l'abbattimento della borghesia, perché è una vittoria sulla nostra inerzia, sulla nostra rilassatezza, sul nostro egoismo piccolo-borghese, sulle abitudini che il maledetto capitalismo ha lasciato in eredità all'operaio e al contadino. Quando *questa* vittoria sarà consolidata, allora, ma soltanto allora, la nuova disciplina sociale, la disciplina socialista, sarà creata; allora, ma soltanto allora, il ritorno al capitalismo diventerà impossibile e il comunismo sarà realmente invincibile ». Nella tesi staliniana sulla funzione attiva della sovrastruttura nella distruzione del vecchio, nella costruzione del nuovo, questo problema trova la sua formulazione teorica definitiva.

Il generale processo educativo della nuova umanità abbraccia tutta la storia del socialismo, dalla presa del potere da parte del proletariato, attraverso la guerra civile, fino alla costruzione del mondo socialista, alla trasformazione socialista della campagna e alla scomparsa delle differenze tra lavoro fisico e lavoro intellettuale, ecc.; insomma, sino al passaggio dal socialismo al comunismo. In questo generale processo di educazione sociale del popolo, la sovrastruttura esercita — secondo la dottrina di Stalin — una funzione importante e attiva. Naturalmente, la trasformazione delle basi materiali è e rimane la premessa e il necessario fondamento per la trasformazione e la rieducazione dell'uomo. Ma il mutamento delle condizioni di vita non è un processo « obiettivo » extraumano, di cui l'uomo nuovo sia solo

un prodotto passivo. Per realizzare questa gigantesca rivoluzione nella storia del mondo è necessario piuttosto un tenace e costante eroismo, una tensione continua, un'iniziativa ininterrotta, spontanea e creativa delle masse e dei singoli. D'altro canto, le condizioni sociali che determinano l'uomo si sviluppano esse stesse in continua interazione con gli uomini, che sono cosí al tempo stesso il loro prodotto e il loro produttore.

Solo nell'ambito di questa educazione e autoeducazione di un popolo, che si è conquistato la propria libertà, la pedagogia (anche nel suo senso piú ristretto di educazione dei bambini, dei futuri uomini nuovi) può assumere il suo vero significato; i suoi scopi, i suoi metodi, i suoi compiti possono chiarirsi solo in funzione della generale educazione sociale; e solo cosí possono liberarsi definitivamente dalla tradizione borghese e soprattutto imperialistica, dalla sua ipocrisia e assurdità, dalla sua assenza di ogni contatto con la vita.

1

Il *Poema pedagogico* di Makarenko offre innanzi tutto, come immediato contenuto spirituale, la storia della genesi di questa pedagogia socialista. L'opera si inizia con un colloquio fra Makarenko e il direttore dell'ufficio provinciale dell'istruzione popolare:

« Giusto. Bisogna quindi costruire un uomo nuovo in una maniera nuova.

« In una maniera nuova, ben detto.

« Ma nessuno sa come.

« Neanche tu?

« Neanch'io ».

E termina con l'indicazione da parte di Makarenko di questa prospettiva:

« E, forse, molto presto da noi, anziché scrivere "poemi pedagogici", si scriverà un libro semplice e pratico: *Il metodo della educazione comunista* ».

Il racconto che si svolge tra questi due episodi mostra il cammino percorso per giungere a queste conoscenze, le esperienze di vita che determinano e generano questa conclusione. Naturalmente, l'opera va esaminata anche sotto un altro aspetto, quello del sorgere e del formarsi di una nuova coscienza sul fondamento della vita socialista, e del come questa coscienza (in azione reciproca con l'espansione e con lo sviluppo delle condizioni materiali di vita ad essa necessarie) giunga a plasmare l'uomo, le sue azioni, i suoi sentimenti e pensieri; è questa infatti l'essenza di ogni grande opera della letteratura socialista, che offra anche una novità di contenuto.

Il libro di Makarenko, considerato sotto questi due aspetti, occupa comunque nella letteratura socialista un posto a parte. Anzitutto, la vicenda della nuova pedagogia, che viene svolgendosi davanti ai nostri occhi, rappresenta un momento essenziale nella storia obiettiva della genesi dell'educazione socialista. Assistiamo al caso rarissimo di un'opera d'arte che già di per sé, a prescindere dal suo valore estetico, segna una tappa importante nella storia di una scienza. Di solito l'originalità ideale di un'opera letteraria consiste *soltanto* (ma questo *soltanto* rappresenta, beninteso, non poca cosa) nel fatto che essa raffigura una fase importante della vita sociale in modo ricco, individuale e tipico, che questa pienezza della forma non solo illustra con un caso concreto il contenuto ideologico generale, ma porta alla luce — proprio in virtú della sua ricchezza e profondità — nuovi elementi e nuovi aspetti ideali di quel contenuto, prima sconosciuti. È evidente, tuttavia, che perfino i migliori romanzi sulla guerra civile solo in questo senso possono costituire un contributo alla teoria e alla storia di quella guerra: ché, la teoria, la strategia e la tattica della guerra civile furono elaborate dal partito bolscevico, da Lenin e da Stalin.

Il libro di Makarenko occupa dunque un posto singolare nella letteratura sovietica. Certo, nei classici del marxismo si possono trovare molti spunti per l'elaborazione di una pedagogia socialista; e in tale direzione hanno operato non pochi bolscevichi (basti ricordare Kalinin e la Krupskaia); ma anche Makarenko

ha una funzione molto importante nell'elaborazione teorica e pratica di questa pedagogia. Il valore della sua opera non sta quindi soltanto nell'elaborazione teorica dei princípi scaturiti dalla pratica, della strategia e della tattica di un importante settore della prassi socialista, ma anche nella presa di coscienza e nella sperimentazione di questi princípi attraverso l'esperienza della propria vita. In termini estremi, si può affermare che il *Poema pedagogico* di Makarenko è la storia dell'« accumulazione originaria » della pedagogia sovietica.

Il carattere paradossale d'una simile formulazione finisce per attenuarsi, almeno in parte, se si considera il problema sotto il secondo aspetto sopra indicato. In questo caso, infatti, perde importanza l'obiettiva originalità del pensiero pedagogico di Makarenko (che nel romanzo è raffigurato nel suo sorgere, nel suo graduale sviluppo a contatto con i fatti e con gli avvenimenti osservati e vissuti), a prescindere dal suo reale valore per l'evoluzione della pedagogia scientifica. Questo pensiero ha piuttosto nel romanzo una funzione prevalentemente poetico-dinamica: illumina il cammino percorso dal collettivo di Makarenko, nasce dalla vita in comune e influisce sulla formazione dell'uomo nuovo: è (per ripetere in termini concreti l'idea già espressa in forma generale) in pari tempo il produttore e il prodotto della vita del collettivo.

Naturalmente, la netta divisione da noi operata per chiarezza è del tutto artificiosa. Se Makarenko non fosse stato, nella teoria e nella pratica, un grande pedagogo, l'interazione dei due elementi non si sarebbe certo espressa in forma cosí plastica. In altri termini, la genesi e la formazione di idee false, di semiverità e di banalità non potrebbe mai produrre una partecipazione poetica e narrativa cosí commovente e continua, come quella suscitata in noi dalla lettura di questo libro, unico nel suo genere. L'originalità di quest'opera sta anche nel fatto che la vita, rappresentata qui con tanta evidenza, genera dalla propria dialettica idee progressive, oggettivamente importanti, ricche di significato scientifico. L'essenza comune di tutta la letteratura del realismo socialista, la profonda e intima unità del-

l'elemento ideale e di quello artistico, del contenuto e della forma, si esprime qui con una coesione straordinaria e carica di tensione.

La definizione che caratterizza storicamente il contenuto come « accumulazione originaria » della pedagogia socialista acquista però, sotto questo riguardo, un significato ancor piú preciso.

Il *Poema pedagogico* si svolge durante la guerra civile, al tempo delle lotte per la difesa e il consolidamento economico, politico e ideale del socialismo. La pedagogia socialista, in quanto parte integrante di questo precesso unitario, non può quindi costituire, né in teoria né in pratica, qualcosa di già definito che venga semplicemente applicato ai fatti della vita. Del resto, la vita ha sempre come suo contenuto la lotta tra il vecchio e il nuovo, e il compito della teoria marxista-leninista è proprio quello di trarre insegnamenti dalle nuove tendenze di sviluppo della realtà, per poter poi progredire sulla base di esse. Qui si tratta, però, di qualcosa che, all'interno di questa verità generale, ha un significato qualitativamente nuovo.

Anche altre importanti opere, che hanno per oggetto l'epoca della guerra civile, raffigurano il processo descritto nel *Poema,* mostrano come a poco a poco, tra battaglie e contrasti, dal deserto e dal caos reazionario della società borghese in sfacelo e dalla disgregazione della sua economia e ideologia cominci a nascere e ad evolversi il nuovo mondo socialista. L'originalità di Makarenko sta appunto nel rilievo e nel vigore con cui questi caratteri si manifestano nella sua opera. Attraverso la lotta del nuovo contro la barbara anarchia del vecchio, in mezzo a inaudite difficoltà, bisogna assolvere un compito molto arduo: educare al socialismo ragazzi corrotti, dediti al vagabondaggio e anzi, nella maggior parte dei casi, già entrati a far parte della malavita.

Abbiamo già chiarito quale sia l'atteggiamento di Makarenko verso il proprio compito, come egli si accinga ad assolverlo. Nei suoi allievi egli trova naturalmente una resistenza sorda e in principio addirittura apertamente ostile. I pedagoghi e le autorità, da cui Makarenko dipende, vogliono risolvere ogni pro-

blema con i metodi psicologici e pedagogici del morente imperialismo, secondo i metodi del fiacco individualismo borghese. E tentano anche di ostacolare, nella misura in cui l'energia di Makarenko lo permette, l'opera educativa del socialismo. Cosí, l'ambiente circostante — una cittadina governata dai kulak — è ostile verso la colonia di Makarenko, come verso ogni tentativo di diffondere nelle campagne lo spirito e l'organizzazione socialista. Gli organismi superiori sovietici, che sanno meglio valutare quale sia la strada da seguire, sono molto lontani e oberati da altri compiti, che divengono in quel momento obiettivamente piú importanti. Per un certo periodo, Makarenko e il gruppo, ancora in formazione, dei suoi collaboratori debbono quindi confidare solo in se stessi.

Tutte queste circostanze, nel loro insieme e nel loro reciproco intersecarsi, fanno del *Poema pedagogico* l'epica dell'« accumulazione originaria » dell'educazione socialista. Perché il loro intrecciarsi e confondersi fa sí che il lavoro educativo — tanto materialmente quanto spiritualmente — debba muovere da zero. Si può dire a questo proposito che è del tutto impossibile scorgere agli inizi le premesse oggettive e soggettive del risultato. In questo caso, non si possono trarre le necessarie conseguenze da determinate premesse, sia pure in gran parte embrionali. Il libro narra come a poco a poco, in virtú dell'istintiva e dapprima vaga coscienza di Makarenko, venga attuato e favorito lo sviluppo di alcune premesse pedagogiche attraverso l'esperienza e la conoscenza di alcuni effetti della corrotta ideologia ed esistenza borghese, ormai condannate a morte. La nuova pedagogia socialista elabora in certo senso da sé la sua teoria, le sue premesse organizzative e i suoi strumenti, per dare poi a questa forma spontanea il contenuto della coscienza, della direzione socialista, e una forma piú compiuta, per divenire infine, ormai giunta a maturazione, parte integrante del socialismo in sviluppo.

Quando Makarenko, come abbiamo già accennato, dichiara all'inizio della sua impresa che non sa quale strada dovrà percorrere per assolvere il suo compito, naturalmente non vuol riferirsi con questo al nullismo teorico, ma semmai a ciò che disse

Lenin sul capitalismo di Stato, nei primi tempi della Nep: «... Non v'è nemmeno un libro che parli del capitalismo di Stato esistente durante il comunismo. Neanche a Marx è venuto in mente di scrivere una sola parola a questo proposito, ed è morto senza lasciare alcuna esatta citazione o indicazione irrefutabile. Perciò ora dobbiamo cavarcela da soli». E Makarenko, trovandosi in una situazione simile, cerca infatti di operare secondo questo metodo leninista.

Naturalmente, tutto questo è ancora soltanto la forma, l'apparenza, per quanto importanti esse possano essere praticamente e idealmente e per quanto proprio in loro possa consistere tutta l'originalità poetica dell'opera; ma la sostanza, la forza motrice e in ultima analisi creatrice, è e rimane la vittoria del socialismo nella grande rivoluzione di ottobre, la sua affermazione contro tutti i nemici sia interni che esterni durante la guerra civile, la chiara visione da parte dei bolscevichi degli scopi da perseguire lungo questa strada. Anche se debole e tenue è il legame tra la colonia Gorki, guidata da Makarenko, e la vita socialista delle città e il lento e contrastato pregredire del socialismo nella campagna, anche se è ancora negativa l'influenza dei superiori di Makarenko, che non riescono a comprendere il suo sforzo, la base reale, l'ambiente di questa vita eroica, delle imprese eroiche della colonia è sempre il socialismo nella sua aspra e difficile fase di consolidamento. Se l'influenza di questo ambiente può, al principio, sembrare non determinante e, se a volte può credersi che il «solitario» e «isolato» pioniere Makarenko combatta per i propri fini, abbandonato praticamente e ideologicamente a se stesso, il reale fondamento di ogni pensiero, di ogni iniziativa fertile di conseguenze, di ogni svolta pratica per il miglioramento della vita nella colonia Gorki, è sempre l'ordinamento socialista della società, lo spirito bolscevico del partito che dirige la lotta.

Solo attraverso la comprensione di questi nessi, in linea di principio evidenti e semplici, ma intricatissimi invece nella pratica quotidiana e nell'opera di consolidamento teorico, si riesce a intendere la singolarità di quest'opera e dell'esperienza di vita

che ne sta a base. L'originalità e la premessa di Makarenko non ha niente da spartire con una « genialità » o con una « solitudine geniale » di tipo borghese e di carattere eccentrico. La genialità di Makarenko (questa volta senza virgolette) sta proprio nel fatto che egli vede i fini educativi della società socialista e li sa realizzare praticamente prima e meglio della maggior parte dei suoi colleghi, che ancora si aggirano ciecamente nella nebbia delle pseudoteorie borghesi e che continuano ancora ad avversare i suoi splendidi risultati, quando già Makarenko marcia orgogliosamente alla testa dei suoi allievi sulla strada del socialismo. Questa « solitudine » dura quindi soltanto fino a che le conoscenze pratiche di Makarenko sfociano infine nell'alveo della prassi generale della società socialista. Ma quest'alveo assorbe in modo sempre piú palese vicende, azioni, idee di ogni singolo individuo e, naturalmente e prima di tutto, anche di Makarenko: questo alveo nutre e vivifica ogni azione, ogni idea. La vera genialità (di nuovo senza virgolette) di Makarenko consiste dunque soprattutto nella sua capacità di precorrere i suoi collaboratori nella strada comune che conduce al socialismo: anche se i passi di Makarenko debbono essere sempre convalidati dallo sviluppo generale della teoria e della pratica.

Makarenko diventa cosí un eroe socialista, e la sua opera un'autobiografia socialista. Il superamento delle contraddizioni antagonistiche nella società classista (non della contraddizione come fondamento della vita, ma della sua natura antagonistica) si manifesta anche nel comportamento esemplare dello scrittore verso gli altri uomini. L'antagonismo delle contraddizioni ha creato nella società classista una situazione molto difficile: per vivervi rettamente è necessario, quasi senza eccezioni, andare controcorrente e non lasciarsi fuorviare dalle tendenze dominanti.

La differenza, anche in questo caso decisiva, tra una grande personalità, che costituisce un valore per l'umanità intera, e il mero capriccio privato dell'individualista e del solitario, sia pur dotato di qualità e d'intelligenza, è posta solo dalla storia e per lo piú *a posteriori*. Quindi, anche in questo caso, l'ideologia borghese decadente sbaglia nel derivare da questa situazione il tipo

eroico della grande individualità « solitaria », il preteso contrasto insolubile fra l'eroe e la massa. Lo ripetiamo, sbaglia anche in questo caso. Perché, nelle società di classe, la reale e duratura grandezza storica consiste nel fatto che oggetto concreto dei pensieri e delle azioni individuali sia l'essenza della realtà oggettiva, che essi innalzino al concetto o traducano in atti quei momenti che sono ancora sconosciuti nel contrasto dialettico tra il vecchio e il nuovo, ma che sono divenuti oggettivamente attuali. Già Hegel ha scritto a proposito degli « individui cosmico-storici »:

« La loro giustificazione non è nello stato di cose esistente: è un'altra la sorgente a cui attingono. È lo spirito nascosto che batte alle porte del presente, che è tuttora sotterraneo, che non è ancora progredito ad esistenza attuale, ma che vuole prorompervi: lo spirito per cui il mondo presente non è che un guscio il quale contiene in sé un nocciolo diverso da quello che converrebbe al guscio ».

Con la liquidazione delle contraddizioni antagonistiche, col fatto che gli uomini cominciano a dirigere la loro storia secondo una giusta coscienza (questi due fatti sono due aspetti dello stesso fondamentale mutamento qualitativo nella storia della società), questo stesso rapporto si trasforma in modo sostanziale, qualitativo. Nella società di classe era piú o meno una pura metafora chiamare gli uomini che cosí operavano, « incaricati », perché in essi, considerati dal punto di vista dell'individuo, rimane sempre una casualità ineliminabile tra lo sforzo soggettivo e il risultato oggettivamente sociale; nelle società di classe tanto l'oggettiva necessità della storia come quella delle personali vocazioni e inclinazioni si possono affermare soltanto attraverso la mediazione di simili casualità. Naturalmente, anche il fatto che l'individuo Makarenko sia cosí come esso è, anche questo fatto contiene elementi di casualità. Ma il Makarenko che compare in questo libro, che ne guida gli avvenimenti e li solleva al livello della coscienza, è proprio nei suoi sforzi un prodotto di quelle stesse tendenze di sviluppo della società coscientemente perseguite dal partito bolscevico, di quelle stesse tendenze che piú tardi integreranno e ar-

ricchiranno nel modo piú fecondo le sue conoscenze. La sua grandezza, il fascino della sua personalità sono dati dal fatto che egli precede nel cammino una massa che ha i suoi stessi fini e che la strada da lui additata — seppure è cercata dalla massa con minore consapevolezza — è tuttavia identica riguardo alla direzione. Anche in questo caso non possono perciò mancare i momenti di solitudine, la sensazione di essere abbandonato, affidato esclusivamente a se stesso. Ma questi momenti hanno un accento del tutto diverso: appaiono chiaramente transitori, effimeri, non rivelano un antagonismo, un'opposizione, come nelle società classiste, ma solo una differenza di ritmo nello sviluppo di persone che tendono agli stessi fini.

Per questo la personalità di Makarenko domina quest'opera con una forza che solo di rado è dato riscontrare in altri esempi letterari; e tuttavia egli non è mai un eroe di vecchio tipo. La marcia vigorosa di un popolo appena liberato dà il tono a tutta la composizione, e poco importa se questo vigore viene rappresentato immediatamente nella colonia Gorki stessa o se si esprime soltanto attraverso gli influssi spesso molto complicati di un ambiente che si va progressivamente evolvendo, in modo sempre piú compiuto, verso il socialismo. Questa fondamentale diversità di atmosfera non menoma però in alcun modo il significato dominante della figura di Makarenko. Al contrario. È proprio entro una situazione del genere che questa figura — senza rinunciare alla sua razionale sobrietà — si trasforma in quella di un vero e proprio eroe popolare. Cosí, anche l'elemento autobiografico del *Poema pedagogico* si presenta sotto una luce nuova. Il tema centrale, che ha per oggetto la formazione del pensiero e dell'opera di Makarenko, la biografia dell'autore, deve necessariamente suggerire certe caratteristiche proprie dell'autobiografia. Va premesso tuttavia che Makarenko appare nel romanzo come una personalità già matura (educata dal socialismo), mentre gli elementi che gli conferiscono un significato storico si sviluppano a poco a poco sotto i nostri occhi e sono rappresentati, in questo loro sviluppo, sotto forma di autobiografia. Per un verso, l'autobiografia è uno splendido sviluppo

della grande tradizione gorkiana. La vita è narrata in forma personale, ma la sostanza reale della rappresentazione è data dalle vicende e dagli uomini con cui la persona viene a contatto, dalla loro influenza reciproca, dal modo come idee e sentimenti, vicende e pensieri, il cui nesso organico è l'io che narra, scaturiscono dal terreno dell'esistenza e al tempo stesso lo modificano. Era già una particolarità dello stile narrativo di Gorki che la personalità dell'autore non fosse tanto oggetto di rappresentazione immediata quanto piuttosto soggetto e oggetto della dialettica di un importante periodo storico di transizione. Non stupisce che il mondo sociale assuma in Makarenko un rilievo ancora maggiore che in Gorki. A questo modo nasce un atteggiamento polemico, piú maturo, contro l'individualismo borghese, un atteggiamento da cui traspare come la vera personalità individuale possa sorgere e conservarsi solo attraverso l'attività sociale, solo cioè partecipando ai grandi movimenti progressivi del proprio tempo; e, in altri termini, come soltanto il socialismo sia quell'epoca di sviluppo dell'umanità in cui la personalità umana può manifestarsi compiutamente. Quanto piú consapevolmente scompaiono le singole caratteristiche del soggetto, le sfumature e le finezze mediante le quali l'individuo borghese fa mostra di essere una « personalità », tanto piú vigorosi e vivi appaiono i caratteri della vera e autentica personalità, della personalità che trae il suo nutrimento dal contatto con il popolo.

D'altra parte, questo tratto caratteristico già citato, e cioè che il racconto autobiografico rappresenti solo momenti esemplari per il loro contenuto storico, e non l'evoluzione della personalità dell'autore, offre un'altra dimostrazione del suo consolidato carattere socialista. L'autobiografia di Gorki addita il cammino percorso dallo scrittore fino all'acquisizione di una visione socialista del mondo. Ogni episodio, ogni avvenimento in apparenza casuale assume allora grande importanza, appunto perché mostra come nella società capitalistica la strada che conduce al comunismo sia irta di spine e pericolosa per chiunque voglia giungere con onore a quella mèta; e quanto eccezionale sia stata la personalità di Gorki se egli riuscí a sormontare

vittoriosamente questi ostacoli. L'opera autobiografica di Makarenko è invece una testimonianza dello sviluppo di una personalità, in un ambiente già socialista, di uno sviluppo personale inserito nel piú vasto quadro della costruzione del mondo socialista, come elemento del suo progressivo sviluppo. Il tono è qui dato all'insieme dall'essenza della personalità e non dal modo della sua formazione, dalla genesi. (Naturalmente anche nella società socialista, anche per scrittori socialisti, è possibile scrivere autobiografie del tipo gorkiano. Ma in tal caso il tema centrale — come nei bei libri di Fedin — è costituito dal cammino del singolo verso il socialismo. Col consolidarsi del movimento operaio rivoluzionario, anche nella società capitalistica si offre la possibilità di un'autobiografia del tipo di quella di Makarenko: la educazione acquisita attraverso il partito comunista consente a Fucik di descrivere la propria vita e la propria grande personalità, rappresentando le esperienze del carcere e la fiera resistenza di un eroe comunista.)

2

È una delle caratteristiche ideologiche e artistiche piú importanti di Makarenko che nella sua opera non si trovi traccia di stati d'animo o di mezzi espressivi romantici. Tutta la sua impresa, nel senso corrente del termine, è quanto di piú romantico vi sia; ed è certo che scrittori minori tratterebbero la maggior parte dei personaggi e delle vicende con stile romantico. La grandezza di Makarenko consiste, non da ultimo, nel fatto che egli esamina sobriamente ogni fatto della vita, e sa in esso riconoscere con sguardo penetrante, sottolineare ed esaltare quei momenti che guardano effettivamente al futuro, nella direzione della costruzione socialista, del sorgere dell'uomo nuovo socialista, o quei fatti che ostacolano invece tale sviluppo. Il sobrio, ma attivo e incrollabile, ottimismo di Makarenko, che poggia sulle reali linee di sviluppo dell'umanità e non su vacui sogni utopistici, è assai significativo per delineare la fisionomia della sua

opera, sotto l'aspetto pedagogico e letterario. Ma Makarenko tratta con ragazzi cosiddetti anormali, con vagabondi e delinquenti, e vuole farne normali uomini sovietici. Sarebbe assai facile, seguendo l'interpretazione pedagogica consueta, vedere in quest'anormalità un carattere specificamente « romantico », e accostarsi all'individuo da un tale punto di vista. Makarenko è ben lontano da concezioni del genere. Diversamente dal pedagogo e dallo psicologo, con i quali per necessità professionale e con grande suo dispetto ha continuamente da fare, e che rappresentano una linea romantico-borghese, egli vede le cose da un angolo visuale del tutto opposto. « I ragazzi normali — scrive Makarenko nel penultimo capitolo del *Poema* — e quelli riportati allo stato normale costituiscono l'oggetto piú difficile della educazione. I loro caratteri sono piú raffinati, piú complesse le loro esigenze, piú profonda la loro cultura, piú vari i rapporti. Essi esigono da voi non ampi slanci volitivi, non forti emozioni, ma una tattica complicatissima ».

Questa considerazione testimonia non soltanto la straordinaria finezza del talento pedagogico e dello spirito di osservazione di Makarenko, ma anche la sua continua premura di tendere alla normalità in senso socialista. Egli considera, saggiamente e giustamente, l'anormale costituzione fisica, mentale e morale dei ragazzi come una conseguenza delle circostanze di vita (della guerra civile e dei suoi effetti), come una situazione episodica, effimera dal punto di vista dello sviluppo complessivo di ogni uomo, come una fase che deve essere superata al piú presto e nel modo piú radicale, perché le normali energie fisiche, mentali e morali dei ragazzi, che da queste circostanze sono state frenate, inibite e anche guastate, possano riacquistare la libertà di espandersi liberamente. L'anormalità è insomma per Makarenko sempre e soltanto una fase di trapasso alla normalità.

Questa concezione pedagogica determina anche il metodo creativo di Makarenko scrittore. In ciò egli, pur senza imitare il maestro nei particolari, si rivela un degno allievo di Gorki. Va notato, a questo proposito, che Makarenko poteva valersi

— come fece — delle opere piú mature di Gorki. Lo stesso Gorki aveva dovuto frenare in un primo tempo (lo riferisce nei ricordi su Korolenko) la sua tendenza a descrivere con toni romantici il mondo dei vagabondi. Questo sviluppo, reso piú rapido da un'implacabile autocritica, fa sí che come scrittore Makarenko possa muovere immediatamente dall'oggettiva rappresentazione di una realtà colta in tutta la sua ricchezza.

L'equilibrio, la sobrietà di Makarenko, a cui abbiamo piú volte accennato, è un importante elemento della migliore tradizione marxista in lui attiva e operante. Essa non è mai un empiristico indugiare sul dato di fatto né uno smarrire le prospettive dell'evoluzione individuale e sociale, con esso inscindibilmente congiunto. Al contrario. Vedremo subito quale funzione determinante assuma nella pedagogia di Makarenko la prospettiva di sviluppo, sia nel suo aspetto oggettivo, sia come progressiva e soggettiva presa di coscienza. La prospettiva è tuttavia sempre per Makarenko la conseguenza realisticamente prevedibile di una reale tendenza di sviluppo. Nel confronto tra la prospettiva e l'attualità, nell'energia mobilitatrice della prospettiva, si tratta dunque sempre di due realtà: di una presente e di una futura, mai però di un contrasto tra il reale e l'ideale o il dovere. La tendenza pratica e letteraria di Makarenko è del tutto in armonia con quel che disse Marx già nel 1871, quando, generalizzando le esperienze della Comune di Parigi, cosí caratterizzò l'attività rivoluzionaria socialista in opposizione a quella borghese:

« La classe operaia... non possiede utopie già belle e pronte da far valere per decisione di popolo... Non ha ideali da realizzare; essa deve solo mettere in libertà gli elementi della nuova società, che si sono già sviluppati nel grembo della società borghese in dissoluzione ».

In questa concezione genuinamente marxista delle prospettive, il loro significato non è affatto sminuito, ma al contrario energicamente accentuato. Makarenko considera a ragione il problema della prospettiva come un problema centrale della vita, dell'autoformazione, dell'educazione dell'uomo. La composizione di questi aspetti è egualmente caratteristica per cogliere

il tratto specifico della sua concezione. Makarenko non considera mai l'educazione come un « campo a sé » e il ragazzo come un essere distinto per principio. (Questo è uno dei punti decisivi per i quali egli entra in urto continuamente con i pedagoghi). La prospettiva è dunque oggettivamente un dato di fatto fondamentale della vita individuale e sociale di tutti gli uomini, e perciò anche un problema fondamentale di una pedagogia rettamente concepita. « L'uomo — dice Makarenko — non può vivere se non vede davanti a sé nulla di piacevole. Il vero stimolo della vita umana è la gioia di domani, e nella tecnica pedagogica tale gioia è uno dei piú importanti strumenti di lavoro. Prima bisogna organizzare questa gioia, chiamarla alla vita, e farne una realtà. Poi, bisogna trasformare con tenacia le forme piú semplici della gioia in forme piú complesse e umanamente importanti. Viene così tracciata una linea interessante, dal primitivo appagamento per aver mangiato qualche dolciume, fino al piú profondo senso del dovere.... Educare l'uomo significa educare in lui le prospettive verso le quali si indirizzerà la sua gioia del domani ».

La prospettiva, il senso dello sviluppo futuro, — come si vede — acquista cosí un significato decisivo perché si pone rispetto al presente come realtà non ancora realizzata, e non come un ideale o un astratto dovere che si opponga all'essere. Questo futuro in prospettiva, che l'uomo e il ragazzo possono trasformare con la loro condotta da mera possibilità in realtà, risveglia tutte le loro facoltà, le mobilita, le rende attive. Tutte le loro forze complessive: e non soltanto l'intelletto e la ragione, e non soltanto la volontà, ma anche le forze della fantasia e dell'immaginazione. Anche qui Makarenko segue la strada dei classici del marxismo. Nel leggere queste osservazioni si ha l'impressione di trovarsi dinanzi a una parafrasi del celebre brano di Lenin sul sogno. La pedagoga Varvara Breghel rimprovera a Makarenko questa concezione, come già i menscevichi avevano fatto con Lenin:

« Makarenko, chi state educando? Dei sognatori? ». « Ma sí — prosegue l'autore — fossero pure sognatori. Io non amo

molto la parola "sogno". Da essa emana un profumo da signorina e forse anche peggio. Ma anche i sogni sono di vario genere. Una cosa è sognare di un principe sul cavallo bianco e un'altra di ottocento ragazzi in una colonia. Quando vivevamo ancora in piccole casermette, forse che non sognavamo ampie stanze luminose? Avvolgendo i piedi negli stracci, sognavamo vere calzature. Sognavamo la facoltà operaia, la "gioventú comunista", sognavamo di possedere il "Bravo" [un buon cavallo della colonia Gorki] e un gregge Simmenthal. Quando portai con me, dentro un sacco, due porcellini inglesi, uno dei miei sognatori, il piccolo Vanka Scelaputin, seduto su un'alta panca, con le mani sotto di sé, spenzolava i piedi e fissava il soffitto: "Sono soltanto due porcellini. E poi ne faranno tanti altri. E quegli altri ancora altri. E fra... cinque anni avremo cento maiali. Ho-ho! Ha-ha! Senti, Toska! Cento maiali!". Il sognatore e Toska ridevano a squarciagola, coprendo col loro chiasso i discorsi pratici che si facevano nel mio studio. Ma ora possediamo piú di trecento maiali, e nessuno ricorda come Scelaputin sognava ».

Non è affatto un caso che Makarenko veda proprio in questo la differenza tra l'educazione borghese e l'educazione socialista: in questa costante possibilità di una sempre piú luminosa e felice prospettiva, che è trasformata di continuo in realtà dalle condizioni di vita create coscientemente, e che, in base a questo movimento dialettico, si riproduce senza sosta in una prospettiva superiore.

L'opposizione dei pedagoghi contro Makarenko deriva dal fatto che per loro, individui limitati nell'orizzonte borghese, il rapporto fra la realtà e la prospettiva resta un libro chiuso con sette sigilli. Essi non vedono innanzi a sé un futuro reale, migliore, che scaturisca dalla realtà stessa, e vogliono perciò — quando sono in buona fede — salvare almeno il bambino, in questo mondo malvagio, il suo « paradiso infantile ». Non si dimentichi però che l'ideale del « paradiso infantile » sorse solo quando lo sviluppo sociale distrusse le reali prospettive di un avvenire per la borghesia. Nei tragici periodi di transizione, in

importanti figure che stanno tra un'epoca e l'altra, come Dickens, Baudelaire, Raabe, ecc., quest'ideale appare come una fuga dalla mancanza di prospettive che caratterizza l'intera vita. Nel campo pedagogico si è fatto di questo un ideale educativo per la borghesia reazionaria: il « paradiso infantile », il rispetto per la « singolarità del ragazzo », divenne un mezzo per offrire ai ben protetti ragazzi borghesi la possibilità di scatenare liberamente i loro istinti senza alcun freno; di una tale mancanza di freno la psicologia e la pedagogia della borghesia decadente fanno un modello per l'educazione e per la condotta della vita. Quella fuga, all'inizio disperata, si conclude con una compiaciuta esaltazione della decadenza, e assume a volte perfino una comicità molieriana, quando i pedagoghi cercano di fare la lezione a Makarenko in nome di un'« educazione socialista ».

Ma questi contrasti comici sono soltanto un motivo marginale, hanno un valore del tutto episodico. La sostanza dell'opera resta il sobrio senso della realtà di Makarenko, il suo intendimento del presente e delle effettive prospettive future che scaturiscono necessariamente da esso. In questo Makarenko è un autentico e attivo figlio della sua epoca, che vuole conquistare la realtà con il lavoro delle proprie mani e del proprio cervello, e, proprio mentre pone in cosí intimo rapporto la sua azione e la realtà obiettiva, diviene consapevole del fatto che questo rapporto è stato assicurato soltanto dalla rivoluzione d'ottobre, dall'accesso al « regno della libertà ». Nel suo secondo romanzo, *Bandiere sulle torri,* Makarenko descrive una festa in un'epoca a noi più vicina, quando la colonia si è ormai compiutamente sviluppata. Egli accompagna questa descrizione con le seguenti, significative considerazioni:

« In una festa simile la gioia maggiore che si prova consiste in un trionfo della logica: appare evidente che non poteva essere altrimenti, che tutte le previsioni erano giuste, fondate sulla conoscenza, sull'intuizione dei veri valori e che non si trattava affatto di ottimismo, ma di una convinzione realistica, che era stata chiamata ottimismo per timidezza ».

Le nostre osservazioni non tendono a dare e non dànno un

profilo del sistema e del metodo pedagogico di Makarenko; senza contare che chi scrive si sente professionalmente incompetente per un lavoro del genere. E quindi, se in seguito tenteremo di precisare ciò che abbiamo ora accennato, lo faremo soltanto per chiarire il contenuto di quest'opera in modo da cogliere la natura specifica della sua forma letteraria.

3

Ciò che colpisce subito nel metodo di Makarenko è che egli ritrovi la motivazione di una separazione della pedagogia dalla generale prassi sovietica non tanto nell'« anormalità » dei bambini affidati alle sue cure, quanto nel loro debole sviluppo fisico, intellettuale e morale. Ai suoi occhi l'educazione dei bambini « anormali » è — anche sotto l'aspetto pedagogico — parte integrante della costruzione socialista; i suoi princípi e i suoi metodi possono essere derivati solo dal posto che ogni singolo momento occupa nel quadro d'insieme. Questo solido ancoramento al sistema complessivo della costruzione del mondo socialista non significa tuttavia noncuranza per i problemi specificamente pedagogici, i quali anzi ritrovano la loro validità proprio nell'essere situati nel quadro d'insieme, al posto che loro si addice.

Il nesso appare quanto mai palese nell'atteggiamento di Makarenko e del collettivo, da lui educato, verso la storia passata di ogni singolo e, in seguito, verso gli eventuali recidivi. È sintomatico (e ciò è costato a Makarenko non pochi scontri con i dirigenti del lavoro pedagogico) che egli accantoni e dimentichi gli atti relativi al passato dei suoi colonisti: « Fin dal primo giorno il nostro atteggiamento verso questo problema fu sempre lo stesso: nel rieducare i giovani fuorilegge seguii sempre il fondamentale principio di ignorare il loro passato e soprattutto le loro colpe. Non mi fu facile attuare con coerenza questo principio; a parte gli altri ostacoli, si trattava di farla finita con la propria natura ».

La tendenza qui espressa risulta convalidata dalla pratica

educativa maturata nella colonia sotto l'influenza di Makarenko. Col progredire della colonia si formano diversi organismi (consiglio di comandanti, tribunale dei compagni), che vigilano sulla disciplina e sui costumi del collettivo e attraverso la critica — ma quando è necessario con le sanzioni — riconducono i compagni che sbagliano sulla retta via. Per definire meglio questo metodo vogliamo mettere in risalto due aspetti. Anzitutto, la spregiudicata severità con cui gli organismi eletti dalla collettività individuano e puniscono le colpe. Inoltre — e ritorniamo cosí al nostro problema originario — il radicale e consapevole oblio del castigo, quando la sua severità ha suscitato nel colpevole o nel recidivo una trasformazione interna, sollecitato una condotta diversa.

Makarenko racconta come Ugikov, pessimo allievo, finisca per derubare i suoi compagni. Ugikov è invitato a presentarsi davanti al tribunale dei compagni che, nonostante la risoluta protesta dei pedagoghi addetti alla tutela dei ragazzi, lo condanna a un mese di segregazione; tranne che con il comandante e, in caso di malattia, con il dottore, il ragazzo non potrà parlare con nessuno; durante il lavoro, sarà sempre isolato. La punizione produce effetti sorprendenti: qualche giorno dopo, il ragazzo è già meno arrogante, poi comincia a lavorare di buona lena, rivelando persino qualità impreviste, zelo e spirito d'iniziativa. Una insegnante si reca a visitare la colonia Gorki per raccoglier le lagnanze del « maltrattato », ma costui la invia dal suo comandante, rifiutandosi di parlare, e il comandante non concede il permesso per l'intervista. È tipico dello spirito della colonia che il giorno dopo il collettivo, tenuto conto della condotta di Ugikov, decida di condonargli il resto della pena. E, quando Ugikov, commosso fino alle lacrime, sta per ringraziare, il presidente dell'assemblea ribatte (con tono severo): « Non ci pensare piú ».

Makarenko anche in questo caso risolve — nelle particolari condizioni di vita della colonia Gorki — un importante problema della morale socialista. La deformazione dei rapporti umani, propria delle società classiste, fa sorgere nella maggior parte degli

uomini — tranne poche eccezioni — categorie morali deformate, che vengono poi generalizzate e perciò stesso ribadite e inculcate dalle classi dominanti e dai portavoce delle loro ideologie sia sul piano etico sia su quello religioso. Una di queste categorie etiche, una categoria in parte ascetica e in parte, molto spesso, ipocrita, è il pentimento. Che sia un dio trascendente, o una coscienza trascendentale, oppure il super-io della « psicologia del profondo » a vincolare la coscienza dell'uomo a un'azione compiuta, e a impedirgli con la consacrazione del pentimento il superamento e la liberazione dalle colpe (o anche dai delitti) commesse nel passato, conta poco. L'essenziale è infatti che da una simile deformazione scaturisca sempre una coscienza non libera, servile, un comportamento che pone l'uomo in stato di inferiorità rispetto alla società classista e gli impedisce di insorgere contro di essa. Non per caso uomini veramente liberi come Spinoza e Goethe hanno sempre respinto il pentimento. Non per caso l'unico particolare, che il giovane Marx lodi nel celebre romanzo di Eugène Sue, è il rifiuto del pentimento di Fleur de Marie: « Finalmente, in antagonismo col *pentimento* cristiano, formula sul passato il principio fondamentale, umano, a un tempo *stoico* ed *epicureo,* proprio di una donna libera e forte: "*Enfin ce qui est fait, est fait*" ».

Sarebbe un grossolano errore paragonare il rifiuto del pentimento, *l'oblio* di ciò che si è compiuto, con la negazione della possibilità di superare il grado di sviluppo morale che ha prodotto una certa colpa. Al contrario. Se grandi umanisti hanno disprezzato il pentimento, lo hanno fatto perché consideravano la natura teologica e criptoteologica del pentimento come un ostacolo al reale sviluppo etico dell'individuo. Nelle colpe, nei reati, e in generale negli errori che un uomo commette, si esprime sempre un'arretratezza morale e intellettuale, comunque motivata, dell'individuo nei confronti della società. Il pentimento fissa le energie mentali dell'uomo intorno al passato, su ciò che per principio è immutabile e incorreggibile, invece di scoprire le cause degli errori ed eliminarle, che è la direzione a cui si volge chi guardi al futuro e ponga mente alle azioni da com-

piere. Se si decide di non commettere piú in avvenire certi errori — sia che un tal programma si realizzi di colpo o in fasi diverse — il vecchio errore perde di significato. D'altro canto, il pentimento esaspera i motivi meramente individuali della coscienza. La propaganda morale del pentimento, ad opera degli ideologi delle classi dominanti, vuole dar vita a esseri solitari e isolati, che non trovano alcun appoggio nella società, possono contare soltanto sulle proprie forze, si avviliscono, si sentono colpevoli e quindi passivamente soggetti all'autorità. Per un fine di questo tipo il culto del pentimento è un mezzo efficacissimo. Il pentito non riesce piú a comprendere quanto la sua personalità e i suoi atti siano un prodotto della sua interazione con la società, fino a qual punto la coscienza, il consapevole superamento di questi rapporti avrebbe potuto condurlo oltre quella fase di sviluppo della propria persona, che fu causa del proprio errore. Egli si fissa sull'atto isolato, sulle qualità artificiosamente isolate che l'hanno causato, e non riesce a trovare alcuna via d'uscita da questo vicolo cieco.

E in realtà, nell'ambito della società classista, è impossibile trovare una via d'uscita. Alcuni moralisti, che hanno avvertito in modo molto chiaro le disastrose conseguenze umane del pentimento, si sono sforzati di trovare una via d'uscita. Già nel medioevo Meister Eckhart, per eludere il dilemma di ripudiare moralmente il pentimento senza però demolire l'etica del cattolicesimo tomista, distinse fra pentimento legittimo e illegittimo. Eckhart, beninteso, non comprese che il pentimento da lui ripudiato era il pentimento cristiano (e piú tardi borghese), mentre quello legittimo era un tentativo di varcare il limitato orizzonte dell'etica teologica e di respingere il concetto stesso di pentimento (dato che la concezione teologica è sempre un ostacolo alla reale soluzione del problema).

Questo ostacolo fondamentale è la concezione metafisica e trascendente dell'autentica personalità, che viene perciò concepita nel medioevo come qualcosa di assolutamente immutabile, come « l'anima immortale ». La vera lotta tra il bene e il male non si svolge, secondo tale concezione, nel corso stesso dello svi-

luppo terreno dell'uomo; non è un conflitto dialettico di tendenze opposte ma scaturite entrambe dalla vita degli uomini; non dipende dalla loro evoluzione o involuzione, ma da una caduta, da una deviazione dall'originaria destinazione trascendente dell'uomo, in conseguenza dell'altrettanto eterna meschinità dell'uomo terreno e reale, in conseguenza del « peccato originale ». In un tale sistema il pentimento è la contrita costatazione di una caduta, il tentativo di restaurare l'integrità trascendente dell'« anima immortale ». Esso è perciò orientato verso il passato, verso la colpa isolata, verso ciò che è impossibile trasformare; è perciò volto soltanto alla remissione e alla restaurazione e non a un ulteriore sviluppo delle forze interne, che liquidi moralmente non tanto l'errore quanto la sua fonte. Non si dimentichi, tuttavia, che ogni etica idealistica, nella misura in cui non è relativistica, vale a dire nichilista, ha soltanto deposto l'abito teologico, ma non ha superato l'essenza teologica. Ciò vale tanto per « l'io intellegibile » di Kant, quanto oggi per la « autenticità » di Heidegger. Questo problema non è però suscettibile nelle società classiste di una soluzione generale. Gli stoici e gli epicurei, Spinoza e Goethe possono anche aver concepito soluzioni individuali straordinarie per la vita di personalità morali eccezionali e possono anche averle realizzate — sia pure in parte — nella loro vita individuale. Ma nell'uomo medio delle società classiste il ripudio della morale idealistico-teologica conduce generalmente al cinismo nichilistico, al rifiuto di ogni norma etica che presieda all'azione. Nelle società classiste, e specialmente nei periodi di decadenza come quello imperialistico, la condotta morale della maggior parte degli individui oscilla tra i due falsi estremi del nichilismo e della passiva sottomissione, estremi che nella realtà assumono naturalmente forme diverse e si combinano in vario modo.

Solo l'etica socialista, come parte e momento della prassi sociale, della prassi cioè di uomini realmente — economicamente e socialmente — emancipati dallo sfruttamento, pone fine una volta per sempre a questo falso dilemma tra la condizione del pentimento e il cinismo nichilistico. La via che conduce a questo

è una via che passa per la società: la via della critica e dell'autocritica. Esse hanno la funzione di eliminare gli errori, l'arretratezza dei membri della società, le sue radici sociali e individuali, e di aiutare quindi gli individui — senza autoflagellazione, senza l'equivoco rovistare nell'astratta e isolata intimità — a svilupparsi sempre piú, a raggiungere l'armonia con se stessi e con le tendenze progressive della società. È un processo di trasformazione dell'intera personalità umana. Ma sarebbe oltremodo superficiale credere che, dal momento che la sua forma è la limpida razionalità stessa, essa non debba coinvolgere e mettere in moto tutte le energie umane, i sentimenti, le esperienze, la fantasia, ecc.

Poiché di questo nesso di questioni possiamo prendere in esame solo quelle connesse con il nostro problema morale, sia detto di sfuggita che la critica e l'autocritica si occupano del passato di un uomo solo fino a quando questo passato (e l'errore che ne scaturisce) è ancora un fattore operante nella sua vita. Non appena il presente cessa di essere condizionato effettivamente da questi momenti del passato — e che ciò accada in modo radicale e definitivo è il fine di una giusta critica e autocritica — il passato, per riprendere il termine di Makarenko, può anche essere « scordato ». Tuttavia, anche se questo processo non si è ancora compiuto, la critica e l'autocritica non guardano al passato, non tendono a cristallizzarlo, ma cercano al contrario di superarlo.

