

PERCHÉ LE CENTRALI ELETTRICHE NON FUNZIONAVANO?
I ROMANZI INCOMPIUTI DEL REALISMO SOCIALISTA

Duccio Colombo

“Probabilmente tra una cinquantina d’anni sarà scritta la tragedia *Aleksandr Fadeev*. In cinque atti. (...) A differenza di Sofronov, Bubenov, Surkov che sono sempre stati gentaglia, Fadeev è stato tanto tempo fa un uomo e perfino uno scrittore. Sparandosi ha espiato i suoi crimini? Si può lavare col sangue il sangue versato? Bisognerebbe essere il Signore Iddio per rispondere a queste domande”.¹ Queste parole di Lidija Čukovskaja esprimono nel modo migliore il senso emblematico che assume la parabola di Aleksandr Fadeev – scrittore di talento, massimo dignitario letterario negli anni staliniani, suicida al momento della rivelazione dei crimini di quel regime. È il suo stesso talento, difficile da mettere in dubbio, che ne fa una figura carica di drammaticità, tale da poter incarnare la sorte di tutta una letteratura.

Contribuisce a questa identificazione il fallimento dell’ultimo progetto letterario di Fadeev: negli ultimi anni di vita lo scrittore stava lavorando a un romanzo di ambientazione industriale intitolato *Černaja metallurgija*. Il soggetto doveva essere incentrato su una scoperta scientifica in grado di rivoluzionare l’industria dei metalli ferrosi e sulle resistenze dei burocrati e dei sabotatori; soggetto preso direttamente dall’attualità, ma era sopraggiunta la morte di Stalin:

...era venuto fuori che “la notevole scoperta tecnologica” era illusoria, che gli ‘innovatori’ non erano che abili avventurieri e demagoghi, e che i veri saggi erano i ‘conservatori’ e i ‘sabotatori’. L’intero romanzo, dunque, si sfasciò. La cosa fu inevitabile, perché Fadeev partiva non da una cono-

¹ L. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj. Tom 2, 1952-1962*, Paris, YMCA-Press, 1980, pp. 155-156.

scenza reale della vita, ma da una visione letteraria, ideologica e aprioristica. Data la sua posizione sociale, lo scrittore non conosceva la realtà sovietica del suo tempo; dato il suo dogmatismo, non voleva conoscerla. I nuovi aspetti della storia scelta come trama del romanzo avrebbero potuto indurre Fadeev a compiere un'opera veramente innovatrice e a scrivere un libro interessante sulla società sovietica degli anni Cinquanta. Evidentemente, però, la storia sarebbe apparsa sotto una luce del tutto diversa da quella immaginata da Fadeev. Il risultato sarebbe stato un'accusa, non un inno. Di scrivere un simile libro, il segretario generale dell'Unione degli scrittori sovietici, non che membro del Comitato centrale del Pcr(b), sarebbe stato incapace.²

Quale migliore occasione per realizzare un'allegoria della realtà che ritorna, inflessibile, a impedire il completamento del romanzo, e, in senso lato, ad uccidere lo scrittore?

La citazione, tratta dal capitolo su Fadeev (a firma Felix Raskolnikov) di una recente *Storia della letteratura russa*, esemplifica una lettura della questione ampiamente condivisa. Che contiene una contraddizione di fondo, qui espressa con il massimo della chiarezza: se lo scrittore "non conosceva la realtà sovietica del suo tempo", e per di più "non voleva conoscerla", come potevano avvenimenti della vita reale mettere in pericolo la sua concezione? L'interpretazione della storia di Fadeev è sintomo di una contraddizione più generale: se il romanzo sovietico è, nell'immagine che Katerina Clark ha imposto alla comunità scientifica internazionale, la riproduzione di una mitologia giustificatrice del regime, situata in uno spazio rituale ed astratto, dove solo alcuni elementi secondari sono riflesso delle direttive del momento,³ lo "sfasciarsi" del progetto *Černaja metallurgija* è impossibile da spiegare.