Nell'esempio di Makarenko sopra ricordato, questo carattere della critica e dell'autocritica appare ancor piú evidente e maturo; non occorre sottolineare che il caso di Ugikov è tipico per indicare il giusto uso della critica e dell'autocritica. Il tratto specifico dell'esempio sta nel fatto che Makarenko ha a che fare con dei ragazzi, o meglio, con ragazzi le cui colpe, la cui anormalità morale sono determinate prevalentemente dalle circostanze. La critica e l'autocritica rigorosa fa loro recuperare, per forza propria e con l'aiuto del collettivo, quelle qualità che sono state snaturate dalle circostanze, la loro vera natura dissimulata e deformata dalle vicende del passato. Anche qui la diffe-

renza con gli adulti, la differenza fra etica e pedagogia, è solo quantitativa. Giacché la deformazione della propria natura è sempre, anche presso gli adulti, un residuo mentale e morale della società capitalistica. Naturalmente, questa differenza di grado, di quantità diviene spesso qualitativa, dato che i residui del capitalismo hanno di solito radici assai piú profonde negli individui adulti e hanno aderito alla loro struttura intima assai piú saldamente che non le abitudini acquisite dai ragazzi abbandonati nella loro vita randagia.

Il significato fondamentalmente nuovo della critica e dell'autocritica nell'educazione morale dell'umanità, e cioè tanto nell'etica quanto nella pedagogia in senso stretto, consiste non da ultimo nel fatto che la correlazione di individuo e società, che è sempre stata a base di ogni etica e di ogni pedagogia (anche se spesso i teorici e gli uomini di azione non ne hanno avuto coscienza), viene posta al centro solo ora con piena e chiara consapevolezza.

Premesse a una soluzione del genere sono presenti tanto nell'etica antica della città-Stato repubblicana quanto nella teoria dell'« egoismo razionale » dei democratici rivoluzionari, ecc. Ma esse non possono condurre mai a risultati soddisfacenti né in teoria né in pratica. Perché la collettività a cui deve essere riferito il momento individuale — insopprimibile — dell'etica ha in questi casi, sempre e necessariamente, un carattere antagonistico. Per questo in tutti i casi importanti di conflitto tra le aspirazioni di sviluppo dell'individuo e le necessità vitali della società sorgono contraddizioni insolubili, che in individui nobili e coerenti si concludono in vere tragedie e nei casi invece comuni producono, negli uomini che si assoggettano alla società, ipocrisia, cinismo, contrizione e pentimento. Perché possa sempre crearsi un'armonia tra la collettività concreta e la concreta personalità individuale, perché insomma si possa sempre dare la possibilità obiettiva di una soluzione soddisfacente sia per l'individuo che per la collettività, è necessario far convergere, anzi coincidere, le esigenze sociali, i doveri e i compiti che ne scaturiscono, gli interessi interni ed esterni dell'individuo. Il che di-

viene peraltro reale solo nella società socialista. Anche in questo caso però (soprattutto nella fase iniziale del socialismo in formazione, nell'epoca delle piú aspre lotte di classe della storia) non immediatamente, non spontaneamente e senza conflitti. La grande saggezza politica di Lenin e di Stalin si mostra nel fatto che essi introducono continuamente istituzioni e misure anche con lo scopo di promuovere questa convergenza, di renderne coscienti anche gli individui piú arretrati, di suscitare nell'avanguardia un'iniziativa eroica per creare forme obiettivamente superiori e piú coscienti di convergenza. Questo sviluppo oggettivo, che tende ad avvicinare sempre piú gli interessi dell'individuo a quelli della comunità, affiora soggettivamente alla coscienza ed è accelerato mediante la critica e l'autocritica, mediante la confluenza dello sviluppo individuale in quello sociale.

Se si osserva l'opera di Makarenko sotto questo profilo, non ci si può non meravigliare per la disinvoltura e la spontaneità con cui egli ha saputo imboccare in ogni azione, in ogni reazione agli avvenimenti immediati, la strada maestra dello sviluppo morale verso il socialismo. Con sguardo sempre acuto egli considera ogni colonista sia come individuo singolo che come membro del collettivo, e sa bene che la personalità reale non consiste nelle peculiarità superficiali sviluppate dall'anarchia della vita randagia, ma che essa può realizzarsi, conoscersi ed esprimersi soltanto nel collettivo. Per Makarenko il collettivo non è un concetto astratto, una forma sentimentale idealizzata, come per la maggior parte dei pedagoghi di stampo borghese, ma piuttosto la solidarietà concreta e disciplinata, fondata sulla collaborazione non solo dei maestri e degli allievi, ma anche di una collettività con le altre (che tendono anch'esse al socialismo).

4

Ripetiamo: lo scopo di queste considerazioni non può essere quello di illustrare, sia pure sommariamente, l'opera educativa di Makarenko, l'articolarsi e l'espandersi della colonia Gorki;

né di mostrare come i princípi socialisti di cui s'è ora parlato, il lavoro e la sua organizzazione, la sintesi di democrazia e disciplina, lo spontaneo formarsi dello spirito d'emulazione, ecc. si siano manifestati in modo sempre piú consapevole e vigoroso. Del materiale, ricchissimo e quasi inesauribile, di queste esperienze pedagogiche considereremo un solo elemento, che è intimamente connesso con i problemi morali e pedagogici fin qui indicati. Alludiamo al metodo che Makarenko definí in seguito come metodo dell'esplosione e che egli, durante la sua attività pedagogica, usò dapprima spontaneamente, costrettovi dalle circostanze, poi in modo sempre piú cosciente e differenziato; agli inizi solo personalmente, in seguito con l'intervento sempre piú attivo dello spirito di conservazione del collettivo.

Abbiamo detto che questo metodo nacque in modo spontaneo e quasi in opposizione ai concetti tradizionali della pedagogia. Makarenko riferisce che né lui né i suoi collaboratori riuscivano a trovare l'atteggiamento piú opportuno da assumere con i primi colonisti, che rimanevano inattivi, oziosi, ed erano spesso insolenti e ribelli. Questa tensione ebbe termine quando Makarenko, in preda all'esasperazione, schiaffeggiò uno dei colonisti per un atto particolarmente impudente. Strano a dirsi, la reazione non fu né una rivolta né un atteggiamento di paura; per quest'ultimo caso, del resto, non esisteva la benché minima premessa, in quanto Makarenko non poteva né voleva istituire la disciplina del bastone, e i colonisti, appena usciti da una vita di vagabondaggio, non vi si sarebbero mai assoggettati. La ragione dell'improvviso cambiamento era un'altra: le nuove condizioni di vita e la superiore personalità di Makarenko, con la sua influenza già operante, seppure in modo inconsapevole, avevano dato inizio nei colonisti a una crisi interna, a una crisi morale; nel loro recalcitrare si esprimeva, certo in parte, una torbida rivolta contro la nuova vita del tutto sconosciuta e imprevista; ma, in parte, anche un desiderio altrettanto confuso di abbandonare la vecchia vita e di prendere una nuova strada.

In queste circostanze, il comportamento di Makarenko ha indicato ai colonisti in modo immediato, o meglio ha rivelato

alla loro coscienza — anche se ancora in modo oscuro —, che nelle nuove condizioni di vita il loro vecchio atteggiamento li avrebbe condotti in un vicolo cieco. Makarenko accelera questo processo di chiarificazione recandosi subito dopo con gli allievi a spaccar legna. I ragazzi sono muniti di asce, e potrebbero quindi vendicarsi. Ma non ci pensano neppure, e anzi lavorano di buona lena. E, mentre in una pausa del lavoro, fumando, si intrattengono con Makarenko, Sadorov, il ragazzo schiaffeggiato, prorompe d'improvviso in una risata. « È stata proprio bella! Ha, ha, ha! ». E, poiché Makarenko riferisce quest'uscita al lavoro, il giovane lo corregge. « Sí, il lavoro, anche il lavoro. Ma io volevo dire, come me n'ha appioppato uno! ». Nel pomeriggio Sadorov si reca da Makarenko e con tutta serietà gli dice: « Non siamo poi tanto cattivi, Anton Semionovic! Tutto andrà per il meglio. Noi capiamo... ». Naturalmente, quest'episodio non deve essere assunto a paradigma del metodo educativo di Makarenko. È un atto importante, gravido di conseguenze, ma in sostanza è pur sempre un atto disperato. E Makarenko lo sa bene. Tuttavia quest'atto è al tempo stesso espressione di quella che abbiamo chiamato la « accumulazione originaria » della pedagogia socialista. Beninteso, in circostanze eccezionali. Ma che questo processo, per quanto peculiare e straordinario, sia un processo di « accumulazione originaria » della pedagogia socialista è rivelato dal fatto che i suoi primi effetti spontanei e poco coscienti già contengono in seme la soluzione giusta. E infatti l'« accumulazione originaria » da noi illustrata è esattamente l'opposto dell'accumulazione capitalistica. Con questa, masse innumerevoli di contadini e lavoratori un tempo stabili si trasformano in vagabondi, con la nuova accumulazione invece il compito fondamentale consiste proprio nel trasformare i ragazzi vagabondi in collaboratori coscienti della costruzione socialista.

Nel caso da noi illustrato la soluzione appare soltanto in germe. Innanzi tutto, la fermezza con cui Makarenko vuole ottenere la disciplina: un principio che, nella costruzione del mondo socialista, fu anche il principio rivoluzionario proletario e che è in completa opposizione con la bolsa rettorica dell'anar-

chismo intellettualistico e piccolo-borghese. (Anche in seguito Makarenko dovrà combattere una lotta tenace contro i pedagoghi, che deridono il suo metodo come un metodo da « caserma » e da « scuola militare »). Ma la disciplina, presa in modo astratto, non è certo sufficiente. Deve avere un chiaro contenuto, un contenuto che nell'opera di Makarenko è immediatamente visibile: esso è il lavoro. Solo dal lavoro produttivo e intelligente può derivare il contenuto piú alto e concreto della disciplina: lo spirito collettivo, la solidarietà dei lavoratori, i rapporti con le altre collettività che si vanno formando nel mondo circostante, lo spirito di emulazione, il dare e ricevere reciproco, lo scambio di esperienze, l'educazione socialista ottenuta attraverso la critica e l'autocritica, lo sviluppo individuale dei singoli membri del collettivo attraverso il lavoro e lo studio, la vita diretta verso una scopo comune, il sorgere spontaneo e cosciente di compiti di ordine superiore e di prospettive piú luminose, la sempre piú salda efficacia della disciplina collettiva.

Come questa progressiva espansione della vita nella colonia Gorki si venga attuando è il contenuto dell'opera di Makarenko che, come abbiamo già detto, non possiamo qui illustrare. Ma a questo contenuto era necessario almeno accennare per intendere in modo giusto e nella sua giusta connessione quell'episodio come germe e annuncio del futuro, come germe e traccia del metodo di Makarenko. Consideriamo, anzitutto, la risolutezza, spontanea ma in questo caso ancora piena di disperazione, di Makarenko. Alla fine dell'opera, quando ha già alle spalle anni di esperienze e di tentativi falliti nel convincere i propri colleghi e i propri superiori, egli dice: « Come spiegare loro che non è possibile abituare un collettivo a sopportare mancanza di chiarezza nell'azione, esperimenti di impotenza sociale? ». E ancora: « Come posso dimostrare loro che il mio lavoro consiste in una serie ininterrotta di operazioni, piú o meno prolungate, che occupano talvolta interi anni? ». Makarenko accenna qui giustamente al fatto che la tensione tra educatore e allievo può avere due motivi: da un lato, i conflitti che scaturiscono oggettivamente dalle condizioni di sviluppo della col-

lettività stessa, dal carattere degli allievi, per la cui soluzione è necessario elaborare metodi appropriati, altrettanto rigidi nei princípi quanto esattamente individuati e commisurati ai casi singoli. Dall'altro, i conflitti che sorgono in conseguenza del fatto che i lambiccati progetti utopistici degli educatori urtano contro la realtà e si dimostrano in pratica capaci soltanto di creare confusione. È evidente che i conflitti di questo secondo tipo vanno eliminati, ed è questa la linea generale di Makarenko, il contenuto delle sue battaglie sia all'interno che all'esterno della collettività.

Il problema della disciplina viene impostato in questo contesto e proprio nel senso, di cui Lenin ha parlato piú volte, di disciplina cosciente. Makarenko dà alla disciplina un significato giusto, corrispondente perfettamente alla concezione di Lenin: « Per qualsiasi persona di buon senso — scrive Makarenko, a proposito dell'espressione "disciplina cosciente" — queste parole contengono un pensiero semplice e praticamente necessario. La disciplina deve accompagnarsi alla comprensione della sua necessità, utilità, del suo significato di classe ». I pedagoghi contemporanei di Makarenko risolvono il problema con l'idealistica « autodisciplina », in base alla quale la partecipazione — assolutamente necessaria — della coscienza soggettiva dell'individuo non è considerata come un momento della disciplina, ma viene contrapposta alle sue reali esigenze. Makarenko non si limita a mettere in relazione la disciplina con la conoscenza delle giuste e reali inclinazioni, ma vede anche, con chiara consapevolezza del fine da raggiungere, che dal lavoro e dallo studio disciplinato sorge una nuova qualità dell'azione collettiva, del modo di vivere di ogni singolo membro del collettivo.

Makarenko parla pertanto giustamente di « stile » e di « tono » della collettività. « Lo stile si forma assai lentamente, perché esso è impensabile senza una tradizione, cioè senza princípi ed abitudini, che non vengono acquisiti dalla pura coscienza, ma attraverso l'intelligente considerazione delle esperienze delle generazioni piú anziane e della grande autorità dell'intera collettività, che è un'immagine dell'epoca. »

Chi abbia seguíto con attenzione la storia interna, lo sviluppo e la fioritura della colonia Gorki comprenderà che le osservazioni or ora citate di Makarenko traducono in concetti l'essenza di tale sviluppo. Da ogni compito risolto in modo giusto scaturisce un compito piú complesso. D'altra parte, tuttavia, ogni lotta con le difficoltà, ogni superamento degli ostacoli determina un arricchimento, un rafforzamento e un affinamento delle inclinazioni spirituali e mentali a risolvere problemi piú complessi: determina il riprodursi dello stile a un grado superiore. In questo stile si realizza appunto la sintesi socialista tra lo spirito individuale concreto e dispiegato e il lavoro collettivo disciplinato e cosciente dei suoi fini. Questo stile, infatti, è per sua essenza a un tempo e inscindibilmente un principio di unità e di disparità: lo stile vivente del collettivo lima e distrugge le caratteristiche anarchico-soggettivistiche, le caratteristiche eccentriche di ogni singolo; ma, poiché in pari tempo ciascun compito da risolvere richiede un complesso di tentativi, di iniziative e di soluzioni individuali, le attitudini presenti nel singolo si sviluppano fino al piú alto grado, rendendosi libere, pronte, disponibili in ogni momento, e il singolo si trasforma in una individualità a tutto rilievo, in una individualità cioè che trova nella propria prassi la sua continua e rinnovata conferma. Sarebbe unilaterale e quindi falso affermare che la formazione di forti personalità è un puro e semplice prodotto del collettivo. Si tratta, piuttosto, di un'azione reciproca in cui, naturalmente, lo stile del collettivo è l'elemento dominante. Ma anche in questo caso, non bisogna dimenticare che questo stile stesso deve la sua esistenza e la sua qualità alla collaborazione e all'iniziativa proprio di tali individualità, che gli sforzi dei singoli sono, sí, assorbiti e superati nello stile collettivo, ma che tale superamento deve essere inteso anche come conservazione, come elevamento a uno stadio piú alto.

Se si getta anche un fuggevole sguardo allo sviluppo della colonia Gorki, queste affermazioni astratte appaiono facilmente e concretamente comprensibili. Lo stile a cui Makarenko ha innalzato ciascun colonista, la cui formazione egli ha spesso gui-

dato, senza far pesare la sua direzione, era uno stile duro, che richiedeva un lavoro intenso e pieno di abnegazione, ma al tempo stesso ricco di un umore vigoroso, senza remore, capace di colpire quando fosse necessario, ma anche di vedere con occhio penetrante e di rispettare ogni germe del futuro sviluppo. A questo proposito vorrei sottolineare particolarmente l'umore, perché proprio in esso si esprime quell'indistruttibile e ottimistica fede di Makarenko nella possibilità umana di miglioramento che pervade a poco a poco anche tutti i suoi seguaci.

Anche qui basti un esempio. Tra i vari compiti della colonia Gorki c'è anche quello di far funzionare un mulino. Il mulino lavora per l'intero circondario. Ora, oltre all'aiuto materiale, per educare i contadini anche socialmente, la direzione dispone che ci si debba occupare del mulino non isolatamente, ma in gruppi collettivi. Insorgono cosí nei rapporti con i contadini medi grosse difficoltà. In apparenza i contadini sono ben organizzati, ma in pratica, dopo tante bevute di vodka, ogni volta scoppia una baruffa di tutti contro tutti, e la colonia è costretta alla fine a medicare i feriti.

Ben presto tuttavia i colonisti imparano a difendersi e a reagire con fermezza e prontezza a questa forma di anarchia contadina. Un membro della colonia, Ossadci, è il « medico », e Lapot, il suo « assistente ». Essi ordinano ai piú renitenti una cura d'acqua. Vale a dire: i colonisti trascinano senza tanti scrupoli i contadini al fiume e li innaffiano con grossi secchi sino a far passare loro la sbornia. A questo modo non solo viene ristabilito l'ordine, e assicurata la tranquillità del lavoro nel mulino, ma la risolutezza, la decisione, la superiorità morale dei colonisti finisce per esercitare una profonda influenza educativa sugli stessi contadini. Essi infatti dapprima scoppiano a ridere, ma poi cominciano a riflettere: « Se in ogni paese ci fosse un tipo come questo, nessuno andrebbe piú in chiesa » — dice un contadino. E un altro aggiunge: « Se uno beve troppo, da noi oggi si dice: "Chiama il medico dell'acqua, che ce n'è bisogno" ».

5

Abbiamo mostrato con due esempi — la sentenza contro Ugikov e la « cura dell'acqua » — come lo stile di Makarenko si attui praticamente nella colonia Gorki. Esaminiamo ora piú dappresso il principio makarenkiano dell'*esplosione*. Abbiamo già riportato alcune delle sue importanti affermazioni sul modo di dirigere la comunità e sulla sua opposizione alla concezione pedagogica allora dominante. Ora è tempo di dare anche la formulazione decisiva del suo pensiero. Quando parla della « serie ininterrotta di operazioni », che spesso si protraggono per anni, Makarenko aggiunge che queste « hanno sempre il carattere di collisioni, nelle quali gli interessi del collettivo e dei singoli sono quanto mai aggrovigliati ». Da autentico dialettico, Makarenko non si limita a sottolineare questa forma comune e sempre ricorrente della collisione, ma osserva in pari tempo che « nei sette anni del mio lavoro nella colonia non vi sono stati due casi del tutto simili ».

E che non si tratti soltanto di un programma, ma di reali princípi della prassi, risulta dal colloquio con i pedagoghi subito dopo la condanna di Ugikov a noi già nota. « Certo il boicottaggio è un mezzo pericoloso e non lo si può raccomandare come una misura da applicarsi su vasta scala, ma nel nostro caso riuscirà utile... Vedete, i ragazzi hanno una fortissima antipatia per questo Ugikov. Lo disprezzano. In primo luogo, il boicottaggio crea per un mese intero una forma nuova, legittima di rapporti. Se Ugikov riuscirà a sopportare il boicottaggio, il rispetto per lui aumenterà. Si tratta quindi per Ugikov di una prova degna di essere affrontata ». Nel valersi del suo principio Makarenko distingue quindi assai bene situazione da situazione, e volge tutta la sua attenzione al caso singolo, alla personalità del ragazzo in questione e al suo destino.

Ciò non contrasta col fatto che l'esplosione, e cioè la collisione scatenata coscientemente, al momento giusto, o creatasi in modo spontaneo e valutata adeguatamente, diventi un durevole principio educativo. Essa è potuta diventare tale, perché i fatti

umani e sociali che ne stanno alla base costituiscono un antichissimo patrimonio etico e possono perciò nelle mutate condizioni — se convenientemente trasformati — entrare a far parte come eredità della nuova etica socialista in formazione. Quando si tratta di etica, si è portati a parlare assai raramente e con reticenza di eredità. Ed è naturale. Giacché nella società classista, che sta decadendo sotto i nostri occhi, proprio in questo campo la degenerazione appare piú nauseante e repellente, sicché è difficile immaginare che nell'etica delle società classiste possa essere raccolta un'effettiva eredità. Ma non ci si lasci ingannare dalla prima impressione. L'etica dell'antica Grecia o dell'epoca rivoluzionaria della borghesia è altrettanto lontana dal cinico nichilismo di un Gide o di un Burnham, quanto Omero da Faulkner, e Shakespeare da Sartre. Lenin ha costantemente tenuto presente il problema dell'appropriazione critica anche dell'eredità etica. Quando, per esempio, alla vigilia della rivoluzione d'ottobre, egli parla delle condizioni umane di una società senza classi, sottolinea che in essa si realizzeranno « le elementari antichissime regole di convivenza proclamate in tutti i codici da millenni... senza violenza, senza coercizione, senza subordinazione ».

Noi crediamo che la collisione a cui Makarenko ha assegnato un posto tanto centrale nel proprio sistema educativo riscopra un'eredità etica altrettanto antica e la rinnovi in senso socialista. Ci riferiamo al principio che ebbe, fin dai tempi di Aristotele, importanza determinante nella tragedia e nella teoria della tragedia come catarsi, come purificazione o riscatto dalle passioni. Se qui richiamiamo questa eredità, la nostra attenzione naturalmente non è rivolta tanto ai problemi dell'estetica e della drammaturgia né alla trasformazione del loro significato nel corso di due millenni. Decisiva è per noi l'esperienza morale che è a base di tutti questi problemi: la trasformazione del carattere umano mediante quell'urto che provoca una collisione portata alle estreme conseguenze (o eventualmente: la contemplazione di una tale collisione). Le considerazioni meramente estetiche hanno dunque per noi, in questo caso, importanza secon-

daria; ma ciò non significa affatto che si debbano trascurare le esperienze morali accumulate nelle creazioni tragiche dell'arte e nella loro interpretazione filosofica. Già Aristotele considerò la tragedia e il momento che nella tragedia era a suo avviso decisivo, la catarsi, come un problema della morale pubblica. E, quando Lessing si accinse a restaurare la teoria aristotelica nella sua genuina purezza, formulò l'essenza del problema in termini di pura etica, anzi di educazione popolare. Secondo Lessing, la catarsi di Aristotele consiste sostanzialmente « nella trasformazione delle passioni in qualità virtuose ». Decisivo non è dunque ciò che accade nell'eroe tragico, ma la reazione morale che l'urto provocato dalla tragedia genera negli spettatori. Cosí Lessing definisce precisamente la missione della tragedia come quella di un « istituto morale » (Schiller). Ci sarebbe, è vero, da discutere — e nella drammaturgia questa discussione si protrae da secoli — come la catarsi, la purificazione delle passioni, si compia nello spettatore; in che rapporto stia con il conflitto drammatico della tragedia stessa; se essa non presupponga, per avere una reale efficacia sugli spettatori, anche un processo di purificazione nei personaggi del dramma.

Senza poter qui approfondire questi problemi della drammaturgia, va tuttavia osservato che il parallelismo originario, spesso anzi l'identificazione emotiva tra i personaggi del dramma e gli spettatori, era un tempo assai piú forte ed intima di quanto potessero credere i teorici posteriori, e in particolare l'illuminista Lessing. Perché non è certo un caso che tra tutti i generi letterari originariamente pubblici solo la tragedia, destinata per eccellenza a rappresentare i conflitti o i contrasti (e nel suo specifico modo anche la commedia), esiga imperiosamente la conservazione del suo carattere pubblico, mentre l'epica e la lirica, senza che la loro essenza abbia a patirne, possono tollerare, pur con modifiche estremamente importanti, di essere dirette a un pubblico di soli e privati lettori. E tutti i tentativi — frequenti soprattutto in epoca borghese — di sottrarre al dramma questo carattere immediatamente pubblico, si concludono inevitabilmente con uno snaturamento del dramma sia nella forma che nel

contenuto. Questo dimostra che la sostanza vitale del dramma (e ogni forma genuina è soltanto il riflesso di questi caratteri generalissimi, e quindi sempre ricorrenti, della sostanza vitale) è proprio la collisione, per sua natura inscindibilmente connessa con il carattere pubblico.

Perché? Nel rispondere a questa domanda possiamo abbandonare il nostro *excursus* nel campo del dramma e ritornare alla vita: perché quelle passioni che nel loro estremo sviluppo collidono tra di loro e con la società, e nel cui conflitto si fa piú acuta la lotta fra ciò che muore e ciò che sorge, sono eventi pubblici della massima importanza. Ogni società deve affrontare questi problemi come società. Se non vuole o non può farlo, questa sua incapacità è un sintomo di corruzione morale, che deriva a sua volta da sovvertimenti economici decisivi della società stessa. Ogni società deve affrontare e risolvere pubblicamente queste collisioni — la tragedia e la commedia sono una delle molte forme in cui si manifesta questa soluzione —, se la sua classe dirigente vuol vedere con chiarezza come nei casi decisivi di conflitto debbano comportarsi e in realtà si comportino i suoi membri.

Se si considera il problema per le società classiste, bisogna rilevare tre cose. E anzitutto che le collisioni si manifestano, in genere, spontaneamente. È naturale che le classi dominanti, la cui supremazia si fonda sullo sfruttamento e sull'oppressione delle masse lavoratrici, provino spesso ripugnanza a discutere pubblicamente la contraddittorietà esistente fra l'effettivo agire, imposto dalla loro posizione sociale, e la morale proclamata. Ma, attraverso il silenzio o i travestimenti ideologici, non si riesce a eliminare dal mondo certe spiacevoli tendenze di sviluppo. Quando contraddizioni di questo tipo raggiungono il grado necessario di tensione, scoppiano inevitabili esplosioni, nel senso letterale della parola. Basterà forse ricordare l'affare Dreyfus, alla fine del secolo scorso, che non solo tenne la Francia col fiato sospeso per anni, ma costituí anche per intere generazioni di intellettuali francesi, da Zola a Anatole France sino a Jean Richard Bloch, una catarsi decisiva per il corso della loro vita.

In secondo luogo, va rilevato che in ogni società la purificazione delle passioni può operarsi solo al livello ideologico che le è proprio; nelle società classiste quindi solo con una falsa coscienza. Ciò non toglie, s'intende, che una simile catarsi non tocchi e chiarisca moralmente i contenuti utili e necessari per quella società. Quando tuttavia una classe dominante è in declino e si trova anzi in uno stato di totale sfacelo morale, sorgono inevitabilmente metodi sociali che conducono a una catarsi falsa e ingannatrice. L'ideologia della classe dominante cioè escogita per le crisi morali effettivamente presenti e sempre più acute dei suoi membri (cosí come dei suoi alleati e nemici) procedimenti che deviano queste crisi su binari falsi sia per il contenuto che per la direzione, su binari che non risolvono le reali collissioni, ma allontanano e distolgono da esse. Cosí, nel tardo medioevo si sono avute le persecuzioni contro gli eretici e la caccia alle streghe; cosí oggi si hanno la dottrina di Freud e le altre sottospecie della « psicologia del profondo ». Molti membri anche della classe dominante sperimentano, per usare le parole di Freud, un disagio verso la cultura che spesso si trasforma in una crisi morale che investe tutto l'uomo, in una crisi della morale borghese in genere, in un dubbio circa la possibilità di appartenere ancora alla propria classe. Il freudismo « risolve » queste crisi con una pseudocatarsi, foggiando false cause per la crisi morale realmente in atto, cause naturalmente scelte e ordinate con molta abilità in modo da riuscire adatte all'immediata e reale esperienza di vita dei borghesi, al predominio di motivi puramente soggettivi, erotici, sessuali. Attraverso questa pseudocatarsi la crisi del singolo (almeno cosí si pretende) viene risolta, e in modo che il soggetto, dopo la « purificazione delle sue passioni », possa restarsene con la coscienza tranquilla nelle file della borghesia. I pedagoghi che s'opponevano a Makarenko erano ancora (spesso senza rendersene conto) sotto l'influenza di queste ideologie della borghesia imperialistica.

Il problema della pseudocatarsi ha anche un'altra importante caratteristica, che assume di solito in ogni degenerazione decadente del reale una parte di primo piano, ossia la consapevole

trasformazione del conflitto necessariamente pubblico in un conflitto meramente privato e individuale. Ciò comporta, come s'è visto per il freudismo, una modificazione qualitativa del contenuto e della struttura dei conflitti. Il loro carattere sociale, infatti, non è un mero complemento dei fatti di coscienza, che insorgono nell'individuo in occasione di un conflitto, ma costituisce piuttosto il mezzo con cui arrivano a esprimersi i rapporti reali e concreti dell'uomo coi suoi simili e quindi — mediatamente — con la società. Ora, quando questi simili, quando quest'ambiente sociale sono ridotti a un « ambiente » reificato, feticizzato, a uno scenario senza vita, sul cui sfondo deve rappresentarsi il dramma dell'individualità ripiegata su se stessa, vengono messe in disparte talune caratteristiche decisive della personalità, che viene quindi svuotata del contenuto e snaturata nella sua struttura essenziale. Naturalmente, è proprio questo il compito sociale che la borghesia decadente assegna ai rappresentanti dei vari metodi e procedimenti di pseudocatarsi: il conflitto, che costituisce un pericolo per la borghesia in quanto classe, scaturisce direttamente dallo spontaneo problematizzarsi dei rapporti umani. Se essa riesce a distogliere la coscienza dell'uomo da questa problematica sociale, il conflitto stesso perde il suo carattere minaccioso. Si potrebbe quasi dire che la collisione trovi allora una soluzione vantaggiosa alla borghesia. Conta poco quindi stabilire in che cosa consista — nel caso dato — il contenuto concreto della pseudocatarsi.

In terzo luogo, prima della vittoria del socialismo la necessità sociale della catarsi è sempre connessa con l'acuirsi della lotta di classe. Dato che i conflitti hanno questa origine, essi tendono a un esito senza sbocco e che noi siamo soliti chiamare tragico, benché grandi teorici del tragico, come Lessing, considerino un pregiudizio che « la tragedia debba necessariamente sciogliersi con una infelice catastrofe » e grandi capolavori dall'*Edipo a Colono* di Sofocle al *Principe di Homburg* di Kleist confermino questa loro asserzione. Nondimeno, non è un caso che nelle società classiste la forma della catastrofe tragica sia tipica per le tragedie piú compiute. Giacché, nelle

condizioni di antagonismo e di contraddizione di quelle società, la « conciliazione » degli opposti può attuarsi soltanto in rare eccezioni, e solo raramente realizzarsi in modo tale che gli elementi opposti entrati in collisione non vengano indeboliti, né privati della loro estrema tensione: con il che tanto la collisione quanto la catarsi vengono a perdere il valore universale, che esse hanno come sintesi e soluzione di contraddizioni portate al massimo della loro espressione. Tanto poco è un caso dunque che, nelle società classiste, le antiche collisioni possano in genere trovare espressione compiuta soltanto nella catastrofe tragica, quanto poco casuale è il fatto, che solo raramente esistano rapporti di classe tali che gli uomini siano capaci di innalzarsi moralmente e di dare una soluzione coerente ai loro conflitti.

Solo la comprensione di queste peculiarità tipiche delle collisioni e del loro effetto catartico nelle società classiste (che qui naturalmente abbiamo potuto accennare soltanto nei loro tratti piú elementari) ci consente di intendere il metodo dell'esplosione di Makarenko. Le nostre considerazioni, infatti, ci hanno provato con l'esame della situazione antitetica a quella socialista che nel socialismo i conflitti non sorgono sempre e necessariamente in modo spontaneo, ma possono essere — e in misura sempre crescente — provocati coscientemente o almeno coscientemente condotti a termine, quando sono insorti in modo spontaneo; che questa coscienza-guida sulla base del marxismo-leninismo può e deve essere una coscienza giusta; che questa coscienza giusta non consiste soltanto in un nuovo contenuto, ma piuttosto nella capacità di far valere praticamente nuovi e piú affinati metodi (basti ricordare quanto abbiamo detto piú sopra sulla critica e sull'autocritica); e che infine la vita socialista consente di portare i conflitti, in tutta la loro acutezza, fino al loro estremo sviluppo, senza che sia perciò necessaria o tipica una conclusione tragica o catastrofica. Naturalmente, questo scioglimento non può essere escluso *a limine*. La novità sta nel fatto che la conclusione tragica non è tipica e necessaria per conflitti acuiti all'estremo e portati a compimento in modo radicale. Anche Makarenko racconta di colonisti, il cui carattere era stato

cosí profondamente deformato dalle circostanze della vita che dovettero volenti o nolenti lasciare il collettivo. (Si ha perfino un caso di suicidio). È questo il caso ad esempio del colonista Mitiaghin, per cui il furto è diventato quasi una concezione del mondo. Pur amando e rispettando la collettività, egli rimane legato a questa « concezione del mondo » e compie perciò i propri furti solo fuori della colonia Gorki. Makarenko commenta la cosa con profonda pietà: « Prevedevo che ci saremmo dovuti separare da Mitiaghin. Era molto sgradevole dover riconoscere la propria impotenza e mi dispiaceva per il ragazzo. Lui stesso, probabilmente, credeva che la colonia non fosse un posto adatto per lui, ma non voleva lasciarla, avendovi tutti quegli amici e quei piccoli ragazzi che gli si attaccavano come tante mosche a un pezzo di zucchero ».

Nondimeno, la rottura si impone. Una parte dei ragazzi, sotto l'influenza di Mitiaghin, deruba sistematicamente i contadini, saccheggia i campi di cocomeri, e una volta ruba due alveari. Si giunge qui alla soluzione decisiva. Bisogna allontanare Mitiaghin dalla colonia. Makarenko esamina attentamente le ragioni che conducono a questa decisione e che, del resto, non riguardano soltanto il ragazzo; in questa occasione offre un quadro cosí completo dei motivi della propria azione pedagogica che ci sembra opportuno riportare per intero il brano, nonostante la sua lunghezza.

« Bisognava allontanare Mitiaghin il piú presto possibile. Ormai capivo chiaramente di aver procrastinato una simile decisione e di non essermi accorto del processo di putrefazione da lungo tempo in corso nel nostro collettivo. Forse, nell'affare dei cocomeri o degli alveari, non c'era niente di particolarmente guasto, ma la continua attenzione dei ragazzi per questi problemi, il fatto che quest'attenzione, sia di giorno che di notte, fosse sempre rivolta verso gli stessi sforzi e coronata dalle stesse impressioni, significavano un completo arresto nello sviluppo del nostro modo di vita, significavano una stasi. Su questo sfondo affiorava per l'osservatore attento qualcosa di inquietante: l'eccessiva disinvoltura dei corrigendi, una forma di speciale volga-

rità nei confronti del lavoro e della colonia, scherzi stupidi e di cattivo gusto, tutti elementi di indubbio cinismo. Mi accorgevo che persino tipi come Bielukhin e Zadorov, pur senza prender parte a quelle imprese criminali, incominciavano a perdere quella loro lucentezza d'un tempo, si coprivano di scorie opache. I nostri progetti, un libro interessante, i problemi politici incominciarono a passare in secondo piano e a cedere il primato a disordinate e futili avventure e a lunghi discorsi intorno ad esse. Tutto ciò influiva anche sull'aspetto esteriore dei ragazzi e dell'intera colonia: movimenti volgari, impulsi torbidi verso un umorismo di bassa lega, trascuratezza nel vestire e immondizia nascosta negli angoli ».

L'allontanamento del giovane Mitiaghin non avviene senza complicazioni. Karabanov, uno dei colonisti piú anziani e capaci, si unisce a lui. Tuttavia la collisione coscientemente prodotta da Makarenko si rivela salutare. Non solo per l'intera colonia, ma per lo stesso Karabanov. Il ragazzo infatti, posto di fronte alla scelta, in un primo tempo si unisce a Mitiaghin, ma poi ben presto se ne allontana; va da suo padre, che vive nei dintorni, ma non sopporta neppure quella vita e d'« improvviso » ricompare nella colonia. Si ha qui un colloquio tra Semion Karabanov e Makarenko: « Semion balzò su dalla sedia frenando a stento l'impeto caldo e appassionato dei suoi sentimenti: "Non ne potevo piú, capite, non ne potevo piú! Per i primi giorni è andata cosí cosí, ma poi non ne potevo piú, ecco tutto. Cammino, lavoro, poi appena mi ricordo della colonia, durante l'ora di pranzo, vorrei mettermi a urlare! Devo dirvi la verità: mi sono attaccato alla colonia, non lo sapevo io stesso, credevo che fosse una cosa da nulla, ma poi mi sono detto: fa lo stesso, vado almeno a darci un'occhiata. E, giunto qui, quando ho visto quello che state facendo, devo dirvi che è proprio bello!" ». È comprensibile che, dopo questo, Makarenko accolga Karabanov con gioia, e che, di fronte ai rimproveri che il ragazzo rivolge a se stesso, gli dica: « Va bene, va bene... dimentica tutto ». Karabanov diventa in seguito uno dei pila-

stri, uno dei sostegni piú attivi dello spirito collettivo, dello stile della colonia Gorki.

Crediamo che da questi pochi esempi, — che si potrebbero senza dubbio moltiplicare — risulti chiara non solo la sostanza del metodo esplosivo di Makarenko, ma anche l'intimo rapporto in cui esso si trova con l'appropriazione critica del patrimonio etico che è accumulato nelle esperienze fatte dall'umanità a proposito di collisioni individuali e sociali. Abbiamo già toccato brevemente i punti di vista critici, le differenze qualitative tra le collisioni che hanno luogo nelle società classiste e quelle che avvengono in regime socialista: il contrasto tra il prevalere della spontaneità e il predominare della coscienza, il contrasto tra giusta e falsa coscienza, tra la natura pubblica e privata delle collisioni, il contrasto nel carattere tipico della loro soluzione, catastrofica nell'un caso, felice nell'altro.

Se ci volgiamo ora a considerare l'impiego di questo metodo in Makarenko, quel che ci colpisce immediatamente è l'inscindibilità del punto di vista collettivo da quello individuale. Makarenko favorisce la soluzione di un conflitto solo se lo sviluppo negativo di un colonista influisce sulla vita dell'intero collettivo. Il caso di Mitiaghin testè esaminato mostra chiaramente da quali considerazioni Makarenko si lasci guidare nella sua azione. La collisione che viene fatta esplodere piú o meno coscientemente appare agli occhi di Makarenko significativa e salutare solo quando la catarsi investe la comunità: la collisione riguarda un solo ragazzo o un piccolo gruppo, ma la purificazione delle passioni avviene nell'intera collettività, determina un mutamento nel comportamento umano di tutti i suoi membri. E ciò non soltanto quando, come nel caso di Mitiaghin, c'è il pericolo di un'infezione morale che rischia di estendersi ad altri colonisti, ma anche quando l'opinione pubblica del collettivo prende posizione contro il colpevole. Cosí, per esempio, nel caso di Ugikov di cui si è già parlato. Anche qui la soluzione del conflitto conduce a una purificazione generale di tutto il collettivo. Makarenko racconta: « Sia la colonia che Ugikov si accinsero al boicottaggio con vera passione. I colonisti troncarono

effettivamente ogni rapporto con Arkadi, senza però conservare alcun senso di ira o di disprezzo per questo tipo indegno. Era come se la sentenza del tribunale avesse preso tutto su di sé. I colonisti osservavano da lontano Ugikov con grande interesse e discutevano continuamente sull'accaduto e sul futuro di Ugikov». La soluzione positiva è quindi spiritualmente preparata non solo in Ugikov ma anche nei suoi compagni dalla coerente maturazione del conflitto.

Un'altra e importante caratteristica del modo peculiare in cui Makarenko si avvale di questo metodo è che la maturazione e la soluzione del conflitto può essere efficace in modo reale e duraturo solo se abbraccia l'intera personalità del giovane.

La persuasione intellettuale è certo un momento ineliminabile del normale processo educativo; ma, quando attraverso l'urto provocato dal conflitto il singolo e il collettivo devono essere portati a un salto qualitativo (lentamente maturato), la catarsi deve coinvolgere tutto l'uomo, i suoi sentimenti, la sua fantasia, le sue passioni, ecc. per assicurare in seguito una base solida, una direzione sicura e non ambigua alla sua volontà. D'altro canto, coerentemente con quanto s'è detto, questo urto può sortire effetti durevoli solo se il salto qualitativo è davvero il punto cruciale di un'evoluzione progressiva, attentamente osservata, solo se nella collisione esplodono i reali elementi di una crisi morale lentamente maturata. Ma sbaglierebbe di grosso, circa il metodo di Makarenko, chi volesse vedere nella critica della persuasione intellettuale qui accennata, anche solo l'ombra di una sottovalutazione della funzione della coscienza. Al contrario. Makarenko àncora alla coscienza i risultati dei conflitti e, insieme, dello sviluppo « pacifico». Tuttavia, essendo un leninista, egli sa bene che le masse (e i singoli) imparano soprattutto dalla loro esperienza. Il conflitto deve appunto far prendere coscienza di questi fatti; e quindi la critica e l'autocritica hanno, in questo processo, una funzione decisiva. Ma ciò che, come conclusione di un processo di crisi, produce la soluzione definitiva può avere un effetto superficiale ed effimero, se non è ancorato alle esperienze personali degli individui.

Dopo il trasferimento a Kuriag, dove una colonia in pieno sfacelo deve fondersi con la vecchia colonia Gorki, i colonisti riescono subito a mostrarsi, col loro contegno energico e attivo, superiori ai compagni, e li persuadono alla collaborazione spontanea. Questo è possibile perché quelli di Kuriag, pur disinvolti e sicuri di sé, in apparenza, sono nel loro intimo insoddisfatti delle condizioni e dell'indirizzo della loro vita, e perché la presenza di Makarenko e di alcuni colonisti — prima del trasferimento della colonia Gorki — ha reso piú esplicito questo malcontento. Makarenko descrive questo stato di cose in modo assai plastico e con particolare riguardo per il nostro problema, per il maturare del conflitto:

« Incominciai a osservare con segreta soddisfazione le difficoltà che i colonisti di Kuriag dovevano ora superare per giungere fino al refettorio e per andarsene dopo aver ricevuto il cibo: la strada era ingombra di travi, dovevano superare fossati, mucchi di arnesi, seghe, scuri, monticelli di argilla e di calce... nonché le loro anime. In queste anime, secondo ogni apparenza, nascevano tragedie, non in senso ironico, bensí vere e proprie tragedie shakespeariane. Sono convinto che molti di loro declamavano mentalmente: "Essere o non essere? ecco il problema...".

« Si fermavano a piccoli gruppi presso i centri di lavoro, osservavano con aria imbarazzata i loro compagni, poi si dirigevano con passo colpevole verso le camerate... Di nuovo incominciavano a gironzolare intorno ai posti di lavoro, non si decidevano ad alzare bandiera bianca e soltanto per un senso di falso pudore non si decidevano a chiedere il permesso di trasportare qualcosa ».

Solo su questa base è possibile superare tutti gli ostacoli a Kuriag. La vittoria sembra completa, ma Makarenko osserva con ansia che il conflitto, e quindi la catarsi, non sono abbastanza ampi e profondi. « La folla di Kuriag — scrive Makarenko — fu costretta nello spazio di un sol giorno a convincersi che i nuovi reparti, giunti di fuori, le avevano portato una vita migliore, che erano giunti degli individui che recavano con sé note-

vole esperienza e possibilità di aiuto e che con queste persone si doveva continuare la strada... Ma in tal modo io avevo conquistato soltanto la loro coscienza, ed era terribilmente poco. Già il giorno seguente ciò si rivelò in tutta la sua complessità ».

Da un lato si devono prendere dunque nuove misure per introdurre lo « stile » della colonia Gorki in tutti i momenti della vita: dalla pulizia alla disciplina nel lavoro. D'altro lato, i contrasti maturati generano nuovi conflitti, la cui soluzione tende a trasformare quanto è stato acquisito dalla sola coscienza in patrimonio spirituale di tutto l'uomo, in fondamento del suo retto operare nel futuro.

La ragione non è difficile da intendere. Fino a che i singoli individui conservano tendenze, convinzioni, ecc. contrastanti con lo stile del collettivo, e tuttavia i contrasti — nella pratica della vita quotidiana — si attenuano o provocano attriti momentanei, il conflitto, nella misura in cui rappresenta per l'individuo e per il collettivo qualcosa di essenziale e non qualcosa di passeggero, che si elimina per conto proprio, non può mai essere risolto e superato. L'attenuarsi dei contrasti nella vita quotidiana è solo apparente. Nella realtà il singolo imbocca un vicolo cieco, e nel collettivo vanno maturando germi di corruzione morale. Ora la collisione che si esprime nel manifestarsi, nell'esplodere di contraddizioni rimaste tanto a lungo latenti, può trovare un esito felice solo se, da un lato, il collettivo poggia con energia sulle esigenze del suo stile e se, dall'altro, l'individuo è costretto con pari energia a trarre tutte le conseguenze della sua condotta, a vivere e a pensare fino in fondo quanto è implicito nel suo comportamento, a comprendere che esso è inconciliabile con il collettivo, e che il singolo, persistendo in quel comportamento, non potrà mai giungere a una vita densa di significato.

Il valersi delle piú antiche esperienze di conflitti a fini pedagogici, il metodo esplosivo di Makarenko — conta poco se l'esplosione venga provocata o accellerata coscientemente e se, prodotta spontaneamente, venga utilizzata in modo consapevole —, consiste dunque essenzialmente nel fatto che i conflitti

vengono portati fino in fondo, fino a che l'individuo si piega o si spezza; nel fatto che tutte le implicazioni morali del conflitto vengono meditate a fondo, spinte fino alle loro estreme conseguenze, fatte affiorare alla superficie della vita; e nel fatto che l'uomo posto al centro della collisione sta davanti a una decisione definitiva e senza compromessi. Solo quando l'uomo è costretto, sia mentalmente che praticamente, a prospettarsi tutte le conseguenze d'un suo atto, a comprenderle, ad assumerne la responsabilità pratica, solo allora può sorgere una scelta chiara sia che egli resti fedele alla sua precedente condotta e venga allontanato dalla comunità, sia che decida di compiere una completa trasformazione interiore, di riscattarsi moralmente, di diventare un altro uomo.

Ciò che dunque nei conflitti tragici è occultato alla maggior parte degli uomini dalla rovina catastrofica dell'eroe, qui si rivela a tutti. (Le false teorie borghesi, che vanno dalla teoria della « colpa tragica » a quella della « conciliazione » e del « pantragicismo » hanno qui le loro radici teoriche). Il conflitto significa per il singolo — come la rivoluzione per i popoli, e la tragedia per l'arte — che la vita stessa acuisce fino al limite estremo tutte le sue tendenze e implicazioni e che quindi la natura degli uomini, dei partiti, delle classi, tutte le loro opinioni e convinzioni, debbono essere controllate e valutate sul piano della pratica, del loro trionfo o del loro fallimento, e poste pertanto, nella loro vera luce. Lenin dà ripetutamente descrizioni simili della natura della rivoluzione. La prima rivoluzione (1905), egli scrive, « ha rivelato l'una all'altra, e al mondo intero, *tutte* le classi (e tutti i partiti piú importanti) della società russa, nella loro vera natura, nel reale intreccio dei loro interessi, nei loro metodi d'azione, nelle loro mète vicine e lontane ». Oppure in un altro passo, sempre a proposito della prima rivoluzione: « Tutte le classi compaiono alla ribalta. Tutte le concezioni programmatiche e tattiche sono messe alla prova nell'azione delle masse... Ogni mese di questo periodo ha portato sia alle masse che ai dirigenti, sia alle classi che ai partiti, una conoscenza degli elementi fondamentali della scienza politica, non minore di

quella che essi avrebbero potuto ottenere in un anno di sviluppo "pacifico" e "costituzionale" ».

La vittoria della rivoluzione, la costruzione del socialismo introduce qui naturalmente modificazioni sostanziali. Nei suoi scritti sulla linguistica Stalin individua e definisce queste differenze in modo risolutivo e con la massima chiarezza, contro coloro che sono incapaci di vedere i caratteri di fondo che differenziano e contrappongono « storia » e « preistoria » dell'umanità. Il mutamento della quantità in qualità resta per sua natura un processo rivoluzionario, ma poiché esso nelle condizioni del socialismo è — secondo le parole di Stalin — una « rivoluzione dall'alto », la vecchia concezione dell'esplosione deve essere respinta. Stalin lo mostra con particolare chiarezza a proposito dello sviluppo dell'agricoltura nel socialismo che, come egli dice, rappresenta una rivoluzione senza (per le ragioni ora enunciate) peraltro compiersi nella forma di un'esplosione.

L'importanza di questa distinzione decisiva non deve però farci dimenticare che il conflitto conserva nel socialismo la sua caratteristica fondamentale: e cioè la conversione di una contraddizione sociale e morale dal piano della quantità in quello della qualità, la radicalità teorico-pratica con cui i contrasti e le opposizioni giungono ad attuarsi e manifestarsi in tutte le loro implicazioni. Se la « rivoluzione dall'alto » nell'agricoltura sovietica è avvenuta senza esplosioni, essa è stata peraltro un sovvertimento radicale non solo dal punto di vista economico ma anche nel senso che tutti i problemi con essa connessi sono stati sviscerati sia sul piano teorico che su quello pratico con la maggior risolutezza; sono affiorate le collisioni di tipo piú vario — si pensi all'articolo di Stalin sulla vertigine dei successi — e nella loro soluzione non poteva esservi naturalmente alcun mitigamento o attenuazione dei contrasti. Proprio Stalin infatti ci ha insegnato che l'opposizione dialettica tra vecchio e nuovo, tra ciò che muore e ciò che nasce, costituisce il fondamento per lo sviluppo di tutta la storia dell'umanità. Le forme mutano anche qualitativamente (l'antagonismo delle contraddizioni si esaurisce), ma la contraddizione come fonte di movimento rimane.

Da quanto abbiamo sin qui detto balza evidente che la trasformazione socialista dell'esplosione è presente anche nella teoria e nella pratica di Makarenko. A questo proposito rimandiamo ancora una volta alle sue affermazioni estremamente importanti sul modo diverso di educare i ragazzi normali e « anormali ». Ora, che importanza ha questa distinzione dal punto di vista del metodo di Makarenko? Anzitutto consideriamo la normalità sempre nel suo significato sociale e non in quello psicologico come i pedagoghi borghesi influenzati dalla scienza borghese. Il periodo della guerra civile ha creato molti ragazzi vagabondi e fatto sorgere in loro, benché nel senso della psicologia essi fossero per la stragrande maggioranza completamente normali, abitudini, atteggiamenti, ecc. asociali e antisocialisti. Il metodo di Makarenko si prefigge di sanare questa situazione, di educare socialmente quei ragazzi alla normalità, vale a dire, di farne degli uomini socialisti. La purificazione delle passioni mediante il conflitto deve in simili casi subentrare violentemente, come un'esplosione. Giacché soltanto a questo modo si giunge a render coscienti i ragazzi del bivio in cui essi sono venuti a trovarsi per lo piú senza colpa, e a provocare in loro la scossa necessaria perché si orientino giustamente. Come ogni lettore di Makarenko può osservare, questi conflitti, mentre trasformano la maggior parte dei colonisti in membri di una collettività vitale, modificano il loro carattere e il loro tono di vita. Il che, beninteso, non avviene senza crisi e ricadute: educare ragazzi inselvatichiti, e « anormali » allo stile della colonia Gorki significa ricorrere spesso a vecchi sistemi. Tuttavia, quanto piú le tradizioni della colonia si consolidano in una costante e vivace operosità, tanto meno questo ricorso diviene necessario (Il tono del secondo romanzo di Makarenko, *Bandiere sulle torri,* è caratterizzato da questo mutamento qualitativo).

Ora, significa questo che i conflitti (alle volte perfino di carattere esplosivo) sono da escludere senz'altro nei bambini normali? Makarenko non dice nulla di simile. Egli parla di « tattica complicatissima ». Dunque di un atteggiamento piú evoluto e progredito nei ragazzi normali, ma non di un mutamento nel

metodo. Egli motiva questa sua posizione con il fatto che i ragazzi cresciuti in condizioni normali non hanno bisogno di « ampi slanci volitivi, di forti emozioni », perché la vita normale già sviluppa in loro la tendenza al comportamento socialista. In breve, questo contrasto può essere sintetizzato nei suoi poli estremi nel modo seguente: nel periodo iniziale si tratta di far sorgere una collettività socialista quasi dal nulla, da ragazzi « anormali », con educatori praticamente e teoricamente impreparati, in un ambiente ancora assai lontano dal socialismo; e di condurre ogni membro del collettivo, attraverso crisi e conflitti, a una coscienza socialista che informi di sé tutta la loro vita. Nell'educazione dei ragazzi normali invece, questo ambiente esterno e interno, fuori e dentro della scuola, è presente grazie alla poderosa spinta della società socialista. Nella teoria e nella pratica pedagogica dominano ora in tutta la loro pienezza i caratteri della vita socialista. Makarenko deve prima ridestare alla vita e poi sviluppare questi caratteri nella colonia Gorki con l'aiuto delle energie vive del collettivo, con l'aiuto dello Stato socialista e del partito comunista. Perciò ci è sembrato legittimo designare la sua opera come « accumulazione originaria » della pedagogia socialista.

6

Il *Poema pedagogico* è una grande opera d'arte. È questa l'impressione immediata di ogni lettore. Ma quando ci si sforza di rendersi conto di questa impressione e di porre in chiaro dal punto di vista estetico il valore artistico del libro, capita a qualcuno di restare perplesso, e persino confuso.

Perché? L'opera di Makarenko non si lascia facilmente classificare in un genere letterario (*Bandiere sulle torri* è invece un ottimo romanzo e a questo riguardo non pone alcun problema). Ma perché ci troviamo qui ad affrontare una simile difficoltà? Non si potrebbe dire: in questo libro ci è stato offerto un contenuto di vita completamente nuovo, l'abbiamo letto dalla prima

all'ultima pagina con crescente interesse, affascinati, che importa dunque con quali mezzi sia stato ottenuto questo effetto? Che importa la forma, quando il contenuto stesso agisce direttamente su di noi con la sua novità e profondità di idee? Queste considerazioni sembrano sulle prime molto convincenti. Tuttavia sono soltanto mezze verità, e occorre superarle, procedere oltre.

Anzitutto, è giusto dire che nell'effetto che il libro esercita il momento decisivo è costituito immediatamente dalla pienezza, dall'originalità, dalla forza di persuasione del contenuto di vita. Ci si domanda: ma conta davvero cosí poco il mezzo espressivo, il mezzo letterario attraverso cui opera un dato contenuto? È poi vero che ogni soggetto autentico e ricco di contenuto, ottenga un simile effetto qualunque sia il modo in cui viene espresso? Basta porsi la domanda per veder subito che le cose non stanno cosí. Ogni letteratura, specie quando il suo interesse è volto a un contenuto di vita effettivamente nuovo, possiede un gran numero di opere d'arte attraverso cui noi ci facciamo strada con fatica lottando contro la noia, benché durante e dopo la lettura dobbiamo sempre riconoscere — ragionando — che abbiamo a che fare con un contenuto nuovo e che quanto lo scrittore vuole parteciparci è importante, significativo, anzi che possiamo utilizzare ciò che abbiamo appreso con profitto, sia teoricamente che praticamente. Ma la lettura stessa manca di ogni capacità di presa: non trasporta e non affascina. C'è, dunque, in questo — come si vede — un problema. Possiamo anzi affermare che quelle opere, in cui un contenuto di vita agisce su di noi proprio come tale e attraverso le quali ci sembra di giungere a contemplare la vita, sono assai piú rare di quelle importanti opere d'arte che esprimono, sí, anch'esse la ricca pienezza del mondo umano, ma in cui pure si avverte sempre — anche senza rendersene conto — il magistero dell'arte, la mano e la regía sapiente dell'artista. Che il modo di rappresentare si trasformi in un puro specchio del mondo, che lo scrittore come il diavolo di Lesage si limiti a sollevare il tetto dalle case degli uomini per farci percepire e apprendere in modo diretto la loro vita cosí com'è, che egli — per capovolgere il famoso detto di Schiller — arrivi a bruciare

la forma nel contenuto, è senza dubbio uno dei casi piú rari della storia letteraria.

Benché questa distinzione voglia soltanto illuminare due diversi modi con cui l'opera d'arte agisce su di noi, e non pretenda affatto di istituire una gerarchia di valori, essa testimonia peraltro l'esistenza di un problema estetico. Questo problema si fa scottante soprattutto nelle epoche in cui urge in noi la novità di una vita qualitativamente rinnovata. La forma è sempre forma di un contenuto concreto. Ma la sua realizzazione e i criteri di questa realizzazione essa non li trova mai come forma in sé, bensí esclusivamente in ciò che sa trarre dai caratteri essenziali del contenuto e nel modo come opera per trasformare questi caratteri nella forma che esprima e plasmi il loro particolare significato di vita. Ora, quanto piú un'epoca è gravida di nuovi contenuti, tanto piú l'arte e la riflessione sull'arte sono minacciate da due falsi estremi. Da una parte, si tende facilmente a sopravvalutare il contenuto nuovo nella sua resa immediata, grezza, non elaborata, e si trascura il valore dell'elaborazione artistica. Dall'altra — e a questo pericolo sono esposti soprattutto i critici —, si muove dalla concezione di forme che esprimono il vecchio contenuto di periodi storici superati per dedurne il criterio e la misura con cui giudicare ogni arte, il che ha necessariamente come conseguenza una cecità totale per quanto di artisticamente nuovo e talvolta di innovatore vi è in quelle opere.

Abbiamo già sottolineato l'elemento autobiografico nell'opera di Makarenko. Con ciò è dato un momento importante del suo modo di rappresentare. Beninteso, solo a chi dall'osservazione delle piú alte opere autobiografiche abbia appreso che la rappresentazione di sé non comporta affatto il primato della personalità individuale, soggetto e oggetto dell'autobiografia. Al contrario. Le autobiografie classiche hanno sempre come oggetto immediato lo sviluppo di una personalità significativa. Ma un individuo effettivamente di rilievo deve il suo peso e la forza con cui incide soprattutto alla capacità di apprendere e trarre frutto dalle piú importanti tendenze che vanno maturando e si esplicano nella sua epoca, alla capacità di incorporare queste ten-

denze nello sviluppo delle sue doti e di rinsaldare e dar sempre maggior respiro, su questa base, alle proprie facoltà. In tal senso scrissero della loro vita Goethe e Gorki: in entrambi — e questo è un tratto tipico, un canone — il nucleo fondamentale delle loro opere è dedicato alla rappresentazione del mondo esterno, delle piú importanti correnti della loro epoca; l'individualità dell'artista appare soltanto in ricambio e in rapporto con queste correnti, e come un loro prodotto. La formazione di una personalità significativa diventa cosí un fatto storico; e proprio l'accentuazione, la descrizione ampia e profonda dell'ambiente storico-sociale fa sí che la personalità dell'autore risalti come ciò che effettivamente è, come individualità storico-mondiale. Abbiamo parlato degli elementi autobiografici dell'opera di Makarenko. In essi si riscontrano tanto dei punti di contatto con il tipo di autobiografia ora accennato, quanto delle differenze essenziali. La somiglianza sta nel fatto che Makarenko non descrive la sua evoluzione dall'« interno », mediante l'analisi psicologica, ma rappresentando la vita della colonia Gorki, le cui fasi di sviluppo definiscono e circoscrivono i contorni entro cui si svolge la sua personalità, soprattutto come pedagogo. È qui che affiora la differenza: mentre nelle autobiografie classiche il tema centrale è costituito dall'intera personalità dell'autore, Makarenko vuol rappresentare soltanto la sua vita di educatore, di organizzatore e teorico dell'educazione socialista. Come risultato sta, sí, dinanzi ai nostri occhi la personalità di Makarenko, forte e intelligente, acuta e appassionata, risoluta e ricca d'umore; questo risultato tuttavia non è raggiunto direttamente, ma per via indiretta, e questa differenza imprime il suo sigillo sulla costruzione e sullo stile di tutta l'opera.

Ancor piú importante è la differenza nella concezione complessiva dell'opera. Goethe e Gorki — per rimanere a questi esempi — descrivono il proprio sviluppo come quello di personalità eccezionali in un ambiente che frappone alla loro espansione ostacoli piú o meno forti. L'elemento drammatico, la tensione di tali autobiografie consiste in gran parte nel modo in cui questi grandi uomini riescono a liberare dall'ambiente ostile

e ad appropriarsi elementi che promuovono il loro sviluppo. Ne consegue in primo luogo che il processo di ricezione della realtà è posto in primo piano, e in secondo luogo — e in stretta connessione con il primo — che la storia dell'infanzia e dell'adolescenza costituisce, come processo di formazione interno ed esterno della personalità, il tema centrale dell'opera; non appena la personalità assume contorni storici netti, l'autobiografia ha termine. In *Bandiere sulle torri* Makarenko riassume queste differenze in modo assai chiaro. A proposito di Zakharov, che porta chiaramente i tratti dell'autore, egli scrive quanto segue: « Questo particolare settore del fronte rivoluzionario è stato occupato da un esiguo gruppo di onesti e modesti pedagoghi. Alla loro testa era Zakharov, anche lui un uomo normale e modesto. Una sola cosa era insolita e sorprendente in quest'impresa: la rivoluzione d'ottobre e la nuova prospettiva. Perciò per Zakharov e i suoi amici il compito era chiaro: l'educazione dell'uomo nuovo ». Questa dichiarazione e il succitato finale del *Poema pedagogico* (« .... anziché scrivere "poemi pedagogici", si scriverà un libro semplice e pratico: *Il metodo dell'educazione comunista* ») caratterizzano la differenza dei compiti e la diversa atmosfera in cui essi vengono risolti. Contenuto dell'autobiografia non è dunque la formazione umana dell'autore, ma il suo itinerario per raggiungere la chiarezza teorica e pratica nei problemi centrali della sua professione. Egli appare dunque nell'opera al tempo stesso come un uomo fatto e come un principiante, come una persona in sviluppo per il problema centrale della sua vita: il conseguimento di questa maturità è appunto l'unico tema dell'autobiografia. In apparenza, l'opera di Makarenko andrebbe pertanto classificata fra i « romanzi d'educazione », se l'accento non cadesse anche in questi romanzi sulla formazione dell'uomo, e quindi ancora sull'infanzia e sull'adolescenza. Il semplice fatto che nel *Poema pedagogico* sia descritta soltanto una fase di sviluppo — anche se decisiva — e non l'evoluzione dell'intera personalità, nella sua genesi, pone una delimitazione fondamentale. Come mostra anche la preponderanza del mondo esterno, che assume nei due casi un significato completamente diverso: nelle

autobiografie classiche il mondo è un campo sterminato che si apre dinanzi alla feconda recettività; in Makarenko invece l'oggetto dell'azione è altrettanto preponderante, e l'elaborazione delle esperienze è solo un momento implicito nell'attività.

Forse ancor piú importante è quanto Makarenko ha detto sul significato della sua personalità. Non si tratta di vedere se questa valutazione colga nel segno. (Gorki non concepisce affatto la sua autobiografia come un'opera che rispecchi una personalità eccezionale). Qualunque sia il giudizio degli autori su se stessi, si riscontra qui un contrasto obiettivo. Lo voglia o non lo voglia Gorki, la sua autobiografia per l'eroica lotta dell'individuo con l'ambiente circostante assume il tono e l'accento di qualcosa di straordinario; in Makarenko invece l'accento cade sulla circostanza che l'autore, nel fronte sterminato dell'edificazione del mondo socialista, della lotta per l'uomo nuovo, è un soldato semplice di un esercito ben organizzato. Questa differenza non riguarda il valore personale degli scrittori, ma il diverso comportamento nel mondo capitalistico e in quello socialista. Gorki nel rappresentare se stesso non è meno modesto di Makarenko, e il complesso dell'opera educativa di Makarenko lascia trasparire luminosamente il significato della sua personalità. Ma, a parte ciò, nel primo caso si tratta della formazione di una personalità significativa nella lotta con l'ambiente circostante; nel secondo, del salvataggio e dell'educazione sistematica di centinaia di ragazzi ad opera di una volontà forte e cosciente del proprio fine, che tuttavia combatte — consapevolmente — all'interno di un collettivo e che acquisisce il suo reale significato solo in rapporto con la società socialista.

Questa distinzione modifica l'intera costruzione, l'intera struttura dell'opera. I personaggi e le circostanze dell'ambiente sociale determinano, certo, in entrambi i casi lo sviluppo della personalità dell'autore. Ma questa azione reciproca ha tuttavia una natura qualitativamente diversa: nelle autobiografie classiche — nonostante il prevalere dell'ambiente — essa s'impernia sulla personalità dell'autobiografo: ogni uomo e ogni evento acquistano il loro significato per l'effetto che esercitano sull'autore. In

Makarenko, invece, è l'ambiente che costituisce il vero punto centrale: e col suo evolversi si evolve lo stesso autore.

Dal punto di vista della composizione questo fatto comporta che il protagonista individuale sia sostituito dalla massa. Beninteso, molto spesso la massa appare come rapporto del singolo col singolo. Ma, mentre le autobiografie classiche non superano questo rapporto, in Makarenko le relazioni fra gli individui sono sempre cristallizzazione di una determinata fase di sviluppo della massa, e i singoli rappresentano soltanto tutte le tendenze proprie della massa raffigurata nell'opera (e non solo importanti strati o importanti tendenze sociali, come avviene nelle grandi autobiografie classiche). In tal modo, anche la personalità di Makarenko acquista un rilievo centrale in un altro senso: essa è il motore, da cui partono quegli impulsi che guidano coscientemente l'evoluzione della massa, del collettivo e di ogni singolo, e che aiuta a risolvere le collisioni chiarificatrici e a portarle a termine in modo giusto.

Da tutto questo sorge un problema compositivo del tutto nuovo e che si differenzia sia da quello dell'autobiografia sia da quello del romanzo. Abbiamo già chiarito la prima distinzione. La composizione del *Poema pedagogico* si differenzia dalla composizione del romanzo perché il contenuto e il genere di rappresentazione non permettono che si faccia posto ad alcuna vicenda individuale, ad alcun elemento favoloso. Non si creda però che qui si tratti di una particolarità di Makarenko come « scrittore ». *Bandiere sulle torri* è infatti un normale ed eccellente romanzo, con un intreccio del tutto normale, costruito con una tecnica epica normale e chiaramente percepibile, in cui è rappresentata la vicenda e la rieducazione del gruppo umano Igor-Vania-Wanda-Rygikov datosi al vagabondaggio; il collettivo dei colonisti con Zakharov-Makarenko alla testa è, ancora secondo le norme del romanzo, l'ambiente in senso interno ed esterno; il romanzo racconta come i « nuovi » (con l'unica eccezione di Rygikov ormai tanto corrotto da diventare un vero delinquente) vengano assorbiti in un collettivo ormai sostanzialmente educato.

Assai diversamente stanno le cose nel *Poema pedagogico.* Quest'opera mostra infatti come sorga il collettivo, come da una realtà caotica si sviluppino i princípi della sua costruzione, della convivenza umana, come per opera di Makarenko questi princípi divengano consapevoli; mostra come il collettivo, nonostante tutte le crisi e le ricadute, si sviluppi costantemente raggiungendo una sempre maggiore saldezza, tanto che (il che è molto importante sotto il profilo della composizione) i colonisti piú evoluti lasciano la colonia per inserirsi, dopo un'ulteriore educazione, nella vita, e i « nuovi » possono esser assorbiti senza frenare il moto evolutivo della colonia stessa. In questo caso la trama romanzesca non può fornire il filo conduttore. Il vero e proprio *eroe* dell'opera è quindi il collettivo, che progredisce e si rafforza nell'ininterrotto ricambio dei singoli, è la massa dei colonisti.

Sarebbe tuttavia non meno sbagliato considerare il *Poema pedagogico* quale il romanzo di una « cosa », di un ambiente, come avvenne nella letteratura borghese dal naturalismo di Zola in poi, fino ad esercitare una certa influenza anche sui primi incerti tentativi della letteratura socialista. Una simile concezione del tema affonda le sue radici nelle tendenze feticistiche della società capitalistica, per cui i prodotti dell'attività umana non appaiono veicoli o tramiti dei rapporti umani, ma il vero e proprio soggetto poetico; come ha ben osservato Julius Hay, qui si finisce per scambiare la tematica con il concreto tema letterario. Makarenko non ha nulla a che fare con tutte le tendenze del genere. Il suo modo di vedere le cose, come quello di ogni grande scrittore, è tutt'altro che feticistico: egli non soltanto vede dappertutto e con immediatezza i concreti rapporti sociali e umani, non soltanto pone, con poetica intuizione, ogni strumento materiale al posto che gli compete nel flusso e nell'intreccio della realtà sociale; ma è in grado anche, come abbiamo mostrato distesamente piú sopra, di estirpare radicalmente dalla considerazione dell'uomo ogni elemento feticistico. Il collettivo di Makarenko non ha dunque niente da spartire con le fabbriche, le fiere, ecc. di Zola che sono — fino a un certo

punto — « popolate » di figure simili alle umane e a cui tuttavia in queste concezioni letterarie viene attribuito un valore poetico superiore a quello degli uomini. La colonia di Makarenko costituisce in ogni fase di sviluppo l'intricata, contraddittoria unità di altrettanto intricati, contraddittori rapporti, continuamente evolventisi, di uomini visti concretamente e rappresentati come figure vive. La colonia non giunge mai a possedere un'esistenza poetica indipendente dal complesso di uomini e di rapporti umani che la compongono; e perciò le mancano anche tutti gli attributi di quel simbolismo romantico, con cui i naturalisti meglio dotati hanno cercato di superare o meglio di travestire il carattere prosaico, la « materialità » del loro tema.

L'*eroe* del libro di Makarenko è dunque la massa concreta e vivente dei colonisti. Ma quest'affermazione ha bisogno al tempo stesso di essere precisata, perché non venga confusa con una delle varie tendenze falsamente moderne. Anche in questo caso nella letteratura borghese decadente si assiste a un processo di feticizzazione: alle masse viene attribuita un'essenza autonoma, indipendente dai singoli individui che le compongono, e i singoli, le loro vicende, si dissolvono completamente nella massa, diventano a confronto di essa secondari e addirittura nulli. La massa di Makarenko è invece sempre una realtà sensibile, vivente, è piú che la mera somma dei suoi membri (Per mostrare questo concreto nesso dei singoli con la massa basterà rimandare allo « stile » della colonia, di cui s'è già parlato). Tuttavia questa continua, ininterrotta, attiva onnipresenza della massa nella vita di ogni colonista non significa affatto che nella rappresentazione dei singoli avvenimenti essa debba apparire sempre concretamente e poeticamente dominante. Al contrario. Nella maggior parte dei casi narrati da Makarenko, c'è in primo piano una personalità concreta o un gruppo di personalità concrete, il cui destino viene deciso di volta in volta.

Ma da che cosa nasce l'esperienza artistica della onnipresenza della massa? Anzitutto dall'attiva partecipazione delle masse a tutti gli avvenimenti piú importanti. La massa non è soltanto un coro che accompagni o commenti, ma prende parte

diretta all'azione drammatica. Inoltre dal fatto che — e di pari passo col progredire del collettivo, quindi su un piano piú alto — il singolo, anche quando agisce individualmente, anche quando il suo destino personale assurge in primo piano, si sente sempre parte della massa ed è caratterizzato in ogni attività da questo legame. Infine, dal fatto che il rapporto tra il singolo e la massa viene artisticamente relativizzato in modo continuo: sono, cioè, sempre individui singoli della massa che, in seguito a determinati avvenimenti, vengono direttamente portati alla ribalta; ma, una volta che la loro vicenda è conclusa, essi si eclissano spesso per lungo tempo nella massa, e spetta allora ad altri di venire investiti a loro volta dalle luci dei riflettori: essi stessi ricompaiono poi come protagonisti o come elementi di fianco in un nuovo episodio, solo quando lo richieda la loro vicenda o la loro funzione nella vita del collettivo.

Questo genere di composizione ha come conseguenza, da una parte, che nel corso della narrazione, quasi inavvertitamente, emergono plasticamente dalla massa molte personalità singole, di cui cominciamo a conoscere i piú profondi problemi vitali — e proprio in ciò sta la funzione artistica della forma drammatica del conflitto, di cui abbiamo già esaminato l'aspetto etico e pedagogico —, sicché nella nostra memoria la pienezza delle personalità singole si coagula fino a suscitare l'impressione di una massa reale. A causa peraltro dei suoi elementi costitutivi, questa non è piú amorfa come la massa che si incontra nella letteratura borghese, ma riccamente strutturata, possiede una propria netta fisionomia, senza per questo perdere i caratteri peculiari dei singoli individui che la compongono. D'altra parte, la tecnica di Makarenko, con il suo alternare primi piani a dissolvenze totali o parziali dei singoli nella massa, rafforza anch'essa l'impressione di avere sempre a che fare con una massa in movimento, in continuo sviluppo, attraverso le vicende dei singoli personaggi. Che il singolo appaia in primo piano e poi venga di nuovo nascosto allo sguardo del lettore è cosa che sta in legame organico con le vicende e con la concreta natura della massa. La naturale alterità di individuo e massa non è annullata, ma riceve una se-

rie infinita di gradazioni di valore, per il fatto che la figura singola, quando appare in primo piano o si perde nello sfondo, quando è protagonista o personaggio episodico, viene sempre illuminata in modo diverso; e che l'apparire e lo scomparire acquistano un carattere dinamico e modellano perciò, sia per la forma plastica che per l'atmosfera, i singoli, come anche le masse, con sempre nuove luci e ombre, con passaggi graduali o con rigidi contrasti.

Una composizione epica del tutto originale scaturisce dunque organicamente dal proprio contenuto e sorge innanzi a noi con naurale semplicità. Ma, come ogni forma artistica originale, essa ha anche la sua preistoria, il che vuol dire che, nei suoi caratteri determinanti, è essenzialmente nuova e al tempo stesso è una prosecuzione delle tradizioni progressive della letteratura mondiale. In effetti, questa raffigurazione di individuo e massa ha impegnato i piú importanti realisti anche nelle società di classe. In particolare, ciò vale soprattutto per la forma che giunge alla sua compiutezza (possibile solo nel mondo socialista) con l'opera di Makarenko: e cioè il portare alla luce, il dipanare in forma mobile e concreta le insospettate e grandiose possibilità che giacciono sul fondo degli uomini piú semplici e umili. Goethe, con la figura di Dorothea, e Walter Scott, con quella di Jenny Deans (*The Heart of Midlothian*), furono i primi a tentarlo. In entrambi la soluzione poetica è che un inatteso sconvolgimento pone d'improvviso i personaggi di fronte a un fatto che richiede qualità morali eccezionali. Le due eroine vivevano in precedenza una vita per nulla distinta da quella della massa; entrambe si dimostrano esemplari nel difficile compito che è stato loro posto inaspettatamente e dopo la loro impresa straordinaria riaffondano, senza lasciar traccia, nella vita quotidiana. In questo genere di raffigurazione si esprime — entro i limiti della società borghese — un autentico spirito democratico, un profondo amore e una salda fiducia nelle forze del popolo. Goethe e Walter Scott mostrano — proprio perché i due personaggi vengono chiamati a quell'impresa in un certo senso quasi per caso, e nella loro vita ulteriore non avviene alcun fatto eccezionale, — che Dorothea

e Jenny Deans sono personalità moralmente superiori, ma per il resto nient'affatto eccezionali, bensí solo esponenti delle migliori qualità morali che esistono nelle masse e nella vita del popolo; la prova loro toccata in sorte sarebbe stata superata da molti altri individui.

Senza indugiare adesso sulle forme piú evolute di trattazione del problema — nella raffigurazione tolstoiana degli eserciti, e soprattutto nella *Madre* di Gorki —, considereremo brevemente il contrasto tra gli inizi borghesi e il punto oggi raggiunto col socialismo, per cogliere piú esattamente la peculiarità di Makarenko. Già il fatto che Goethe e Scott rappresentino un caso singolo (mentre in Makarenko i casi singoli sono solo episodi, o comunque punti nodali di un moto collettivo), mostra in modo chiaro l'acutezza del contrasto. Anche se la differenza venisse concepita sulle prime come una differenza di quantità, si dovrebbe qui rilevare qualcosa di qualitativamente nuovo. Con Goethe e Scott si tratta, in certo senso, delle astratte possibilità di uno slancio morale in singoli plebei. Appunto per questo, la loro vicenda è permeata di molti e vari elementi casuali: casuale il personaggio scelto, ma ancor piú casuale l'occasione del riscatto. Perciò la capacità di un tale slancio, anche negli altri membri della massa, proprio per il carattere astratto della possibilità, rimane in gran parte oscura.

Ora, tutto ciò è espresso in Makarenko assai piú concretamente: in primo luogo, assistiamo alla riprova positiva offerta da tanti (e al fallimento di pochi) del fatto che la capacità di evoluzione delle masse non è piú legata a un solo esempio, di necessità piú o meno casuale, ma viene sperimentata nella massa stessa, cosí come si articola nelle singole personalità. In secondo luogo, per ogni personaggio di Makarenko l'emergere dall'ottusità della vita quotidiana non è un atto isolato ed eccezionale, determinato da un avvenimento eccezionale (e quindi contiene in sé, in modo ineliminabile, il momento del caso), ma una componente necessaria della nuova vita sociale, nel suo necessario svolgersi e rinsaldarsi. Perciò le crisi, le collisioni, l'elevazione morale che ne conseguono non riconducono piú alla grigia vita d'un tempo,

ma sono gradini necessari d'una sola scala che porta a un'esistenza superiore. In terzo luogo, lo sviluppo ora accennato, a volte ricco di crisi, è guidato dalla coscienza, dalla coscienza socialista. A questo modo, anche le circostanze risolutive perdono molto della loro casualità, perché anche quando esse si verificano spontaneamente in forma immediata e casuale, il consapevole trattamento pedagogico trasforma questa casualità nella necessità del modo di vita socialista.

Nel *Poema pedagogico* abbiamo, dunque, da una parte, una catena aperta di avvenimenti interessanti, di avventure, ecc. come nei migliori romanzi del XVII e del XVIII secolo. Ma mentre in questi — a differenza del romanzo del XIX secolo — manca il concreto tessuto connettivo di un ambiente già plasmato, in Makarenko, e in modo a dire il vero originale, è proprio quest'ambiente a costituire il tessuto connettivo (la colonia Gorki e, intorno ad essa, la costruzione del mondo socialista), ed esso è anzi artisticamente molto piú vigoroso ed efficace che nei grandi realisti critici. Balzac, quando volle chiarire questa differenza di composizione tra i suoi predecessori ed i propri tentativi, caratterizzò il romanzo del XVII e del XVIII secolo come *letteratura delle idee.* E con piena ragione, poiché in questa letteratura, che aveva come contenuto una società borghese non ancora completamente formata, le « idee » dovevano costituire il fermento spirituale con cui legare artisticamente le singole avventure, concepite in una connessione solo generica. Col consolidarsi della società borghese, nasce, come suo riflesso letterario, il romanzo borghese moderno, che Balzac, prevedendone gli sviluppi futuri, caratterizzò già nei suoi contemporanei (Victor Hugo, ecc.) come *letteratura delle immagini.* Balzac stesso considerò la propria arte come una sintesi « eclettica » di queste due tendenze: da un lato, della letteratura delle « idee » e dall'altro di quella delle tendenze che miravano a rappresentare artisticamente in modo immediato (pittoricamente, ecc.) i nuovi fenomeni della vita. Per quanto impreciso e inesatto sia il termine di « eclettismo » per definire la produzione artistica di Balzac, esso tuttavia esprime con chiarezza la problematica

di « idea » e realtà in quelle soluzioni a cui poteva giungere il realismo borghese, a causa dei suoi limiti sociali. Solo nella società socialista, in virtú del giusto rapporto definito da Marx tra idea e realtà, si può realizzare il sogno di Balzac: una letteratura d'« idee » fondata su una coerente base reale e universale. In questa prospettiva le analogie e le differenze tra Makarenko e i suoi predecessori, il rapporto fra la tradizione realista e ciò che è qualitativamente nuovo, ci appare in una luce ancora piú chiara.

Il *Poema pedagogico* è costruito su fatti e vicende che non costituiscono come tali un intreccio favoloso, e che tuttavia rappresentano un'unità organica; si tratta di un'opera potentemente realista in tutti i particolari, e che nella sostanza costituisce nondimeno una tipica incarnazione della letteratura di « idee ». Solo che, la nascita di un'« idea », l'idea della pedagogia socialista, è anche il risultato piú importante a cui tende il mondo rappresentato da Makarenko. Qui si può ammirare ancora una volta l'originalità dell'arte di Makarenko. La sua opera, come s'è mostrato, è costituita da un incastro di fatti isolati, di singoli episodi, che si manifestano per lo piú nella forma di collisioni. Da queste collisioni scaturisce, nel corso dell'opera, la pedagogia socialista, ma non come « scopo finale ». Lo svolgimento artistico dell'opera consiste piuttosto nel fatto che nelle singole collisioni esplodono e giungono a soluzione le contraddizioni di una data fase di sviluppo; la fase successiva, piú evoluta, genera a sua volta contraddizioni superiori, collisioni e soluzioni con esse connesse. Cosí, l'opera intera, benché priva dell'elemento unitario rappresentato dall'intreccio di una vicenda individuale, è percorsa da una linea continua, costituita dal sorgere, dal risolversi, e quindi dal rinascere delle contraddizioni, e ha per coronamento la nascita del collettivo col suo stile, col suo progressivo innalzarsi alla coscienza: ha per coronamento, in altri termini, la pedagogia socialista di Makarenko.

Il *Poema pedagogico* è una raffigurazione classica del nesso dialettico di idea e realtà. Dell'idea, come prodotto delle condizioni di vita e dei processi sociali e al tempo stesso come motore

dei loro mutamenti, come elemento che accelera la loro trasformazione; della contraddizione, come principio del movimento della realtà nell'essere e nella coscienza. Se noi abbiamo qui usato il termine *classico*, l'abbiamo fatto seguendo Marx ed Engels, che hanno visto in questa parola prima di tutto una caratterizzazione di rapporti reali e per i quali, quindi, l'uso estetico di questo termine era qualcosa di legittimo, solo quando forma e contenuto fossero il riflesso esteticamente valido di una situazione di fatto nella vita della società, di una situazione che può ben essere chiamata classica. Cosí per Marx è classico lo sviluppo del capitalismo inglese, e Engels parla in generale del ragionamento logico come di uno « specchio modificato » della realtà, « ma modificato secondo leggi offerte dallo stesso divenire reale della storia, in quanto ogni momento vi può essere considerato in quel punto del suo svolgimento, in cui esso raggiunge la sua piena maturità, la sua classicità ». Questa definizione di Engels è valida — con le modifiche richieste dalla natura peculiare del rispecchiamento artistico della realtà — anche per l'estetica.

In questo senso, noi crediamo di poter chiamare classica anche l'opera di Makarenko. Quest'opera rappresenta un importante processo vitale in modo che tutte le fasi appaiono nella loro piena e articolata maturità, che tutte le caratteristiche fondamentali si sviluppano nel movimento delle loro reali contraddizioni: la società socialista in costruzione ci offre un importante strumento per il suo ulteriore progresso. Il carattere classico di questo contenuto determina l'originale classicità della sua forma. Poiché, quando un grande scrittore scopre un contenuto genuino e perciò nuovo, sorge sempre una forma autentica, per poco che essa corrisponda ai nostri preconcetti formali. L'opera di Makarenko raffigura « l'accumulazione originaria » della pedagogia socialista. Non a caso, dunque, questa forma si avvicina, seppure da lontano, a quelle opere d'arte che mirano anch'esse a ritrarre una realtà nel suo primo farsi. Ma, poiché nei suoi tratti fondamentali la nascita del socialismo è sempre, in tutti i campi, qualche cosa di originale e di qualitativamente

nuovo, anche la forma artistica in cui questo processo si esprime deve differenziarsi da tutte le forme precedenti. La classicità non è dunque in assoluto contrasto, come vorrebbe il formalismo, con la reale originalità del nuovo contenuto e della forma che da esso organicamente si sprigiona, ma è, al contrario, il suo coronamento artistico.

1951

PLATONOV / GLI IMMORTALI

Con giusto diritto dalla letteratura socialista si esige la rappresentazione dell'uomo nuovo, dell'uomo socialista. Con giusto diritto si criticano quelle sue opere in cui, pur nelle nuove condizioni della vita socialista, compaiono personaggi la cui intima struttura non si distingue molto da quella dei personaggi della società capitalistica. Questa esigenza tuttavia non è sempre legittima: si vuole che l'uomo nuovo venga ritratto dalla letteratura sovietica « bell'e fatto », come un essere radicalmente « nuovo », che non ha niente da spartire col « vecchio » uomo. Queste false e astratte pretese sono frequenti soprattutto nei critici occidentali.

D'altra parte, si possono riscontrare tendenze altrettanto false anche in alcune opere della nostra letteratura. Perché è relativamente facile costruire virtú socialiste astratte (e quindi assolutamente rigide), « pure », a cui opporre tratti non meno rigidi e tipici della società capitalistica (la grossolana e assoluta contrapposizione di ottimismo e pessimismo, ecc.). È invece indicibilmente piú difficile rappresentare il complesso e contraddittorio processo di *genesi* dell'uomo nuovo in un ambiente sociale che è esso stesso in formazione e che soffre ancora dei residui economici e ideologici del capitalismo.

Pure, è questo l'unico modo di raffigurare l'uomo nuovo, perché soltanto cosí egli nasce dalla nuova realtà. Un uomo « bell'e fatto », definito, che si distingue al cento per cento da tutto ciò che è vecchio, nella vita non esiste. L'essere dell'uomo nuovo è al tempo stesso il suo divenire. Egli si forma superando, sia nell'azione sia dentro di sé, il gravoso retaggio della società capitalistica, prima di tutto nei settori decisivi della vita, assolvendo

i compiti posti dalla storia con gli strumenti — che sono del resto anche gli unici — a sua disposizione. Il contenuto, la direzione e l'intensità di questo lavoro dànno la misura del carattere dell'uomo nuovo. I problemi per la cui soluzione l'uomo combatte e la natura stessa della lotta mostrano che cosa egli sia e che cosa rappresenti: se in lui sta davvero maturando l'uomo nuovo socialista e fin dove sia capace di pervenire sulla strada del rinnovamento socialista.

Semplicità e modestia: son queste le caratteristiche del racconto ove Platonov ritrae con arte un uomo nuovo, il capostazione Levin. Alla ricerca di una semplicità, schiva di ogni frase, Platonov riduce al minimo la composizione. Egli descrive l'esistenza della piccola e remota stazione di Krasny Peregon in un breve periodo di tempo, che non si differenzia affatto dal corso abituale della vita prima e dopo le vicende narrate.

Il racconto è dunque un semplice quadro di vita quotidiana. Ma un'opera letteraria non può mai essere valutata soltanto sotto l'aspetto formale, nei suoi tratti piú superficiali, e il racconto di Platonov è una riconferma di questa verità.

La realtà quotidiana, la vita di ogni giorno è il tema preferito del naturalismo. Il naturalismo descrive scene di vita abituali, immutabili, evitando quasi morbosamente ogni fenomeno e carattere eccezionale, che esca dal seminato, ogni elemento che si elevi in qualche modo sulla grigia e noiosa mediocrità.

L'esistenza di ogni giorno raffigurata da Platonov non ha niente in comune con la pittura a base di grigio su grigio del naturalismo. Il compito che Platonov s'è imposto è di mostrare nel quadro della vita quotidiana sovietica alcune tendenze di sviluppo di chi lotta per il socialismo. Assistiamo cosí alla dura battaglia di questi uomini con le deleterie sopravvivenze della società capitalistica: alla battaglia per rimuovere quell'oscurità nella coscienza e nel cuore degli uomini, quel disordine nella vita e nel lavoro, che sono ancora residui del sistema precapitalistico o del regime capitalistico. In questa lotta essi si valgono tuttavia anche dell'eredità del capitalismo, ed in singoli dettagli della vita economica si appropriano le esperienze organizzative del capitalismo piú evoluto; ma al tempo

stesso combattono in tutti i campi contro i mezzi specifici, condizionati dalla proprietà privata, dall'organizzazione capitalistica del lavoro, contro l'individualismo e l'egoismo, contro l'avidità e l'inumanità proprie dell'uomo deformato dal capitalismo e asservito al suo sistema di divisione del lavoro. Solo attraverso questa lotta fiorisce e si espande l'economia socialista. Chi lavora consapevolmente per sormontare gli ostacoli esterni e interni costruisce questa economia e, in questo processo, diventa un uomo socialista. Uno di questi è Emanuil Semionovic Levin, il quale cerca di riattivare un piccola stazione ferroviaria. Qui Levin realizza, nel suo ambito, il piano di riorganizzazione delle ferrovie, elaborato da Kaganovic. Levin si sente solo una rotella nel colossale meccanismo dei trasporti ferroviari sovietici. Beninteso, una rotella particolare in un meccanismo particolare.

L'autore non dice se Levin lavora da molto tempo nella stazione, ma dal suo desiderio di farla funzionare alla perfezione risulta che la stazione gli è entrata nella carne e nel sangue: anche di notte, stanco morto, sente nel subcosciente se sulla linea o nel deposito tutto funziona a dovere. Una volta, parlando per telefono con un dipendente addetto al turno di notte, esclama: « Domani mattina scoprirò il colpevole. Perché non dormo? Dormo, dormo, ma sto sognando ciò che capita da voi... ».

E un'altra volta: « Quanto tutto è tranquillo, posso anche dire addio al sonno. Che? No, dormirò tranquillo ».

Va da sé che la tecnica e l'organizzazione occupano nel lavoro di Levin il primo posto. Egli si interessa con passione a tutti i perfezionamenti tecnici. Diventa uno specialista. Introduce un sistema di « segnalazioni preventive », chiede consiglio a chiunque abbia una certa esperienza sul modo di rendere piú razionale il servizio e di applicare nuovi metodi di lavoro, ecc. La sua passione per la tecnica non lo precipita però, neppure per un attimo, in quell'arida unilateralità che è caratteristica dei dirigenti di imprese capitalistiche. Per Levin l'uomo e la macchina, l'uomo e la tecnica, sono indissolubilmente congiunti. L'uomo domina la tecnica: dai loro mutui e fecondi rapporti deriva la propria sostanza l'organizzazione socialista dell'economia e nasce

l'uomo nuovo. « Levin non si affidava del tutto né alla tecnica né agli uomini, ma li amava entrambi, per istinto ».

Il compito è di trasformare, di rieducare l'uomo. E l'arte di Platonov si rivela nel fatto che egli riesce, pur nel modesto e quasi insignificante frammento di vita presentato, a descrivere molti processi che sono una riprova della trasformazione interiore dell'uomo. Naturalmente, Platonov addita soltanto la direzione, la tendenza di questi processi; nella sua opera — e questo è uno dei punti forti della sua tecnica narrativa — non vediamo alcun uomo radicalmente trasformato, ma solo quei « punti di Archimede » su cui Levin poggia la leva; vediamo il movimento provocato dall'operosità di Levin e la direzione ultima di questo movimento.

La passione di Levin per questa trasformazione dell'uomo è un tratto straordinariamente caratteristico della sua personalità. Ma per comprendere il carattere socialista della sua personalità, bisogna anzitutto rendersi conto del contenuto concreto di questa passione. Levin non è affatto un « moralista », un « educatore » astratto dell'umanità. Il suo scopo immediato è di fare dei suoi collaboratori (contadini e semicontadini) dei buoni ferrovieri. La natura sociale di questa rieducazione si esprime nella complessa dialettica che unifica le tendenze individuali dei singoli e il loro lavoro; ma in pari tempo la personalità si emancipa da ogni vincolo, le qualità e il valore umano si rinsaldano, i successi nel lavoro sono organicamente connessi con l'evoluzione della personalità.

La trasformazione del « materiale umano », dei contadini e degli artigiani in proletariato è stato uno dei compiti storici essenziali del capitalismo. E il capitalismo lo ha assolto prendendoli per fame, ha trasformato i contadini arretrati in docili « pezzi » delle sue macchine; e l'avanguardia rivoluzionaria della classe operaia per impedire la disumanizzazione completa di questi proletari ha dovuto combattere un'aspra battaglia.

Levin sa che per trasformare un contadino o un artigiano arretrato in un autentico operaio, che sia padrone della tecnica progredita della produzione socialista, è indispensabile trasformarlo

in un membro del collettivo pienamente consapevole della propria responsabilità. Con lo stesso acutissimo udito che lo fa ridestare nel cuore della notte, se non sente il fischio delle locomotive, Levin ascolta i discorsi dei suoi collaboratori, e non solo le parole, ma anche i silenzi, il ristagnare del discorso, per individuare nelle loro menti quelle deficienze che hanno impedito a questi uomini di dare piena espansione alle loro capacità, e in particolare di diventare buoni ferrovieri.