Che nuove rivelazioni su di un fatto di cronaca possano far crollare la concezione di un romanzo è, al di là della particolare situazione sovietica, un evento assolutamente particolare. È impossibile immaginare in una situazione del genere, ad esempio, Balzac o Dostoevskij o magari Bulgakov; oppure gli autori dei romanzi di Tarzan o di James Bond, se vogliamo accettare la tesi che vuole il romanzo realsocialista incomparabile con la letteratura *highbrow* e da collocarsi piuttosto

² F. Raskolnikov, *Aleksandr Fadeev*, in Etkind, Nivat, Serman, Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa. III Il Novecento.*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 109-110.

³ Cf. K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1981.

nell'ambito della narrativa popolare. Verso gli scrittori sovietici le esigenze di realismo hanno un significato differente, più letterale e restrittivo. Nell'applicare ossessivamente ai loro lavori categorie quali realtà e menzogna la critica occidentale tende a costituire un'immagine esattamente speculare di quella ždanoviana, arrivando a dividerne la fede nell'assoluta trasparenza del linguaggio, ad accettarne la definizione secca di realismo come corrispondenza alla realtà, a cui nessun letterato contemporaneo aderirebbe al di fuori di questo campo di indagine.

Con la particolare evidenza del caso limite, *Černaja metallurgija* mette in risalto una caratteristica ben diversa, tutta peculiare del realismo socialista: "bella vita, quella del narratore: prende gli eroi – Anna, Pelageja, Al'bert, Nikifor, li dispone e li muove come gli pare, li costringe ora a farsi crescere la barba, ora a radersi, ora a sposarsi, ora a morire. E invece noi *očerkisty* abbiamo un sacco di fastidiose circostanze accessorie. Ci tocca maneggiare eroi vivi, e loro ci restano male se li mettete dove non dovevate, se li costringete a fare la cosa sbagliata, a girarsi dalla parte sbagliata, o magari, che dio ne scampi, se attaccate una barba dove non ce n'è neanche l'ombra. Credo comunque che la forza e la ragione stiano non dalla parte nostra ma da quella dei nostri eroi".⁴ Sono parole pronunciate da Michail Kol'cov alla Riunione pansovietica degli *očerkisty*, convocata nel 1934 in preparazione al primo congresso degli scrittori. Nel nostro caso, il romanziere, abbandonato il privilegio, si trova in una situazione analoga a quella dell'*očerkist*, autore di "schizzi" semigiornalistici (sul rapporto particolare tra *očerk* e romanzo tornerà più avanti).

I personaggi intorno ai quali doveva ruotare il conflitto principale, come delineato negli appunti di Fadeev, portano un nome e un cognome facilmente riconoscibili. L'ingegner Romanov, autore del progetto per ottenere l'acciaio per via elettrica direttamente dal minerale ferroso, era modellato su V. P. Remin, che condusse esperimenti del genere; il suo avversario, il direttore dell'Istituto Scientifico della metallurgia dei metalli ferrosi, era evidentemente l'accademico I. P. Bardin, direttore dello stesso istituto, buon conoscente di Fadeev e suo consulente nel lavoro preparatorio per il romanzo;⁵ il viceministro

⁴ M. Kol'cov, *Očerk i pamflet*, "Literaturnyj kritik" 1934, n. 7-8, p. 186.

⁵ Cf. S. Preobraženskij, *Nedopetaja pesnja: o romane A. A. Fadeeva "Černaja metallurgija"*, Moskva, Sovremennik, 1977, p. 170.

della metallurgia ferrosa, Bagdasarov, un armeno di Baku con un passato nel glorioso movimento rivoluzionario di quella città, era il ministro I. F. Tevosjan.⁶