Il lavoro per la stazione e il suo buon funzionamento sono la premessa e la mèta degli sforzi e delle preoccupazioni di Levin. Ma la dialettica peculiare del sistema socialista si rivela anche qui: i mezzi di cui Levin si vale per scoprire le « avarie » esistenti nella vita privata dei suoi uomini e per « ripararle » non restano nell'ambito del fine immediato di organizzare il lavoro nella piccola stazione. Questi mezzi fanno espandere *tutte* le facoltà umane — e non solo quelle che servono ai ferrovieri — e permettono all'uomo di emanciparsi dalla vita ristretta e chiusa del villaggio e del mondo piccolo-borghese della città. Educare un buon operaio non vuol dire soltanto insegnargli a eseguire un dato lavoro, ma elevare e arricchire *tutta* la sua vita, infondergli energia, intelligenza e tenacia. L'uomo è davvero, come insegna la dialettica, il prodotto del suo lavoro, in senso lato.

Levin lo sa bene. Per lui questa non è soltanto una verità marxista, ma il fondamento stesso della vita quotidiana, della vita di ogni giorno. Una delle caratteristiche piú singolari del racconto di Platonov consiste nel fatto che l'autore, pur essendo un intenditore assai piú profondo della tecnica ferroviaria che non quegli scrittori che si dilungano per interi capitoli nella descrizione delle macchine (che conoscono, del resto, come osservatori superficiali), ricorre solo di rado alle descrizioni tecniche. La sua attenzione è tutta concentrata sull'uomo. La capacità, o l'incapacità, di apprendere la tecnica appare riflessa nello specchio di tragedie e tragicommedie umane, dell'eroismo e della debolezza dei personaggi.

Il destino dei personaggi raffigurati da Platonov si incentra nella figura di Levin. Questi personaggi sono in sé interessanti, ma

la loro funzione narrativa consiste nel rendere evidente la parte che può assolvere un Levin nel trasformare l'esistenza di altri uomini. A uno sguardo superficiale il racconto di Platonov si rivela privo di un saldo asse compositivo: l'intreccio è tutto in una successione di colloqui fra Levin e i suoi collaboratori nonché nei pensieri che precedono e seguono questi colloqui. La sostanza di questi colloqui è sempre il lavoro quotidiano nella stazione ferroviaria, il momento centrale la modesta, « privata » preoccupazione di un operaio. Uno vuole un gallo di razza per la moglie che alleva pollame, un altro fabbrica vasi, un terzo vorrebbe lavorare solo di notte, perché il bambino non resti solo in casa di giorno, ecc.

Il significato umano e artistico di questi colloqui sta nel fatto che in essi vengono sollevati problemi di vita. Il matrimonio con una donna, che non sa trovare un posto nella vita e perciò è perennemente in cerca di nuove e futili preoccupazioni, disorganizza anche la vita privata e il lavoro del marito; l'avidità di un operaio nuoce al rendimento del suo lavoro. E le considerazioni critiche di Levin, che scoprono il nesso diretto tra la vita « privata » e il lavoro, provocano nell'uomo pensieri e sentimenti che influiscono su tutta la sua esistenza.

Dappertutto appare la simpatia di Levin per l'uomo, la sua volontà di aiutarlo. Egli si preoccupa di conoscere e appagare tutti i desideri dei suoi uomini — anche quelli di natura privata che, in apparenza, poco hanno da spartire con l'« essenza » del lavoro — per rendersi utile agli altri e dare una base sempre piú solida al suo lavoro e alla sua vita. Ma non per questo Levin è un « filantropo », un individuo dal cuore tenero che dice di sí ad ogni capriccio. A un certo punto, decide di proporre l'espulsione dal partito comunista di un operaio incapace e si rifiuta di dar lavoro a un tale che ha abbandonato un colcos nella speranza di guadagnar bene, e senza fatica, nelle ferrovie.

Cosí Levin appare, secondo le circostanze, secondo il valore che hanno gli uomini con cui viene a contatto, ora bonario e ora severo, ora condiscendente e ora irremovibile. È il vero bolscevico, il lavoratore di cui si ha bisogno per costruire il socialismo.

Levin applica la linea politica del partito, ma nel suo campo non lo fa meccanicamente, bensí come un individuo autonomo, dotato di un'intelligenza vivace e di sentimenti profondi, come un capo e un educatore delle masse.

Eppure non diventa, per queste sue caratteristiche, uno di quei « personaggi ideali », senza vita, che suscitano nel lettore una legittima noia. E non perché all'« immagine ideale » del bolscevico — come purtroppo ancora accade qua e là nella nostra letteratura — venga « appiccicato » un qualsiasi tratto « negativo », per farne cosí un « personaggio vivo ». Questo metodo non serve a niente. Un pupazzo meccanico non può certo diventare un uomo sol perché qualche suo lato marginale è a bella posta alterato.

I tratti negativi di per sé non possono dar vita a un personaggio letterario. Il nesso concreto fra le virtú e le deficienze di un uomo, la coscienza che spesso i difetti non sono un dato esteriore, ma un elemento connesso con le qualità positive, la coscienza che queste qualità sono legate al destino sociale degli uomini e ai problemi fondamentali dell'epoca : è questo l'unico fondamento per costruire un personaggio letterario.

Cosí è costruita la figura di Levin. Non occorre un acume particolare per scorgere nei tratti di Levin una sofferenza nascosta, che si avverte ad esempio nel colloquio di Levin con Pirogov. Levin vuole proporre l'espulsione di Pirogov dal partito. « ...Anch'io sono un pover'uomo, e forse mi va peggio che a te e sono piú infelice! — grida Levin, dando per un attimo libero sfogo alla sua indignazione ».

Questa pena nascosta, che Levin riesce a contenere con la sua forza di volontà, nasce dal ricordo delle umiliazioni subite durante l'infanzia e di un amore infelice; ricordi che a volte restano nel flusso della sua attività cosciente come bolle d'acqua. Noi non conosciamo la storia della vita di Levin. Ma la sua fisionomia intellettuale e morale, lo stile del suo lavoro mostrano che deve aver avuto una vita difficile, dura, prima di diventare un militante consapevole e pronto al sacrificio.

Anche adesso la vita spirituale di Levin non è priva di con-

flitti interiori. Già da tempo egli ha compreso che il problema dei trasporti è in sostanza molto semplice. « Perché — si domanda Levin — non basta il lavoro normale di tutti i giorni, perché occorrono sforzi dolorosi? L'avversario o il settario: sta qui il punto! »

Ma che cosa rivela nella vita e nell'attività di Levin questa tensione? L'abbiamo già visto: una forte e tenace preoccupazione per gli operai con cui lavora. « Dobbiamo riscaldare senza sosta gli altri col nostro fiato, e tenerli vicini a noi, perché si rendano conto del loro valore e ricambino, almeno per pudore o cattiva coscienza, l'aiuto dato loro dall'esterno con una vita onesta e un lavoro dignitoso ». Ma in pari tempo, intimamente congiunto con questa qualità, si manifesta in Levin un certo *scetticismo,* che caratterizza tutto il suo modo di comportarsi.

Abbiamo già parlato dell'impiegato che gli chiede di lavorare di notte. La richiesta sembra a Levin sospetta, egli perciò manda Galia, la domestica che si occupa della sua casa, nell'appartamento dell'impiegato per rendersi meglio conto del suo modo di vita. Cosí viene a sapere da Galia che anche la moglie dell'impiegato lavora di giorno e che il bambino, restando a casa solo, continua a piangere. Levin prega allora la domestica di sorvegliare il bambino fino al ritorno dei genitori. « E chi vi preparerà da mangiare? Che mangerete? — lo rimbrotta Galia ». « Non mangerò, — risponde il capostazione, — lo stomaco vuoto non fa poi tanto male... »

In questo caso Galia si comporta in modo non solo piú intelligente e pratico, ma anche piú umano di Levin. Galia lo aggredisce con i suoi rimproveri e decide di portare il bambino in casa del capostazione.

Quest'episodio, in apparenza insignificante, illumina alcuni tratti fondamentali del carattere di Levin e la concezione che egli ha di sé, non solo come personalità ma anche come tipo sociale e storico. Platonov torna piú volte su questa questione. Nel cervello stanco di Levin si agitano vari pensieri: « Dentro di lui fanno ressa energie vigorose e pure, e Levin vorrebbe spenderle subito, consumarsi nel lavoro e nei suoi problemi, perché

un cuore nuovo, sconosciuto, migliore e piú felice, possa godere dei frutti di una vita donata con abnegazione. Levin — almeno cosí gli pareva — non avrebbe mai potuto vivere una vita piena. Si considerava un uomo provvisorio, di transizione, che nel corso dello sviluppo storico avrebbe finito per scomparire rapidamente: allora, non sarebbero piú esistiti uomini cosí tormentati, poco interessanti, preoccupati solo di vagoni e locomotive. È forse un bene che un giorno scompaiano per sempre ».

Qui e in tutti gli altri casi è significativo che Levin sottovaluti la sua personalità, a causa della sua qualità migliore: la passione quasi ossessiva per il lavoro. Non si tratta d'un caso, né di una qualità meramente individuale, né di un fatto eccezionale. È invece un problema generale del periodo di transizione, il riflesso della divisione sociale del lavoro nell'attuale fase di sviluppo del socialismo; beninteso, un riflesso soggettivamente deformato, ma al tempo stesso, anche e proprio in questa forma, un riflesso necessario.

La divisione capitalistica del lavoro è stata sempre intimamente contraddittoria. Da una parte, è un possente fattore di progresso delle forze produttive e, in pari tempo, delle qualità personali degli uomini, delle loro capacità, delle loro cognizioni, della loro esperienza. D'altra parte, tuttavia la divisione capitalistica del lavoro deforma e snatura gli uomini (non soltanto gli operai, benché piú degli altri), riducendoli al grado di « specialisti » unilaterali, di accessori della macchina. La divisione sociale del lavoro nel mondo capitalistico impedisce dunque lo sviluppo della personalità. I grandi artisti e filosofi dell'epoca capitalistica elevano di continuo una risoluta protesta contro gli ostacoli e i vincoli che si frappongono alla libera espansione della personalità e che minacciano anzi di schiacciarla. Engels apprezza molto lo sviluppo ampio e multilaterale dei grandi uomini del Rinascimento e sottolinea come la divisione del lavoro, non ancora pienamente dispiegata, sia la base sociale della cultura rinascimentale.

Nel socialismo la situazione muta radicalmente, ma, beninteso, non di colpo, non in una volta. Si consideri, per esempio,

l'atteggiamento dell'uomo verso il lavoro. È significativo che Marx, nell'additare le premesse economiche e ideologiche della *fase piú evoluta del comunismo,* accanto alla distruzione « della servile subordinazione degli uomini alla divisione del lavoro », allo sviluppo unilaterale della personalità e all'espandersi delle forze produttive, ricordi come « il lavoro divenga non solo un mezzo per vivere, ma il primo bisogno vitale ».

Questi presupposti per passare alla fase piú evoluta del comunismo vengono creati già nella prima fase della società comunista, anche se non possono ancora assumere una forma definitiva, compiuta e armonica. Il cammino per porre queste premesse è irto di contraddizioni.

Contraddizioni di ogni genere. Le sfasature nella giusta organizzazione del lavoro, contro cui Levin si ribella senza requie, sono gli ostacoli piú elementari e anche piú numerosi. Ma anche i conflitti intimi di Levin scaturiscono dalle stesse radici sociali; solo che in lui pervengono a un piú alto grado di coscienza.

La maggior parte degli uomini di Levin non comprende ancora che cosa significhi lavoro socialista. Essi debbono emanciparsi dai vincoli piccolo-borghesi per intendere come il lavoro socialista li educhi e li trasformi in personalità dispiegate in tutte le direzioni, quali in passato non potevano neppure immaginarsi.

Levin è su un piano incomparabilmente piú alto. Il suo ascetico dolore, la sua abnegazione scaturiscono dall'inquietudine, dal superamento spirituale dell'attuale fase di sviluppo. Questo trascendere il presente, questo guardare all'avvenire non è soltanto, come momento particolare, soggettivamente giustificato, ma anche oggettivamente necessario. La trasformazione cosciente della realtà sociale, dell'economia e degli uomini, senza anticipare nel pensiero l'avvenire, sarebbe impossibile.

Nei grandi capi e maestri del socialismo si fonde la giusta comprensione dell'avvenire con un atteggiamento intrepido e realistico verso il presente, con la piena intelligenza delle sue contraddizioni e deficienze.

Una volta, conversando con Gorki, Lenin alluse alla fortuna della nuova generazione, che si sarebbe liberata del peso gravoso del presente, e aggiunse subito dopo: « Eppure non invidio i giovani. La nostra generazione è riuscita a svolgere un lavoro di grande portata storica. Le terribili condizioni in cui siamo vissuti saranno un giorno comprese e apprezzate. Tutto sarà compreso, tutto! ».

Pure, una comprensione profonda delle contraddizioni della vita non è affatto comune e ovvia: a essa pervengono soltanto i grandi capi. Negli altri si nota spesso una frattura psicologica fra gli elementi contraddittori di questa complessa unità: o la luce dell'avvenire offusca la realtà, che risulta dal confronto troppo meschina; o l'entusiasmo per il presente genera nell'individuo una forma di autocompiacimento, che sostituisce i difetti reali del presente con vari surrogati.

Torniamo adesso al problema della vita di Levin. È sbagliato supporre che, nella presente fase di sviluppo, si sia già pervenuti a quello stadio in cui la personalità umana può espandersi liberamente in tutte le direzioni; ma è altrettanto sbagliato vedere nell'uomo di questa fase *soltanto* un mediocre creatore delle necessarie premesse materiali dell'avvenire, *soltanto* un fenomeno di trapasso, una sorta di « concime della storia ».

Levin propende per quest'ultima concezione. E, senza dubbio, per il lavoro si tratta di una concezione piú eroica, piú profonda e piú utile del borioso compiacimento che possiamo vedere in certi individui, ma ciò non toglie che anche questa concezione sia sbagliata. Levin non comprende il valore per sé stante dell'uomo contemporaneo, anche se di fatto questo è per davvero un fenomeno di transizione. Sta qui la ragione storica del suo dolore e del suo ascetismo. Dalla sua giusta e necessaria autolimitazione Levin desume conclusioni esagerate circa un preteso disvalore dell'uomo di oggi. E, nel sottovalutarsi, menoma — pur senza saperlo né volerlo — il socialismo, al quale consacra tutto il suo appassionato lavoro e per il quale è sempre disposto a sacrificare la vita.

Verso i suoi collaboratori Levin è sempre un buon com-

pagno e un maestro che guida gli uomini sulla strada del socialismo. Ma Platonov mostra come anche l'educatore vada educato. Abbiamo già accennato al monito dato a Levin dalla domestica; il secondo « monito » è ancora piú importante e profondo, e gli viene dal compagno Kaganovic.

Durante una conversazione telefonica (dalla quale risulta la tacita ma profonda stima fra due ottimi lavoratori), Kaganovic sottolinea che Levin ha saputo organizzare razionalmente il lavoro e generalizza la sua esperienza. Dice Kaganovic: « L'uomo non deve abituarsi a se stesso, perché altrimenti finisce per conciliarsi con tutti, ma il mondo segue ancora strade sbagliate... ». Poi aggiunge: « Ascoltate, Emanuil Semionovic, se a Peregon succederà qualche cosa, sarà peggio che se andranno in rovina mille locomotive. Controllerò se dormirete. Ma, per favore, non fatemi diventare la vostra balia! ».

Anche Kaganovic è dedito anima e corpo al suo lavoro, e, come Levin, sacrifica il riposo notturno; lo dice alla lontana lo stesso Levin, rispondendo: « A quanto pare, è notte anche a Mosca, Lazar Moiseievic. Anche a Mosca la gente va a letto alle ore piccole ». Nelle parole del commissario del popolo trova eco un serio monito, una critica fraterna dell'eccessivo ascetismo di Levin. La sera successiva, domandano ancora da Mosca come stia Levin, se abbia riposato, ecc.: « Come se foste un grand'uomo, un essere immortale » — osserva ironica la telefonista. Cosí è infatti, anche se Levin nel suo scetticismo, non vuole ammetterlo.

Questa problematica è la problematica di molti uomini, degli uomini migliori di oggi, una problematica tipica dell'uomo socialista della nostra epoca. L'irrequietezza, l'impazienza, l'avversione per le lacune e i difetti erano, in passato, tipiche per il rivoluzionario, e sono ancor oggi uno dei lati principali del suo carattere.

Il manifestarsi di questa irrequietezza nel lavoro di Levin, l'atteggiamento di quest'uomo verso gli altri sono tratti schiettamente socialisti. Noi abbiamo cercato di mostrare come anche i tratti piú problematici della sua personalità scaturiscano dalla

realtà e siano propri di un carattere tipico — ossia socialista — del nostro tempo. Pure, questi tratti, nonostante la loro tipicità, implicano elementi che debbono esser superati, e in modo diverso da come pensa Levin, ossia non asceticamente. Questa verità balza evidente dal racconto, senza tuttavia che venga mai semplificata la complessa realtà dei fatti. Per questa problematica Levin è un essere vitale del nostro tempo: non un personaggio « ideale », privo di vita, non un « aborto cartaceo », ma un autentico « uomo con tutte le sue contraddizioni ».

1937

SCIOLOKHOV / TERRA DISSODATA

1

La genesi di una nuova classe: questo, né piú né meno, il contenuto del secondo romanzo di Sciolokhov. Nel *Placido Don* egli rappresenta il processo che ha smosso e rivangato i remoti villaggi del Kuban, che ha posto fine alla loro esistenza « idillica » e che, dopo un drammatico e alterno periodo di rivoluzione e controrivoluzione, si è concluso col rafforzamento del sistema sovietico e con l'adesione, talvolta poco spontanea, dei contadini alla nuova società. In *Terra dissodata* Sciolokhov descrive una fase molto piú evoluta di questo processo: la collettivizzazione dell'agricoltura.

La genesi di una nuova classe: è esatta quest'espressione? Tutte le apparenze dicono il contrario. Infatti, i contadini cosacchi di Sciolokhov non sono affatto pronti, all'inizio del romanzo, a un rapido mutamento, a una trasformazione qualitativa della loro vita sociale. Del resto, anche nel finale, dal comportamento sociale e umano di molti non risultano mutamenti immediati di un certo rilievo. La grande crisi del villaggio scuote energicamente tutti i contadini, ma nei piú il nuovo atteggiamento è ancora l'affiorare di una timida tendenza, un inavvertibile mutamento di dimensioni nella lotta intima di ogni individuo fra quel che sorge e ciò che muore. Molto piú rilevanti sono senza dubbio le trasformazioni avvenute nella vita sociale del villaggio. Assistiamo qui alla nascita dei colcos, alla loro primitiva esistenza puramente nominale, all'adesione obbligatoria di tutti i contadini, all'uscita delle masse dal colcos dopo lo storico articolo di Stalin (*La vertigine dei successi*), all'iniziale assestamento di un'economia collettiva, che comprende ormai gli strati decisivi

della popolazione. Ma con questo siamo ormai sulla strada che conduce alla nascita di una nuova classe, checché possano pensare o sentire i singoli contadini, per quanto forti siano tuttora le tendenze egoistiche e individualistiche del vecchio proprietario. La strada verso la radicale trasformazione della vita sociale nelle campagne è ormai scelta.

Se si vuole valutare appieno questo processo, che è poi il contenuto del romanzo, se si vuole vedere cioè con quale acume poetico Sciolokhov scelga, disponga e organizzi il suo tema, con quale sensibilità letteraria porti alla luce ed esplichi tutti i motivi in esso latenti e quasi inavvertibili alla superficie, bisogna dare uno sguardo generale — seppur rapido — allo sviluppo della classe contadina e tener conto del fatto che le vicende narrate da Sciolokhov sono piú complesse e complicate di quelle accadute in altri villaggi russi. Lo scrittore infatti non ritrae dei semplici contadini, ma dei contadini cosacchi, ossia gente che godeva al tempo degli zar di determinati (reali ed immaginari) privilegi.

Beninteso, queste osservazioni introduttive non possono delineare una storia, pur sommaria, dei contadini russi. Ma ci sembra indispensabile sottolineare alcuni dei tratti essenziali di questo processo, per cogliere la base su cui poggia il tipico nell'opera di Sciolokhov. Bisogna anzitutto rammentare che le sopravvivenze del vecchio mondo sono piú dure a morire nei villaggi che nelle città, e in particolare nei grandi centri industriali. Ma sarebbe un errore generalizzare questa considerazione fino al punto di sostenere che il ritmo dello sviluppo economico e sociale della campagna è assai piú lento di quello delle città. Nella sua unilateralità una simile considerazione sarebbe vera solo a metà e conterrebbe perciò falsi elementi. È vero, sí, che la campagna, non solo in regime capitalistico, ma anche in regime socialista, si adatta piú lentamente al nuovo sistema sociale ed economico della grande città industriale, vero e proprio centro motore di questa trasformazione. Lo stesso colcos è una forma di produzione meno evoluta e meno coerentemente socialista della grande industria.

Ma ciò non significa, come vedremo, che la campagna non venga influenzata dalle grandi trasformazioni economiche e sociali della società. Balzac, per esempio, mostra con grande acutezza (nei *Contadini*) come il nascente capitalismo distrugga la « libera » piccola proprietà contadina, come alla servitú feudale si sostituisca la servitú capitalistica, la soggezione al capitale usuraio. Cosí, Balzac offre un quadro compiuto delle contraddizioni antagonistiche dello sviluppo capitalistico, perché il principio che presiede alla liberazione e quello che determina la nuova servitú scaturiscono dalla stessa fonte: la vittoria della rivoluzione democratica borghese. Nasce di qui la curiosa situazione di classe dei contadini che Marx descrisse nel *Diciotto brumaio*: « Nella misura in cui milioni di famiglie vivono in condizioni economiche tali che distinguono il loro modo di vita, i loro interessi e la loro cultura da quelli di altre classi e li contrappongono ad esse in modo ostile, esse formano una classe. Ma nella misura in cui tra i contadini piccoli proprietari esistono soltanto legami sociali, e la identità dei loro interessi non crea tra loro una comunità, una unione politica su scala nazionale e una organizzazione politica, essi non costituiscono una classe ».

Anche nel romanzo di Sciolokhov troviamo confermati alcuni momenti essenziali di questa definizione di Marx. Beninteso, in condizioni obiettive radicalmente diverse, e quindi per ciò che riguarda la direzione, la tendenza di sviluppo, le proporzioni, ecc. in una situazione qualitativamente diversa. Giacché anzitutto la rivoluzione socialista distrugge, anche nella vita della campagna, l'antagonismo delle contraddizioni proprio delle società di classe. Col che non mutano soltanto le contraddizioni, ma anche il modo della loro soluzione. Poiché — per accennare un motivo decisivo — l'incapacità dei contadini di rappresentare autonomamente i propri interessi di classe sul piano nazionale ha come conseguenza nella storia delle società che nessuna delle principali rivoluzioni contadine ebbe successo. Solo durante la rivoluzione francese la risolutezza, l'eroismo della plebe urbana, parigina, in particolare, poterono realizzare l'antico sogno dei contadini di emanciparsi dal giogo feudale; i risultati finali di questa eman-

cipazione sono espressi in Balzac. Le cose vanno in tutt'altro modo. nella rivoluzione proletaria, nel socialismo. Qui infatti non solo il proletariato è la guida e l'alleato permanente dei contadini — con il che l'antagonismo della loro coscienza di classe, insormontabile nelle società classiste, trova una soluzione — ma la stessa società socialista in quanto tale elimina ogni antagonismo nelle contraddizioni insite nella vita sociale dei lavoratori: ogni progresso del socialismo eleva di necessità la loro vita economica e culturale.

Non si creda tuttavia a una semplice eliminazione delle contraddizioni nella lotta fra il nuovo e il vecchio. Al contrario, le contraddizioni assumono concretamente, in ogni fase di sviluppo, una forma qualitativamente diversa, e l'obiettiva possibilità della loro soluzione non attenua la crudezza con cui si manifestano. Che il vecchio mondo, che il superato modo di vita dei contadini, e l'arretratezza della loro coscienza connessa intimamente con questo modo di vita, siano capaci di tanta resistenza dipende dal fatto che in un primo momento la rivoluzione socialista non elimina i piccoli proprietari, ma li generalizza, ne fa la vera base della produzione agricola. La nuova azienda individuale lavora — da un punto di vista obiettivo — in condizioni diverse, in un sistema economico diverso; ma, poiché è sempre un'azienda individuale, i residui ideologici del capitalismo possono affondarvi radici solide, e morire solo lentamente, dopo aspre battaglie. Solo nei contadini piú progrediti, seppure in modo istintivo, prende vita la coscienza della nuova situazione, ma, beninteso, il numero dei contadini coscienti è ancora esiguo. Cosí, l'ideologia dei contadini in un villaggio sovietico — alla vigilia della collettivizzazione — mostra all'immediata superficie alcuni di quei caratteri che Marx aveva segnalato a suo tempo nei contadini in genere. Tutti questi momenti dell'esistenza e della coscienza rafforzano il vecchio mondo che sopravvive. Ma è impossibile comprendere il villaggio russo, tra il 1929 e il 1930, se non si tiene conto della sua volontà di rinnovarsi. *Il placido Don* descrive le prime grandi fasi della trasformazione: la scossa subíta dal villaggio cosacco con la guerra imperialistica del 1914-1918,

la caduta dello zarismo, il grande ottobre e l'emancipazione dei contadini da tutti gli oneri e vincoli feudali, la guerra tra la rivoluzione e la controrivoluzione, la completa disfatta di quest'ultima. Appare evidente — e il grande ciclo romanzesco lo attesta senza tema di smentite — che il villaggio cosacco d'anteguerra appartiene ormai, e in modo irrevocabile, al passato. Posta su nuove basi, animata da nuovi interessi, la vita del villaggio deve prendere una direzione nuova. E sarebbe pertanto grave errore sottovalutare gli effetti rivoluzionari determinati dalla Nep, susseguente al periodo della guerra civile, soltanto perché lo sviluppo aveva — in superficie — un aspetto evoluzionistico. Scriveva Stalin sullo scorcio del 1924 che i contadini in quegli anni erano già una classe nuova, una classe libera e laboriosa che aveva ormai dimenticato il proprietario fondiario e che si preoccupava soprattutto di acquistare merci a basso prezzo e di vendere cereali ad alti costi. Il loro tratto distintivo era il crescente spirito politico.

Ma queste affermazioni non contrastano forse con quanto abbiamo asserito piú sopra in merito alle sopravvivenze del vecchio mondo nella vita del villaggio? Non ci sembra. Le due tendenze evolutive delineano infatti, nella loro intricata e complessa contraddittorietà, la reale fisionomia del villaggio in questi anni. Le esitazioni durante la collettivizzazione, l'adesione delle masse e poi il loro ritirarsi in un periodo relativamente breve di tempo, dimostrano che la lotta fra i vecchi elementi tendenti a ritornare indietro fino al semifeudalesimo e i nuovi elementi che spingevano istintivamente verso il socialismo — con varia intensità, a seconda della posizione di classe e dei singoli individui, — plasma i pensieri, i sentimenti e le azioni di quasi tutti i contadini.

Anche la tesi di Stalin che i contadini sovietici, in rapporto con i contadini del periodo rivoluzionario e di quello immediatamente susseguente, costituivano già una classe nuova non menoma affatto l'importanza della svolta avvenuta nel periodo descritto da Sciolokhov. Giacché mentre prima tutte le trasformazioni erano interne al mondo contadino (e ciò non sminuisce, certo, il loro significato), col movimento colcosiano si opera una

trasformazione qualitativa che interessa tutta la vita sociale delle campagne, che acquistano cosí una base economica collettiva, socialista. Sette anni dopo le vicende narrate da Sciolokhov in *Terra dissodata,* Stalin parla ancora dei contadini come di una classe radicalmente nuova, nel discorso sul progetto di Costituzione dell'URSS. Beninteso, egli sottolinea di nuovo i risultati del processo fin qui illustrato, la distruzione dello sfruttamento dei contadini, la parte dei proprietari fondiari, ecc. Ma tra gli sfruttatori eliminati dalla storia sono ormai da annoverarsi anche i kulak, i mercanti e gli usurai. Cosí Stalin conclude le sue considerazioni:

« I nostri contadini sovietici, nella loro schiacciante maggioranza, sono contadini colcosiani, cioè basano il loro lavoro e il loro avere non sul lavoro individuale e su una tecnica arretrata, ma sul lavoro collettivo e su una tecnica moderna. Infine, base dell'economia dei nostri contadini non è la proprietà privata, ma la proprietà collettiva, sviluppatasi sulla base del lavoro collettivo ».

Poiché il romanzo di Sciolokhov ha per tema questa svolta decisiva, crediamo di non dar luogo ad equivoci, definendo questo tema come la nascita di una nuova classe.

2

La determinazione della forma letteraria mediante la dialettica interna del tema è un processo complicato, che può essere formulato sul piano estetico solo attraverso un'esposizione molto diffusa. Non c'è lettore che non noti la profonda differenza stilistica fra *Il placido Don* e *Terra dissodata.* Questa differenza può essere (in linea provvisoria) cosí formulata: mentre il grande ciclo del *Placido Don* dalla forma specifica del romanzo aspira quasi sempre all'epos, l'opera successiva nello spirito, nella struttura e nell'intreccio resta fedele alle tradizioni del romanzo realista classico. Se si ricerca la ragione di questa differenza formale nel contenuto dei due romanzi, si scopre già nella tematica la canonica opposizione fra l'epos e il romanzo. Le passioni primor-

diali, la vita privata e la guerra, la rivoluzione e la controrivoluzione nel villaggio stanno a base del *Placido Don*. Naturalmente, il destino complessivo della rivoluzione decide dei destini singoli, e a volte l'azione si allontana socialmente e spazialmente dal villaggio, anche se il villaggio e le sue figure piú importanti, soprattutto Grigori Melekhov e Axinia, continuano a essere i protagonisti. Le stesse battaglie della guerra civile — pur essendo il passaggio da un campo all'altro fatto d'ogni giorno — hanno un carattere sostanzialmente epico: sono battaglie di gruppi umani concretamente e nettamente ostili e nei quali l'iniziativa personale, l'abilità, ecc. conservano un'importanza fondamentale. Le vicende generali, che alla fine decidono della lotta sul Don, sono soltanto uno sfondo lontano, e spesso scialbo; le lotte di classe, che coinvolgono famiglie e individui, solo di rado appaiono nella loro dispiegata universalità. Assistiamo alle lotte di individui (in gruppi) mossi da questi motivi, ma soprattutto di individui in quanto membri di una comunità non mediata, socialmente poco articolata.

Tutt'altra cosa è *Terra dissodata*. Dieci anni di socialismo, dieci anni di aspre lotte sociali nel villaggio cosacco hanno distrutto radicalmente l'« idillio » della fiacca coscienza, ignara della differenziazione sociale. Ma soprattutto hanno distrutto l'isolamento, il distacco dal resto del mondo che caratterizzava in apparenza il villaggio cosacco: quel che accade ora è, fin dall'inizio, solo un episodio di un processo collettivo di trasformazione. L'accentuazione poetica dei tratti locali del paesaggio e della popolazione consente soltanto di dare a queste vicende, in sé episodiche, una tipicità concreta sul piano sociale e nazionale. Sciolokhov sottolinea con energia nella sua opera, e con piena coscienza, questo nesso fra il villaggio cosacco e gli avvenimenti che si svolgono in tutta la nazione, sia fra i rivoluzionari che fra i controrivoluzionari. Di proposito, il romanzo ha inizio con l'arrivo di due « inviati ». Il primo è Davydov, operaio delle officine Putilov, uno dei 25.000 volontari per il lavoro nelle campagne. Egli si presenta al comitato distrettuale del partito, e viene destinato a Gremiaci Log. A tarda sera, giunge nel vil-

laggio l'ex capitano dei cosacchi Polovtsev, che prende alloggio presso il contadino medio Iakov Lukic Ostrovnov con lo scopo di organizzare un complotto controrivoluzionario.

Quest'inizio corrisponde completamente ai successivi sviluppi dell'azione. Ma qui si mostra anche la netta differenza tra *Terra dissodata* e *Il placido Don*. Anche nel secondo romanzo l'azione affonda le sue radici nella situazione economica, nella stratificazione delle classi; e vedremo in che modo ricco e per nulla schematico Sciolokhov faccia scaturire da questa situazione sociale ogni presa di posizione dei personaggi. Ma l'azione in quanto tale, ossia la lotta per la collettivizzazione, viene messa in movimento coscientemente « dall'esterno », dal partito (nel villaggio, da Davydov e dai pochi comunisti che vi risiedono); e gli ostacoli a questo movimento sono frapposti da un'altra forza, messa in moto « dall'esterno », dai controrivoluzionari. Se aggiungiamo che il vero protagonista del romanzo (che non è tale solo perché sta al centro dell'azione, ma anche perché opera come centro motore della vicenda) è l'« inviato » Davydov, mentre nel *Placido Don* i comunisti venuti da fuori (per esempio Stockmann) erano figure episodiche, avremo dato con questo sommario schizzo del tema i caratteri tipici dell'opera.

La descrizione e la caratterizzazione dei personaggi non scaturisce piú, come nel *Placido Don,* dallo sfondo unitario del villaggio, ma, fin dall'inizio, tutti i personaggi hanno una posizione sociale ben definita nel quadro di Gremiaci Log, differenziato in senso classista. Beninteso, la differenziazione di classe assume forme molto complicate e spesso difficili da comprendersi, soprattutto quando (come Davydov) si ha a che fare con il singolo contadino e, per non commettere errori, bisogna giudicare ogni individuo secondo il suo valore personale e la sua posizione di classe. È questa una conseguenza necessaria di quanto abbiamo affermato all'inizio in termini generali. Davydov, che non è affatto un bolscevico inesperto, si rende conto di queste difficoltà subito dopo il suo arrivo, non appena incomincia a lavorare. Neppure quando resta solo, di notte, riesce a liberarsi dal peso soverchiante dei problemi insoluti: « Ma egli dovette am-

mettere che i fili intricati e gli aspetti occulti della lotta di classe non erano piú come li aveva intravisti subito dopo il suo arrivo. L'ostinata opposizione della maggior parte dei contadini alla creazione del colcos, nonostante i grandi vantaggi che ne derivavano, gli sembrava adesso incomprensibile. Gli mancava la chiave per capire molti uomini e i loro atteggiamenti: Titok, era stato partigiano, adesso era un kulak, un nemico; Timofei Borstciov era un contadino povero, schierato apertamente con i kulak; Ostrovnov era un proprietario progressivo, che aveva aderito al colcos; non capiva l'atteggiamento diffidente ed ostile di Nagulnov. Tutti gli abitanti gli passavano davanti agli occhi. Molte cose gli apparivano incomprensibili, celate in un mistero inafferrabile ed impenetrabile ».

Non sono i nemici aperti, i kulak, la causa di queste ansie. Non è certo la controrivoluzione zarista a rendere tanto ingarbugliata la situazione, benché essa s'annidi nel villaggio, esasperi le esitazioni, diffonda notizie false per atterrire i contadini, non arretri dinanzi al delitto; benché Sciolokhov narri che due ufficiali cosacchi vivono per lungo tempo clandestini a Gremiaci Log; benché alla fine del romanzo, quando il colcos già esiste, l'ex capitano Polovtsev ritorni nel villaggio per riprendervi la sua attività controrivoluzionaria. No, la situazione non è ingarbugliata per questo. Dalle tempeste della rivoluzione e della controrivoluzione nasce un villaggio nuovo. Certo, lo sconforto e la paura del nuovo sono presenti in larga misura; certo, a causa di questo, la propaganda controrivoluzionaria ha presa, oltre che sui kulak, anche su qualche contadino medio, e perfino su qualche proletario agricolo, specie se in passato ha combattuto nelle file dell'esercito bianco. Ma la stragrande maggioranza dei contadini sa bene, quando si tratta di agire realmente, che non è piú possibile abbattere il sistema sovietico e che gli interessi reali dei contadini non sono in contrasto con quelli degli operai, anche se qualche sopruso o incomprensione può creare talvolta situazioni tese. Ma soprattutto i contadini hanno perduto ogni fiducia nelle prospettive offerte dalla controrivoluzione. Cosí, per esempio, il contadino povero Nikita Khoprov, che durante la guerra

civile aveva combattuto nelle file dei bianchi e che sarà in seguito ucciso da Polovtsev per aver « tradito », in una riunione di cospiratori controrivoluzionari dichiara:

« Io non ci sto, quanto a voi, fate pure quel che volete! Ma io non sono d'accordo! Non mi ribello al potere sovietico e non spingo nessuno a farlo. E tu, Iakov Lukic, fai male a istigare la gente a simili atti. L'ufficiale che ha pernottato in casa tua è un estraneo, non ha niente da spartire con noi. Appiccherà l'incendio, poi scomparirà. E allora dovremo toglierle noi le castagne dal fuoco. Anche nella guerra civile è stato cosí... No, non ci sto piú! ».

E quando la *Pravda* pubblica il celebre articolo di Stalin sulla vertigine dei successi, e viene cosí abolita l'adesione obbligatoria dei contadini ai colcos, l'atteggiamento delle masse muta; e cambia persino chi, sino a quel momento, si era rivelato diffidente e scontento. Assistiamo di nuovo a una riunione di cospiratori, convocata da Polovtsev per fissare la data e il piano della sommossa. Uno dopo l'altro i contadini dichiarano che non prenderanno parte alla rivolta. Riferisco qui le parole di un vecchio cosacco: « Noi non siamo contro il governo sovietico, ma contro il disordine che regna nel nostro villaggio. Voi invece volete spingerci contro il governo sovietico! No, non ci stiamo ».

Del resto come potrebbero i controrivoluzionari infondere negli altri una fiducia di cui sono ormai privi essi stessi? L'ex tenente dei cosacchi Liatevski, che si è nascosto in casa di Iakov Lukic, dice in stato di ubriachezza a Iakov:

« Perché ti sei messo con noi, brutto idiota? Perché? A che serve?... nella vittoria, lo sai bene, non c'è da sperare! C'è una speranza su cento. E forse nemmeno. Noi ci siamo dentro... Ma tu? Tu sei solo uno sciocco. Uno come te dovrebbe vegetare in santa pace... Io lo so bene perché mi batto: sono un nobile io! Mio padre possedeva cinquemila ettari di terra e quasi ottocento ettari di foreste. La gente come me non può rassegnarsi a lasciare la terra per andarsene in giro a guadagnare un tozzo di pane, col sudore della fronte, come si suol dire. Ma tu? Chi sei tu? Un contadino, uno che produce grano e mangia pagnotte!

Uno scarafaggio! Voi, stolti cosacchi, non ne avete già prese tante nella guerra civile? ».

Non fa meraviglia che Iakov Lukic sia pieno di esitazioni. Egli infatti ce l'ha con il governo sovietico che gli ha impedito, con la sua politica economica, di eguagliare i kulak piú ricchi. Tuttavia Iakov non è soltanto un agricoltore semplice e laborioso, ma anche un appassionato di ogni innovazione tecnica e agronomica, un fanatico sostenitore di un'agricoltura razionale, dell'aumento della produzione, della prevenzione degli infortuni. Cosí, nominato da Davydov agronomo capo del colcos, conduce una « stupefacente doppia vita ». È il principale agente di Polovtsev e, per suo ordine, compie atti di sabotaggio; ma « il lavoro lo trascinava. Voleva costruire, e nella sua testa nascevano i piani piú vari. Si dava un gran da fare per migliorare le stalle, e dirigeva la costruzione di una nuova, grande stalla. Provvedeva alla creazione dei silos collettivi e di un nuovo deposito colcosiano. Quando, la sera, la tensione di un giorno di lavoro si placava e si avvicinava l'ora di tornare a casa, Polovtsev gli sembrava un avvoltoio su un campo di morte, tetro e pauroso nella sua solitudine ».

In questa raffigurazione del nemico si rivela — in senso positivo e negativo — la sensibilità letteraria di Sciolokhov. In senso positivo perché egli ripudia ogni concezione « idillica », evoluzionistica o tecnicistica dell'edificazione socialista, e illustra invece la mortale lotta di classe che si cela dietro ogni progresso, soprattutto se si tratta di una svolta decisiva come la collettivizzazione. In senso negativo perché Sciolokhov lascia un campo concreto di azione alla minaccia diretta contro l'edificazione del socialismo. Quanto piú avanzata è questa edificazione, tanto piú limitate diventano per il nemico le possibilità di un intervento aperto (Questa possibilità è invece sostanziale nel determinare lo specifico stile del *Pladico Don*). Il nemico, sempre pronto all'attacco, sfrutta senza requie le difficoltà e contraddizioni oggettive, nonché gli errori soggettivi dei comunisti, i dubbi, le esitazioni e le infatuazioni, in ogni fase di sviluppo. Decisivo per l'oggetto

e per la tattica, per il genere e per il contenuto della lotta non è tanto il nemico quanto questo concreto campo d'azione.

Il valore dell'arte di Sciolokhov, di cui parleremo fra poco, sta soprattutto nella sua magistrale capacità di rappresentare, alla vigilia di una grande svolta, la situazione reale, concreta. Tutti i problemi delle fasi precedenti, tutte le tendenze progressive e reazionarie del passato e del presente diventano problemi urgenti, problemi vitali di singoli individui. La svolta stessa è lo scaricarsi delle tensioni che abbiamo imparato a considerare come i piú urgenti problemi di vita degli uomini. L'azione del nemico è solo una componente di questo dinamico complesso di forze. La sua potenza d'urto è in rapporto con l'interazione delle tendenze, delle passioni e delle idee che sono qui entrate in azione. Questa composizione dà all'intreccio e allo scioglimento una direzione precisa. Il romanzo scarica la tensione che si è venuta accumulando e risolve le contraddizioni. Tuttavia è nella natura stessa del soggetto, e nella sua giusta trattazione ideologica e letteraria, che la soluzione di alcune contraddizioni ponga le premesse per la nascita di nuove contraddizioni, di grado superiore, e che la soluzione di certi problemi crei i presupposti ideali e materiali per una problematica nuova e di grado superiore.

Questo tipo di composizione contrassegna tutti i migliori romanzi sovietici. Non è quindi un caso che il romanzo tenda oggi in URSS alla composizione ciclica e che questa forma sia ormai diffusa. Ma non si tratta piú dell'aggrovigliato ciclo balzachiano, intessuto di destini individuali, né del ciclo « oggettivo », ordinato per argomento, di Zola, e neppure del moderno « romanzo fiume », bensí del riflettersi di determinate fasi di sviluppo, storicamente e dialetticamente necessarie, del socialismo. E *Terra dissodata* è l'inizio di un ciclo, anche se fino ad oggi non ha ancora avuto un seguito. Dato che nella realtà ogni processo di sviluppo tende ineluttabilmente ad andare avanti, questo movimento deve riflettersi di necessità nei personaggi e nelle vicende. Ma contro l'« ottimismo » della letteratura sovietica protestano gli scrittori decadenti, la cultura e la critica borghese, influenzate

dal decadentismo. Costoro affermano: i romanzi sovietici hanno sempre (o quasi) un « lieto fine ».

Che cosa si cela dietro questa accusa? Anzitutto, la coscienza della totale mancanza di valore estetico e morale dello *happy end* che è venuto di moda, come soluzione dei problemi letterari, solo nel periodo della decadenza. Anche in passato alcuni capolavori, come *Moll Flanders, Tom Jones, Wilhelm Meister,* avevano un finale ottimistico ma né Defoe, né Fielding, né Goethe pensarono mai allo *happy end.* Solo da quando l'evoluzione borghese è giunta nella realtà storica e sociale al punto che un minimo di dignità e di talento impedisce allo scrittore di dare per risolti contraddizioni insolubili e conflitti irriducibili, il « lieto fine » è diventato segno di una letteratura scadente, falsa e corruttrice.

Il « lieto fine » nasce quando occorre accettare come « tipico » il fatto che il giovane conte seduce la sartina, ma la sposa e la introduce nella famiglia; che l'operaio in gamba diventa datore di lavoro, sopprimendo cosí il contrasto di classe, ecc. Per « tipico » non si intende qui il reale attuarsi di caratteri e situazioni tipici: qui ci si limita a speculare sulla credulità del lettore ingenuo, che è portato a scambiare per tipico il dato centrale di una situazione avvincente, fatta di particolari superficialmente rispondenti alla realtà. Che tuttavia questo metodo sia d'uso generale è provato dal dispendio di fiabesca inverosimiglianza, di ironia e di autoironia, cui fu costretto Thomas Mann per sottrarre l'intreccio di *Sua Altezza Reale* a una « tipicità » da « lieto fine ».

La « tipicità » del « lieto fine » è un problema di morale letteraria. La sgradevole realtà che la borghesia affronta viene trasformata con piena coscienza — per trarre in inganno le masse arretrate — nel suo opposto, e i cosiddetti scrittori che si dànno a quest'opera di falsificazione escono automaticamente dall'ambito della vera letteratura (Che la borghesia nella fase del suo disfacimento sia ricorsa a un trucco, inventando una soluzione pessimistica e creando opere letterarie, che falsano la realtà sociale con l'aiuto del metodo ispirato alla « psicologia del

profondo » e che rappresentano l'uomo come bruto abulico guidato da istinti bestiali o idioti, non inficia la validità delle nostre affermazioni. Balza però evidente dove sia andato a finire il realismo critico, un tempo cosí coraggioso e sincero, sotto l'influenza dell'odierna « difesa della cultura occidentale »). Il « lieto fine » è dunque un problema interno alla letteratura borghese, una deformazione della realtà. La mediocrità artistica è solo una conseguenza inevitabile di questo « contenuto ideologico ».

Che cosa può dunque significare l'accusa di « lieto fine » rivolta alla letteratura sovietica? Se le parole hanno un senso, non significa niente. La conclusione ottimistica dei romanzi socialisti scaturisce dal fedele rispecchiamento di un grande processo storico mondiale. È quanto accadde, in condizioni radicalmente diverse, ai grandi scrittori della borghesia in ascesa, i quali poterono rappresentare ottimisticamente il processo evolutivo della loro classe, le sue prospettive di sviluppo e il loro rapporto con la classe. L'accusa scaturisce dunque, nella sua sostanza, dall'incapacità dei critici e dei lettori borghesi di comprendere appieno le loro grandi tradizioni nonché la nuova evoluzione.