Si sa oggi che gli esperimenti sulla metallurgia elettrica, avversati dal ministero competente, erano diretti e sostenuti dal ministero degli interni (MVD, il nome che portava all'epoca quella che era a tutti gli effetti la polizia segreta), che era stato Berija ad ottenere l'appoggio di Stalin al progetto e che, subito dopo la morte di Stalin e la caduta in disgrazia di Berija, fu Tevosjan a bloccare la sperimentazione.⁷ La stessa storia, interpretata in senso opposto a quello che intendeva dargli Fadeev, è al centro del romanzo del disgelo di Aleksandr Bek, *Novoe naznačenie*; ecco il "romanzo-accusa" che Raskolnikov ritiene Fadeev avrebbe dovuto scrivere se solo avesse voluto conoscere la realtà. Bagdasarov-Tevosjan è il protagonista, qui Onisimov; il professor Bardin-Gromadin, che, nell'interpretazione di Bek, è disposto per rigore scientifico a contraddire Stalin mettendo a repentaglio la propria carriera, si chiama Čelyšev. Fu l'intervento della vedova di Tevosjan (Bagdasarov, Onisimov...) che nel 1965 impedì la pubblicazione del romanzo su "*Novyj mir*":⁸ "Ci tocca maneggiare eroi vivi, e loro ci restano male...". Ma il romanzo di Bek, per quanto di grande qualità, è pur sempre un romanzo-*pamphlet*⁹ e la sua natura di intervento polemico rende il rapporto con l'attualità più comprensibile.

In *Novoe naznačenie* nella figura dello scrittore Pyžov, che lavora al romanzo *Stalelitejnoe delo*, è rappresentato Fadeev – un ritratto più

⁶ *Ibid.*em, p. 149.

⁷ Cf. V. Kudrjavcev, *S točki zrenija metallurga*, "Nauka i žizn" 1987, n. 12, pp. 28-32.

⁸ Cf. T. Bek, "Verju, čto roman pobedit...". *K istorii romana Aleksandra Beka "Novoe naznačenie"*. *Fragments iz dnevnika*, in A. Bek, *Novoe naznačenie*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 218, 221.

⁹ Difendendo il suo lavoro dalle accuse di madame Tevosjan, Bek aveva tentato di convincere il vicedirettore di "*Novyj mir*" che l'identificazione tra l'eroe e il suo prototipo era priva di senso: "sarebbe ridicolo se mi mettessi a spiegarle cos'è un'immagine artistica..." (*Ibidem*, p. 218). Davvero, cosa avrebbe potuto spiegare Bek ad Aleksandr Grigor'evič Dement'ev (vedi il ritratto di quest'ultimo in Solženicy'n, *Bodalsja telenok s dubom*, Paris, YMCA Press, 1975, in particolare le pagg. 33-35)? Entrambi conoscevano troppo bene il realismo socialista per poter mettere seriamente in dubbio il fatto incontrovertibile che Onisimov era Tevosjan.

che esplicito, fedele fino ai dettagli fisici¹⁰ e all'allusione al destino che lo attende.¹¹ Visto con gli occhi dell'accademico Čelyšev-Gromadin, lo scrittore è colorato di tinte satiriche, ma nella satira Bek mostra una comprensione per le problematiche legate al lavoro dello scrittore, una comprensione dall'interno, ben superiore a quella dello storico Raskolnikov:

Lo scrittore, secondo una sua stessa tardiva ammissione, apprezzò subito il documento che, per volontà di Stalin,¹² era stato consegnato nelle sue mani, istantaneamente se ne entusiasmò. Aveva già raccolto infatti tutta una serie di impressioni ricavate dai vari suoi viaggi presso le fabbriche: figure di uomini delle fonderie; aveva prospettato una serie di scontri drammatici, ma tutto restava ancora vacillante, confuso, informe, era come privo d'un nodo centrale o d'una storia principale, attorno a cui si legassero tutti i fili del romanzo.

Ed ecco che finalmente riceveva ciò che gli mancava, e da chi, poi! Era proprio quella storia centrale di cui aveva tanto bisogno. E immediatamente, quasi con la rapidità del pensiero, vide l'opera su nuove basi, ne vide la linea drammatica e concettuale. Quello stesso giorno annotò nel diario: "il nucleo del romanzo è dato da un rivolgimento nella metallurgia. Un metodo rivoluzionario mai visto per ottenere l'acciaio. L'accademico Č., allievo del celebre Kurako, eroe dei primi piani quinquennali, non l'ha capito. Il ministro O., membro del CC, ingegnere metallurgico, non l'ha visto chiaro, non ha capito. La cosa è arrivata a Stalin. Lui ha capito. E ha aperto la strada a questa rivoluzione nella tecnica."¹³