Nella letteratura sovietica non esiste alcun « lieto fine » concepito in senso borghese. Ciò che a volte sembra dare una qualche giustificazione a queste accuse è il trattamento schematico dei processi sociali, che si può riscontrare in opere scadenti e fiacche. In questi casi non si tratta però di una deformazione cosciente dei fenomeni sociali, e di una trasformazione nel loro opposto, ma soltanto di un'inammissibile semplificazione delle sue cause e del suo corso. Pensiamo al modo come Sciolokhov ha descritto la situazione del villaggio e raccontato le azioni del nemico. È questo il modo seguíto da uno scrittore autentico nel trattare il proprio soggetto. Lo schematismo affronta la vita con estrema semplicità. In una fabbrica qualunque le cose non vanno troppo bene. La direzione e la cellula non riescono a spuntarla contro il sabotaggio. Arrivano i delegati della commissione di controllo, i nemici vengono smascherati, e tutto è rimesso a posto. Il lettore non potrà che annoiarsi in questo caso, poiché gli viene offerta una realtà vuota e fiacca. Ed è evidente che il fallimento este-

tico formale va ricondotto al suo nocciolo contenutistico e concettuale. Se infatti uno scrittore considera il suo tema concreto astrattamente (in questa fabbrica avvengono questi preoccupanti fenomeni), e lo isola nel tempo, dal passato e dal futuro, e nello spazio, dall'ambiente sociale circostante, la soluzione concreta, che praticamente può anche esser giusta, appare esteticamente inadeguata. L'ottimismo storico verso l'intero processo evolutivo, che nei grandi scrittori si manifesta nella concreta rappresentazione letteraria di una sua fase, sempre diversa secondo i suoi diversi caratteri, è ridotto al livello di ottimismo dozzinale. Allora nasce nel lettore un atteggiamento ironico analogo a quello suscitato dal « lieto fine » sebbene, come abbiamo già notato, questa tendenza allo schematismo non abbia in sé niente da spartire con il « lieto fine » borghese.

Il contrasto fra lo schematismo e l'autentica e concreta arte di Sciolokhov è stato qui sottolineato non solo per confutare le false accuse contro la letteratura sovietica in generale, ma anche perché le opere schematiche, a cui abbiamo sopra accennato, compaiono in gran numero nelle fasi iniziali — spesso settarie — di una letteratura socialista, e quindi l'istruttivo esempio di Sciolokhov può servire di guida per i giovani scrittori.

3

Dopo la nostra digressione estetica possiamo ritornare al processo di collettivizzazione descritto da Sciolokhov. Come ha affermato Stalin nei suoi scritti sulla linguistica, il passaggio all'ordinamento colcosiano è stato una rivoluzione, ma — e sta qui la caratteristica nuova e determinante della situazione —: « questo rivolgimento non è avvenuto per mezzo di una esplosione, vale a dire per mezzo del rovesciamento del potere esistente e della creazione di un nuovo potere, ma per mezzo di un passaggio graduale dal vecchio ordinamento agricolo borghese a un nuovo ordinamento ».

Ciò comporta per l'azione di *Terra dissodata* (al fine di valu-

tarle esattamente i personaggi) che le « esplosioni », grandi o piccole, non sono un momento necessario e imprescindibile della rivoluzione — come nell'ottobre del 1917, quanto i tentativi di compiere il passaggio per via « evolutiva » erano espressione dell'opportunismo menscevico —, ma un segno di immaturità, specie per quelle forze cui spetta il compito di operare coscientemente la trasformazione.

Sciolokhov raffigura con acume e chiarezza le proporzioni della maturità e dell'immaturità nel villaggio. Ma non vogliamo con questo riferirci all'opposizione dei kulak, che è un fenomeno naturale e conforme alle cose. Anche se la determinazione dell'isolamento politico dei kulak o della loro influenza sui contadini medi, e persino sui contadini poveri, consente di misurare la maturità e l'immaturità del fattore soggettivo, giacché un quadro concreto di questo rapporto è dato dal modo come i contadini sentono la necessità di trasformare radicalmente le condizioni di vita, dal modo come questa necessità si concreta in un'azione, in un piano d'azione, infine dal modo come questo piano viene realizzato.

Che le interne necessità economiche del villaggio operino anche sulla maturazione del fattore soggettivo è dimostrato dalle dichiarazioni dei contadini di diversi strati nelle prime riunioni che Davydov convoca, subito dopo il suo arrivo a Gremiaci Log. Forse il piú interessante è l'intervento del contadino medio Kondrat, che, dopo aver dato con la limpidità d'un contadino un quadro generale della sua situazione economica e della sua mancanza di prospettive, dichiara: « Posso forse continuare a vivere cosí? Finché il raccolto sarà piú o meno buono potrà ancora andare. Ma se sarà cattivo? Che diventerò? Uno straccione. Con quale diritto mi chiedete di non aderire al colcos, me ne tenete lontano? Credete davvero che, entrando nel colcos, la mia vita diventerebbe piú dura? È falso. E lo stesso vale per tutti i contadini medi ». Maidannikov giustifica i contadini dicendo loro: « La vostra piccola e sporca aia vi nasconde la vista del mondo ».

Il discorso non sortisce effetti brillanti: su 217 contadini medi

solo 67 accettano di aderire al colcos. Lo stesso Maidannikov, ritornato a casa, è in preda a dubbi e paure d'ogni sorta. Eppure si tratta di un contadino molto intelligente, che si rende ben conto della sua situazione, e non soltanto delle sue caratteristiche economiche, ma anche di quelle politiche e persino morali. « Bisogna domare la meschina compassione per se stessi e per la propria roba; bisogna impedirle di giungere al cuore » — dice nei suoi monologhi notturni. Cosí Maidannikov non solo aderisce al colcos, ma ne diventa un lavoratore d'avanguardia, anche se non riesce a liberarsi da questa « meschina compassione ». Egli ha preso parte alla lotta per la collettivizzazione, e, in segno di riconoscimento, gli propongono di entrare nel partito, ma Kondrat declina l'invito: « Non posso, perché, pur essendo un membro del colcos, continuo a preoccuparmi e ad aver cura dei miei beni, della mia roba. — Le labbra di Kondrat cominciarono a tremare, ed egli sussurò in fretta: — Non riesco a togliermi quei buoi dal cuore. Se li guardo, mi sento male ». Qui abbiamo di fronte un esempio tipico della mescolanza di maturità e immaturità: maturità della situazione economica oggettiva (nonché della sua identificazione), immaturità del comportamento soggettivo, derivante dal potere che ancora esercitano sulla vita sentimentale dei contadini le sopravvivenze della proprietà privata: una mescolanza che Sciolokhov rappresenta in modo mirabile con proporzioni ben dosate.

Lo stesso problema si prospetta, naturalmente, su una base di classe completamente diversa, per i contadini poveri. Il caso estremo è rappresentato dai contadini poveri divenuti seguaci dei kulak. L'influenza dei kulak è cosí forte che perfino dopo il loro allontanamento dal villaggio, alcuni contadini poveri lasciano il colcos. Beninteso non è questo l'atteggiamento fondamentale di questo strato sociale. Al contrario, i contadini poveri, la parte piú cosciente, comprendono perfettamente (o almeno sentono) la necessità di una nuova forma di vita. La rivoluzione ha liquidato gli antichi sfruttatori, ma durante la Nep è stato necessario introdurre nel villaggio una differenziazione, e la maggior parte del proletariato agricolo si sente con le spalle al muro.

Molti nutrono un senso di indignazione ribelle verso il presente e il desiderio ardente di un domani piú luminoso, di un domani socialista. Pavel Lubisckin, saldo sostegno del movimento per la costituzione del colcos, anche nel corso degli aspri scontri che avranno luogo piú tardi, esprime con chiarezza questo stato d'animo:

« Nei primi anni la differenza rispetto al passato non è stata grande. Dovevi pagare le tasse, e cercare di arrangiarti!... Avevamo fatto la rivoluzione, e poi? La solita storia: dietro l'aratro ci sta sempre chi ha qualcosa da attaccarci. E se non hai niente? Vai a chiedere l'elemosina sulla porta della chiesa?... I ricchi erano stati autorizzati a prendere in fitto i terreni e a tenere i servi. Voleva questo la rivoluzione d'ottobre?... E, se uno di noi domandava: "ma che ci siamo battuti a fare", veniva deriso da quelli che, in tutta la loro vita, non hanno mai sentito l'odore della polvere e tra i quali si nasconde la peggiore marmaglia, che se la ride beatamente!... Di parole rosse ne abbiamo sentite tante. Dateci le macchine agricole a credito o in cambio di cereali, macchine vere, trattori, come ce li avete descritti... ».

Questo atteggiamento è, senza dubbio, una base solida su cui costruire il colcos, ma in pari tempo la base ideologica di tutte le esagerazioni e di tutti gli abusi che si ebbero, all'inizio del movimento, prima dello storico articolo di Stalin. Il periodo della Nep ha inasprito la lotta di classe nelle campagne e ha fatto della parte piú progredita del proletariato agricolo l'avanguardia della lotta per la trasformazione socialista del villaggio. Ma in tutti i luoghi ove, come a Gremiaci Log, gli organismi del partito e la loro opera educativa sono risultati deboli o fiacchi, nel proletariato agricolo è nato soltanto un sano e istintivo odio di classe, e non una chiara visione del processo, l'oggettiva comprensione bolscevica del passato e del presente. Non si è quindi applicata una giusta tattica per trasformare il villaggio, non si è creata una vera coscienza di classe. E dunque l'estremismo di sinistra, all'inizio del processo di collettivizzazione, è scaturito — almeno in parte — spontaneamente da questo stato d'animo del proletariato agricolo, pervaso da un giusto entusiasmo (Il

che non è contraddetto dal carattere burocratico dell'estremismo di sinistra di certe organizzazioni distrettuali, ecc. del partito; anche di esso Sciolokhov offre alcuni quadri di grande evidenza). All'inizio del romanzo, a Gremiaci Log, vi sono solo due militanti del partito: il segretario di cellula, Makar Nagulnov, e il rappresentante del soviet, Andrei Rasmetnov, entrambi ex partigiani rossi. La personalità di Nagulnov caratterizza forse ancor meglio l'atmosfera del villaggio che non la personalità di Liubosckin. Nagulnov è un eroe della guerra civile, decorato con l'ordine della Bandiera rossa. Egli vive in attesa del trionfo del socialismo in tutto il mondo. Audace, risoluto, pronto a ogni sacrificio, dà prova in tutti i problemi vitali, anche in quelli politici, di un'ingenuità quasi infantile, di un'intransigenza meccanica. L'ideale della rivoluzione mondiale è saldamente radicato nel suo animo, è la stella polare di tutti i suoi atti pubblici e privati, la molla di tutta la sua esistenza. Se il rivoluzionario comunista fosse tutto negli elementi soggettivi — non solo nei sentimenti, ma anche nel continuo trapasso delle convinzioni in atti, e nel totale sacrificio della vita — Nagulnov sarebbe di esempio a tutti i combattenti della rivoluzione.

Questo caso dimostra tuttavia con estrema chiarezza come sia illusoria la soggettivazione dell'etica che domina il pensiero borghese da Kant all'esistenzialismo.

È falso che l'atto soggettivo moralmente piú puro e coerente nelle intenzioni debba costituire di necessità un'azione etica; perché ciò avvenga occorre che siano socialmente e storicamente motivati tanto il contenuto di questo atto quanto l'armonia tra il contenuto e le forme del comportamento soggettivo. Quest'affermazione non menoma affatto, sotto il profilo etico, il significato del momento soggettivo. La conclusione di un atto, ossia l'atteggiamento che esso deve assumere verso l'oggettiva validità dell'azione sociale, è tenuta presente da ogni etica: se due uomini eseguono la stessa azione con la stessa energia e con lo stesso risultato, essi compiono una stessa conquista sociale, come lavoratori d'avanguardia, per esempio. Ma se l'uno opera nell'interesse del socialismo, e l'altro prevalentemente per i propri interessi per-

sonali, i due uomini hanno un valore etico assai diverso. Questa differenza ha grande valore sociale e si manifesta praticamente in ogni occasione importante. Poiché la funzione di guida dei comunisti poggia — in modo non certo esclusivo, ma neppure trascurabile — sul fatto che essi cercano di elevare le esigenze socialiste contingenti a oggetto della loro volontà soggettiva, a momento centrale della loro vita per poter servire di esempio alle masse e dirigere la loro trasformazione in direzione del socialismo (Si pensi a quanto ha scritto Lenin sui « sabati comunisti »).

Il superamento delle contraddizioni antagonistiche nell'etica assume nel socialismo la nuova forma del rapporto tra gli elementi soggettivi e quelli oggettivi, tra la forma e il contenuto. Mentre il socialismo elimina il conflitto antagonistico tra gli interessi privati e quelli pubblici nella società, sul piano storico mondiale, da una parte, annulla l'apparente autonomia dell'etica e la riduce ad un momento, sia pure importante, dell'azione sociale; dall'altra, elimina il contrasto antagonistico tra l'azione etica e l'azione diversamente motivata (egoistica ecc.) e gli sostituisce un sistema di rapporti dialettici, un sistema di educazione popolare. La sollecitudine per gli interessi personali degli individui nelle direttive di Lenin e Stalin orienta le masse verso un'azione, basata su un giusto contenuto, da cui a poco a poco, piú o meno rapidamente, dovrà scaturire un'azione fondata sui legittimi motivi dell'etica socialista. Ciò tuttavia non potrà aversi, o quanto meno potrà aversi piú difficilmente, se non vi saranno fin dal principio uomini che si ispirino al principio fondamentale dell'unità dei momenti soggettivi e oggettivi.

Se a noi ciò che qui importa è la dialettica del contenuto oggettivo e della forma soggettiva in Nagulnov, che cosa può significare per lui, in quanto comunista, questo dissidio? (Che obiettivamente debba condurre a errori di estremismo nella collettivizzazione è noto a tutti, né ha bisogno di particolari commenti). L'esito del dissidio non è certo quello voluto dai rappresentanti dell'etica borghese soggettivistica; per costoro, poiché i princípi morali di Nagulnov sono giusti dal punto di vista

oggettivo, la sua azione può dar vita nel mondo esterno a un conflitto, e forse anche a un conflitto tragico; ma Nagulnov è all'inizio e alla fine di questo conflitto un « puro eroe ». È questa l'illusione caratteristica — che si tramuta sempre nel comico — del radicalismo piccolo-borghese. « Ad ogni modo, — scrive Marx a proposito della Montagna nella rivoluzione del 1848, — il democratico esce sempre senza macchia; e la disfatta crea in lui la nuova convinzione che egli deve vincere ».

Una simile sorte per chi viva la vita reale, per chi si sostenti con il lavoro manuale, per gli operai e i contadini, è inconcepibile; essa si addice soltanto a un genere particolare di intellettuali (E oggi l'etica dell'esistenzialismo ben si conviene alla loro natura e alle loro necessità). Il continuo fallimento dei piú seri sforzi morali determina nell'operaio o nel contadino deformazioni di tutt'altro genere: una sorta di eccentricità. In senso psicopatologico, l'eccentrico è quasi sempre del tutto normale; le deformazioni della sua struttura umana, il dissidio fra il suo modo di concepire e di sentire, ecc. sono sempre ricondotti a motivi sociali, a una sorta di perverso adattamento sociale e umano, a una condizione che l'individuo ripudia con compassione e con una certa giustificazione soggettiva, benché sia del tutto incapace di mutarla o anche soltanto di alleviarla. L'eccentricità deriva da questa coesistenza — in sé inconciliabile — del rifiuto di una condizione e dell'assuefazione a essa.

Le condizioni di vita della società di classe (e anche dei suoi residui nel periodo iniziale del socialismo) possono produrre le forme piú strane di eccentricità. È una delle conquiste meno apprezzate di Gorki il fatto che lo scrittore abbia studiato a fondo e con penetrazione queste forme, non solo nei suoi romanzi e racconti, ma anche, per esempio, nel fondamentale saggio: *Conversazioni sul mestiere.* Lo stesso Sciolokhov mostra, con profondo intuito psicologico e con acutezza di sguardo, come a Gremiaci Log, dove tutti i contadini di una certa età sono vissuti sotto gli zar, si trovino tipi di questo genere. Si pensi soltanto all'eccentricità di Diomid Molciuns, al totale disorientamento della sua azione, e alla figura altrettanto eccentrica del

vecchio Stciukar, alla sua loquacità in cui la verità si confonde con la menzogna, ecc.

Se anche Sciolokhov si ricollega qui alla tradizione di Gorki, senza tuttavia dipendere stilisticamente da lui, lo fa proprio per il personaggio di Nagulnov, che raffigura con tratti molto originali. Gorki infatti non si accontenta di ritrarre l'individuo eccentrico quale espressione sociale e psicologica di una malattia (come fecero dei realisti borghesi di grande valore: Gogol, Dickens, Raabe), ma ha anche additato poeticamente il rimedio sociale: ossia il legame profondo con il mondo sociale circostante, e quindi il nesso profondo fra le varie energie e tendenze spirituali nel singolo. *La madre* rappresenta alcuni operai e contadini che, sotto l'influenza delle loro dure condizioni di vita, rivelano una tendenza piú o meno forte all'eccentricità. L'attiva adesione al movimento operaio rivoluzionario, che ha acquistato anche per loro un valore esemplare, li riconduce, anche come individui, alla vita normale, li riporta sulla strada che potenzierà sul piano umano le loro facoltà.

Ma il Nagulnov di Sciolokhov è già un rivoluzionario, un comunista convinto: come può questo accordarsi con la sua eccentricità? Crediamo che proprio in questo caso appunto Sciolokhov continui la tradizione di Gorki in modo interessante e fecondo di risultati. Nagulnov non è soltanto un comunista ma anche un settario. Pure, non è il tipo dell'anarchico piccolo-borghese, spinto all'estremismo di sinistra dalla presunzione intellettuale, dalla boria individualistica. Nagulnov non è solo un rivoluzionario sempre pronto al sacrificio, ma anche un comunista fedele al partito, sempre disposto — seguendo i suoi piú intimi convincimenti — ad accettare la disciplina di partito. Il guaio è però che questi convincimenti, a cui Nagulnov è giunto attraverso le esperienze — semplificate e malcomprese — del grande ottobre e della guerra civile, si cristallizzano in un fanatismo astratto e utopistico. Nagulnov contempla in estasi solo la mèta finale della rivoluzione mondiale: il trionfo del comunismo in tutto il mondo, ma non riesce a cogliere il significato dei singoli progressi che a quella mèta conducono, a meno che

non si tratti di una soluzione violenta o del proprio sacrificio. Con questo esempio Sciolokhov sviluppa con grande originalità la rappresentazione della verità rivelata artisticamente per la prima volta da Gorki. Questa deformazione della concezione rivoluzionaria del mondo non solo non può ricondurre alla normalità le deformazioni operate dalla vita contadina in regime capitalistico, ma anzi le esaspera; e quindi Nagulnov diventa un eccentrico. Lavora tutto il giorno con fanatismo; non ha piú tempo per studiare e conoscere le piú recenti acquisizioni arrecate al marxismo-leninismo da Lenin e Stalin durante la guerra civile. E tuttavia non sta mai in ozio, neppure dopo aver finito il suo pesante lavoro quotidiano. Di notte impara l'inglese. Anche questo particolare è connesso con il suo sogno della rivoluzione mondiale. Egli vede la rivoluzione esplodere in India e teme che i comunisti esperti saranno troppo pochi in quel paese:

« Allora mi farò mandare in India, li educherò io. Conosco la lingua, farò centro fin dal primo giorno: "Fate la rivoluzione? Comunista? Bene ragazzi! Uccidete i capitalisti e i generali. Noi, nel 1917, siamo stati sciocchi, ce li siamo fatti scappare. E poi ce ne hanno fatte passare di tutti i colori! Ammazzateli, cosí non vi giocheranno dei brutti tiri, ammazzateli se volete che tutto vada *all right!*" ».

Simili caratteri — grottescamente comici — appaiono spesso nel romanzo. Voglio adesso indugiare su un altro elemento, per mostrare con quanta profondità e varietà Sciolokhov raffiguri la vita contadina di questo periodo: il rapporto con la donna, l'amore. Già nel *Placido Don* l'esplosione dell'indomabile e fatale amore di Grigori e Axinia è un vivo sintomo poetico dell'incipiente decadenza dell'antico villaggio. In *Terra dissodata* la stessa funzione è svolta dal fatto che i comunisti, nella loro esistenza amorosa e coniugale, conducono una vita eccentrica (Tralascio per brevità la storia d'amore di Rasmetnov). Nagulnov è ingannato dalla giovane moglie Luscia, che finisce per intrecciare una relazione con il figlio di un kulak. Nagulnov non dà troppo peso alla cosa. E quando Davydov lo critica, egli paragona il suo rapporto con Luscia a una coda di pecora.

« Secondo me, la pecora ha avuto la coda per coprire le sue vergogne... La moglie è come questa coda. Io vivo per la rivoluzione mondiale e penso solo a questo. Tutto il resto è merda. Anche la donna è un fronzolo. Ma della moglie non puoi fare a meno. Bisogna pur coprire le vergogne. Sono un po' malaticcio, ma sono sempre un uomo, e a casa, nelle ore libere, faccio ben valere i miei diritti. La donna ha per natura i suoi grilli, se li tolga pure, se non può farne a meno ». Qui balza evidente come l'esagerazione dei valori rivoluzionari astratti e utopistici renda Nagulnov eccentrico, e addirittura inumano.

L'originale ripresa del problema di Gorki sta dunque nel fatto che Sciolokhov mostra in termini poetici come la comprensione autentica del marxismo-leninismo possa ricondurre l'uomo alla normalità, eliminare le deformazioni ed eccentricità generate dal capitalismo. La convinzione, pur onesta, di essere un buon rivoluzionario marxista non può tutelare dalle deformazioni borghesi. Cosí Sciolokhov riprende l'impostazione di Gorki e dà a questi problemi la massima espansione. Perché è ovvio che questo nesso ideale e pratico, questo contegno umano si riflette anche nella letteratura, nella produzione artistica.

Su questo sfondo si staglia, con grande rilievo non solo politico, ma insieme morale e umano, la grande figura di Davydov, operaio delle officine Putilov. Sciolokhov mostra che sia la resistenza dei contadini alla creazione dei colcos (cioè il conservatorismo contadino) sia gli estremismi di sinistra affondano le loro salde radici nella vita sociale e nel grado di coscienza che ne scaturisce. Egli mostra come l'aiuto degli operai, dei 25.000 (qui raffigurato in Davydov), possa ricondurre sulla retta strada una situazione che aveva preso una brutta piega. Essendo uno scrittore autentico, Sciolokhov non descrive Davydov come uno di quegli ideali funzionari di partito che rimediano a tutti i mali sociali, per cosí dire, con un cenno di mano (In tal senso si sono commessi molti errori, e alcuni scrittori non hanno ancora perduto questo vizio).

Davydov è un militante intelligente ed esperto, il migliore esempio del funzionario medio comunista, che possiede molto

intuito politico, ma non ha ancora una personalità intellettuale eccezionale ed è tutt'altro che infallibile nella sua azione. Diceva giustamente Lenin: « Intelligente non è chi non fa errori. Uomini siffatti non esistono né possono esistere. Intelligente è chi non commette errori troppo gravi e, comunque, sa correggerli con prontezza e abilità ». All'inizio, per esempio, Davydov sostiene la necessità di collettivizzare anche gli animali da cortile, il pollame, ecc., ma, poiché è intelligente nel senso precisato da Lenin, corregge rapidamente quest'errore. Ad altri errori, in cui cade per adeguarsi agli erronei orientamenti del villaggio, porrà rimedio dopo la pubblicazione dell'articolo di Stalin. L'arte di Sciolokhov appare ancora una volta nel modo come egli descrive l'influenza esercitata da questo articolo. La prima reazione immediata dei contadini di questo arretrato villaggio è di uscire in massa dal colcos. L'unico moto popolare (anche questo descritto plasticamente dall'autore), che ha tutto il carattere di una rivolta, avviene piú tardi quando le eccedenze del grano debbono essere consegnate a un villaggio vicino e i nemici spargono la voce che il frumento sarà inviato all'estero. Tutte le donne di Gremiaci Log sono in fermento. Anche gli uomini sono indignati, ma all'inizio sono piú cauti. Rasmetnov viene privato degli stivali e dei calzoni e rinchiuso in uno scantinato. Davydov ha sentore del pericolo e manda a chiamare i membri delle brigate di lavoro che si trovano lontano, nei campi. Decide, nel frattempo, di tenere a bada le donne e comunque di non cedere la chiave dei silos. Si hanno intanto manifestazioni di grave violenza: le donne battono selvaggiamente Davydov, e l'umoristico atteggiarsi di costui a uomo superiore non serve a niente. La porta del silos viene sfondata, e i contadini cominciano a dividersi il frumento. Per caso sopraggiunge Nagulnov (di ritorno dalla città), e con autentico eroismo prende le difese di Davydov, ma solo l'arrivo dei rinforzi evita spargimenti di sangue. Il giorno dopo, la milizia arresta i fomentatori della rivolta e Davydov convoca una riunione. Parla con bonaria ironia delle donne che l'hanno bastonato, per esempio di Nastia Donezkova (che adesso nasconde il viso nel fazzoletto). « Sei stata tu a prendermi a

pugni alle spalle, e dicevi: "Ce la metto tutta, ma è duro come una pietra" ». Poi illustra ciò che ha dimostrato il giorno prima con la sua condotta, ossia che i bolscevichi non cederanno mai. Però fa anche comprendere ai presenti che non li considera dei nemici, ma dei traviati, e dice loro che non hanno niente da temere, né multe, né vendette. « Non vi riteniamo dei nemici. Siete solo dei contadini dubbiosi che hanno preso una strada sbagliata! Non vi puniremo, ma faremo di tutto per aprirvi bene gli occhi! » Quando Davydov ha finito di parlare, uno della folla dice: « Sei un ragazzo d'oro, Davydov! A uno come te vogliamo tutti bene! Non porti rancore tu, e sei buono con tutti. La gente è scolvolta e si vergogna di quello che ha fatto. Anche le donne. Del resto, dovremo vivere e lavorare. D'accordo, Davydov, mettiamo una pietra sul passato ». La mattina dopo 57 contadini rientrano nel colcos.

Si potrebbero citare altri esempi dell'intelligenza di Davydov, ma pensiamo che uno basti a mettere in luce il carattere di questo personaggio. Davydov tratta i contadini come se lui fosse uno di loro, e non un organo esterno di controllo; pure, senza darsi arie e senza farsene accorgere, mostra di continuo che è possibile risolvere meglio i loro problemi, in modo piú razionale e pratico di quanto abbiano fatto finora. Comportandosi come un pari loro, e come un loro dirigente, Davydov riesce a condurli su una strada nuova, agevolando cosí la loro trasformazione.

Appare a prima vista l'importanza che assume in queste circostanze il senso dell'umorismo in Davydov, come suo apporto personale. E infatti questa sua qualità, sia durante la crisi che dopo il suo superamento, ha non poca influenza sull'esito positivo della vicenda; si confronti, per rendersene conto, la riflessività densa di umorismo di Davydov con l'incapacità dell'onesto Rasmetnov e con la cieca e temeraria audacia di Nagulnov. Senza dubbio, anche nell'umorismo si manifesta la superiorità di Davydov, benché si tratti di qualcosa che trascende la sua persona. È forse un caso che il linguaggio dei grandi capi bolscevichi, Lenin e Stalin, sia sempre pervaso da un vivo senso del-

l'umorismo? Non è un caso, perché in questo umorismo (che è un umorismo nuovo, qualitativamente diverso nel contenuto, e quindi anche nella forma, rispetto all'umorismo del periodo classico borghese) si rispecchia l'inscindibile unità fra la superiorità politica e storica e la superiorità spirituale, morale e umana che caratterizzano il comunismo; risulta cioè evidente che il comunista riesce a comprendere a fondo l'avversario, e fare i conti con le sue qualità e con le sue debolezze sul piano strategico e su quello tattico e che l'avversario è, invece, incapace di comprendere come e perché agisca un bolscevico. In questo umorismo si riflette la meditata e incrollabile fiducia nella vittoria finale, perfino in un singolo momento, come in quello in cui si trova Davydov, quando viene picchiato dalle donne. Anzi, in questo caso si riflette (per contrasto) in modo ancor piú forte (Mentre la fede di Nagulnov nella rivoluzione mondiale, una fede sempre astratta, non meditata, non connessa concretamente con la realtà, deve essere di necessità espressione di un fanatismo incapace di umorismo).

Il senso di superiorità, che trova un suo fondamento oggettivo nella storia e si manifesta in atti concreti, differenzia l'umorismo socialista da quello della borghesia, persino quando questa raggiunse il suo massimo splendore. Nell'evoluzione borghese anche l'umorismo scaturisce dalle insolubili contraddizioni antagonistiche della società capitalistica. Il senso di superiorità è allora del tutto astratto, puramente soggettivo e morale, connesso con la coscienza che gli ideali non possono essere realizzati socialmente e praticamente, e va in sostanza sotto il segno della rinuncia e della rassegnazione (anche se non si rinuncia agli ideali come tali). Anche per questo uno scrittore politicamente progressivo, dotato di un forte senso dell'umorismo, come Gottfried Keller, temette, che, dopo la rivoluzione del 1848, potesse profilarsi nella letteratura tedesca una tendenza umoristica. E quindi l'umorismo si rintana nella vita privata, e soprattutto nei personaggi femminili di grande levatura morale (come avviene nell'opera dello stesso Keller). La radicale trasformazione del concetto di progresso attuata dal socialismo determina un mutamento

qualitativo dell'umorismo, che finisce per significare, da un lato, il senso unitario e la potenzialità del progresso, dall'altro, il superamento delle contraddizioni necessarie nelle società di classe. È infatti nella natura dell'umorismo riflettere idealmente solo una causa positiva; mentre la satira, l'ironia, ecc. possono pervenire a un certo livello anche come strumento di tendenze avverse al progresso (Si pensi a *Hudibras* di Butler, il realista inglese dell'età della rivoluzione, nel quale è evidente anche il limite di questa satira).

Naturalmente, la distanza fra la superiorità, ricca di fermenti umoristici, dei grandi dirigenti comunisti e quella di un semplice militante, valoroso e intelligente, come Davydov, è enorme; eppure essa non distrugge l'unità sociale, e quindi estetica, del fenomeno: Davydov non vuole e non deve essere altro che uno fra quelle migliaia di combattenti, la cui incrollabile ed equilibrata volontà, la cui superiorità e il cui senso dell'umorismo sono, in tutti i campi della lotta di classe, la migliore garanzia del trionfo del comunismo.

4

La composizione epica di *Terra dissodata,* se la si confronta non soltanto con *Il placido Don,* ma anche con i migliori romanzi sovietici degli ultimi tempi, si rivela come una composizione sobria e rigorosa. In Sciolokhov non vi sono situazioni e personaggi superflui. Egli ritrae, senza dubbio, molti individui appartenenti a strati sociali assai diversi, ma quel tanto che basta a chiarire (facendoli poi scomparire per sempre o temporaneamente) la loro funzione nella lotta per collettivizzare l'agricoltura. Si precisa cosí il valore positivo della composizione: in *Terra dissodata* non c'è un solo personaggio inutile (cosa che Fadeev ha invece rimproverato anche a romanzi sovietici di ottima qualità), un personaggio la cui vicenda non sia intimamente e organicamente connessa con l'azione principale (e che l'autore deve rinunciare a descrivere compiutamente per « mancanza di

tempo »), o la cui evoluzione possa essere narrata indipendentemente dai motivi centrali del romanzo. Sotto questo profilo, la composizione di *Terra dissodata* è esemplare.

In armonia con la struttura dell'opera la vita pubblica del villaggio è al centro della narrazione: riunioni, consigli e dibattiti sono posti in primo piano, e Sciolokhov non fa alcun tentativo — come capita oggi agli scrittori piú giovani — di variare il soggetto per mezzo della tecnica, presentandolo cioè sotto diverse prospettive temporali e da differenti punti di vista personali (ricordi, ecc.). Sciolokhov narra in modo semplice e rigoroso il corso degli eventi, selezionando dopo matura riflessione soltanto quello che, in ogni fase concreta della collettivizzazione, ne favorisce o ne ostacola in modo decisivo lo sviluppo, quello che rivela momenti essenziali del passato o del futuro.

Questo rigore della composizione è potenziato dalla densità narrativa. Ma la concentrazione non deve essere intesa in senso giornalistico: niente è piú lontano da Sciolokhov di un compiaciuto, arcaico o paradossale cumulo di parole e frasi. Al contrario, egli racconta con un ritmo pacato, spesso epico, e ha quindi sempre il « tempo » di indugiare su un personaggio, su una situazione, su un paesaggio, ogni volta che lo ritenga indispensabile per chiarire il soggetto in tutti i suoi aspetti. Ciò che abbiamo chiamato « densità narrativa » consiste, da un lato, nella rigorosa soppressione di tutti gli elementi episodici, per quanto almeno lo consente una composizione di ampio respiro; dall'altro lato, nella fusione, forse ancor più rigorosa, dei tratti individuali e di classe in tutti i personaggi e in tutte le situazioni.

Quest'ultima circostanza è connessa con la soppressione degli elementi episodici. Ogni scrittore di talento, e soprattutto ogni rappresentante autentico del realismo socialista, deve sempre tendere a questa unità. Solo chi sappia osservare la vita comprende bene che gli elementi individuali e di classe non si trovano mai fusi in un'identità meccanica e astratta, che l'unità deve rivelarsi sempre nel singolo come processo, come contrad-

dizione, senza mai escludere la presenza di elementi casuali. I fatti episodici sono un mezzo assai comodo, utile e spesso artisticamente efficace per esprimere epicamente e plasticamente questi intricati, e non di rado tortuosi, rapporti umani. Se dunque Sciolokhov rifiuta questo mezzo, con una coscienza e una risolutezza quasi temerarie, e fonde sempre le contraddizioni dialettiche in un insieme organico, ciò non significa che egli non sia sempre consapevole della complessa dialettica che sta a base di questi rapporti. Al contrario. Sciolokhov è invece sempre consapevole della dialettica che li domina, e il rigore e la densità della sua concezione epica rispecchiano, anche sul piano artistico, la sua profonda comprensione della complessità di questi rapporti; l'autore infatti sottolinea con energia che, nonostante la varietà e l'importanza dei momenti personali, nonostante la parte svolta dal caso, sempre, in ogni singolo episodio, il significato essenziale va ricercato in qualcosa che trascende il singolo individuo, nell'elemento di classe.

Marx ha descritto, come un dato caratteristico della società capitalistica (in contrasto con la posizione sociale e ancor piú con la discendenza) il fatto che l'essere legati a una determinata classe, e persino a una categoria determinata di quella classe, implica sempre una certa casualità:

« La concorrenza e la lotta fra i singoli alimenta ed accentua questa casualità. In regime borghese l'individuo è apparentemente piú libero che in passato appunto perché le sue condizioni di vita sono determinate dal caso; ma di fatto in realtà egli è meno libero proprio perché è piú soggetto alle potenze materiali ». Cosí Marx, sul problema della libertà illusoria della società borghese, può concludere: « Il diritto di potersi compiacere liberamente, in determinate circostanze, della casualità è stato chiamato fino ad oggi libertà personale ».

È naturale che il villaggio, prima della collettivizzazione, non riesca a superare la struttura ereditata dal capitalismo. Le conseguenze della guerra mondiale e della guerra civile debbono — temporaneamente, ma nella fase descritta da Sciolokhov in modo determinante — accentuare la casualità di cui parla Marx. Ab-

biamo già detto del kulak, ex partigiano rosso, e dell'ex soldato bianco che tenta di far fallire il complotto controrivoluzionario, abbiamo già detto dei proletari agricoli che appoggiano i kulak, delle « due anime » che coesistono in Iakov Lukic, della sua funzione attiva nel complotto e della sua travolgente passione per il lavoro e per le innovazioni tecniche del colcos, ecc. Tutto ciò attesta la crescente importanza che vengono assumendo il caso, le ragioni — in apparenza — meramente personali e biografiche che definiscono la posizione dei singoli in questa battaglia. Sono appunto i singoli individui a coltivare l'illusione di libertà illustrata da Marx: essi si credono liberi proprio quando si concedono passivamente alle conseguenze spontanee di questa casualità biografica.

Ma la rivoluzione socialista, anche se introduce soltanto con la collettivizzazione una forma di economia veramente socialista, modifica radicalmente la sua struttura, e soprattutto la direzione del suo sviluppo. Modifica radicalmente anche il singolo, pur quando non ne sia del tutto consapevole. Giacché, mentre nell'economia capitalistica la necessità può realizzarsi soltanto attraverso la casualità nel senso sopra detto, e quindi, nell'attuarsi oggettivamente, deve sempre riprodurre questa casualità; l'economia socialista nel suo consolidarsi ed espandersi istituisce un rapporto sempre piú intimo fra le autentiche qualità e tendenze di un uomo e il suo lavoro, la sua vocazione, la sua posizione nella società, e sopprime in modo sempre piú energico i dati casuali di questi rapporti, sostituendoli socialmente e personalmente con tratti piú durevoli. Cosí, a poco a poco, va mutando anche nella coscienza dell'individuo la nozione di libertà: alla gioia meramente istintiva della casualità si sostituisce la coscienza della necessità, e all'illusione della libertà la libertà autentica. Naturalmente, Sciolokhov mostra nel romanzo solo i primi accenni di questa trasformazione. Ma sente e rappresenta con energia straordinaria la dialettica negativa della sua preparazione, l'intollerabilità della situazione, il primo ridestarsi delle forze che la modificheranno, la direzione in cui si svolgerà la trasformazione d'una realtà ormai invecchiata. E, poiché da

autentico scrittore vive e sente questa tendenza generale di sviluppo non come un fatto generale, ma come una forza che opera sugli individui piú diversi, dalla formazione piú diversa, in modi differenti, e persino opposti, dà all'opera la composizione sopra descritta. È un metodo narrativo che pone in rilievo i tratti personali di ciascun individuo, e persino i suoi caratteri più « casuali », ma che, come abbiamo già detto, esalta l'elemento generale, pur senza diventare astrattamente concettuale.

Sciolokhov rivela qui un'arte e un talento narrativo eccezionali. Non bisogna tuttavia dimenticare che questo genere di rappresentazione cela gravi pericoli, che solo un grande artista riesce a evitare. I principali pericoli sono i seguenti: che si determini una certa monotonia narrativa; che l'opera rifletta in modo coerente e ordinato il contenuto di idee, ma non riesca a trasformare questo contenuto in personaggi concreti e vivi, e si concluda, sotto il profilo artistico, con un'astratta generalizzazione; che il predominio dell'« oggetto » non consenta ai personaggi di evolversi umanamente; che i personaggi diventino quindi schemi astratti, puri « portavoce » di una classe, pallide larve di una tendenza.

A questi pericoli vanno incontro non pochi scrittori onesti e intelligenti, che subiscono in misura maggiore o minore l'influenza di Zola, e soprattutto dei suoi epigoni, i quali elevano a metodo la maggiore debolezza zoliana, l'oblio della personalità individuale in favore di un « ambiente » descritto oggettivamente. Ma il rigore e la densità della narrazione di Sciolokhov non ha niente da spartire con queste tendenze. E solo perché queste posizioni letterarie sono ancora molto diffuse, soprattutto dove il realismo socialista compie i primi incerti passi (e quindi fuori dall'Unione Sovietica), abbiamo creduto opportuno accennare in breve a questi pericoli. Sciolokhov non descrive mai un « ambiente » astratto. Gremiaci Log appare come la risultante delle intricatissime azioni di uomini ben individuati, e dunque non come qualcosa di materiale, di autonomo, di indipendente dalle situazioni in cui i personaggi vengono « inseriti » con minore

o maggiore talento letterario. Ma, poiché ogni singolo uomo è concretamente determinato dalla sua base economica, dall'influenza di questa base sulla sua vita, ecc. non può esserci in Sciolokhov alcuna frattura artistica fra la descrizione dell'ambiente sociale e quella dei singoli; entrambi i compiti costituiscono una unità indivisibile, certo per nulla meccanica o statica.

Il primo grande maestro della letteratura che considerò sotto questo aspetto la rappresentazione dei suoi personaggi fu Balzac. Ognuno ricorda il meccanismo enorme, farraginoso e quindi pesante che egli mette in moto per illustrare questa base individuale (e in pari tempo classista) economica e sociale di ogni personaggio della *Commedia umana*. Zola, che ammirava moltissimo quest'aspetto dell'opera di Balzac, cadde in equivoco quando pensò che il suo metodo fosse la continuazione o il coronamento di quello di Balzac. La differenza qualitativa sul piano artistico si manifesta già nel modo di affrontare il problema. In Balzac l'elemento fondamentale è costituito dalla raffigurazione letteraria di individui (di uomini vivi, di tipi), e tutte le caratteristiche sociali son sempre strumenti per rendere evidente la complessa determinatezza sociale di una persona. Che l'elemento sociale tipico in questa unità corrisponda alla realtà è segno della genialità di Balzac, ma non è affatto una premessa alla dualità consistente in una tipicità astratta (la mediocrità arricchita da elementi patologici) e in un'astratta, seppur pittoresca, descrizione d'ambiente.

Sciolokhov, nell'illustrare la base economica individuale di ogni personaggio, è altrettanto esatto quanto Balzac. Abbiamo già indicato altrove come il contadino Kondrat Maidannikov, movendo dalla precarietà della sua condizione economica, aderisca entusiasticamente al colcos. Attraverso le parole di Maidannikov, Sciolokhov ci offre un quadro persuasivo di questa condizione economica. Riportiamo qui le parole del contadino per chiarire meglio i metodi specifici dello scrittore.

« L'anno scorso ho seminato cinque ettari a grano. Come ben sapete, possiedo un paio di buoi, un cavallo, una mucca, una

moglie e tre bambini. Per quel che riguarda le braccia lavorative, come sapete non ne ho altre. Ho raccolto 90 quintali di grano, 18 di segala, 2 di avena. Per il mio consumo, per nutrire la famiglia, mi servono 60 quintali, per il pollame 10 quintali, e l'avena è per il cavallo. Quanto potrò vendere allo Stato? Trentotto quintali. Se si calcola un rublo e dieci copeche al quintale, si arriva a un guadagno di quarantun rubli. Vendendo il pollame, guadagnerò forse altri quindici rubli... Potrei con questa somma comprarmi i vestiti e le scarpe, il sapone e le candele? »

Questo bilancio è altrettanto esatto e accurato quanto quelli di Balzac. La grande differenza letteraria tra i due scrittori si rivela però nel fatto che Balzac si abbandonava spesso a descrizioni ampie e minuziose di queste basi economiche, mentre Sciolokhov non solo aspira a una grande concisione e concentrazione, ma cerca anche di fornire questi dati solo se diventano mezzi attivi della soluzione drammatica in atto. In questa sua tendenza il metodo di Sciolokhov è la ripresa del metodo balzachiano sul terreno del realismo socialista. Beninteso, la possibilità di concentrazione artistica ha anch'essa le sue ragioni sociali e storiche. Balzac descrive un complesso e graduale processo di trasformazione della società del suo tempo, Sciolokhov invece il dramma di una svolta decisiva. Ne consegue che in *Terra dissodata* i complicati elementi economici e personali della rappresentazione debbono essere raffigurati sempre come poli drammatici.

La volontà di concentrazione sarebbe artisticamente vana, se Sciolokhov non si valesse in pari tempo dei princípi del metodo dinamico di trattare l'azione. Sciolokhov riesce a individuare (e quindi a inserire felicemente nell'azione) gli elementi che caratterizzano l'esistenza sociale di un dato personaggio e a connetterli organicamente con le sue attività e manifestazioni di vita, perché considera l'azione stessa sotto il profilo della concentrazione drammatica. Sciolokhov insomma struttura il suo romanzo in modo da dare compiutezza novellistica a ogni singola fase che, in armonia con il contenuto, rappresenta sempre una fase importante

(o un notevole ostacolo) sulla strada della collettivizzazione. Ciò gli permette di illuminare, i personaggi da tutti i lati e di dare unità artistica, con la forza di concentrazione propria della novella, a questa epica varietà e ampiezza delle caratteristiche individuali e sociali descritte. Si pensi alla sommossa delle donne, al lavoro di Davydov nei campi, al ritorno di Nagulnov, dopo la sua espulsione dal comitato regionale, alla scena finale in cui Iakov Lukic crede di aver rotto i suoi legami con il complotto e trova il capitano Polovtsev a casa sua, ecc. Ma questa (approssimativa) trasformazione del romanzo in un ciclo di novelle, quasi a sé stanti, non ha niente a che fare con quelle tendenze puramente formalistiche che vogliono fare di un romanzo un semplice ciclo di novelle. Infatti in Sciolokhov il condensare l'attimo in una struttura novellistica è sempre effettivamente relativo. Il contenuto preme in avanti, e anche gli elementi che consentono di fissarlo in un quadro sono aspetti del suo movimento: una svolta, una crisi o un momento di stasi prima di un nuovo slancio.

Bisogna inoltre aggiungere a quanto si è detto, perché è con esso intimamente congiunto, che Sciolokhov non concentra soltanto l'azione, ma anche la rappresentazione dei personaggi. Le informazioni esatte sulle condizioni sociali di vita dei singoli servono al suo piú profondo assunto artistico, che è quello di far agire gli uomini totali come uomini totali e non come momenti di qualità e virtú in movimento, di scoprire il nesso dinamico e organico che congiunge l'attività pubblica e la vita privata di un uomo. Lo scrittore non ammette qui alcuna forma di dualismo, alcun accostamento di « campi indipendenti » (per esempio, l'onore e la posizione politica di Nagulnov); e quindi il respiro epico, che ne deriva, non è mai vano, la concentrazione narrativa non è mai vacua, astratta o soltanto formalistica.

Solo perché ritrae unicamente uomini totali, e solo nei momenti decisivi della loro vita, Sciolokhov può realizzare artisticamente il suo ideale, rappresentare la genesi di una nuova classe. Perché solo cosí si esprime il contrasto fra ciò che nasce e ciò

che muore, come vita reale di uomini reali, dalle cui azioni e passioni deve scaturire di necessità il nuovo. *Terra dissodata* è solo la prima parte del ciclo, e quindi raffigura piú l'inizio delle doglie che non il parto stesso. Il che peraltro non toglie niente alla legittimità della sua problematica ideale e alla compiutezza della rappresentazione artistica.

1951

GLI EROI DELLA GRANDE GUERRA PATRIOTTICA

BEK / LA STRADA DI VOLOKOLAMSK

Un piccolo quadro della grande guerra patriottica dei popoli sovietici. Niente altro, in ultima analisi, che la ritirata di un battaglione dalle rive del fiume Rusa fino a Volokolamsk, i quattordici giorni — anche se naturalmente i giorni decisivi — della difesa di Mosca nell'inverno del 1941.