Bek conosceva bene i metodi di lavoro dello scrittore sovietico: la decisione di scrivere un romanzo sull'acciaio era precedente alla comparsa di un'idea di soggetto; quando era giunto il suggerimento dall'alto Fadeev stava già da tempo raccogliendo materiale sul tema. Nell'archivio dello scrittore si conservano, oltre a quattro taccuini che contengono progetti ed abbozzi per il proseguimento del romanzo,

¹⁰ "Alcuni suoi ammiratori, e specialmente ammiratrici, ritenevano che l'unico tratto non bello della sua persona fossero le grandi orecchie sporgenti e permanentemente rosse". A. Bek, *Novoe naznačenie* (trad. it. di P. Zveteremich, *La nuova nomina*, Milano, Garzanti, 1973, p. 150).

¹¹ "Presentiva l'ultima e non lontana - lì, a portata di mano - tragica pagina della propria esistenza? Anche qui, però, non precorriamo gli eventi" (*Ibidem*, p. 145-146).

¹² Pare che il soggetto sia stato effettivamente suggerito a Fadeev dall'alto, da Stalin stesso o forse da Berija o Malenkov. Cf. I. Žukov, *Fadeev*, Moskva, Molodaja Gvardija, 1989, p. 311.

¹³ A. Bek, *La nuova nomina*, cit., pp. 148-149.

otto grossi quaderni di appunti dedicati alla tecnologia dei processi metallurgici, alla storia delle singole fabbriche, alle biografie dei personaggi più importanti nella storia della metallurgia sovietica; una massa di proporzioni analoghe di diari e appunti, raccolti durante le visite alle fabbriche di Magnitogorsk, Kuzneck, Čeljabinsk, Mosca, Zaporož'e; diverse migliaia di ritagli da giornali, riviste, libri, relazioni, raccolti in cartelle dai titoli quali "Questioni del progresso tecnico nella metallurgia", "Economia delle imprese", "La metallurgia delle repubbliche dell'URSS" eccetera.¹⁴ Si può certo presumere che il tono di questo materiale fosse tutt'altro che obiettivo, suggerito come era dalle autorità, ma la sua raccolta presuppone comunque una quantità di lavoro impressionante per uno scrittore che "non conosceva la realtà" e "non voleva conoscerla". In questa situazione la storia suggerita dall'alto poteva, sì, costituire un'ottima chiave per reggere la linea narrativa principale, ma evidentemente non esauriva affatto il contenuto che l'autore aveva in mente. Tanto che, resasi impraticabile la soluzione iniziale, Fadeev sembrò superare lo *choc* ed apprestarsi a proseguire il lavoro sul romanzo, sentendosi in grado di portarlo a conclusione anche in assenza di un conflitto centrale.

Si deve dunque concludere che, se non fosse sopraggiunta la morte, il romanzo sarebbe stato felicemente completato? Certo è che tra i classici del realismo socialista i testi incompiuti sono singolarmente numerosi. Fadeev è una delle figure maggiori della letteratura sovietica; caratteristica mai o quasi mai messa seriamente in discussione. E lo è nonostante sia autore di ben pochi lavori compiuti: due *povesti* relativamente brevi, il giovanile *Razliv* e il celeberrimo *Razgrom*, ed un solo romanzo di grosse proporzioni – *Molodaja gvardija*; gli altri suoi lavori importanti sono due colossali epopee incompiute, *Poslednij iz udege* e, appunto, *Černaja metallurgija*. Un altro dei classici maggiori, Šolochov, porta a conclusione tanto *Tichij Don* che *Podnjataja celina* solo a diversi decenni dall'uscita delle prime parti. La morte impedisce ad Aleksandr Malyškin il completamento della dilogia (o trilogia) *Ljudi tridcatyč godov*; il suo celeberrimo *Ljudi iz zacholust'ja* doveva costituirne la prima parte, e porta evidenti le tracce di un lavoro interrotto, con un finale aperto che lascia irrisolto il destino dei personaggi principali. È incompiuto anche *Bol'šoj kon-*