E tuttavia in questo romanzo, modesto per la mole, sono contenuti alcuni dei piú importanti fattori sociali, morali e umani che hanno determinato la vittoria dell'esercito rosso sulle orde di Hitler. Alla fine del romanzo assistiamo a un breve colloquio fra il generale Panfilov, comandante del settore, e il tenente Momysc-Uly, che comanda il battaglione. Il generale dice che, se taluni non avessero commesso certi errori, si sarebbe potuto contenere il nemico ancora per un mese; cosí si è resistito solo due settimane. In tal modo si dimostrava ai tedeschi che chi si credeva vincitore non era che un vinto. Guadagnar tempo per far affluire le riserve era il problema strategico che bisognava risolvere: il romanzo mostra come queste due settimane vengano guadagnate. Ancor prima dell'inizio della grande battaglia il generale dice a Momysc-Uly: « Adesso, compagno Momysc-Uly, il nostro compito è di combattere per il tempo, per sottrarre tempo al nemico ».

Questo solleva una questione ancora piú profonda: *perché* in occidente i tedeschi hanno vinto dappertutto, e *perché* proprio nell'Unione Sovietica hanno subíto una schiacciante disfatta? In linea generale, si tratta della geniale strategia e tattica di Stalin che ha saputo elaborare e tradurre in pratica le misure militari piú opportune contro la « guerra-lampo » tedesca. Ci si domanda inoltre perché, per esempio, la resistenza sulla linea

Maginot condusse in Francia alla catastrofe militare, mentre i piccoli reparti mobili dell'esercito rosso, manovrati intelligentemente, fecero fallire la « guerra-lampo ».

Tutti questi fatti costituiscono lo sfondo, la base reale del romanzo di Bek. Il suo livello ideologico e artistico si manifesta nel fatto che Bek concentra la rappresentazione di questi problemi nel punto in cui tanto il contenuto di idee quanto la forma artistica possono esprimersi con piú vigore e nel loro nesso piú intimo, vale a dire nell'uomo. L'affermazione di Stalin che i quadri sono il fattore decisivo non rivela soltanto una profonda saggezza politica, ma è al tempo stesso una chiara e feconda indicazione per la buona letteratura. Anche nel nostro caso. Perché sotto questo profilo si manifesta appunto con la massima evidenza la superiorità dell'esercito rosso. Non si tratta di armi miracolose, e neppure di superiorità tecnica (che in questa fase della guerra l'esercito sovietico non poteva ancora possedere), ma del fatto che il cittadino sovietico, piú evoluto sotto l'aspetto intellettuale e morale, ed educato in modo superiore, doveva necessariamente riportare la vittoria sull'inumanità e sulla disciplina meccanica dei soldati hitleriani.

1

Il tema concreto di Bek è la genesi di un simile cittadino. Il profondo significato di questa storia, che per la sua dimensione sembra solo episodica, sta nel fatto che in essa appunto vengono poeticamente scoperte e messe in luce le cause della vittoria.

Già l'impostazione di un simile problema letterario rivela un profondo contrasto con la letteratura borghese dell'ottocento. Questa infatti descrive in genere fenomeni esteriori, il movimento superficiale della storia. Bek ripropone, invece, nel suo romanzo il problema dell'uomo. Egli mostra per mezzo di un caso concreto come nascano quei quadri auspicati da Stalin, come si attui la loro educazione, che comprende il generale e insieme il soldato semplice dell'esercito rosso.

L'impostazione di tali problemi è un dato generale della letteratura sovietica. La personalità di Bek come scrittore si rivela nel fatto che egli pone questo problema decisivo al centro della propria opera in modo ancora piú energico che la maggior parte degli scrittori sovietici. Bek è molto piú parco di descrizioni: di ogni situazione, di ogni battaglia dà solo ciò che è assolutamente necessario per rendere evidente in quali condizioni gli uomini operino. L'accento della sua rappresentazione artistica verte su questo: mostrare per quale giuoco di forze interne ed esterne un singolo uomo o un gruppo di uomini giungano a comportarsi nel modo da lui descritto. L'accento cioè è posto sul comportamento socialista degli uomini, sul *come* essi diventino e siano veri soldati dell'esercito rosso.

Qui anche le circostanze esterne svolgono una funzione altrettanto importante. L'insegnamento principale che il generale Panfilov non si stanca mai di ripetere, e cioè che comandanti e soldati debbono agire razionalmente, da una parte, sta a significare l'esatta conoscenza di tutte le circostanze esterne, la pronta correzione degli errori che nella fretta di un'azione non sempre sono inevitabili; e, dall'altra, la massima e piú avveduta utilizzazione di tutte le possibilità offerte da una situazione concreta. Ciò determina la grande funzione che occupa la ragione nelle direttive di Panfilov ai suoi subalterni, cosa questa da cui nasce un'atmosfera intellettuale di grande levatura in tutta l'opera. Ma poiché questa atmosfera scaturisce dal concreto operare e diviene motore di ulteriori azioni concrete, e fin dal principio appare in Panfilov ricca di passione, e negli altri, che nel corso del loro sviluppo diventano veri soldati dell'esercito rosso, acquista un tono sempre piú appassionato, essa non allenta la tensione narrativa, ma al contrario, la accentua. Senza dubbio, uno dei momenti di massima tensione del racconto si ha la notte che Momysc-Uly trascorre osservando i movimenti delle truppe tedesche per cercare di intuire il piano tattico dei comandanti nazisti e prendere cosí le contromisure piú adatte. Il duello intellettuale con un avversario invisibile è, per tensione epica, uno dei momenti culminanti della narrazione.

Da questo atteggiamento di Panfilov dipende il netto rifiuto di tutti i gesti di inane eroismo. Durante il tirocinio, Momysc-Uly ha un colloquio con Panfilov. Il generale gli prospetta le difficoltà che presenta il comando di un battaglione. L'« acerbo » tenente risponde che è pronto a morire con onore: « Con tutto il battaglione? » — chiede Panfilov, e, alla risposta affermativa, ribatte: « Tante grazie a un simile comandante!... No, compagno Momysc-Uly, imparate piuttosto a dare dieci, venti, trenta volte battaglia, e a conservare il battaglione... Nessun soldato vuole morire; non si va in guerra per morire, ci si va per vivere... Nel battaglione, compagno Momysc-Uly, vi sono centinaia di uomini. Come posso affidarveli? ». In questi insegnamenti non si esprime soltanto la superiorità spirituale dei comandanti dell'esercito rosso, ma, in pari tempo, anche l'umanesimo socialista, il rispetto della società socialista per l'uomo, rispetto che richiede anche i sacrifici eroici, anche il sacrificio della vita, ma che esige nella preparazione e nel modo di condurre le battaglie la maggior cura possibile, affinché questo sacrificio avvenga solo in caso di assoluta necessità.

2

Il primo problema di ogni educazione militare, di ogni esecuzione di operazioni militari è la battaglia contro la paura. È questo un problema antichissimo, che trova tuttavia qui, nell'esercito sovietico, una soluzione radicalmente nuova. Nell'età della sua nascita la letteratura borghese ereditò dalla cultura feudale in decadenza un quadro ormai del tutto deformato dell'audacia e dell'eroismo. Questa contraddizione è uno dei tratti piú importanti del *Don Chisciotte*. La classe borghese vittoriosa, che ha schierato in campo eserciti propri e applicato propri metodi strategici, ha posto la letteratura borghese di fronte a problemi nuovi. Si pensi alla descrizione stendhaliana della battaglia di Waterloo.

La configurazione artistica di questa fase di sviluppo del

nostro problema attinge la sua forma classica in *Guerra e pace* di Tolstoi. Qui viene sollevata continuamente la domanda: come nasce il coraggio del soldato o dell'ufficiale? Tolstoi descrive la giusta media nella figura di Nikolai Rostov:

« In passato, Rostov, ogni volta che partecipava a una battaglia, aveva paura; adesso di quel timore non restava piú traccia. Non aveva paura, e non perché si fosse abituato al fuoco (al pericolo non ci si può abituare), ma perché aveva imparato a dominarsi. Si era abituato a pensare a tutto, in battaglia, fuorché alla cosa principale del momento: il pericolo che lo minacciava. Per quanto soffrisse e si rimproverasse la propria viltà, nei primi tempi del servizio militare non era riuscito a evitare la paura; ora invece, con gli anni, le cose erano cambiate ».

Ciò che nell'uomo medio Nikolai Rostov è *routine* acquistata a poco a poco, in Andrei Bolkonski è invece orgoglio personale: infatti nella battaglia di Austerlitz egli sogna di vivere, come il giovane Napoleone, una sua Tolone. Il pericolo incombente non lo spaventa, non lo atterrisce. In altri, per esempio, in Dolokhov, lo spirito d'avventura è piú forte della paura.

Naturalmente, Tolstoi, essendo uno scrittore nazionale-popolare, vede con estrema chiarezza la differenza tra la guerra reazionaria e monarchica che si concluse con la sconfitta di Austerlitz e la guerra popolare per la difesa della patria del 1812. Andrei Bolkonski dice al suo amico, Pierre Bezukhov, alla vigilia della battaglia di Borodino: « Una battaglia è vinta solo da chi è ben deciso a vincerla. Perché abbiamo perduto ad Austerlitz? Le nostre perdite non erano superiori a quelle dei francesi; solo che ci siamo dati per sconfitti troppo presto, e abbiamo perduto per davvero. La verità è che non avevamo motivo di combattere ad Austerlitz... Ma domani sarà un'altra cosa ».

È questa una rappresentazione molto profonda dell'ufficiale e del soldato della società borghese. La sua profondità scaturisce dall'atteggiamento popolare di Tolstoi, atteggiamento che induce lo scrittore a superare il tipo stendhaliano di rappresentazione della guerra. Tolstoi comprende e mostra che per la classe dirigente la guerra è solo una prosecuzione della sua politica di

oppressione, di sfruttamento, di successo personale. Bolkonski parla anche di questa questione:

« La verità è che quei signori con cui hai fatto l'ispezione non solo non si curano di migliorare la situazione generale, ma anzi cercano di perpetuarla. Pensano soltanto ai loro meschini interessi ». « In un momento come questo? — osservò Pierre con tono di rimprovero ». « Eh, sí, in un momento come questo — ripeté il giovane Andrei. — Per loro è questo il momento di fare lo sgambetto al rivale e magari di conquistarsi una croce al merito o un nastrino »

Ciò ha come conseguenza che lo scopo e il significato della guerra, anche quando si tratta di guerre giuste — come le guerre difensive della rivoluzione francese, la guerra patriottica del 1812, la guerra rivoluzionaria del 1848-1849 in Ungheria —, debbono riflettersi in modo deformato tanto « in basso » quanto « in alto », anche se naturalmente in forma diversa. È obiettivamente necessario che in tali circostanze, a parte qualche caso assolutamente eccezionale, gli scopi storici nazionali, di classe, della guerra appaiano alla coscienza delle masse oscurati e addirittura deformati. I grandi rappresentanti del popolo, dei suoi strati plebei, subiscono tutti questo inevitabile svisamento. Petöfi, grande cantore degli strati plebei nella guerra di liberazione dell'Ungheria, dà a questi sentimenti una commossa espressione:

Che ne sanno i soldati di idee
E di ideali? Perché, patria, dimmi
Tu matrigna al povero
Dai solo stracci, polenta e frustate?
Per un gravoso servizio, ferite e pericoli
In premio la fame... e di nuovo tra la folla!
Signori, onorate il semplice soldato
Che è piú degno del suo ufficiale!

Come abbiamo visto, Tolstoi descrive le conseguenze di una tale situazione con grande incisività, mostrando con straordinario vigore plastico come la classe dirigente si sia comportata durante la guerra patriottica del 1812. Il giusto atteggiamento popolare di Tolstoi ha però come conseguenza che egli considera poeticamente positiva solo la spontaneità del popolo. È impos-

sibile, egli dichiara, condurre una guerra coscientemente. Chi dichiara di poterlo fare — per esempio, i membri aristocratici dell'alto comando — è un imbroglione, un truffatore, nel migliore dei casi, un illuso. Non esiste alcuna direzione. Nel colloquio tra Bezukhov e Bolkonski viene sollevato appunto questo problema. Pierre paragona, secondo la consuetudine del tempo, la guerra agli scacchi. Andrei ribatte:

« Sí, ma con la piccola differenza che, in una partita a scacchi, puoi meditare ogni mossa quanto ti pare, senza limiti di tempo, e inoltre che il cavallo è sempre piú forte del pedone, e che due pedoni sono sempre piú forti di un solo; in guerra invece un battaglione talvolta è piú forte di una divisione e talvolta piú debole di una compagnia. La forza relativa delle truppe sfugge a chiunque. Credimi, se gli ordini del comando potessero sortire qualche effetto, anch'io sarei lí a escogitare misure: invece ho l'onore di servire qui, nel reggimento... e credo che tutto... dipenderà da noi, non da quei signori... La vittoria non è mai dipesa dalle posizioni che si detengono, e forse neppure dalle armi e dal numero, ma senza dubbio meno che mai dalle posizioni conquistate ». E, quando Pierre gli domanda da che cosa dunque dipende la vittoria, Andrei risponde: « Da quel che sento dentro... da quel che sente ogni soldato ».

Agli occhi di Tolstoi Kutuzov è un grande uomo, un condottiero piú grande di Napoleone solo perché anche lui sente allo stesso modo, e nutre un dubbio nichilistico verso le disposizioni e i piani coscienti, perché la sua attività è tutta fondata sulla paziente attesa del dispiegarsi delle vicende, e il suo sforzo principale è proteso soprattutto a non turbare questi accadimenti spontanei.

L'intera struttura sociale, umana e morale dell'agire, del modo di comportarsi in guerra, muta radicalmente nella grande guerra patriottica. Naturalmente, se ne respingiamo tutte le conseguenze nichilistiche, resta valida in Tolstoi la giusta e anzi acuta osservazione della forza relativa e relativamente mutevole dei reparti combattenti che si affrontano, l'affermazione che è ben diverso condurre una battaglia o giuocare agli scacchi. Ma, men-

tre Tolstoi trae di qui la conclusione che lo spirito dell'esercito è qualcosa di spontaneo e di irrazionale, di cui è impossibile far calcolo, come ne è impossibile la direzione e la guida (in modo conseguente e radicale ciò è svolto però soltanto in teoria; esistono infatti molte descrizioni di Tolstoi assai piú fedeli alla realtà), nella guerra sovietica, nella strategia staliniana, questa relatività per quanto concerne la forza delle varie unità diventa un elemento coscientemente provocato o utilizzato dell'insieme.

Questo elemento è coscientemente utilizzato, perché non scaturisce soltanto dalla situazione storica, o spontaneamente dallo stato d'animo popolare (come in Tolstoi), ma perché è il risultato, ottenuto mediante l'attenta osservazione di questi fatti e la consapevole opera di educazione del partito comunista. Non è un caso che Bek descriva in un capitolo del libro come gli operai, i contadini e gli intellettuali chiamati a combattere si trasformino da comuni cittadini sovietici in combattenti dell'esercito rosso. Base di questa educazione è, senza dubbio, il comune entusiasmo, la persuasione (che sono anch'essi il frutto del lavoro cosciente compiuto dal partito), l'appassionata dedizione del cittadino sovietico al socialismo, il suo amore per la patria socialista. Ma questo assume, benché tutti ne fossero già consapevoli sul piano politico e umano, un carattere di relativa spontaneità con l'ingresso nell'esercito rosso e in rapporto agli specifici compiti militari. L'educazione militare del cittadino si propone appunto di trasformare la spontaneità relativa nella coscienza del soldato sovietico. Ma quest'educazione non è un processo concluso, che si compia una volta per tutte. L'educazione dev'essere continuata al fronte, prima, durante e dopo ogni battaglia. Non per caso Bek fa cadere l'accento su questo essenziale elemento, e descrive, per esempio, un falso allarme di controllo, prima che i soldati sovietici vengano a contatto con i tedeschi. In questa occasione il comandante del reparto di mitraglieri, che fino a quel momento era sembrato un buon soldato, si rivela invece un vile. Ben diversa è la ragione di Momysc-Uly, che tenta, nonostante le sue deboli forze, di scatenare l'azione offensiva contro i tedeschi e ordina di attaccare il villaggio in cui si annida l'avanguardia

dell'armata tedesca. Momysc-Uly sa bene che il villaggio non potrà essere difeso contro le soverchianti forze tedesche, ma il suo primo obiettivo è di ostacolare l'avanzata dei nazisti, anche se in fondo egli si propone di smentire con i fatti la pretesa superiorità tedesca e di educare i suoi soldati all'idea che nel corpo a corpo i tedeschi non sono affatto invincibili. Un altro episodio di questo genere si ha dopo l'avanzata tedesca quando si presentano a Momysc-Uly gli sbandati del battaglione affiancato al suo. Momysc-Uly critica con durezza i soldati, dice che li ritiene dei disertori e che non può accettarli, esaudendo il loro desiderio, nel battaglione, che è circondato dai tedeschi e si sta preparando a una difesa disperata. Pure, non li considera uomini perduti, e ordina loro di attaccare una posizione avanzata tedesca. E attraverso questa fusione di critica e di ordini Momysc-Uly riesce a rieducare come soldati sovietici, anzi come eroi, gli uomini sopraffatti dal panico e che per un attimo hanno perduto il loro carattere di combattenti dell'esercito rosso.

La lotta contro la paura, il terrore, il panico, l'educazione militare non è dunque un elemento autonomo, concluso dell'educazione, ma una parte integrante della condotta della guerra, un momento che si riproduce di continuo. Gli eroi della grande guerra patriottica non nascono tutti d'un pezzo da un misterioso ambiente, il loro essere e il loro divenire sono, come negli eroi dell'edificazione socialista, il risultato del lavoro tenace, consapevole, ininterrotto del partito comunista.

Qui, dove le situazioni sono acuite al massimo, dove un errore o un dubbio decide della vita o della morte, e precisamente della vita e della morte di molte migliaia di uomini, l'educazione bolscevica deve necessariamente assumere forme estreme. Abbiamo già riferito qualche esempio. L'educazione dell'eroe sovietico, proprio perché l'ininterrotto duello psichico per difendere i propri soldati dal panico e precipitarvi i soldati nemici è un elemento fondamentale, anzi decisivo della guerra, è un processo continuo di educazione del soldato a diventare padrone di sé, ad agire con intelligenza e a dominare gli istinti.

3

L'elemento principale di quest'educazione è la disciplina. A prima vista sembra qui che la disciplina sia qualcosa di vecchio, qualcosa di ereditato dai vecchi eserciti. In realtà, se consideriamo l'essenza, l'intima struttura, la funzione umana della disciplina nell'esercito rosso, balza evidente il contrasto con il vecchio sistema. Un esercito moderno non può esistere senza disciplina. È tipico della guerra primitiva — nella rappresentazione omerica o in epoca feudale — che la lotta delle masse si risolva in una somma di battaglie e duelli piú o meno isolati. Gli eserciti di tipo moderno non trassero vita soltanto dalla scoperta della polvere da sparo, ma anche dall'introduzione di una disciplina rigorosa. Il contrasto viene alla luce con la massima evidenza nella guerra rivoluzionaria inglese del XVII secolo, nella lotta di Cromwell contro l'esercito realista di tipo semifeudale. Tuttavia, come ogni problema militare, anche la disciplina è un riflesso concentrato della struttura di classe di una data società; essa comprende i princípi organizzativi e morali fondamentali dell'esercito e si trasforma secondo le diverse fasi di sviluppo del capitalismo, dalla fase dell'ascesa rivoluzionaria a quella del parassitismo reazionario e imperialistico. La trasformazione della struttura sociale non è soltanto la base della strategia e della tattica dell'offensiva e della difensiva; nell'organizzazione complessiva, nella stessa tattica e strategia di un esercito si rivelano infatti con chiarezza i metodi capitalistici di sfruttamento e di oppressione. La disciplina dell'esercito borghese serve dunque, da un canto, a rinsaldare la coesione del comando, e quindi la forza d'urto dei combattenti; ma è, d'altro canto, uno strumento dell'oppressione di classe e un mezzo di corruzione delle classi sfruttate, uno strumento per far valere gli interessi politici e materiali delle classi dominanti, gli interessi particolari dei suoi membri.

I piú autorevoli rappresentanti del realismo critico hanno compreso la natura contraddittoria della disciplina negli eserciti borghesi e l'hanno criticata con estrema severità. Nel terzo dei suoi *Racconti di Sebastopoli* il giovane Tolstoi scrive:

« La disciplina e la sua principale condizione, la subordinazione, come tutti i rapporti sanciti dalla legge, possono avere valore solo quando, oltre che sul consenso delle parti, riposino sul fatto che il subalterno riconosca come superiore alla sua l'esperienza, il valore militare, o anche solo il livello morale, di chi lo comanda. Ma, se la disciplina, come spesso accade da noi, è fondata su elementi casuali o sul censo, si trasforma sempre da un canto in vanteria, dall'altro in astio e ira latente, e, invece di condurre a una salutare fusione delle masse in un tutto organico, sortisce l'effetto opposto. Chi non si sente tanto forte da accattivarsi la stima degli altri con il suo valore teme istintivamente il confronto con i subalterni e cerca, attraverso l'aspetto esteriormente imponente, di tener lontana da sé la critica. I subalterni, che notano solo questo aspetto esterno per loro offensivo, ne deducono (e spesso a torto) che nei superiori non ci sia niente di buono ».

Nell'epoca imperialistica questa contraddizione assume una forma ancora piú acuta. Gli eserciti imperialistici fondano in generale la disciplina sull'antico principio prussiano che il soldato deve temere piú il sottufficiale che il nemico. Arnold Zweig descrive con intelligenza e precisione questa situazione nei suoi romanzi sulla prima guerra imperialistica. Da una parte, mostra come l'artificiosa euforia bellicistica svanisca del tutto al fronte e venga sostituita da una meccanica disciplina di caserma. Egli descrive un intellettuale entusiasta della guerra, che soffre per la disciplina inumana di un battaglione di ausiliari ed è tormentato dal romantico desiderio per la vita eroica del fronte. Ma, quando una volta per caso capita anche lui al fronte, « deve riconoscere, sbadigliando per l'improvvisa stanchezza, che anche qui tutto si risolve nel servizio e nulla piú ». D'altra parte, Zweig mostra in diversi casi ben scelti come questa disciplina prussiana nella prima guerra imperialistica serva a trasformare i lavoratori in carnefici dei loro compagni di classe, ad avvilire tutte le loro migliori qualità umane e morali, a privarli di queste loro doti. Che questa struttura della disciplina capitalistica abbia assunto negli eserciti borghesi della seconda guerra imperialistica

forme ancor piú inumane è cosa su cui non occorre indugiare piú a lungo. Cosí, nella letteratura borghese del periodo imperialistico abbiamo, per un verso, l'opposizione romantica tra la morale, l'eroismo individuale e la disciplina meccanica; per l'altro (anche in questo caso non senza un accento romantico-borghese), una denuncia ironica del concetto, esasperatamente individuale, dell'eroismo (Bernard Shaw).

La debolezza fondamentale di una simile critica è che, salvo rare eccezioni, la disciplina in generale è contrapposta all'eroismo e all'umanità in generale. Questa contrapposizione astratta e meccanica, che perciò stravolge o deforma le concrete contraddizioni sociali tra disciplina e entusiasmo o spirito eroico, concepiti in modo puramente individualistico, deve perciò avere un accento piú o meno irrazionalistico; l'entusiasmo appare romantico e poetico, la disciplina prosa meccanicistica.

Non intendiamo con questo criticare le singole concezioni o gli errori dei singoli scrittori. Queste deformazioni rispecchiano le contraddizioni della società capitalistica. Infatti, dal momento che la tutela degli interessi della classe dirigente e la compressione delle piú elementari esigenze di vita dei lavoratori sono un dato fondamentale della disciplina militare borghese, è inevitabile che gli scrittori, incapaci di superare il ristretto orizzonte borghese, oppongano la concezione isolata, piú o meno irrazionale, del singolo come principio « vitale » alla « morta » e puramente meccanica disciplina. E invece nella realtà la scelta fra giusto e ingiusto dipende sempre dal tempo e dal luogo, dalla situazione di classe. Né è un caso, del resto, che proprio nella forma piú pregnante della disciplina militare borghese, nella disciplina prussiana, questi poli estremi appaiano assolutamente inscindibili, ma connessi in modo non organico, perché non intesi nella loro reale natura. Si veda, per esempio, il grande dramma poetico della disciplina prussiana, nel *Principe di Homburg* di Kleist, ove la disciplina prussiana e l'isterismo irrazionalistico si fondono in uno stesso personaggio.

L'ordinamento della società e la concezione del mondo del proletariato determinano, anche in questo problema, un muta-

mento radicale: le piú elementari lotte di classe del proletariato richiedono una disciplina nuova e precisa, la disciplina delle organizzazioni sindacali, degli scioperi. Ma il problema della disciplina diviene realmente consapevole, viene effettivamente generalizzato, illuminato e penetrato in tutte le sue caratteristiche teoriche e pratiche soltanto dai bolscevichi. Lenin cosí riassume le sue opinioni sulla disciplina:

« Si pone qui un problema: su che poggia la disciplina del partito rivoluzionario del proletariato? Come è controllata? Da che è rafforzata? Anzitutto dalla coscienza di classe dell'avanguardia proletaria e dalla sua fedeltà alla rivoluzione, dalla sua tenacia, dalla sua abnegazione, dal suo eroismo. In secondo luogo, dalla sua capacità di legarsi con le masse piú larghe, soprattutto proletarie, *ma anche non proletarie,* di avvicinarsi ad esse e, se si vuole, anche di fondersi, fino a un certo punto, con esse. In terzo luogo, dalla giustezza della direzione politica, realizzata da questa avanguardia, dalla giustezza della sua strategia e della sua tattica politica a condizione che le piú larghe masse si persuadano di questa giustezza *attraverso la loro esperienza...* Ma d'altra parte queste condizioni non possono crearsi d'un colpo. Esse si sviluppano solo attraverso un lavoro faticoso, attraverso dure esperienze... ».

Durante la grande guerra per la difesa della patria l'esercito sovietico ha realizzato questi princípi nelle condizioni belliche piú difficili. Lenin ha parlato di uno sviluppo lento. E in effetti questo sviluppo è lento nella realtà, e quindi anche nella letteratura che rispecchia la realtà. Nella letteratura sulla guerra civile assurgono in primo piano il rilassamento e la dissoluzione della disciplina del vecchio esercito zarista; una disciplina volta soprattutto contro i lavoratori. Sciolokhov, che descrive con arte mirabile questa fase, mostra anche i primi tentativi di introdurre la disciplina durante la guerra civile. E pone in rilievo come le armate bianche abbiano potuto soltanto riprodurre su un piano piú alto le contraddizioni specifiche dello zarismo e non siano quindi riuscite, nonostante tutta la violenza impiegata, a ottenere una vera disciplina. Ma anche l'esercito rosso doveva

superare grandi difficoltà sia oggettive che soggettive. Si pensi soltanto che in quel periodo era quasi inevitabile che alcuni reparti fossero comandati da ufficiali inetti e persino infidi, e che i comunisti, anche a costo di infrangere la disciplina, avevano allora il dovere di lottare con energia contro questi ufficiali. Basti ricordare l'episodio di Stockmann nel *Placido Don* di Sciolokhov. In una fase piú avanzata, lo stesso problema è affrontato nei racconti di Fadeev e di Furmanov: qui appare come l'entusiasmo per il socialismo divenga la consapevole disciplina comunista di un autentico soldato rosso.

Da quel tempo sono trascorsi trent'anni di edificazione socialista. Il consolidamento dell'influenza del partito comunista, la diffusione in estensione e in profondità del marxismo-leninismo, come concezione del mondo delle masse lavoratrici, ha creato una situazione nuova, radicalmente diversa. La disciplina del glorioso esercito rosso nel periodo staliniano realizza le anticipazioni teoriche di Lenin e di Stalin e la disciplina applicata per decenni nella vita di partito. Bek riesce a cogliere e impostare uno dei problemi piú importanti, quando mostra come il soldato sovietico possa trasformarsi in eroe. Abbiamo già riferito il colloquio fra Panfilov e Momysc-Uly sull'importanza della coscienza e dell'eroismo consapevole in opposizione all'« eroismo romantico ». Anche in questo colloquio l'esigenza della coscienza è connessa con quella della disciplina. Panfilov definisce « crudele » la disciplina. Questa « crudeltà » si fa sentire ogni qual volta uno sia costretto a fare qualcosa di cui non sia pienamente convinto.

Panfilov pensa qui alla particolare disciplina del tempo di guerra, che richiede obbedienza assoluta in molti casi, nella maggior parte, e non tollera discussioni, spiegazioni, motivazioni. Il musicista Murin, per esempio, è assegnato al servizio ausiliario, mentre vorrebbe servire nel reparto mitraglieri. Il giovane è molto simpatico a Momysc-Uly che è disposto ad accogliere la sua richiesta. Ma allorché Murin tenta di motivare il suo desiderio, il comandante gli risponde bruscamente e lo congeda. È peraltro tipico del comandante bolscevico che Momysc-Uly, spiegando la propria condotta, dica: « Compagno Murin, credete

che l'importante, nell'esercito, sia di usare la mitragliatrice? Non vi illudete; la cosa piú difficile, la cosa piú dura, è di obbedire ».

In un'altra occasione, quando, dopo un attacco fallito, una parte del battaglione si ritira in disordine, Momysc-Uly destituisce il sottotenente Brudny. I soldati di Brudny tentano di giustificarlo. Momysc-Uly tronca ogni discussione affermando: « Non siamo a un comizio! », e quando i soldati, per difendere Brudny, dichiarano che sono fuggiti anche loro, Momysc-Uly ribatte: « Ma di voi risponde il comandante. Se vi ordina di fuggire, siete tenuti a fuggire! Mi sentite tutti? Se un comandante vi ordina di scappare, voi siete obbligati a scappare. Ne risponde lui. Ma quando un comandante ordina "alt!", lui e qualunque soldato onesto devono ammazzare chi scappa. Il vostro comandante non ha saputo tenervi in pugno, fermarvi, fucilare sul posto chi non obbediva. E paga per questo ». Ma è altrettanto tipico dell'educazione bolscevica dell'esercito rosso il fatto che poco dopo, di fronte a un grande pericolo, Momysc-Uly affidi allo stesso sottotenente Brudny una missione rischiosa, dandogli modo di riabilitarsi come soldato e come ufficiale e di superare internamente, attraverso l'autocritica e l'autodisciplina, le debolezze che hanno determinato il suo fallimento.

La disciplina è « crudele ». Gli ufficiali deboli trattano con tutti i riguardi i loro uomini. Ma ciò è inumano, perché proprio la « crudeltà » della disciplina crea quelle condizioni soggettive che tutelano in guerra la vita del soldato. Nel romanzo di Bek è descritto il battaglione del capitano Scilov, un battaglione mal preparato. Panfilov, nel presentare Scilov a Momysc-Uly, dice che Scilov ha preso solo da qualche giorno il comando del battaglione: « Si è dovuto destituire il vecchio comandante. Non sapeva trattare gli uomini, aveva pietà di loro. Che tipo! Aver pietà in questi casi vuol dire rovinarli! ».

Una simile disciplina deve essere ottenuta per gradi. La disciplina prussiana viene imposta a furia di maltrattamenti; si ricordi quanto abbiamo detto sul sottufficiale e sul nemico nell'esercito prussiano. Nell'esercito sovietico la disciplina è ottenuta attraverso l'educazione. In che cosa questa disciplina consista non

è espresso da Bek solo in singole scene pregnanti, ma anche nel modo di condurre la narrazione epica. Non è un caso, ma al contrario il frutto di una precisa intenzione artistica, che Bek apra il libro, mostrandoci il battaglione di Momysc-Uly al fronte, e narri solo in seguito come il reparto venga addestrato in Asia centrale.

Anche questa descrizione è densa di dettagli interessanti, di osservazioni lucide e plastiche. Ricorderemo un solo episodio. Momysc-Uly vuole che i suoi uomini tengano in ordine le divise, le armi, ecc., com'è prescritto dal regolamento. Ma molti sottovalutano l'importanza di questo fatto. Momysc-Uly intraprende con i suoi uomini una lunga marcia, e alcuni soldati portano lo zaino, coi lacci penzolanti, il cinturone lento, ecc. Invece di far grandi discorsi, il comandante fa marciare questi soldati alla testa del battaglione e quand'essi notano che la sacca delle bombe, sobbalzando, ostacola la marcia, proibisce loro di allacciarla piú stretta. Poi, durante una sosta, dice: « Racconta un po' che cosa ti hanno insegnato lo zaino e la coperta... ». E prosegue: « Chi si trova in difficoltà quando il rotolo della coperta è troppo grosso, quando la sacca delle bombe non è al suo posto, quando lo zaino è fatto male? Il soldato o il comandante del battaglione? Ve l'ho spiegato venti volte, ma voi certamente avrete pensato: "Va bene, facciamolo per lui, cosí non ci rompe piú le scatole!". E l'avete fatto in una maniera qualsiasi. Certi oggetti adesso vi hanno dimostrato invece che non era per me, ma per voi. Approfittate della sosta per rimettervi a posto. Se troverò qualcuno che non mi ha ancora capito, lo farò venire fuori dalle righe, vicino a me, e parlerà con la sua roba per convincersi che essa ha la lingua piú eloquente della mia ». Dopo la sosta tutto torna a posto.

Vediamo qui, in un caso specifico, come venga realizzata l'indicazione di Lenin che le masse devono essere educate alla disciplina bolscevica attraverso la loro stessa esperienza. Questo metodo educativo consiste in parte nel suscitare intenzionalmente tali esperienze, in parte nel rendere intenzionalmente coscienti

gli uomini attraverso le esperienze, che sorgono spesso da situazioni di vita inattese.

Questo metodo mostra inoltre che le due esigenze del generale Panfilov, coscienza e disciplina, non sono diametralmente opposte, come nell'esercito prussiano. Diventare consapevoli attraverso l'esperienza significa sempre diventare piú disciplinati. La disciplina non ammette discussioni nell'esercito, e specialmente al fronte, ma questo metodo educativo fa in modo che ogni soldato impari per mezzo della sua personale esperienza: la disciplina tutela i suoi interessi e in pari tempo quelli dei suoi compagni; essa non solo sviluppa le sue qualità individuali, ma serve anche a difendere la sua vita, per quanto lo consentono le circostanze di una battaglia combattuta con coraggio.

La guerra odierna, specialmente quella combattuta dall'esercito rosso, è molto diversa dalla guerra descritta da Tolstoi. In quest'ultima infatti il comando decide sulla carta che la prima colonna si metta in marcia, ma la situazione reale sul campo di battaglia è completamente diversa e si è costretti ad agire contrariamente agli ordini o indipendentemente da essi. Nel nostro caso, invece, i piani e le direttive assegnano un compito piú vasto, che deve essere realizzato dall'unità militare nel suo complesso. La disciplina richiede che questo compito venga adempiuto. Ma per questo ci vuole intelligenza, un'intelligenza tutta rivolta non solo a risolvere problemi tattici e strategici, ma anche a risparmiare vite umane, a educare i soldati. Perciò il generale Panfilov prima delle grandi battaglie si reca da Momysc-Uly, gli spiega la reale situazione del battaglione al fronte, gli ricorda quale sia il suo compito specifico nella difesa di Mosca. Con ciò egli aiuta il capitano a trovare la giusta linea da applicare per conseguire il successo. Ma entro questo ambito piú generale, le situazioni mutano, si hanno casi positivi o negativi a cui il capitano deve saper reagire in modo indipendente, responsabile, trovando da solo, con la propria testa, la soluzione esatta. Lo stesso beninteso, vale, anche per le unità combattenti minori, per le compagnie, ecc. e in alcuni casi si estende al soldato semplice costretto a combattere da solo.

Appare chiaro che la disciplina dell'esercito rosso è la forma assunta dall'educazione socialista, nelle condizioni specifiche della guerra. Eroe non si nasce, ma si diventa. Valorizzare la coscienza e la disciplina significa lottare per l'eroismo autentico contro tutti gli stati d'animo irrazionali, dall'illusione romantica dell'« eroismo » al naufragio nel panico, significa lottare contro l'anarchia individualistica. Dalla lotta nasce l'eroe sovietico, che comprende l'obiettivo concreto della guerra e, nell'ambito di questo obiettivo, il compito dell'unità militare a cui appartiene. Egli si fonde con il collettivo in azione, vive e spera come membro di questo collettivo, ma, in pari tempo e in stretta connessione con questo, si sviluppa individualmente, si arricchisce umanamente, diventa ancor piú cosciente. Diventa un eroe.

4

Abbiamo già visto come la genesi dell'eroe sovietico differisca radicalmente dalle concezioni borghesi tradizionali. Questo non significa peraltro che tutte le sue caratteristiche siano nate dal nulla. Come negli altri campi dell'attività umana, lo sviluppo millenario dell'umanità ha portato alla luce elementi e tendenze che assumono nel mondo socialista una forma qualitativamente nuova e pervengono a una maturità insospettata.

Ciò vale sia per i problemi militari che per quelli sociali e morali. Bek racconta come durante la ritirata il battaglione accerchiato trovi la strada tagliata dai tedeschi e come riesca ad aprirsi un varco tra i nemici col fuoco a salve. In seguito Momysc-Uly parla di questo episodio al generale Panfilov. « Voi mi raccontate tutto questo, come se le scariche a salve intervallate fossero una vostra invenzione, — risponde Panfilov sorridendo. — Devo darvi una delusione, compagno Momysc-Uly; era un trucco che si usava sin dai tempi dell'esercito zarista... Ma non c'è da formalizzarsi. L'importante è di averlo riscoperto. Farete bene a usarlo anche nei combattimenti futuri. Insegnate questo sistema agli altri ».

Su scala piú vasta il problema della tradizione si pone per le questioni morali. Lo ripetiamo, l'educazione all'eroismo è la lotta contro l'istinto spontaneo della paura e, in termini generali, il controllo cosciente dei propri istinti da parte dell'uomo nuovo. Ma la lotta contro la spontaneità degli istinti, bestialmente fomentati dal fascismo, ha tradizioni antichissime nella storia dell'uomo. Per citare un solo esempio, ricorderò la concezione stoica ed epicurea del « saggio ». Naturalmente, qui la base sociale è l'economia schiavistica in sfacelo a Roma e nell'oriente ellenistico. E quindi la tendenza dominante sta nel distacco dal mondo malvagio e assurdo. Ma lo stoicismo diviene tuttavia la concezione del mondo dei capi rivoluzionari borghesi, di Robespierre e di Saint-Just.

Perché può avvenire un simile processo? Solo in quanto il dominio di sé, l'interna lotta contro la spontaneità degli istinti — nonostante la falsità della giustificazione teorica — è una premessa necessaria della vita sociale, dell'espansione delle forze produttive, della maturazione delle qualità intellettuali e spirituali. Il socialismo non può e non vuole rinnegare questa eredità (e Lenin ha insistito piú volte su questo punto), benché naturalmente la vagli criticamente e ne rielabori anche ciò che accoglie portandolo su un piano qualitativamente superiore. Quest'atteggiamento critico è qui tanto piú necessario in quanto gli uomini della società di classe, ad eccezione del proletariato nel capitalismo, non potevano possedere una esatta coscienza delle basi sociali del loro comportamento morale. E quindi sia nella forma che nel contenuto la morale doveva apparire snaturata, trascendente, mistico-religiosa. L'indispensabile e fecondo dominio della spontaneità degli istinti, degli affetti e delle passioni ebbe molto spesso, anzi nella maggior parte dei casi, lungo il suo sviluppo storico, un carattere piú o meno ascetico.

Molto spesso, ma non sempre. I materialisti infatti hanno cercato sempre di rappresentare con fedeltà la condotta morale dell'uomo. Si prenda Spinoza. Per ciò che concerne il nostro problema egli dice: « Un affetto può essere frenato solo per mezzo di un affetto opposto e piú forte ». E, in un altro passo,

ancor piú concreto: « La vera conoscenza del bene e del male non può frenare un affetto solo perché è vera, ma solo se viene considerata come affetto ». Perciò la conoscenza può diventare attiva moralmente solo se diventa una passione. La coscienza e la disciplina di cui parla Panfilov possono e debbono diventare negli uomini educati dal socialismo passione che, come coscienza calatasi in affetti, trionfa sulla spontaneità degli istinti. Quel che Spinoza poteva esprimere solo sul piano della piú alta astrazione diviene qui lotta concreta; lotta della coscienza e della disciplina socialista contro la paura.

Ma, per tornare al carattere positivo delle massime spinoziane, che altro significano queste massime se non il netto rifiuto di ogni concezione trascendente? Anche Spinoza tenta di frenare le passioni negative con quelle positive e cerca di mobilitare tutte le riserve interne, che l'uomo possiede per la sua esistenza fisica e per la sua situazione sociale, sulla linea di un giusto sviluppo umano. Ma il limite di Spinoza non consiste « soltanto » nel fatto che egli può formulare questi dati solo astrattamente. L'essenziale è che Spinoza — coerentemente con i limiti della sua epoca — è costretto ad affrontare questo problema sotto il suo profilo individuale. Se esaminiamo piú da vicino la natura di questo « soltanto », ci accorgiamo che solo il marxismo ha reso gli uomini coscienti della loro attività sociale e ha posto quindi la trasformazione della società come un problema concreto di questa coscienza.

Ciò comporta un mutamento radicale, qualitativo, rispetto alla problematica spinoziana. Ma a questo modo la verità dell'affermazione di Spinoza, secondo cui contro una passione si deve mobilitare un'altra passione, contro un sentimento un altro sentimento, per rendere effettiva e durevole l'evoluzione dell'uomo, non viene meno. Nella pratica marxista-leninista i dettami della coscienza e della disciplina diventano passioni individuali: ed educano quindi dei cittadini, arruolati da poco ma animati da un vivo entusiasmo, a superare ogni genere di spontaneità istintiva sia individuale che collettiva.

5

Da questo tema, da una concezione di questo genere, da una simile elaborazione concettuale, nasce la forma artistica di Bek. Il compito imposto dal tema è di raffigurare nelle vicende e nella sorte di un gruppo relativamente esiguo di uomini, di un battaglione, le caratteristiche sociali, morali e umane che hanno trasformato i soldati e gli ufficiali dell'esercito rosso in eroi della patria socialista; di mostrare quindi *perché* l'esercito sovietico ha vinto, *perché* è riuscito ad annientare un nemico militarmente e tecnicamente molto forte e che era anzi, all'epoca della battaglia di Mosca, tecnicamente superiore, ma che era privo in pari tempo di queste premesse sociali e umane; e in cui la morale militare doveva portare all'estremo tutte le deformazioni inumane dell'epoca imperialistica.

Se si considera questo problema artistico sotto un profilo generale e astratto, non se ne ricava ancora la natura peculiare del realismo socialista, e tanto meno di quello di Bek. Anche il realismo classico — e in prima linea Walter Scott, Balzac e Tolstoi — ha posto al centro della composizione il problema del « perché », a differenza del naturalismo, che si accontenta di descrivere solo il « come » delle vicende. Ma già qui appare evidente la differenza radicale: i grandi realisti borghesi, a causa della loro posizione di classe, non potevano conoscere le leggi di sviluppo delle forze sociali. Come da questo fatto, anche in un grandissimo scrittore quale Tolstoi, dovessero scaturire per i problemi qui trattati gravi deformazioni è cosa che abbiamo già visto.

La concreta elaborazione del tema innalza in tal modo Bek, in conseguenza della sua effettiva comprensione e assimilazione del marxismo-leninismo, al di sopra dei suoi piú grandi predecessori del realismo borghese. Tuttavia la costatazione di questa superiorità spirituale e delle sue implicazioni artistiche è una qualità comune ai piú significativi rappresentanti del realismo socialista, e non chiarisce ancora i contorni individuali della fisionomia letteraria di Bek. Abbiamo già delineato questa

fisionomia, quando abbiamo detto che egli pone con grande rilievo tale problema al centro della sua narrazione; si potrebbe dire che egli ne fa il tema esclusivo del suo racconto. Questo radicalismo e questa concentrazione esclusiva determinano la costruzione, il corso degli avvenimenti e lo stile del romanzo di Bek.

Sotto questo aspetto, Bek è un artista eccezionalmente cosciente. Il suo modo di rappresentare è in netto contrasto non solo con quello di Tolstoi, che descriveva con estrema concretezza sia gli uomini sia le forme sensibili della natura, ma anche con quello di molti eminenti scrittori sovietici che, pur senza subire l'influenza diretta di Tolstoi, nella rappresentazione della grande guerra patriottica imboccano nel complesso la strada di una rappresentazione molto ricca di elementi sensibili. Bek rinunzia di proposito all'immediata forza di suggestione della descrizione dell'ambiente e si limita a dare l'indispensabile.

Questa rinunzia non è solo seguíta con grande coerenza artistica, ma è anche annunciata nelle prime pagine in modo inequivocabile e con tono quasi programmatico. Quando il battaglione si attesta sulle rive del fiume Rusa, Momysc-Uly dice: « Non aspettatevi da me una bella descrizione della natura. Non so se ci fosse un bel paesaggio ». Nell'opera di Bek ogni paesaggio si trasforma in un campo di operazioni militari: noi vediamo solo quanto è necessario agli uomini impegnati in queste operazioni.

La sobrietà è qui un grande pregio artistico. Ogni autentico narratore sa bene che un paesaggio è epicamente suggestivo e poeticamente, umanamente valido solo se la descrizione è omogenea con la raffigurazione degli uomini, della loro vita intima, delle loro azioni (Beninteso, questa omogeneità può a volte assumere le forme del contrasto e dell'opposizione). Non è certo un metodo artistico serio quello di abbandonarsi a descrizioni virtuosistiche di città e paesaggi (come nel decadentismo borghese), la cui piú riposta essenza non ha alcun rapporto con il contenuto spirituale, con la condizione sociale dei protagonisti dell'azione. Bek rappresenta con profonda consapevolezza il paesaggio solo nella misura in cui esso entra in ricambio con le azio-

ni dei suoi personaggi nelle drammatiche e cruciali settimane della difesa di Mosca. Questa rappresentazione è di fatto di una vigorosa plasticità: lo stile di Bek infatti non nasce dall'aridità della fantasia, come negli scrittori la cui piatta concezione del mondo produce una tale astrattezza; in lui l'elemento essenziale è sempre concentrato e posto energicamente in primo piano.

Questo problema stilistico risulta ancor piú chiaro, se si considera che Bek rappresenta in modo formalmente soggettivo il dramma oggettivo dell'oggettiva realtà sociale. E non soltanto perché *La strada di Volokolamsk* è un romanzo raccontato in prima persona. Bek infatti accentua ancora di piú la peculiarità di questa forma narrativa introducendo come personaggio lo stesso autore: Momysc-Uly gli racconta le sue vicende, discute con lui come queste vicende debbano esser narrate, critica la prima stesura dell'opera, ecc. In questo modo di narrare non vi è qualcosa di ricercato o di frivolo, e Bek non se ne vale — come fanno in casi apparentemente analoghi gli scrittori borghesi — per descrivere soggettivisticamente la realtà. Al contrario, lo scrittore accentua in tal modo il carattere oggettivo della realtà, fa risaltare con la massima evidenza questa oggettività, mostra gli elementi secondari e primari. Il quadro che ne risulta richiama cosí l'attenzione del lettore sull'elemento su cui deve concentrarsi: sulla lotta fra spontaneità e coscienza, fra paura e senso del dovere.

La « soggettività » del romanzo ha quindi l'intento di arrivare a esprimere compiutamente questo problema fondamentale, eliminando ogni elemento che disturbi o sia addirittura episodico, anche quando sembri intimamente connesso con la vita privata e pubblica dei personaggi.

Non senza ragione abbiamo messo fra virgolette la parola soggettività. Bek pone energicamente al centro la figura di Momysc-Uly accanto a quella del generale Panfilov. Ma ciò non è dovuto soltanto alle caratteristiche meramente soggettive della sua personalità; queste infatti hanno importanza per lo scrittore solo in quanto esprimono in modo persuasivo il processo di edu-

cazione e trasformazione degli ufficiali e dei soldati sovietici in eroi della grande guerra patriottica. Per questo Momysc-Uly narra in prima persona le vicende del romanzo, a questo servono i suoi colloqui con l'autore. Per questo, nel corso di un colloquio, si pone con grande energia l'accento sul fatto che l'evoluzione personale, la vita di Momysc-Uly prima della guerra non hanno qui alcun interesse. Scrive Bek:

« Una volta pregai Momysc-Uly di parlarmi della sua infanzia, della sua adolescenza, di darmi qualche sommaria notizia sulla sua vita privata ». « Inutile, — rispose laconicamente ». « Perché? Ne ho bisogno ». « Ma io non parlo per voi ». « Non parlate per me? ». « No, parlo per un'intera generazione. E poi quello che racconto è accaduto sotto Mosca, descrivo le eroiche azioni della divisione di Panfilov. Sarebbe sciocco e sconveniente introdurre di soppiatto la storia della mia vita ».

Per accentuare l'elemento centrale del romanzo, Bek apre la sua narrazione descrivendo il fronte e, solo dopo aver illustrato con dovizia di particolari i compiti della difesa di Mosca, racconta la storia dell'addestramento militare del battaglione. Questa storia infatti non deve essere a sé stante, ma solo un momento preliminare del compito centrale. Si pensi a un altro esempio. Momysc-Uly riferisce in due occasioni l'episodio del sergente Barambaiev, che si comporta da vile dinanzi al nemico. La prima volta, quando parla della grazia, che sembra in un primo momento a Momysc-Uly una soluzione possibile; la seconda, quando parla della fucilazione del sergente.

Il comandante non si comporta a questo modo perché tale momento, che è di importanza capitale per il futuro destino dell'intero battaglione, preceda come elucubrazione personale la verità oggettiva, ma perché le due eventualità poste con pari forza innanzi agli occhi del lettore, una già realizzata e una solo pensata, illuminino col loro drastico contrasto la strada percorsa.

Per la stessa ragione Bek dice in principio che Momysc-Uly è diventato colonnello della guardia. Egli vuole che il lettore sappia subito che la decisiva battaglia di Mosca avrà un esito favorevole non solo per l'esercito sovietico (cosa ben nota al lettore),

ma anche per il battaglione di Momysc-Uly e per il suo comandante. Questa sottolineatura si propone di concentrare l'attenzione non sulla vicenda di Momysc-Uly né sugli uomini del suo battaglione, ma evidentemente sul *perché* sia stato possibile sgominare i tedeschi a Mosca, sul *perché* Momysc-Uly e i suoi soldati siano divenuti eroi tra i milioni di eroi dell'Unione Sovietica. Bek racconta un episodio singolo che vale da esempio per tutto il processo. E il fatto che dalla soluzione di questo problema, conseguita con i mezzi piú semplici, scaturisca una tensione che avvince e mozza il respiro, depone senza dubbio a favore della singolare potenza narrativa di Alexandr Bek.

Possiamo dunque notare che la composizione — come accade in tutte le opere letterarie di qualche rilievo — serve soltanto a esprimere con mezzi artistici appropriati l'intimo contenuto ideale del romanzo, a identificare la forma artistica specifica di questo contenuto.

6

Quest'elevata coscienza ideale e artistica determina non soltanto la linea generale di sviluppo della composizione ma anche la caratterizzazione dei singoli personaggi, l'impiego dei particolari, la scelta e l'accentuazione di singoli tratti. Ne deriva in generale quell'unità organica, necessaria del particolare sensibile e del contenuto ideale che corrisponde alla natura specifica della vera composizione artistica.

Quest'unità è rintracciabile in tutti gli elementi piú importanti, in tutti i particolari, persino nel linguaggio. Per mostrare questo carattere peculiare di Bek, scegliamo soltanto un momento che è, a dire il vero, di importanza decisiva e che colpisce immediatamente nella caratterizzazione di uno dei personaggi principali, il generale Panfilov. Durante il primo colloquio con Momysc-Uly, Panfilov, comunicandogli la nomina a comandante di battaglione, gli domanda quanto tempo gli occorre per fare le consegne. Momysc-Uly risponde che se la sbrigherà in due ore

e che dopo potrà presentarsi a rapporto. Panfilov dice allora che non è necessario presentarsi a rapporto e gli domanda se è sposato. Alla risposta affermativa di Momysc-Uly replica: « Allora, salutate la famiglia e venite da me domani alle dodici ». È tipico dello stile di Bek che sia questo l'unico riferimento al matrimonio di Momysc-Uly. Qualche giorno dopo Panfilov ordina a Momysc-Uly di ispezionare i locali assegnati ai nuclei della divisione e gli dice: « "Quanto tempo vi occorre per tutto questo?". "Entro staserà sarà fatto, compagno generale". I sopraccigli ad angolo retto si sollevarono scontenti. "Che vuol dire entro stasera?". "Entro le sei, compagno generale". Restò pensieroso. "Entro le sei... no. Riferitemi quanto avete fatto alle otto" ». Durante il periodo di addestramento, Momysc-Uly dà a un soldato un incarico, dicendo: « Porta qui il mortaio! Presto! Fra cinque minuti dev'essere qui ». Panfilov guarda il comandante accigliato e ironico: « In cinque minuti non può farcela, — gli dice, — compagno Momysc-Uly ».

Cosí in tutto il racconto. Come risulta da questi esempi, l'orologio di Panfilov non è un elemento casuale ed esterno, un dettaglio di cui ci si vale per meglio caratterizzare un personaggio, secondo il sistema usato da scrittori mediocri. L'accentuazione dell'elemento tempo — Panfilov guarda spesso l'orologio — è qui la forma artistica con cui sono espressi rapporti sociali e morali molto complessi, è l'immagine sensibile di intricati processi e conflitti, di vittorie e sconfitte.

L'esatta determinazione del tempo di un'azione esprime la vittoria della coscienza e della disciplina entro circostanze esterne sempre concrete e sempre mutevoli. Panfilov, per esempio, ispeziona il battaglione di Momysc-Uly al fronte prima che abbia inizio la battaglia e invita una compagnia a eseguire un'esercitazione. Il comandante della compagnia, a richiesta del generale, dichiara che per adunare gli uomini occorrono quindici o venti minuti. L'operazione viene eseguita in diciotto minuti e mezzo, e Panfilov comprende che ha a che fare con autentici soldati e ufficiali dell'esercito sovietico. Tiene quindi un breve discorso ai soldati: « Da vecchio soldato vi dico, compagni, che

con combattenti come voi un generale non ha niente da temere... Se tutte le compagnie opereranno come voi ora avete operato, se eseguiranno gli ordini in questo modo... i tedeschi non hanno piú nulla da fare, possono anche rinunciare a Mosca ».

Tuttavia, come il lettore ha potuto rilevare dagli altri esempi, la valutazione del tempo, il suo esatto controllo, non sta soltanto a indicare il rigoroso addestramento del soldato, e quindi l'effettiva sollecitudine per la sua vita, ma esprime anche e in modo diretto l'umanesimo socialista dell'esercito rosso. Ne abbiamo un esempio nelle critiche che Panfilov rivolge a Momysc-Uly per aver dato una direttiva sbagliata. L'esatto controllo del tempo, il dominio del tempo attraverso la coscienza e la disciplina, è un elemento ineliminabile dell'autentico umanesimo dell'esercito rosso.

Ma il tempo è anche un elemento essenziale della strategia. Prima dell'inizio della battaglia Panfilov dà a Momysc-Uly un quadro generale della situazione militare dinanzi a Mosca. I pochi battaglioni che hanno occupato questa linea sono incapaci di arrestare a lungo l'avanzata delle truppe tedesche e di impedire che il nemico sfondi qua e là la linea del fronte. Il compito non consiste quindi nel limitarsi a mantenere le posizioni conquistate, cosa che sarebbe fin dall'inizio senza prospettive, ma nel difendere attivamente tutto il fronte in modo da guadagnar tempo sino all'arrivo delle riserve. Perciò Panfilov dice a Momysc-Uly : « Adesso non si può esser prudenti. Adesso bisogna essere... — e ammiccò furbescamente — tre volte prudenti. Penso che potremo logorarli almeno per un mese sulla strada che porta a Volokolamsk ». « Volete dire che dovremo ritirarci a Volokolamsk? — domandò Momysc-Uly ». « Penso che non riusciremo a resistere in questo settore, — replicò Panfilov. — L'essenziale è che i tedeschi, dovunque saranno riusciti a sfondare, si trovino sempre davanti le nostre truppe. Mi avete capito? ».

Il romanzo che descrive queste aspre battaglie, in cui l'avanzata si alterna con la ritirata, il romanzo che illustra questa difesa attiva ha per finale una scena breve ove Momysc-Uly fa il rapporto a Panfilov sulla ritirata del battaglione. Mentre Momysc-

Uly parla, entra un tenente colonnello. « Compagno Momysc-Uly, — dice Panfilov, — questi sono i rinforzi. Dall'Estremo Oriente. Hanno viaggiato per dodici giorni, ma sono arrivati in tempo. Credo che ora capirete l'importanza della battaglia per la difesa di Volokolamsk ».

Anche per il Kutuzov di Tolstoi il tempo è una categoria centrale, determinante nella condotta della guerra. Ma in questo caso il tempo è concepito molto genericamente, e Kutuzov ha nei suoi confronti un atteggiamento del tutto passivo: bisogna aspettare che la logica stessa degli eventi entri in azione, ma soprattutto è opportuno non turbare questo processo naturale e necessario con progetti astratti e lambiccati. Dice Kutuzov ad Andrei Bolkonski: « Credi a me, mio caro, non ci sono combattenti piú forti della pazienza e del tempo; essi conducono tutto a buon termine ». Andrei si rassicura e rinsalda la sua fiducia nelle capacità militari di Kutuzov.

Dopo il colloquio ritorna col pensiero su questo problema: « Lui [Kutuzov] sa bene che esiste qualche cosa di piú forte ed importante della sua volontà, il corso ineluttabile degli eventi, e sa come considerarli, sa riconoscerne il significato, sa rinunciare a un suo intervento, alla sua volontà protesa verso altri scopi ».

Già il fatto che in Bek il tempo appaia articolato e misurabile, rivela chiaramente l'assoluta novità del socialismo: l'attività, il controllo consapevole degli avvenimenti. Non si tratta qui soltanto della mera considerazione e dell'esame del corso temporale delle cose, come avveniva per il Kutuzov di Tolstoi, ma di un piano di guerra coscientemente elaborato e realizzato, di un'attività strategica e tattica, del piú coerente ed efficace impiego del tempo oggettivamente dato. La misura esatta del tempo — l'orologio di Panfilov nel romanzo — rappresenta dunque il trionfo dell'uomo socialista, della sua consapevolezza, della pianificazione socialista del processo spontaneo, pieno di elementi casuali. È dunque esattamente l'opposto della concezione tolstoiana del tempo.

È evidente che questa concezione letteraria entra come ele-

mento determinante in tutti i momenti dell'azione, nonché nella caratterizzazione di tutti i personaggi. Bek rappresenta nel generale Panfilov un comandante saggio, dotato di sangue freddo, amante della patria e sollecito per la vita dei suoi soldati, come il Kutuzov di Tolstoi. Ma, poiché il suo atteggiamento verso le vicende della guerra, verso le singole azioni e il loro complesso, verso la strategia e la tattica, è proprio l'opposto di quello di Kutuzov, ci troviamo dinanzi a un carattere completamente diverso, sia negli aspetti esteriori sia nei piú intimi tratti sociali, umani e morali. In questa opposizione non si esprime soltanto il contrasto fra due caratteri, ma forse con piú vigore il contrasto fra due società, fra due guerre: la guerra del popolo russo contro Napoleone sotto lo zarismo e la gloriosa guerra patria di tutti i popoli sovietici per la difesa del socialismo dalla barbarie hitleriana.

Questo contrasto si manifesta in modo ancor piú pregnante, se gettiamo uno sguardo sull'attuale ideologia decadente del mondo borghese e sulla sua letteratura. L'orologio di Panfilov è una confutazione vivente e poetica di tutta la concezione del tempo del decadentismo borghese. L'esempio piú pregnante per la concezione borghese decadente del tempo sono i due tempi della filosofia di Bergson. L'uno è misurabile con l'orologio, ma Bergson lo considera morto, meccanico, inumano e antiumano. L'altro, il tempo vivente, il tempo pieno di vita, è il tempo vissuto, il corso temporale soggettivo (*durée*). Questa, naturalmente, non è solo una concezione personale di Bergson, ma una teoria ampiamente diffusa dal parassitismo imperialistico (Non val qui la pena di indugiare sia pur sommariamente sulle sfumature che differenziano la concezione del tempo di Bergson da quella di Dilthey, Simmel, Heidegger, Sartre, ecc.). Ma che cosa affiora in tutte queste concezioni? Marx dice: « Il tempo è lo spazio per lo sviluppo dell'uomo ». Questo spazio viene annullato dal capitalismo con lo sfruttamento degli operai. « Egli [l'operaio] — dice Marx continuando questo suo pensiero — è soltanto una macchina per produrre una ricchezza a lui del tutto estranea... ». Questo sfruttamento si accresce ininterrottamente con lo svi-

luppo del capitalismo: si pensi al marcaore nella fabbrica che assoggetta implacabilmente ogni secondo della vita dei lavoratori, ogni respiro, allo sfruttamento capitalistico.

Tuttavia le categorie capitalistiche sono caratterizzate dalla loro generalità, benché essa assuma forme diverse e spesso opposte secondo le classi e gli strati sociali. La classe intellettuale parassitaria del periodo imperialistico non viene sfruttata nel senso sopra indicato, ma al contrario partecipa agli utili dello sfruttamento dei lavoratori. Engels tuttavia parla diffusamente dell'effetto generale della divisione capitalistica del lavoro e aggiunge: « Non soltanto i lavoratori, ma anche le classi che direttamente o indirettamente li sfruttano, vengono asserviti dalla divisione del lavoro allo strumento della loro attività... attraverso la deformazione che consegue da un'educazione esclusivamente specialistica e attraverso l'incatenamento che dura tutta una vita a una sola specializzazione: anche quando questa specializzazione consista nel semplice non far niente ». La divisione del lavoro nell'epoca dell'imperialismo sbarra la strada agli intellettuali e impedisce loro di partecipare alla vita progressiva della società; un intellettuale borghese può pervenire a una vita umana solo se rompe ogni legame con la propria classe.

In tal modo l'intellettuale viene sradicato dalla società, privato di una direzione, di una prospettiva, assorbito nella sempre piú astratta « vita interiore ». La concezione bergsoniana del tempo è un riflesso filosofico deformato dell'esistenza sociale di questo strato sociale. E non è un caso che il piú celebre degli scrittori influenzati da Bergson, Proust, concepisca il tempo come « tempo perduto », come qualcosa che si può soltanto « cercare », e che si pretende di « ritrovare » soltanto nelle esperienze interiori, spirituali, meramente individuali, nei ricordi. Per costoro il tempo non è piú un medium oggettivo, indipendente dalla nostra coscienza, in cui si svolge la nostra evoluzione, e sul quale, come su tutti gli altri momenti della realtà obiettiva, abbiamo imparato a esercitare il nostro dominio, dopo la vittoria del socialismo.

Questo dominio effettivo può esser raggiunto solo con la

vittoria del socialismo. Perciò anche su questa questione, in apparenza tanto astratta, il contrasto, l'opposizione fra i « due mondi » è altrettanto forte. In realtà, a base di questa disputa filosofica astratta c'è il contrasto fra la crescente deformazione e devastazione di tutti i contenuti e di tutte le forme dell'umanità, a opera di coloro che si spartiscono gli utili dello sfruttamento imperialistico, e il consapevole, sempre piú esteso dominio degli uomini liberi sulla natura e sui rapporti sociali.

Abbiamo visto che l'orologio del generale Panfilov non è un ozioso dettaglio, puramente naturalistico e campato in aria, e tanto meno un « simbolo ». Esso si rivela come un'immagine immediata e poeticamente viva di differenze e contrasti che dividono l'una dall'altra intere epoche di sviluppo e che quest'immagine rappresenta nel tratto concreto di un uomo concreto.

L'osservazione e la raffigurazione plastica di questi tratti umani rivela il vigore narrativo di Bek. Abbiamo qui riportato soltanto l'esempio piú indicativo; allo stesso modo si potrebbero esaminare anche gli altri personaggi, le altre figure del romanzo. Nello stile di Bek si esprime artisticamente un elemento molto importante della nuova realtà socialista. Bek è uno scrittore importante non solo perché sa vedere e comprendere questi tratti, ma anche perché sa esprimerli artisticamente in una forma adeguata — a partire dai princípi generali della composizione fino ai particolari in apparenza piú insignificanti —; perché è capace di identificare la forma specifica del proprio specifico contenuto e di darle espressione. Beninteso, la soluzione di Bek non è l'unica possibile nella rappresentazione della grande guerra patriottica. La verità è, in estensione e in profondità, infinita. Perciò uno « stesso » grande tema può essere elaborato in forme diverse e molteplici. Cosí, la letteratura sovietica realizza l'esigenza posta da Stalin che l'unità di questa letteratura sia il risultato delle piú diverse personalità letterarie (se necessario, anche in lotta fra loro).

Abbiamo qui cercato di definire la forma peculiare, specifica di Bek. La sua natura e la sua legittimità si esprimono con chiarezza sia nell'unità organica dell'opera sia nella ricchezza della sua

materia; e non da ultimo anche nel fatto che essa, appunto in quanto forma, esprime un contrasto eccezionalmente acuto con la concezione del mondo e con la letteratura della borghesia. Quali possibilità di sviluppo, soprattutto in Bek, avrà e potrà avere questo stile in avvenire, se si tratti di un fenomeno isolato o di una tendenza artistica che potrà dare buoni frutti, ovviamente non può essere stabilito in questa sede. Il tentativo di affermare la legittimità di questo stile non deve quindi essere inteso come una canonizzazione. Conosciamo opere sulla grande guerra patriottica, composte con mezzi del tutto diversi, ma altrettanto importanti: si pensi ai romanzi di Fadeev, Bubennov, Gorbatov, ecc. Il tratto specifico del romanzo di Bek è che egli ha posto con rara energia, e pervenendo a un esito artistico singolare, al centro della sua opera i problemi sociali, spirituali e morali della grande guerra per la difesa della patria.

1949

KAZAKIEVIC / PRIMAVERA SULL'ODER

1

Questo nuovo e importante romanzo di Kazakievic ha per soggetto la fase finale della grande guerra per la difesa della patria, la caduta di Berlino. Già nel soggetto l'opera di Kazakievic si differenzia radicalmente dai romanzi sovietici che hanno narrato la prima fase, la fase eroica e leggendaria della guerra: la difesa di Mosca e la lotta contro la superiorità bellica degli invasori tedeschi, l'ignominioso fallimento della « guerra-lampo » hitleriana.

Esaminiamo sommariamente che cosa questa differenza comporti per la materia trattata. I romanzi sovietici sul 1941 raccontano le vicende di uomini strappati alla vita civile dall'improvviso scoppio della guerra; e quindi il loro mondo sentimentale è ancora ricco di echi e motivi che scaturiscono da questo repentino distacco. Kazakievic invece parla di uomini che combattono ormai da vari anni, i cui interessi professionali sono venuti via via perdendo rilievo, e per i quali la guerra è diventato ormai il loro mestiere abituale. Al tempo stesso e per effetto dei lunghi anni di guerra, il destino familiare della maggior parte di questi combattenti è cambiato in modo radicale. Allo scoppio della guerra, il soldato deve soltanto separarsi dalla famiglia, dagli amici, dai compagni di lavoro. Adesso invece, dopo qualche anno, uno ha perduto il fratello, l'altro il figlio; la madre di uno è morta durante l'assedio di Leningrado, la figlia di un altro è stata deportata dai tedeschi. Il rapporto con la famiglia s'intreccia perciò in modo intimo e concreto con la

sorte della guerra e con le esperienze belliche di ciascun combattente.

Il prolungarsi della guerra implica inoltre che i personaggi siano, in gran parte, vecchi ed esperti soldati. Il problema della trasformazione delle reclute in eroi sovietici, che è al centro dei romanzi del 1941, qui non è piú centrale. Ormai si tratta non soltanto della superiorità morale e spirituale dei sovietici sui tedeschi, ma anche della superiorità militare dell'esercito sovietico su quello nazista. Il rapporto col nemico si trasforma cosí radicalmente. Se prima uno dei problemi essenziali dell'addestramento del soldato consisteva nel confutare la leggenda dell'« invincibilità » tedesca, adesso, al fronte e nelle retrovie, ci troviamo davanti a un nemico già sconfitto.

E quindi l'orizzonte politico del romanzo è molto piú vasto. In pratica, si tratta di applicare con i tedeschi vinti le indicazioni della politica staliniana; sorge il problema del modo di distruggere le radici del fascismo e di far risorgere al tempo stesso le forze democratiche del popolo tedesco nella Germania liberata. Nei romanzi sul 1941 il problema ideologico centrale è del tutto diverso: i cittadini sovietici, educati nello spirito dell'umanesimo socialista e dell'internazionalismo proletario, debbono imparare a odiare l'invasore straniero, e tutto il pathos del loro odio deve esser volto a battere e ad annientare il nemico. In questi romanzi si svolge un accanito duello spirituale fra le due parti in lotta, un duello in cui la superiorità morale e spirituale dei soldati sovietici (anche se all'inizio l'esercito sovietico è numericamente, e in parte tecnicamente, in condizioni di inferiorità) acquista sempre maggiore importanza. Ora, invece, alla vigilia della vittoria, l'esercito sovietico è superiore non solo moralmente ma anche tecnicamente; ora, in battaglia, in virtú per esempio della soverchiante superiorità delle sue artiglierie, può permettersi di risparmiare la vita dei suoi uomini. Nella fase finale della guerra il quadro d'insieme può esser quindi delineato con piú ampio respiro, con piú vaste prospettive, svolto secondo una problematica politica piú complessa e concreta. Con grande coerenza politica e artistica Kazakievic accenna, alla fine del romanzo, alcuni

temi della politica postbellica: i rapporti tra l'Unione Sovietica vittoriosa e i suoi alleati nella guerra antihitleriana, e anzitutto i rapporti con gli americani. Il nuovo nemico si profila con evidenza, anche se solo per accenni, verso la fine del romanzo.

2

La tematica, il contenuto storico e sociale sopra ricordati determinano lo stile del romanzo di Kazakievic e implicano un quadro molto piú ampio di quello descritto nei romanzi sulla difesa di Mosca oppure su questo o quel momento della guerra partigiana, come appare nei racconti di Bek, di Gorbatov, e persino nella piú vasta rappresentazione epica di Bubennov. Queste opere narrano infatti le vicende di un battaglione o di un reparto partigiano. Scopo della loro narrazione è di svelare i tratti normali del cittadino sovietico, che consentono all'esercito rosso prima di contenere l'invasione e poi di riportare la vittoria. Non è certo un caso che il romanzo di Bek si concluda quando i soldati sovietici numericamente inferiori riescono a bloccare l'avanzata tedesca e a far affluire i rinforzi.

Come si è detto, in Kazakievic il quadro dell'azione è molto piú ampio. E ciò non dipende soltanto dalla disposizione soggettiva dello scrittore, ma anche dalla struttura del tema. Il lettore conosce il racconto di Kazakievic *La stella*. È la storia di un reparto di esploratori, durante l'offensiva sovietica, dopo la battaglia di Stalingrado. Già qui la superiorità militare, spirituale e morale dell'esercito sovietico appare pienamente spiegata. La maggior parte del reparto è annientata durante una pericolosa missione di perlustrazione, quando i tedeschi si accingono al contrattacco. Ma anche nella sconfitta si rivela il coraggio e l'eroismo consapevole dei soldati sovietici come pegno della vittoria.

Primavera sull'Oder si apre col passaggio del confine tedesco da parte dell'esercito sovietico e si conclude con la caduta di Berlino e con l'incontro tra sovietici e americani sull'Elba. Tut-

tavia la cornice del racconto trascende le vicende interne dell'esercito rosso, per abbracciare anche i tedeschi, gli alleati, i prigionieri liberati, ecc.; l'oggetto della narrazione si estende naturalmente a tutti questi problemi, sicché in questo contesto l'opera tratta distesamente e con grande evidenza anche i problemi politici posti dalla fine della guerra. Le proporzioni stesse della lotta superano qui di molto il limite che consentirebbe la descrizione della sorte di un solo battaglione. Anche se questo problema fosse ancora da risolvere sul piano tecnico, la portata storica della vittoria imporrebbe una cornice piú ampia.

Ciò non significa, beninteso, che Kazakievic cerchi di rappresentare un insieme qualsiasi, come alcuni scrittori contemporanei borghesi (si pensi a *New York* di Dos Passos o a *Stalingrado* di Plievier). Esperimenti del genere, del tutto estranei all'arte, anzi antiartistici, possono condurre soltanto al caos letterario: la monumentalità nel senso delle dimensioni è puramente esteriore, e i personaggi sembrano smarrirsi nel labirinto delle descrizioni. Non è un caso che questi autori abbiano, in gran parte, rinnegato le loro posizioni politiche di sinistra; le loro opere, i loro modi di rappresentare tradiscono quanto questi scrittori siano soggetti all'influenza della radicale inumanità e ostilità all'uomo dell'epoca imperialistica. Ovviamente, ogni sincero rappresentante del realismo socialista non può che respingere una simile posizione. Perché, nonostante l'ampliamento del contenuto ideale, della cornice narrativa, nonostante la sua tendenza al monumentale, lo scrittore — benché in circostanze diverse — è sempre posto di fronte allo stesso compito di rappresentare in termini letterari la superiorità umana del cittadino sovietico. I problemi politici sono certo piú complessi qui che non nei romanzi sugli inizi della guerra, ma ciò non toglie che la questione centrale sia sempre la stessa, e che quindi anche i problemi politici piú complessi vengano affrontati attraverso la sorte e le vicende di singoli individui, attraverso la sorte degli uomini che abbiamo imparato a conoscere e possiamo quindi sentire vicini a noi.

La soluzione di Kazakievic non è pertanto meno importante di quella dei romanzi sul 1941. Come abbiamo già visto, il destino

dell'esercito sovietico è stato in quei romanzi raffigurato alla luce delle vicende di un battaglione; qui invece i momenti cruciali della fase finale della guerra sono presentati alla luce degli avvenimenti che hanno luogo nel teatro di operazione di due divisioni. Un reparto di esploratori e il suo comandante sono al centro dell'azione. Attraverso di loro facciamo la conoscenza di tutti i personaggi implicati nell'azione: soldati e ufficiali, su su fino a un membro del consiglio di guerra. Kazakievic trova la giusta dimensione per rendere questo insieme con poetica evidenza, senza che ne abbia a soffrire, per l'ampiezza del quadro, l'intensità della raffigurazione dell'uomo, o che, nel ritrarre masse inarticolate, risultino perduti i singoli personaggi e confusi e inafferrabili i loro caratteri.

3

In un recente scritto Fadeev ha messo a fuoco nitidamente il problema della composizione di un romanzo. Egli ha osservato che persino nei romanzi degli scrittori di talento capita di imbattersi in personaggi inutili. Quali sono i personaggi inutili? Inutili son tutti quei personaggi, la cui presenza non conferisce alcuna sfumatura nuova all'unità ideale e artistica dell'opera epica. Il problema è molto complesso. Come abbiamo visto, il tema può modificare la cornice e le proporzioni di un romanzo, ma questo mutamento non sposta il problema centrale, esige soltanto mezzi e strumenti diversi. Sotto l'aspetto letterario, le vicende di un battaglione o di una divisione acquistano significato solo in quanto implicano le caratteristiche fondamentali di un dato momento bellico, e in quanto le vicende e i destini dei singoli personaggi rispecchiano quel dato momento di tutta la guerra. Ciò determina, per cosí dire, un allargamento della cornice verso l'alto. Ma il problema è lo stesso anche nel caso inverso: infatti, si tratta sempre di scegliere personaggi singoli che rappresentino il tutto, portando alla luce il carattere specifico di un'unità militare, grande o piccola.

La scelta riguarda sempre uomini singoli. Un battaglione come tale è altrettanto refrattario alla rappresentazione letteraria quanto una divisione. Il che vale, beninteso, solo in generale; nel corso di un'azione bellica, vi sono momenti in cui un reparto può essere rappresentato soltanto come un'unità militare. Ma si tratta di eccezioni. Lo scrittore deve rendere, in modo costante e vivo, tutto l'insieme nei suoi momenti salienti; ma quest'insieme è sempre costituito da uomini concreti, dai loro rapporti umani, sociali, morali e politici. Cosí lo scrittore, anche quando l'oggetto della sua opera è immediatamente l'insieme, la collettività, deve raffigurare uomini e rapporti umani. Kazakievic descrive, per esempio, la rapida marcia in direzione di un nuovo obiettivo, una marcia che segue immediatamente alla presa di Schneidemühl e coglie il nemico di sorpresa. Noi seguiamo la marcia di queste truppe. I soldati s'imbattono in una colonna di sovietici, deportati dai nazisti e liberati, che marcia nella direzione opposta. La gioia dei soldati si fa incontenibile, quando un capoplotone trova tra gli ex deportati sua figlia. A questo punto interviene il generale Sizokrylov, membro del consiglio di guerra, per controllare il ritmo della marcia. Il generale si avvicina al capoplotone, che sta parlando con la figlia, e gli dice: « Sei stato fortunato! Ma dobbiamo continuare a combattere sino alla fine della guerra ». Sizokrylov ordina quindi che si riprenda la marcia, dispone che gli ex deportati vengano assistiti e avviati a casa. Si tratta di un piccolo episodio. E Kazakievic lo racconta con estrema concisione. Ma ciò non toglie che noi partecipiamo all'intero movimento dell'esercito, alla sua marcia impetuosa, e pur coscientemente controllata, all'assistenza organizzata degli uomini liberati, alla gioia spontanea dei soldati per la liberazione dei loro concittadini, alla gioia che invade i comandanti pur nel rigoroso rispetto della disciplina militare.

Ma un romanzo non può mai essere soltanto un mosaico di scene brevi. Molti scrittori moderni, sotto l'influenza del cinema, preferiscono esprimersi per mezzo di queste scene brevi, dal taglio rapido. Ma il problema non deve essere impostato in termini for-

mali, non deve ridursi al fatto che, se la tendenza alla scena breve prende il sopravvento, l'unità dell'opera s'infrange. In realtà il problema ha un'altra origine: gli elementi essenziali di questo stile, sia nella letteratura che nel cinema, sono offerti dalla vita stessa. Perciò questo fenomeno, in apparenza simile, assume aspetti diametralmente opposti negli scrittori che prendono lo spunto dalle nuove tendenze della vita e in quelli che cercano di trapiantare formalmente la tecnica filmica nella letteratura. L'unità epica ottenuta attraverso il montaggio di scene brevi era ai tempi di Gorki ben diversa da quella odierna, ed è radicalmente diversa nella rappresentazione della guerra o in quella della pace. Tutti questi modi si differenziano, a loro volta, dalla letteratura realista classica che (come fecero, per esempio, Tolstoi e Keller agli inizi della loro attività poetica, in conformità con il corso idillico della vita di allora) prediligeva e accostava scene e personaggi tranquilli, di vasto respiro. Questo mutamento appare quanto mai evidente nel *Placido Don* di Sciolokhov, se si pongono a confronto la parte iniziale, centrale e finale del romanzo.

Cosí, da questi punti di partenza formalmente simili scaturiscono opere di tendenze opposte: in Dos Passos e compagnia il romanzo si frantuma in tante istantanee; in Gorki e negli scrittori sovietici posteriori raggiunge invece una nuova unità organica ed epica: un contenuto nuovo esige una forma nuova. Ma la forma nuova che s'addice al nuovo contenuto è altrettanto rigorosa quanto l'antica.

Ritorniamo dunque a Fadeev e al problema dell'inutilità di certi personaggi, letterariamente non rappresentati o addirittura non rappresentabili. Quest'errore deriva molto spesso dal fatto che il principio sopra enunciato viene frainteso e interpretato solo formalisticamente. La tecnica delle scene brevi e il rapido affollarsi di molti personaggi esprimono in genere la ricchezza della vita, nel caso nostro, la ricchezza della vita di guerra. Gli scrittori che non possono o non vogliono risolvere artisticamente questo problema son soliti affermare che oggi il ritmo incalzante della vita non concede il « tempo necessario » perché i perso-

naggi vivano compiutamente la loro vita nell'opera. Ma in questi casi la colpa è tutta dell'autore. Lo scrittore, se è un vero artista, deve anzitutto (e non importa se i personaggi siano pochi o molti) scegliere solo quanto occorre per ritrarre un certo momento di vita (nel nostro caso, quello delle due divisioni) e quanto serve a mettere in rilievo i tratti caratteristici. Tutto ciò che non appare necessario, sotto questo profilo, è altrettanto utile quanto il munire un autocarro di cinque ruote. Ma il personaggio raffigurato (e di nuovo poco importa il loro numero) può esercitare questa funzione solo in quanto è un uomo in carne e ossa. In secondo luogo, il ritmo dev'essere sempre il ritmo del tema. Poco importa ch'esso sia veloce o lento, lo scrittore deve sempre assicurarsi il tempo necessario per tutto ciò che è importante ai fini del tema. Si pensi, ad esempio, alla scena dei commedianti nell'*Amleto,* che coincide col momento culminante della preparazione della vendetta. E tuttavia a Shakespeare non manca il « tempo » di far dibattere da Amleto le sue opinioni sul dramma: ha anzi proprio il « tempo » che si richiede per connettere la scena con il problema centrale dell'opera.

Kazakievic — è una sua fondamentale qualità letteraria — riesce sempre ad avere il « tempo » di rappresentare tutto ciò che è importante, anzi esprime l'alto valore politico e ideologico dell'esercito sovietico proprio mostrando che vi è tempo per questo anche nei momenti piú decisivi delle operazioni militari. Cosí, per esempio, l'esercito sovietico si prepara a infrangere la linea difensiva organizzata dai tedeschi lungo l'Oder. Il passaggio delle artiglierie attraverso le teste di ponte avviene senza soste. I duelli aerei continuano con una violenza che non accenna a diminuire. E tuttavia, alla vigilia dell'attacco, i commissari politici della divisione trovano il tempo di discutere in una riunione alcuni importanti problemi, e perfino l'ammissione al partito dei soldati che si sono distinti di piú al fronte. Anche in questo caso Kazakievic dà prova del suo tatto e della sua sensibilità letteraria, narrando come vengano ammessi al partito tre soldati che il lettore già conosce da tempo. L'autore mostra come nella loro vita si venga prospettando uno stesso problema: la coscienza

del dovere verso il partito, la costante lealtà che non ha un attimo di debolezza, la vergogna per ogni atto indegno di un militante. Kazakievic trova inoltre il « tempo » di raccontare con quali differenze questo problema comune affiori nei tre soldati, già caratterizzati nei loro tratti individuali. E dunque, quando uno scrittore col pretesto del ritmo incalzante degli avvenimenti, afferma che gli manca il « tempo » necessario per descrivere certi momenti umani essenziali, questo difetto di forma deriva dalla presenza di residui dell'ideologia borghese.

Comporre un romanzo vuol dire inventare uno o piú intrecci che possano esser vissuti fino in fondo dagli uomini, sulla base della dialettica della loro personalità; ma il fatto che i personaggi vivano una vita compiuta è in pari tempo un tratto indispensabile al quadro d'insieme. L'insieme cosí raffigurato acquista, naturalmente, un significato reale solo quando rispecchia i momenti fondamentali di quell'insieme piú vasto che è la società in cui esso è inserito. Nel nostro caso il rapporto fra il battaglione e la divisione, da un lato, e l'esercito sovietico, anzi lo stesso popolo sovietico, dall'altro.

4

Possiamo adesso considerare le ragioni che hanno indotto Kazakievic a fare del maggiore Lubentsov il personaggio — relativamente — centrale del romanzo e a descrivere il reparto degli esploratori con tutti i particolari. Per ciò che riguarda il nesso, e in pari tempo la radicale differenza, che corre fra i romanzi del realismo socialista e la tradizione classica, il metodo seguíto da Kazakievic per risolvere il problema del protagonista è istruttivo sotto tre diversi aspetti.

Il primo problema è questo: fin dove questo personaggio consente di connettere in modo organico e naturale tutti gli altri personaggi del romanzo, senza eccezione alcuna? Il primo grande esempio di tale connessione lo ritroviamo negli « eroi di mezzo » di Walter Scott. Nei momenti critici salienti l'eroe di Scott

oscilla tra l'una e l'altra parte. Le sue esitazioni e incertezze lo mettono in contatto con tutti e due i campi. Cosí, l'« eroe di mezzo » riesce ad assolvere la funzione che gli è assegnata proprio in virtú della sua mediocrità e delle sue oscillazioni. Beninteso, il romanzo sovietico trascende per ragioni di principio questo genere di composizione. Nei romanzi sovietici il protagonista non è l'uomo esitante, ma al contrario l'uomo risoluto, cosciente, capace di guidare gli altri uomini. L'elemento comune a entrambe le soluzioni, che pure hanno un contenuto opposto, è soltanto la funzione compositiva, oltre al fatto che in entrambi i casi questa funzione non è il risultato di considerazioni formalistiche, ma scaturisce organicamente dalla struttura sociale del materiale. In Scott questo eroe occupa il posto centrale nella costruzione del romanzo ed è appunto condizionato dal contenuto storico delle lotte di classe, considerate da un punto di vista borghese. Lo ripetiamo, nella costruzione del romanzo, Scott sa bene, nonostante i suoi limiti borghesi, che, per esempio, nei *Puritani* il vero eroe non è l'oscillante figura del protagonista, ma il rivoluzionario Burley. Il contenuto di idee del romanzo di Kazakievic, e cioè l'esercito rosso sul punto di cogliere la vittoria decisiva e mentre lotta per essa, rende necessario un personaggio centrale di un genere qualitativamente diverso. Ma al tempo stesso la maturità dello scrittore sta nella capacità di operare questa scelta in modo che la figura centrale, indispensabile per la costruzione, adempia la propria missione con la massima compiutezza.

Il maggiore Lubentsov non è un « eroe » nel senso tradizionale del termine, ossia il personaggio piú significativo del romanzo sotto ogni aspetto. Sul piano umano la figura del generale Sizokrylov è senza dubbio superiore. È una prova della forza letteraria di Kazakievic, della grandezza del tema e del contenuto ideale, che *Primavera sull'Oder* sia popolato di personaggi che per umanità e per coscienza comunista, per il loro coraggio nella lotta e per l'umanesimo socialista, non sono affatto inferiori a Lubentsov. Dovremmo smetterla una buona volta di usare la terminologia borghese, per cui il protagonista di un romanzo o di un dramma deve essere di necessità un « eroe »

mitico, quasi che l'esser eletto a protagonista sia sempre un alto segno di distinzione per un personaggio. Nella grande letteratura il protagonista è sempre il personaggio la cui individualità, sorte e posizione consentono di dare unità alla composizione e di fare dell'opera un tutto organico.

Un esploratore è particolarmente adatto per un simile ruolo. Pur vivendo la vita di tutti gli altri soldati, è condotto spesso dal suo stesso mestiere a trascendere questo ambito. Per un verso, fa la stessa vita delle truppe d'assalto e condivide la loro sorte di rischi e di pericoli quotidiani. Ma, per l'altro, è legato al comando dell'esercito, ai problemi tattici, e la sua specialità lo conduce dietro le linee nemiche, ecc. Cosí, senza artificio e in modo spontaneo, il suo destino si salda con le sfere superiori e inferiori dell'esercito ed egli viene a legarsi inscindibilmente col destino dei soldati, dell'esercito e di tutto il paese.

Se esaminiamo questo problema un po' piú da vicino, ci imbattiamo in una complicata dialettica. In ogni letteratura realmente grande la forma scaturisce dal contenuto, le peculiarità della forma sono determinate dalle particolarità del contenuto. Questo nesso intimo tra forma e contenuto viene ancora accentuato in modo qualitativo nel realismo socialista per il fatto che la consapevolezza del contenuto, la verità delle idee e l'affermazione della vita imprimono sulla forma un sigillo indelebile. Ma il materiale concreto, da cui scaturisce la forma, dev'essere considerato come un elemento necessario di mediazione tra la forma e il contenuto. Bisogna farla finita col feticcio dell'estetica borghese, che proclama l'immutabilità del materiale artistico. Per ricorrere a un esempio molto semplice, consideriamo la pietra come materiale della scultura in Egitto, presso i greci e nelle cattedrali medioevali. Ogni stile veramente nuovo comporta anche un nuovo rapporto col materiale, la scoperta di nuove caratteristiche, di nuove possibilità insite nel materiale stesso. La statua di marmo, e le sue possibilità, condizionate dal materiale marmoreo, sono tuttavia diverse, pur nel mutare degli stili, da quelle della statua di bronzo; e diverse rimangono le possibilità del racconto da quelle del dramma, nell'ambito del-

l'epica; quelle del romanzo da quelle della novella. Sulle varianti condizionate dalla personalità dell'artista non intendiamo indugiare, ma ogni elaborazione del materiale — a prescindere dal generale condizionamento storico e di classe — è sempre determinata anche dalla personalità dell'artista.

Peraltro non si nega con questo la priorità del contenuto sulla forma. Il mestiere letterario ed artistico consiste appunto nel far scaturire organicamente la forma dalla dialettica interna del contenuto attraverso la mediazione, e con l'eliminazione o la neutralizzazione, del materiale. Perciò la composizione dei migliori romanzi sovietici e il loro svolgimento, che poggia su basi di valido contenuto, di contenuto sociale e politico, sono cosí ricchi di insegnamenti. Per l'epoca di transizione, per l'epoca della guerra civile, è tipico a questo riguardo il modo con cui è composto *Il placido Don,* che, pur con molte modificazioni essenziali, costituisce sotto un certo aspetto un ulteriore sviluppo compositivo del romanzo classico nella direzione dell'epos. Beninteso, non bisogna cadere nello schematismo. Per esempio, il racconto di Fadeev sulla guerra civile, *La disfatta,* ha già come centro della narrazione la figura del nuovo eroe, del comunista cosciente. La perfetta soluzione artistica del problema della composizione pone, in ogni fase di sviluppo della realtà, nuovi problemi, il problema della migliore rappresentazione artistica dell'uomo nuovo, del nuovo tipo eroico, in forme adeguate al materiale concreto. Questo compito è solo in apparenza un compito artistico (anche se di fatto è anche questo) perché la sua base, pur essendo inscindibile dalla raffigurazione artistica, riguarda anzitutto il contenuto.

In apparenza, la posizione centrale del maggiore Lubentsov in *Primavera sull'Oder* conserva, per cosí dire, solo la funzione tecnica e compositiva del vecchio materiale del romanzo; sembra che essa si limiti a recuperare questa funzione su un piano piú alto. Ma, a guardar bene, si scopre che si è caduti in un equivoco. La specialità di Lubentsov è un esempio particolarmente significativo del coraggio personale, della superiorità spirituale e morale del soldato o del comandante sovietico. Consideriamo il

comportamento di Lubentsov a Schneidemühl. Egli attacca con un gruppo d'assalto una postazione tedesca per stabilirvi un osservatorio e orientare quindi piú efficacemente il fuoco delle artiglierie. La prima ondata del gruppo d'assalto è tuttavia respinta dai tedeschi. Lubentsov resta con un soldato nella fortificazione; il compagno muore e lui stesso è ferito. Ma, durante il secondo attacco, Lubentsov riesce da solo, col lancio di bombe a mano, a eliminare un pericoloso nido di mitragliatrici. Il suo comportamento a Schneidemühl, descritto minuziosamente, e la notte trascorsa nella postazione tedesca mostrano il coraggio intelligente di Lubentsov, scevro da ogni posa e da ogni atteggiamento retorico.

Il secondo importante problema che si impone al lettore nell'esame di *Primavera sull'Oder* è che durante l'azione del romanzo Lubentsov non si « evolve ». Beninteso, quest'affermazione non va presa in modo troppo rigido, alla lettera. È certo però che i tratti fondamentali del personaggio restano immutati. Lubentsov supera spesso difficili prove, ma i riflessi spirituali sottolineano sempre quei momenti con cui noi impariamo a conoscerlo sempre piú a fondo, fanno sí che nel corso della sua vita privata e militare ci siano posti dinanzi agli occhi, in modo sempre piú concreto, quei tratti precisi, positivi e fondamentali del suo carattere che nelle loro linee generali conosciamo sin dal principio. Questa forma di caratterizzazione non è l'unica usata da Kazakievic. Si pensi, per esempio, al capitano Ciokhov, che è in continuo contrasto con il maggiore Lubentsov. Il contrasto fra i due viene alla luce fin dal primo incontro: Lubentsov, rappresentante della parte ideologicamente piú evoluta dell'esercito rosso, si rende perfettamente conto del significato politico della liberazione della Germania, problema che si fa attuale e importante per il comportamento dei soldati, quando l'esercito sovietico ha varcato il confine tedesco. Ciokhov invece non è all'altezza della nuova situazione, e resta legato ai primitivi sentimenti di vendetta. Benché Ciokhov sia un combattente coraggioso ed eccellente, il suo carattere rivela tratti un po' strambi. Per esempio, in quanto comandante di una compagnia, egli dà prova del

massimo sprezzo della morte, ma al tempo stesso fa lo spavaldo, il temerario: « Nonostante le disposizioni, faceva in modo di trovarsi sempre in prima linea, sicché spesso non poteva guidare come avrebbe dovuto la compagnia ». E cosí per molto tempo non viene promosso di grado, la qual cosa lo turba moltissimo, anche se Ciokhov, per orgoglio, non lo dà a vedere.