¹⁴ S. Preobraženskij, *Nedopetaja pesnja: o romane A. A. Fadeeva "Černaja metallurgija"*, cit., p. 5-6. Preobraženskij si avvale della consulenza dell'accademico A. A. Samarin per certificare la precisione tecnica delle note raccolte da Fadeev.

vejer di Jakov Il'in, anche lui morto prima di portare a termine il lavoro: si tratta di un romanzo poco ristampato, ma citato spesso tra gli esempi migliori della letteratura sovietica dei primi anni Trenta. È incompiuto anche *Strana Muravija*, il poema che diede l'avvio alla carriera di Aleksandr Tvardovskij.

Il modello interpretativo proposto da K. Clark, che presuppone un *Master Plot* alla base di ogni romanzo realsocialista, quindi un intreccio fortemente strutturato e finalizzato, si scontra dunque con un serio motivo di dubbio. Dubbio che riemerge regolarmente nei rari casi in cui lo studio del realismo socialista abbandona il terreno della sintesi generalizzante e si rivolge all'analisi delle opere concretamente prodotte. Così nel saggio su *Gidrocentral'* di Marietta Šaginjan (forse l'unico studio su questo romanzo che si sottrae all'apparato encomiastico sovietico), David Shepherd s'imbatte, analizzando quello che è considerato generalmente tra i più tipici emblemi della monotona categoria dei romanzi di produzione, in una serie di discrepanze tra testo e canone. Una di queste riguarda un momento fondamentale:

Perhaps the most conspicuous absence is the very hallmark of the genre – “how the plan was fulfilled or the project was constructed”. All that actually gets built is a drainage tunnel and the notorious wooden bridge which promptly gives in to the inadequately anticipated challenge of the elements. And, though some sparks do fly, not a watt of electricity is produced.¹⁵

La non coincidenza tra il finale del romanzo e la realizzazione del progetto ha una ragione contingente. I piani iniziali della Šaginjan prevedevano un romanzo in tre parti, e l'opera realizzata corrisponde a grandi linee alla prima di queste,¹⁶ mentre le successive dovevano riguardare la costruzione della diga e della centrale elettrica vera e propria. Su questi progetti l'autrice non tornerà mai, se non in una nota di diario a lavoro già concluso: "ora vedo che ho scritto in fondo solo la prima parte, in cui al cantiere non tocca uno spazio particolarmente ampio".¹⁷ Questa constatazione era destinata a rimanere priva di

¹⁵ D. Shepherd, *Canon Fodder? Problems in the Reading of a Soviet Production Novel*, in C. Kelly et al. (ed.), *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*, London, Macmillan, 1989, p. 48.

¹⁶ Cf. M. Šaginjan, *Dnevniki 1917-1931*, Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1932, p. 334-35 (nota del 21 ottobre 1929).

¹⁷ *Ibidem*, p. 405 (nota del 18 aprile 1931).

conseguenze pratiche, il romanzo sarebbe stato pubblicato, ripubblicato e rimaneggiato, ma senza sviluppi nella trama, senza che i lavori per la centrale elettrica proseguissero oltre lo stadio raggiunto nella prima edizione. Si tratta di una caratteristica costante del romanzo *proizvodstvennyj*: molto raramente i grandi cantieri che vi sono descritti sono portati a compimento. La causa risiede nello statuto particolare del rapporto tra romanzo e realtà rappresentata, come tenterò di dimostrare sull'esempio di uno dei classici maggiori del romanzo industriale sovietico, *Energija* di Fedor Gladkov.