Kazakievic illustra con chiarezza le ragioni di questo comportamento di Ciokhov. Il giovane è chiamato alle armi a diciannove anni, la fidanzata viene uccisa dai tedeschi, la madre muore d'inedia, il fratello cade a Leningrado. Si può ben comprendere perché Ciokhov diventi un solitario. « La guerra diviene il senso, il contenuto della sua vita. Niente lo interessava piú, a questo mondo, all'infuori della guerra. Col tempo finí per vantarsi di essere solo al mondo. " Benissimo, tanto sono un orfano " — pensava spesso. Se i soldati ricevevano posta da casa e parlavano ora felici e ora tristi delle loro famiglie, Ciokhov li squadrava dall'alto in basso, come se quei legami d'affetto li infiacchissero ». Si chiarisce in tal modo il suo atteggiamento generale. Ma Kazakievic mostra come anche questi tratti del solitario Ciokhov vengano a poco a poco attenuandosi e scomparendo, in parte, per l'influenza di Lubentsov. Ciokhov comincia infatti a comprendere che il coraggio del maggiore è piú consapevole e piú valido del suo sul piano umano e politico. Kazakievic descrive come Ciokhov finisca per guardare piú serenamente il passato e come, sotto l'impressione di esperienze private, riesca a scorgere le prospettive della sua vita futura.

Nel senso letterario tradizionale Ciokhov è, senza dubbio, un personaggio « piú interessante ». Dato, e non concesso, che si possano trasferire determinate peculiarità umane da una società in un'altra, se uno scrittore borghese potesse disporre d'un simile conflitto psicologico, egli farebbe di Ciokhov il protagonista e di Lubentsov un personaggio secondario. La cosa, del resto, non sarebbe fortuita. In essa infatti si rivelerebbe il carattere antagonistico della società capitalistica. Nella letteratura borghese è automatico che quanto piú forte è il contrasto, tanto piú interessante è il personaggio. Nella società capitalistica, dilaniata da

contraddizioni antagonistiche che deformano e stravolgono ogni tratto umano, un interesse di qualche durata può essere suscitato solo dal personaggio che avanza con successo o da quello che fallisce nel suo tentativo di evolversi.

La semplice conoscenza non può modificare la struttura della società. L'autore di un interessante romanzo francese fa domandare a uno dei suoi personaggi: « Perché consideriamo come acquisizione della morale borghese tutte le virtú che la borghesia non pratica? ». A mio giudizio, proprio perché non le pratica. Scrive Marx: « Il borghese si comporta verso le istituzioni del suo regime come l'ebreo verso la legge; trasgredisce la legge ogni volta che gli riesce, in ogni singolo caso, ma pretende che gli altri la rispettino... Questo rapporto del borghese con le condizioni della sua esistenza si esprime in una delle forme piú comuni nella morale borghese ».

La morale socialista si sviluppa su un altro terreno: la società socialista non conosce contraddizioni antagonistiche tra gli sforzi individuali dell'uomo e le esigenze della società. Beninteso, anche qui lo sviluppo individuale del singolo segue una linea irta di contraddizioni che insorgono e si risolvono di continuo. Ma l'accento poggia sul superamento di queste contraddizioni, superamento divenuto socialmente possibile e persino necessario. La dialettica della società socialista, l'interazione tra individuo e società punta verso l'uomo nuovo, verso l'uomo socialista. In altre parole, la strada del perfezionamento individuale, della massima espansione di tutte le possibilità personali, porta di necessità all'armonia tra l'individuo e la società. Ma, poiché il fascino dell'opera d'arte scaturisce appunto dall'unità organica dei tratti individuali e di ciò che è socialmente tipico, è chiaro che in linea generale — tranne qualche eccezione — il problema dell'interesse letterario si modifica sostanzialmente per effetto della trasformazione socialista del contenuto artistico e ideale dell'opera: l'armonia fra individuo e società diventa un caso tipico e appunto per questo interessante, mentre la situazione di problematicità personale appare un momento transitorio che deve e può essere superato.

La trasformazione del contenuto e della sua resa artistica è già di per sé un processo, che rispecchia il formarsi della società socialista tanto nei destini umani che la letteratura rappresenta, quanto nella forma letteraria, nel mutarsi delle forme drammatiche ed epiche. Fino a che il contenuto essenziale dell'opera d'arte è la lotta per il socialismo, i personaggi di transizione e persino i personaggi negativi possono assurgere in primo piano e costituire l'interesse principale. Ma, di pari passo con la trasformazione socialista della società, e anche come riflesso letterario del fatto che l'uomo nuovo si sviluppa nella realtà su una base sempre piú ampia e individualmente piú profonda, si viene cristallizzando la funzione centrale del personaggio positivo. Si rivela anche qui una certa affinità del romanzo socialista con l'epos, come ho cercato di mostrare altrove. Ciò appare quanto mai evidente nel romanzo di Kazakievic, nel quale sono descritte vicende di portata nazionale e mondiale. Bisogna però tener conto anche della differenza. Il protagonista dell'epos (per esempio, Achille) sovrasta anche fisicamente i suoi compagni d'arme. Kazakievic invece cerca, con piena coscienza, di non fare del protagonista un carattere eccezionale. Va da sé (e la critica sovietica ha piú volte richiamato l'attenzione su questo fatto) che il realismo socialista non è uno schema neanche in questo senso. Abbiamo già accennato agli eroi comunisti della guerra civile, come personaggi centrali, e possiamo ricordare che in *Gente russa* Simonov ha scelto, con motivata ragione artistica, come protagonista del suo dramma un personaggio problematico.

È pertanto una conseguenza logica della concezione di Kazakievic che ai suoi occhi la conferma dell'ormai saldo e sicuro eroe sovietico Lubentsov sia piú importante che non lo sviluppo, di per sé stesso attraente, ricco di valori e infine positivo, di Ciokhov. Se dunque dell'antico protagonista resta valida soltanto la funzione per cosí dire tecnica — che consiste nel connettere attraverso le vicende del protagonista i molteplici piani umani e sociali del romanzo —, questa funzione, come abbiamo già visto, è molto piú di un semplice fatto tecnico, è qualche

cosa di qualitativamente diverso, benché il protagonista assolva assai bene anche questa funzione.

Perveniamo cosí al terzo problema. Con straordinaria consapevolezza e precisione Kazakievic pone in primo piano non soltanto la vita militare, ma anche la vita individuale e privata dei suoi personaggi. Non c'è un solo personaggio nella cui vita privata l'autore non ci consenta di gettare uno sguardo piú o meno profondo. E anche qui non si tratta di elementi marginali. Kazakievic non intende « vivificare » con questi « inserti » le scene di guerra. Questo metodo discende piuttosto, e in modo naturale, dal tema del romanzo, dal suo contenuto ideale, dai problemi della fase finale della guerra per la difesa della patria. Nei romanzi sulla fase *iniziale* della guerra la questione centrale è la trasformazione progressiva dei cittadini in eroi, in soldati sovietici; la guerra li strappa alla normale vita di pace, alle loro diverse occupazioni. I nuovi grandi compiti che sono chiamati ad assolvere e che richiedono il massimo impegno di ogni loro facoltà fisica e morale relegano necessariamente tutta la loro vita d'anteguerra in secondo piano (Ma non bisogna schematizzare: questo vale infatti assai meno per Bubennov che per Bek, ad esempio). Il loro compito si risolve tutto nel respingere i tedeschi da Mosca.

Nel romanzo di Kazakievic vi è un intervallo di tempo molto piú lungo tra il momento presente e la vita d'anteguerra che non in Bubennov o in Bek, e gli anni di guerra hanno determinato nella vita di ogni soldato mutamenti essenziali. Da un lato, le gravi perdite che ciascuno subisce per la guerra acquistano per il singolo un significato universale. Abbiamo già parlato del caso di Ciokhov; l'unico figlio del generale Sizokrylov muore durante un'azione, e cosí accade al marito della dottoressa Tania; la figlia di Slivenko è stata deportata dai tedeschi, ecc. D'altro lato, il protrarsi della guerra crea fra i soldati nuovi rapporti. Per esempio, il maggiore Veselciakov, che diventerà in seguito il comandante di battaglione di Ciokhov, sposa l'infermiera Glascia. La loro feconda collaborazione, il ruolo profondamente umano, e descritto con grande sensibilità, di Glascia, come

« madrina del battaglione », la cura costante dell'infermiera per la vita dei soldati e, infine, il distacco di Veselciakov e di Glascia, imposto dalle necessità militari, non sono certo episodi marginali nel quadro dell'azione. D'altro canto, dal corso della vicenda traspare con sempre maggiore evidenza che ormai s'avvicina il tempo di ritornare alla vecchia e insieme nuova esistenza. La natura stessa del tema impone dunque una forte accentuazione delle singole vicende private dei personaggi. Tuttavia i motivi fin qui descritti sono soltanto un punto di partenza; l'effettivo impegno artistico solleva, sotto questo profilo, molti altri problemi. Lo ripetiamo, la prima fase della guerra, la lotta contro la « guerra-lampo » hitleriana poneva in primo piano i compiti militari e i connessi problemi della morale sociale e individuale (coraggio, fermezza, disciplina, lotta contro la paura, necessità di odiare il nemico, ecc.). Nella fase finale della guerra sorgono invece, per ciascun combattente, i problemi dei rapporti con il popolo tedesco, della giusta soluzione politica e storica della guerra, della pace, della liberazione e dell'educazione dei popoli alla libertà. Problemi che vengono acquisendo sempre maggiore importanza. Ci occuperemo piú oltre del significato artistico di questi problemi e della loro soluzione. Qui intendiamo soltanto sottolineare che fra i presupposti umani e morali di una giusta valutazione di questi nuovi problemi non ultimo è quello dell'evoluzione individuale dei personaggi.

Anche in questo senso Lubentsov, come protagonista, è un personaggio interessante. Non per caso Kazakievic ne descrive la vita personale in modo (relativamente) piú esteso e con piú viva simpatia. Egli racconta la storia d'amore di due veri e valorosi socialisti. Nella ritirata del 1941 il tenente Lubentsov e Tania, una giovane dottoressa appena entrata in servizio, erano rimasti accerchiati in una sacca, ma, sotto la coraggiosa e lucida guida di Lubentsov, erano riusciti a spezzare l'accerchiamento. Nel frattempo il marito di Tania muore. Nelle alterne vicende dell'ultima fase della guerra (Tania crede che Lubentsov sia morto a Schneidemühl; e Lubentsov, piú tardi, nel tentativo di evitare un inutile spargimento di sangue, si presenta al nemico per

trattare ed è gravemente ferito a tradimento da un fascista tedesco) queste due salde e positive figure si legano l'un l'altra.

Ma questo sviluppo non si limita a documentare il passaggio dalla guerra alla pace o, piú esattamente, dalla realtà della fine della guerra alla prospettiva della vita di pace; esso fornisce altresí il fondamento umano dell'idea politica espressa nel romanzo: la vittoria della politica staliniana ottenuta sia in guerra, con la presa di Berlino, che — attraverso la liberazione del popolo tedesco — nella ricerca dell'effettiva pacificazione dei popoli e del risveglio delle forze democratiche popolari tedesche. Perché ciò sia possibile non bastano gli eroi, ci vogliono anche i comunisti e i cittadini sovietici consapevoli, temprati dalle esperienze della vita, che sappiano adattarsi prontamente alle nuove condizioni. Kazakievic ritrae molti di questi uomini, siano essi generali o soldati semplici. E raffigura in pari tempo individui che non hanno ancora raggiunto questo grado di maturità e a cui solo l'ordine e la disciplina possono impedire di commettere errori. Un siffatto individuo è il capitano Ciokhov, che vuole « vendicarsi » delle atrocità commesse dai nazisti nell'Unione Sovietica, ma lo è anche Piciughin, un soldato coraggioso, ma pronto, quando gli riesce, ad arraffare cuoio e pietre focaie per spedirli a casa e venderli a suon di bigliettoni. La natura del romanzo implica che la vittoria dell'idea giusta non sia un'appendice propagandistica, il risultato di un'argomentazione ideologica e politica, ma un trionfo conseguito attraverso le azioni e i caratteri dei personaggi come logica e organica conseguenza del loro complessivo atteggiamento umano. Occorre pertanto che il lettore conosca la loro vita privata e le loro vicende sentimentali. E il maggiore Lubentsov (e la storia del suo amore) risulta, anche qui, quanto mai adatto a svolgere la parte del protagonista.

5

La forza narrativa di Kazakievic appare nella sua capacità di abbracciare questo vasto e ricco materiale senza forzature e di costruire l'immagine del mondo del suo romanzo — immagine

che è generata e determinata dal contenuto stesso — con l'aiuto di pochi (relativamente) personaggi ricorrenti e arricchiti di continuo, con l'aiuto di personaggi ed eventi ritratti in tutta la loro profondità.

La pienezza della visione del mondo è richiesta da ogni grande forma epica, e quindi anche dal romanzo. La chiarezza di questa visione, la personalità dell'autore e il suo talento letterario si manifestano soprattutto nella soluzione di questo problema, sia nell'aspetto positivo che in quello negativo.

I maestri del realismo critico — e anzitutto Tolstoi — sono i grandi precursori di questo giusto metodo di composizione. Ma il nesso tra il singolo e il mondo sociale si è attenuato e dissolto durante il periodo della decadenza borghese. Il decadentismo quindi o rappresenta soggettivamente un mondo che va in sfacelo, nel quale i nessi sociali oggettivi appaiono solo qua e là, in modo frammentario, e non riescono mai a ordinarsi in un tutto organico, oppure cerca di concepire le determinazioni sociali sotto un profilo astratto, puramente intellettualistico, nel quale gli uomini e i rapporti umani servono solo a esprimere questi rapporti pseudo-obiettivi e a « simboleggiarli ». Quest'ultima soluzione, il tentativo cioè di pervenire alla compiutezza epica per la strada piú facile, costituisce, nella fase iniziale del realismo socialista (in quella fase che va sotto il segno degli esperimenti ideologici e artistici), una direzione pericolosa: gli scrittori inesperti, che non hanno ancora rotto tutti i legami con la visione naturalistica delle cose, cercano anche molto spesso di rappresentare questa pienezza in modo astratto, artisticamente vacuo e schematico.

La letteratura sovietica ha superato ormai da lungo tempo questa fase di sviluppo. Le già citate osservazioni di Fadeev sui personaggi inutili vogliono soltanto richiamare l'attenzione sul fatto che qua e là sussistono dei residui di questa tendenza, residui che debbono e possono essere liquidati. Non sono inutili, infatti, solo i personaggi a cui manca una solida base compositiva, e quindi la possibilità stessa di vivere compiutamente nel racconto come uomini, ma anche quelli che non arricchiscono di nuove

sfumature con l'intima dialettica del proprio sviluppo la pienezza ideale del quadro. In quest'ultimo caso una qualsiasi deduzione teorica dalla tematica astratta è « incarnata » in qualche pseudo-personaggio, a cui vengono imposti dall'esterno tratti cosiddetti concreti.

Come tutti i migliori scrittori sovietici, anche Kazakievic è assolutamente lontano da queste astrazioni letterarie. Egli traduce pienamente il tema nella vita, nelle azioni, nei sentimenti, nei pensieri dei personaggi. Il che non significa che Kazakievic (o gli scrittori sovietici in generale) rifugga dal rappresentare qualcosa che sia politicamente e ideologicamente importante nella forma diretta del pensiero logico. Non si tratta di questo. La verità è che con Kazakievic la forma diretta del pensiero logico, questa forma d'espressione a volte astratta, compare sempre come manifestazione di qualche uomo concreto in una situazione concreta, e che la forma d'espressione è astratta perché l'atteggiamento concreto di tutta la personalità di quell'uomo in quella data situazione si esprime nel modo piú appropriato appunto in questa forma.

Questa costatazione ha valore generale, ma si esprime con eccezionale vigore nei cittadini sovietici che attraverso il partito comunista e la realtà socialista sono stati educati a farsi guidare nella loro vita sentimentale — e nelle questioni della morale personale — dalle loro profonde convinzioni. Ci siamo già occupati di uno dei personaggi principali del romanzo, della dottoressa Tania, ma finora solo per i suoi rapporti con Lubentsov. Sappiamo che la donna ha perduto il marito in guerra e continua a lavorare al fronte. Ancor prima che l'azione del romanzo abbia inizio, Tania conosce al fronte un certo colonnello Krasikov. Il colonnello è un combattente onesto e zelante, ma retrogrado, è coraggioso ma incapace di iniziativa, attivo ma pieno di pregiudizi burocratici, e non possiede alcuna sensibilità per i problemi morali della vita sovietica. Al fronte, tra Krasikov e Tania nasce una certa amicizia. Il colonnello finisce anzi per innamorarsi di Tania. Il tramonto di quest'amicizia è uno dei momenti del « romanzo » di Tania e Lubentsov.

Le fasi essenziali di questo tramonto ci interessano qui dal punto di vista della vera umanità sovietica di Tania. Come presidente di una commissione, Krasikov decide che il maggiore Veselciakov sia allontanato dalla moglie, e che Glascia, nella sua qualità di infermiera, venga destinata a un altro reparto. Mentre gli altri membri della commissione, che conoscono personalmente Veselciakov e Glascia, si pronunciano contro il trasferimento, Krasikov decide per motivi « morali » di imporlo. « Ma via, scusate, la cosa non va! — esclama Krasikov. — È impossibile! I due si sono uniti al fronte! Lo sappiamo tutti! Fatti del genere vanno evitati, affinché gli altri, soprattutto gli sposati, non prendano la stessa strada. Del resto, è inutile che mi dilunghi a sottolineare l'importanza del fattore morale ». Tania assiste per caso alla discussione. Invano Krasikov tenta di convincerla che i due casi (ossia quello di Veselciakov e il suo trasporto per Tania) non hanno niente da spartire. Tania si rende ben conto della moralità di Krasikov: « Non c'è niente da spiegare. Quanto voi dite sui due può essere giustissimo. Ma deve valere anche per voi. Non ci possono essere due morali: per uno questa, per gli altri quella ». Krasikov non si decide a lasciare Tania. La sua passione è diventata tanto forte che egli decide di separarsi dalla moglie, a cui scrive anzi una lettera, esponendole la situazione. Krasikov sa agire come la sua levatura morale gli consente; lui stesso lo rivela molto ingenuamente a Tania: « Debbo ancora confessarvi, Taniuscka, che la lettera, per cosí dire, non è in tutto fedele alla realtà... ho scritto che vi ho conosciuto nel '41... anzi che mi avete curato, quand'ero ferito, in ospedale... Ho scritto cosí... solo perché tutto appaia nella miglior luce, piú conveniente... ». Tania strappa la lettera, senza neppure darle un'occhiata. « E con questo tutto è finito, — dice Tania e, scuotendo la testa, senza collera, ma malinconica e delusa, con tono di rimprovero aggiunge: — che tipo siete! Davvero da compiangere ». E, quando Krasikov si allontana, una collega di Tania — giacché al fronte i segreti non esistono — commenta: « Gli uomini, anche in regime comunista, ci faranno passare i guai! ».

Abbiamo riferito estesamente questo episodio non soltanto per mostrare come le convinzioni teoriche — nel nostro caso morali — siano la molla vitale dei personaggi di Kazakievic, ossia non soltanto per mostrare che i princípi non sono considerati dallo scrittore come entità astratte, ma anche per rendere piú chiara la struttura del romanzo sulla base appunto dei suoi fondamenti ideologici. Quest'episodio mostra inoltre che negli esponenti piú significativi del realismo socialista la realtà socialista e la sua giusta rappresentazione hanno ormai risolto la contraddizione antagonistica fra l'oggettività sociale e la soggettività individuale della letteratura borghese. Questo antagonismo si esprime nell'arte borghese decadente come il contrasto tra il falso oggettivismo (cubismo) e il falso soggettivismo (surrealismo), e ogni tentativo di sintesi non è altro che la somma eclettica di questi due falsi estremi.

Nell'ambito della realtà sovietica le esigenze e le istanze della società socialista non investono « dall'esterno » il singolo individuo. Non sono esigenze che contrastano insolubilmente con le tendenze e i caratteri della sua personalità. Al contrario, la realizzazione di queste esigenze è anche l'energia principale che consente alla personalità di espandersi, universalizzarsi e approfondirsi. Anche qui insorgono contraddizioni, *debbono* insorgere contraddizioni. La personalità del singolo, del resto, cosí com'è e come si sviluppa spontaneamente, non si fonde di necessità con la comunità socialista. Le diverse sfumature dell'egoismo, residuo di millenni di vita classista, non sono ancora scomparse del tutto in pochi decenni. La spontaneità, l'abbandono alla « naturale » espansione degli istinti non può quindi essere una legge di sviluppo del singolo, come non può essere — e Lenin l'ha già dimostrato or sono cinquant'anni — una legge di sviluppo della società. Queste contraddizioni e la loro soluzione appaiono evidenti, in *Primavera sull'Oder,* nel capitano Ciokhov. Ma nel romanzo troviamo anche personaggi, come il colonnello Krasikov, come il soldato Piciughin, ecc. in cui queste contraddizioni non si risolvono nel corso dell'azione, in cui i residui della società di classe si sono come calcificati.

Ne consegue che, nel rappresentare i personaggi, il realismo socialista opera in modo radicalmente diverso dalla letteratura borghese; che nel sistema socialista il rapporto fra vita individuale e vita sociale, fra vita privata e vita pubblica è completamente diverso. Non nel senso che (come pensarono al principio alcuni zelantissimi e frettolosi neofiti) il pathos della vita socialista abbia annullato le manifestazioni dell'esistenza personale, l'intera vita privata. E neppure nel senso che occorra « integrare » il profilo di un uomo impegnato nella vita collettiva con qualche dato desunto dalla sua vita privata. Non si tratta certo di questo, ma di una nuova unità dell'uomo, che è stata generata dal socialismo e che si rispecchia — sia nel contenuto sia nella forma — nel realismo socialista.

Questo aspetto della vita socialista, questa vigorosa enucleazione dei problemi morali, è posta in primo piano e con particolare risalto nel romanzo di Kazakievic. Con i mezzi dell'arte l'autore mostra come l'individuo in quanto tale si inserisca, attraverso la mediazione che sorge dal nascere e risolversi di questioni morali nella vita collettiva, e come il successo o il fallimento della missione affidatagli nella vita pubblica sia in gran parte condizionato da questi elementi. In gran parte, perché Ciokhov e il colonnello Krasikov, per esempio, nonostante i loro difetti, sono buoni soldati. Beninteso, la loro fiacchezza morale influisce anche sulla loro vita militare: e Ciokhov, nonostante il suo coraggio, non può compiere missioni belliche piú delicate; e Krasikov è incapace di assumersi la responsabilità di un'azione; l'unica volta che prende un'iniziativa (senza tener conto dei compiti assegnatigli, sferra un attacco di sorpresa), lo fa in un momento in cui il suo atto non è obiettivamente necessario. Egli è un po' l'estremo opposto del tenente generale Sereda, al quale un « sesto senso » sembra suggerire il momento in cui la sua presenza al fronte è indispensabile. Questo « sesto senso » non è un'intuizione misteriosa, ma il risultato naturale della ricca esperienza di un comandante dotato di grande maturità spirituale e militare.

Questo modo di concepire la rappresentazione dell'uomo permette a Kazakievic di trattare il suo ampio tema non soltanto

con attenzione molto vigile e rispettando le dimensioni imposte dall'unità dell'idea espressa nell'opera, ma anche con mano leggera e senza artifici. Abbiamo già detto che la natura del contenuto esige che vengano rappresentati, oltre al vittorioso esercito sovietico, anche i tedeschi vinti. Kazakievic offre in questo caso un quadro ampio e nitido. Assistiamo alle accoglienze riservate all'esercito sovietico dalla popolazione tedesca: dagli junker, il cui odio si tramuta in terrore e che cercano di nascondersi, agli operai, ai contadini. Vediamo gli stessi fascisti, da Ribbentrop e Rosenberg fino alle spie e agli agenti provocatori che operano nelle retrovie sovietiche; incontriamo un noto militante comunista, liberato dall'esercito rosso. Ma lo scrittore va oltre e addita, con grande rigore, la prospettiva del dopoguerra, mostra il nemico futuro, l'imperialismo americano, come risulta da due scene brevi, che adempiono compiutamente la loro funzione. Nella prima vediamo con quanta cordialità un comandante americano accolga un direttore di banca tedesco, che si è rifugiato in casa sua, e il suo accompagnatore, un bandito fascista piú volte assassino. Nella seconda assistiamo all'incontro fra sovietici e americani, vediamo come i soldati dei due eserciti fraternizzino immediatamente e con quante riserve mentali il generale americano accolga i suoi « alleati ».

L'arte di Kazakievic si rivela anche nella sua capacità di raccogliere e ordinare il materiale eccezionalmente ricco e vario. Noi viviamo tutti i momenti piú importanti della battaglia finale, veniamo a contatto con tutti gli strati sociali messi in subbuglio da questa lotta, interessati al suo esito, senza che il romanzo diventi perciò pesante o farraginoso, senza che il suo contenuto ideologico — la superiorità politica e militare, spirituale e morale dell'esercito rosso — venga relegato in secondo piano o offuscato dalla ricchezza della realtà raffigurata.

Non si tratta, evidentemente, di un problema di quantità, anche se il buon scrittore non tralascia mai di tenerne conto, ma è ancora il portato della peculiarità di Kazakievic come scrittore, peculiarità che consiste nel porre l'accento sulla condotta spirituale e morale degli uomini. Daremo solo qualche esempio:

abbiamo già detto come nell'assedio di Schneidemühl il maggiore Lubentsov resti completamente isolato e come la necessità di fare assegnamento solo sulle proprie energie e decisioni ridesti in lui un eroico coraggio. Ma Kazakievic racconta anche come l'esercito tedesco invii informatori oltre le linee sovietiche. Descrivendone il panico, i dubbi, la continua tendenza alla diserzione, la paura nei confronti dei superiori, il timore per le SS congiunto talvolta con la sete di sangue, l'autore delinea a chiari contorni anche questo episodio e addita ancora una volta le ragioni della vittoria sovietica.

Ciò avviene anche dove Kazakievic non si limita a raffigurare l'esercito sovietico e a descriverne la superiorità militare. Soggetto del suo romanzo non è infatti soltanto la battaglia per la vittoria finale, ma anche la spiegazione — una spiegazione che si vale di mezzi specificamente letterari — di chi e perché debba vincere questa guerra. Di qui la descrizione relativamente ampia della « vita privata », e quindi dei problemi morali. Di qui la descrizione di tutta la vita interna dell'esercito, e non solo delle battaglie, dei preparativi militari, ma anche della vita politica e culturale dei soldati.

Della riunione dei commissari politici e dell'ammissione dei soldati al partito, alla vigilia della battaglia, abbiamo già parlato. Ci sia ora concesso di soffermarci brevemente su un episodio molto caratteristico.

I soldati del capitano Ciokhov debbono acquartierarsi in un castello, che appartiene a una baronessa tedesca. Ciokhov lo comunica ai suoi uomini, e cosí il soldato Oganesian, che da civile era impiegato in un museo, apprende che nel castello vi sono dei quadri. Alla prima occasione Oganesian fa un salto al castello. Poi il segretario del comitato di partito riunisce la compagnia, e Oganesian discute animatamente coi soldati, informandoli sui quadri. La scena è già di per sé una macchia di colore caratteristica nel quadro d'insieme da noi appena abbozzato. Ma è ancora piú caratteristico che Kazakievic, alla vigilia della battaglia decisiva, abbia ancora il « tempo » di raccontare un simile episodio. Pure, la macchia di colore sarebbe meramente de-

corativa, se Oganesian fosse ancora, dopo la visita al castello, lo stesso uomo di prima. « Gli pareva di esser tornato al suo lavoro d'anteguerra, al suo modesto lavoro di guida di museo, da cui, al momento del richiamo, aveva preso commiato quasi a cuor leggero ». E, quando comincia a illustrare i quadri, « questi gli apparivano piú familiari dei valorosi ragazzi che gli stavano davanti, pieni di soggezione ». Il colloquio con i soldati, la viva eco delle sue spiegazioni producono su Oganesian un effetto molto serio e lo trasformano profondamente: « Sí, era vero. I soldati erano piú intelligenti di lui e vedevano le cose con piú acutezza. Già sapevano quello che lui era riuscito a capire solo piú tardi: prima bisogna pensare alla guerra e poi alla vita, perché si combatte per vivere. L'amore per l'arte gli faceva comprendere solo adesso che l'arte non è una cosa a sé stante, separata dalle alterne vicende della guerra o dalla sorte degli ufficiali e dei soldati che combattono insieme con lui ».

La ragione per cui Kazakievic riesce a muovere un quadro cosí complesso con mano leggera, cioè senza artifici e senza il pericolo della monotonia, sta nel fatto che egli considera e sceglie gli avvenimenti dal punto di vista di questi contenuti umani e nel fatto che è in grado di fondere d'un sol getto in una composizione unitaria i particolari umani, morali e spirituali cosí ottenuti. Fra i problemi connessi con questo metodo compositivo bisogna anzitutto esaminare brevemente come l'autore sia riuscito a evitare la monotonia. Molti scrittori borghesi contemporanei hanno escluso una simile tematica (guerra, produzione, ecc.) temendo di riuscire monotoni nel descrivere queste scene. E, dal punto di vista borghese, non avevano torto. Perfino una grande figura della tarda letteratura borghese, un maestro della descrizione, come Zola, si perde molto spesso nell'uniformità: pensiamo, per esempio, alle scene della battaglia del romanzo *La débâcle*. Ciò è ancor piú lampante negli scrittori borghesi contemporanei.

Com'è ovvio, al tempo del realismo critico, le cose andavano ben diversamente. Non parlo di Walter Scott, che per primo impostò sotto l'aspetto letterario il problema; secondo Scott, nel

rappresentare i grandi avvenimenti storici, è piú opportuno descrivere le cause morali e spirituali della vittoria o della disfatta che non la conclusione di queste vicende. Ma, pensiamo a *Guerra e pace*. Tolstoi, nel descrivere la battaglia di Austerlitz, indugia soprattutto su due episodi, al cui centro si trovano due personaggi, Andrei Bolkonski e Nikolai Rostov. Attraverso i loro destini personali (e la loro radicale differenza esterna e interna conferisce a ogni evento militare varietà e vivacità artistica) Tolstoi mostra l'intero svolgimento della battaglia. Egli applica questo metodo artistico con mirabile coerenza e vigore in ogni singolo momento della sua opera grandiosa.

I piú importanti scrittori sovietici, e con essi Kazakievic, hanno appreso dai classici del realismo questo metodo che contrasta nettamente con il metodo descrittivo meccanico e schematico della letteratura borghese decadente. È assai significativo che Kazakievic non descriva quasi mai una battaglia, un'operazione militare, ecc. senza interruzioni. Abbiamo già parlato dell'assedio di Schneidemühl, che l'autore rappresenta attraverso la storia del maggiore Lubentsov, tagliato fuori dai suoi uomini. Ma si consideri, per esempio, il passaggio dell'Oder. Un gruppo di esploratori riceve l'ordine di attraversare il fiume durante la notte e di catturare un tedesco, per raccogliere informazioni sulla situazione del nemico, ecc. Kazakievic descrive per esteso i preparativi e mostra come l'artiglieria « copra » il passaggio del fiume. Qui è caratteristico l'episodio in cui il maggiore Lubentsov affida malvolentieri l'impresa al capitano Mecerski, perché lo ritiene un poeta di grande talento. Il comandante della divisione Sereda accetta queste azioni temerarie, solo se vengono compiute sotto la guida di un ufficiale esperto. Alla descrizione dei preparativi segue immediatamente, nel romanzo, quella di una visita di Ribbentrop e Rosenberg al quartier generale del comandante tedesco. Subito dopo il discorso di Ribbentrop ai soldati presenti (e, nel momento culminante, il ministro si sente d'« improvviso » guardato da centinaia di occhi, pieni di profondo avvilimento e di ottusa angoscia, dietro cui si cela l'odio, l'orrore e il ribrezzo) entra in azione l'artiglieria russa. Poi il generale viene informato

che gli esploratori russi sono riusciti a catturare un prigioniero.

In tal modo Kazakievic evita la monotonia delle descrizioni di Zola. Ma la verità che cosí risalta nel corso dell'azione, per quanto sia anche artistica, non è mai esclusivamente o in prima linea il risultato di una riflessione preordinata, di una costruzione artistica studiata a tavolino. Questo modo di narrare, questa forma epica non è altro che l'espressione letteraria della concezione socialista dell'uomo, di cui abbiamo già parlato diffusamente. Se Kazakievic e altri eminenti scrittori sovietici hanno in tal senso appreso molto dai classici del realismo, anche questo fatto è determinato da ragioni di contenuto, dal modo di concepire il mondo: nei limiti della sua concezione del mondo Tolstoi è riuscito in un tentativo i cui risultati sono dal punto di vista artistico assolutamente fuori del comune, è riuscito cioè a liberare il divenire sociale, nel caso specifico la guerra, da ogni sorta di feticismo, dissolvendo letterariamente la reificazione di quel mondo sociale e arrivando a trasporla nel linguaggio della narrazione in termini di uomini e di sviluppo di rapporti umani. Questo tentativo e i suoi risultati artistici sono diventati tesori inalienabili della cultura letteraria. E non meraviglia che Kazakievic e molti suoi colleghi siano pervenuti ad arricchire la loro cultura artistica con lo studio di questi tesori. La concezione del mondo, il contenuto sociale sono cosí radicalmente diversi che un autentico scrittore il quale tragga la propria individuale forma letteraria da contenuti personalmente vissuti non può mai temere di smarrire la propria originalità nel conoscere le opere fondamentali dei grandi artisti del passato, quando abbia veramente studiato come le loro forme specifiche si siano sviluppate dalle loro concezioni del mondo e dai loro contenuti sociali.

Questi problemi che offrono l'occasione di osservare il trasformarsi del contenuto in forma, nella concreta e vivente realtà artistica, ci riconducono a un altro problema già precedentemente sollevato, al problema cioè del materiale artistico, problema che è in strettissima connessione con quello del genere letterario. La maturità artistica si manifesta proprio nel fatto che

lo scrittore autentico va alla ricerca della forma che meglio si adegui al contenuto, valendosi di tutte le possibilità offerte dal materiale, senza lasciarsi piegare dalla sua resistenza. Beninteso, questo problema non dev'essere impostato in modo superficiale ed esterno, sulla base dell'eredità del decadentismo borghese che considera forma artistica solo le forme espressive immediate (l'espressione linguistica, la scelta dei termini, il ritmo, ecc.). In realtà, la compenetrazione dialettica di contenuto e forma sostanzia tutta l'opera d'arte; non esiste alcun problema ideologico — per quanto astratto possa sembrare a prima vista — che, venendo a contatto con il contenuto dell'opera, non finisca per esplicare una profonda influenza sul costituirsi della concreta forma artistica.

Perciò rimaniamo sempre nell'ambito del problema or ora impostato, e cioè nel genere di composizione di Kazakievic — genere complesso e tuttavia non artificioso —, se esaminiamo ora anche il magistrale trattamento dei singoli elementi accidentali. È noto che nella realtà oggettiva la necessità si manifesta sempre attraverso gli elementi casuali. Ma quale elemento di questa complessa dialettica, che trae origine dall'inesauribile varietà della vita, debba divenire artisticamente dominante è sempre determinato dalla natura del genere artistico.

Nella novella un caso (o una somma di casi piú o meno connessi fra di loro) costituisce il bandolo dell'azione. E, poiché la novella si concentra nella narrazione di un'unica vicenda, i casi, la somma dei casi illuminano — tanto piú, quanto piú grossolana è l'accidentalità — a guisa di riflettori un fenomeno sociale e mostrano di colpo la sua necessità, spesso anche solo il semplice fatto della necessità e della tipicità del caso considerato. Beninteso, qui non si tratta di un caso qualsiasi. La definitiva credibilità di ogni opera letteraria è sempre determinata dalla veridicità e profondità del suo contenuto sociale e umano. Ma nella novella questa verità si manifesta in modo esplosivo, attraverso lo scaricarsi della tensione dialettica fra caso e necessità in una unica scintilla: un avvenimento tratto fuori dal suo piú ampio contesto può ricevere un'effettiva validità generale solo in quan-

to per mezzo del caso, dell'elemento accidentale, il tipico che è in esso viene drasticamente portato all'estremo. Questo modo di raccontare fu praticato con piena consapevolezza dai grandi maestri e dai classici della novella, da Boccaccio sino a Keller e a Maupassant. Il romanzo invece è il genere letterario della totalità del contenuto. Nel nostro caso: la necessità che l'esercito sovietico giunga alla vittoria definitiva. Sotto il profilo artistico, nel romanzo si tratta dunque di questo: che la necessità intrattenga con il caso, con gli elementi accidentali, lo stesso rapporto che ha nella realtà rispecchiata dal libro. Ciò significa anzitutto che, senza l'uso del caso dell'elemento accidentale, è assolutamente impossibile comporre un romanzo. Ché, tanto per limitarsi a un esempio, è sempre — piú o meno — un caso, un elemento accidentale che in una formazione militare sia questo o quello a cadere, questo o quello a esser ferito leggermente o gravemente, ecc. In ultima analisi è dunque sempre lo scrittore che, valendosi dell'elemento accidentale in modo artistico, in un romanzo di guerra. fa soccombere o salva i suoi personaggi. Il problema non è dunque di sapere se l'autore impieghi o no dei casi, degli elementi accidentali, nella sua composizione — e abbiamo visto che non potrebbe mai farne a meno —, ma di considerare l'uso che egli ne fa. Non si riscontrano spesso dei ristagni, non si ricorre a giustificazioni lambiccate, e, in fin dei conti, inutili, proprio perché l'autore vuole evitare, ad ogni costo, di valersi degli elementi accidentali? E non capita spesso di imbattersi in situazioni e giustificazioni inverosimili e assurde, quando lo scrittore non tiene conto delle dimensioni e delle forme di manifestazione che il materiale e la forma prescrivono alla vera dialettica di caso e necessità? O forse non s'appiattisce tutta la composizione, quando l'autore, seguendo le tradizioni del naturalismo, si aggrappa spasmodicamente alle manifestazioni casuali piú futili e mediocri che capitano nella vita quotidiana? In quest'ultimo caso, lo scrittore non ha il coraggio di trascendere la sfera della media e teme le situazioni rischiose, portate agli estremi, ma tuttavia tipiche, teme le contrapposizioni, ecc., che a volte possono essere create solo con l'aiuto del caso, e impedisce cosí, cercando di ottenere

questa falsa verosimiglianza naturalistica, che i suoi personaggi vivano e si sviluppino effettivamente; egli è allora portato di necessità a integrare il romanzo con personaggi complementari, inutili ai fini della composizione.

I grandi realisti del passato hanno sempre usato l'elemento accidentale in modo mirabile. Prendiamo, per esempio, *Guerra e pace*. Nella battaglia di Borodino Andrei Bolkonski è gravemente ferito. Mentre giace nell'infermeria a campo, accanto a lui viene deposto Anatol Kuraghin, l'uomo che ha tentato di sedurgli la fidanzata e che Andrei, già da tempo, vuole sfidare a duello come distruttore della sua felicità. Nel vedere come a Kuraghin venga amputata una gamba, ha inizio in Bolkonski quella crisi morale che si concluderà con la sua morte. Qui occorre tuttavia anche un secondo caso. La carrozza che trasporta Bolkonski gravemente ferito si ferma a Mosca nel cortile dei Rostov, e Andrei prosegue il suo viaggio sulla carrozza dei Rostov. Avviene cosí l'ultimo incontro, la spiegazione e la riconciliazione fra Andrei e Natascia Rostova.

Quest'esempio è ricco di insegnamenti non solo come modello di perfetto impiego degli elementi accidentali, casuali, ma anche perché, basandoci sull'autorità di quest'esempio, possiamo vedere ancora una volta come la verità del contenuto ideale concede allo scrittore autentico il diritto di valersi con arditezza dell'elemento accidentale. Il caso s'inserisce qui attraverso le sue conseguenze morali, umane, ecc. nella necessità della totalità epica del romanzo. L'evoluzione interna dei personaggi, la massima espansione del loro carattere tipico, sulla base della loro natura individuale, richiede che i casi insorti dall'intreccio degli eventi confluiscano in quell'ordine necessario che scaturisce dall'insieme del romanzo. Ciò facendo, lo scrittore non deve intervenire nella necessità dello svolgimento. Nessuna casualità potrà infatti guidare la sua mano, e l'insorgere di un elemento accidentale, qualunque esso sia, rende arbitraria tutta la struttura dell'opera. Il caso è giustificato solo se consente il determinarsi di situazioni favorevoli per la composizione del romanzo. Poiché lo sviluppo di Andrei e di Natascia è un momento essenziale della totalità epica

che *Guerra e pace* rappresenta, riguardo alla composizione complessiva del romanzo si tratta solo di vedere con quanta forza interiore e con quali mezzi Tolstoi abbia raggiunto questa tipicità di sviluppo, tipicità socialmente e contenutisticamente autentica e quindi poeticamente evidente.

Insigni esponenti del realismo socialista come Kazakievic possono tanto piú richiamarsi a questa tradizione compositiva in quanto la natura del loro tema, il contenuto sociale del mondo raffigurato fanno risaltare la necessità dell'intero divenire con maggiore evidenza e consapevolezza che non i grandi realisti borghesi, in conseguenza dei limiti della loro concezione del mondo. E poiché — sotto il punto di vista della composizione — la necessità che regge tutto il peso del romanzo, ossia la vittoria dell'esercito rosso, risalta con forza e vigore affascinante, nelle descrizioni dei fatti e delle situazioni che collegano i singoli momenti l'uno all'altro, nonché delle occasioni che contribuiscono allo sviluppo dei caratteri, può essere dedicato al caso uno spazio piú ampio che non nel realismo critico.

La naturalezza e l'arte compositiva di Kazakievic si rivelano chiaramente nel libero e fecondo uso di questa possibilità artistica. Proprio perché descrive grandi movimenti di masse — le ultime vittorie dell'esercito rosso ottenute a prezzo di aspre battaglie, la sconfitta della Germania fascista al fronte e nelle retrovie, la liberazione dei deportati —, proprio perché illustra anzitutto le cause e i fattori politici, sociali, morali, ideali di questi avvenimenti, Kazakievic può introdurre numerosi personaggi, riducendone però il numero allo stretto necessario, e cioè a quei personaggi il cui atteggiamento contribuisce con l'apporto di momenti positivi e negativi a rendere completo il quadro generale. Perciò deve muovere il numero — relativamente — esiguo dei personaggi in modo che ciascuno possa svilupparsi, quanto piú intensamente e chiaramente può, nella direzione imposta dalla parte che gli è affidata nel romanzo e che è necessaria alla totalità dell'opera.

Perciò Kazakievic usa la casualità in modo mirabile. E può farlo piú facilmente, in quanto le alterne vicende della guerra

lasciano, anche oggettivamente, al caso un largo margine d'azione. Non possiamo qui esaminare minuziosamente la composizione di *Primavera sull'Oder*. Vogliamo tuttavia illustrare il metodo di Kazakievic almeno con un esempio. Il romanzo si apre con la descrizione di una vecchia diligenza requisita, laccata di rosso porpora, fregiata con uno stemma nobiliare, al seguito dell'esercito sovietico che marcia verso la Germania. Per i soldati è un motivo di allegria, per i comandanti una pietra di scandalo. Nella diligenza s'incontrano, tra gli altri, per puro caso, Lubentsov e Tania, che si erano perduti di vista durante la ritirata, e cosí ha inizio la « storia » dei due protagonisti.

Anche in questo caso però Kazakievic non smarrisce il senso della complessità strutturale del suo romanzo. Ed è questa una variante assai originale della sua arte compositiva. Considerando le cose in astratto, la diligenza avrebbe assolto pienamente il suo compito, provocando l'incontro che offre l'occasione per i successivi svolgimenti. Ma l'autore non è ancora soddisfatto. Per cogliere la reale necessità del romanzo egli deve far incontrare (sempre casualmente), oltre Lubentsov e Tania, anche Lubentsov e Ciokhov. I casi dunque si accumulano e la necessità interna che giustifica questi incontri si esprime dopo il passaggio del confine, nella prima breve conversazione fra Lubentsov e Ciokhov sul comportamento dei soldati sovietici verso la popolazione tedesca. Per brevità tralasciamo i rapporti fra gli altri soldati, che viaggiano nella diligenza, giacché essi hanno un valore episodico rispetto a quelli sopra illustrati. Vogliamo però sottolineare che il fatto che la diligenza serva da luogo d'incontro è del tutto casuale, ma che la sua requisizione e il suo impiego sono davvero caratteristici per definire l'atteggiamento generato in Ciokhov dalle sue amare esperienze. Una certa funzione nell'ulteriore sviluppo di Ciokhov è svolta dai conflitti con i suoi superiori, conflitti che nascono appunto da questo atteggiamento. Infine, la diligenza è simbolo concreto e visibile della sua evoluzione quando egli abbandona al suo destino l'« interessante » veicolo.

Questo piccolo esempio mostra chiaramente come Kazakievic riesca a fondere con tutta naturalezza, senza noia né pedanteria,

le complicate e diversissime linee di sviluppo in quadri vivaci e interessanti, il cui legame epico è generato dalla totalità della concezione, che serra in un tutto organico i caratteri, le scene, le situazioni e le azioni che si dipanano dinanzi ai nostri occhi. In questo senso, il romanzo di Kazakievic è un modello anche per la nostra letteratura. Esso mostra come da un elevato contenuto di idee, attraverso la ripresa critica delle grandi tradizioni del passato, possa scaturire organicamente un'elevata forma epica, anche artisticamente nuova e pienamente adeguata al nuovo contenuto.

1950

INDICE

Premessa all'edizione italiana . *pag.* 5

Maxim Gorki

L'emancipatore 17
La commedia umana della Russia prerivoluzionaria 30

Aspetti e problemi della guerra civile

Fadeev, « La disfatta » . . 77
Virta, « Solitudine » 110
Sciolokhov, « Il placido Don » . 124

L'edificazione del socialismo e la formazione dell'uomo nuovo

Makarenko, « Il poema pedagogico » . . 169
Platonov, « Gli immortali » . . . 234
Sciolokhov, « Terra dissodata » . . 247

Gli eroi della grande guerra patriottica

Bek, « La strada di Volokolamsk » . 285
Kazakievic, « Primavera sull'Oder » . 317

FINITO DI STAMPARE IN FIRENZE
NEGLI STABILIMENTI TIPOLITOGRAFICI VALLECCHI
NELL'APRILE 1956