Il romanzo ha una storia travagliata: una prima parte esce nel 1932 su "Novyj mir" ed è violentemente attaccata da Gor'kij, che la elegge a campo di battaglia per scatenare la sua campagna per la purificazione della lingua;¹⁸ la reazione del patriarca della letteratura sovietica obbliga a rinunciare alla pubblicazione in volume, la cui preparazione era già arrivata alle bozze, comprensiva di una seconda parte andata così perduta. Un'edizione in volume, ampiamente rimaneggiata, della sola prima parte esce nel 1933 ed ottiene commenti entusiastici da parte di "Izvestija" e "Pravda": sull'organo del partito esce un corsivo anonimo intitolato *La letteratura e la costruzione del socialismo*, in cui l'apprezzamento assume tutti i tratti della sanzione ufficiale: "opere come *Energija*... dirigono lo sviluppo della nostra letteratura su un cammino salutare e corretto".¹⁹

¹⁸ Questa campagna è ricostruita in Régine Robin, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 198 (tr. inglese: *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*, Stanford, Stanford University Press, 1992, pp. 165-182). Il più importante degli interventi di Gor'kij su *Energija* è contenuto nel saggio *O proze*, in *God šestnadcatyj, al'manach pervyj*, M. 1933; ora in *Sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, t. 26, M., GiChL, 1953, pp. 387-408. A partire da questo intervento qualunque recensione, per quanto positiva, contiene un attacco alla lingua: vedi F. Levin, *Ob "Energii" Gladkova*, "Literaturnyj kritik" 1933, n. 4, p. 52; V. Percov, *Ličnost' i socialističeskoe delo (O romane Fedora Gladkova - "Energija")*, "Krasnaja nov'" 1933, n. 4, p. 180; N. Slepnev, *Roman o socialističeskom stroitel'stve*, "Oktjabr'" 1933, n. 10, p. 226. La lingua del romanzo fu attaccata anche da un'altra autorità, Lunačarskij (*Mysli o masterstve*, "Literaturnaja gazeta" 11. 6. 1933); mentre piacque (ma per la critica sovietica l'apprezzamento costituiva piuttosto un punto a sfavore) ad Andrej Belyj, che rilevò alcune affinità della lingua di Gladkov con Gogol' e l'espressionismo (A. Belyj, *Energija*, "Novyj mir" 1933, n. 4, p. 289).

¹⁹ *Literatura i stroitel'stvo socializma*, "Pravda" 11. 7. 1933. Vedi inoltre: A. S. [A. Steckij], *Pafos stroitel'stva*, "Izvestija" 28. 6. 1933 e S. Rozental', "Energija" F. Gladkova, "Pravda" 26. 6. 1933.

Una seconda parte, completamente nuova, è pubblicata su “Novyj mir” tra il 1937 e il 1938, e nello stesso 1938 vede la luce una nuova edizione in volume, in cui la prima parte è ulteriormente rielaborata. Da questo momento molti critici sovietici trattano *Energija* come romanzo compiuto, ma l'autore non lo ammise mai, continuando a manifestare l'intenzione di proseguire il lavoro.²⁰ Nel commento all'edizione del 1984 delle *Opere* di Gladkov sono pubblicati due schemi: uno relativo ad un inizio differente da quello che conosciamo (evidentemente precedente alla prima stesura pubblicata) ed uno (forse contemporaneo) del finale, che dimostrano come lo scrittore intendesse sviluppare un soggetto consequenziale, che in questa fase parrebbe corrispondere al *Master Plot* ricostruito da K. Clark. Nel primo capitolo all'eroe – Miron Vatagin – viene assegnato un compito: dirigere l'organizzazione di partito al *gidrostroy*; nell'ultimo si assiste alla cerimonia della messa in funzione della centrale elettrica, in presenza di Ordžonikidze e di Kalinin.²¹ Nella versione pubblicata nel 1938 la conclusione è sì una cerimonia solenne – la posa dell'ultima benna di cemento alla diga – ma molti nodi della trama restano irrisolti; è ancora in corso, tra l'altro, il montaggio della centrale elettrica con la competizione socialista tra i tecnici americani della ditta fornitrice dei macchinari e una brigata di operai sovietici. Una conclusione adatta ad una delle parti, meno al romanzo nel suo complesso. Nel realismo socialista le centrali elettriche tendono a non entrare in funzione. Un critico sovietico cerca la quadratura del cerchio, sostenendo che le particolarità del romanzo rendono il problema della conclusione privo di senso:

Energija, in fondo, è un colossale attacco di 700 pagine di un insolito quadro monumentale. Lo sviluppo delle linee narrative, il loro culmine e scioglimento resta fuori dai confini del romanzo.²²

Si tratta di una formulazione spesso ricorrente per quanto riguarda i grandi incompiuti del realismo socialista: un argomento simile sarà utilizzato, ad esempio, anche a proposito di *Ljudi iz zacholust'ja* di

²⁰ Ne scrive a Berta Brajnina ancora nel 1955, vedi B. Brajnina, *Talant i trud (kritičeskie razdum'ja o F. Gladkove)*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1977, p. 134.

²¹ Cf. le note di A. A. Makarov in F. Gladkov, *Sobranie sočinenij v 5-ti tomach*, t. 2, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1984, pp. 683-684.

²² P. Gromov, *V poiskach novoj etiki (“Energija” F. Gladkova)*, “Leningrad” 1940, n. 9-10, p. 24.

Malyškin.²³ Che l'ambizione della grande epopea in quegli anni fosse nell'aria è fuori di dubbio, ma l'estetica classicheggiante in vigore impone contemporaneamente un'opera chiusa, compiuta. Gladkov risente evidentemente di entrambe queste tensioni; ne danno conferma i progetti citati e le lettere che testimoniano come, a diversi anni di distanza, si proponesse di proseguire il suo lavoro.

Eppure *Energija*, così com'è concepito, era semplicemente impossibile da concludere. Troppe trame secondarie si contendono l'attenzione del lettore e non si capisce quante e quali debbano giungere ad uno scioglimento, perché il romanzo possa definirsi compiuto. Potrebbe ricoprire un ruolo di cornice la storia privata, sentimentale e familiare di Miron Vatagin, *partorg* del cantiere per la centrale elettrica, il personaggio che più si avvicina al ruolo di protagonista (se di protagonista si può parlare in un romanzo dalla struttura tanto complessa). Suo figlio è fuggito di casa otto anni prima dell'inizio della storia, il romanzo si apre sull'inseguimento di un ragazzo visto di lontano, in cui Miron crede di aver riconosciuto il figlio, ed il tema ritornerà periodicamente, nella descrizione dei complessi rapporti dell'eroe con la moglie Ol'ga, rimasta a Mosca a dirigere una fabbrica (nel finale i due sembrano vicini a una rottura, ma anche questa rimane aperta), nei sensi di colpa di Vatagin, nei suoi incontri con un giovane giunto al cantiere da una colonia per *bezprizorniki* (potrebbe essere lui il figlio perduto?). Inoltre Vatagin tenterà un approccio con la giovane ingegnere Fenja Otdušina e ne sarà respinto; avrà un rapporto sessuale con la *zavžen* Paša Pogadaeva che, innamorata e conscia di non essere corrisposta, accetterà comunque con gioia di portare in grembo suo figlio. Come in *Cement*, il precedente successo di Gladkov, una trama sentimentale complessa – un triangolo che si arricchisce via via di nuovi vertici – è costruita attorno al protagonista, il quale, se sotto ogni aspetto è un eroe senza macchia, da questo punto di vista ha molto da rimproverarsi (un tentativo cosciente di complicare un eroe altrimenti troppo schematico?). Il protagonista di *Cement*, Gleb Čumalov, ricompare in *Energija*, così come sua moglie Daša: vivono separati, ma non è chiaro se la separazione è definitiva, i loro rapporti non sono del tutto risolti.

È a proposito della trama sentimentale che Gladkov scriveva a Berta Brajnina di voler continuare il romanzo, facendo sposare Va-

²³ Cf. A. Chvatov, *Aleksandr Malyškin. Očerki žizni i tvorčestva*, Moskva-Leningrad, GICHL, 1959, p. 201.

tagin a Fenja Otdušina (nel progetto cui accennavo Fenja doveva sposare l'operaio *komsomolec* Kol'ča e Ol'ga Vatagina, lasciato il marito, doveva risposarsi con Baleev, il direttore del cantiere). E si riferiva sempre a questi argomenti il critico che abbiamo visto sopra ipotizzare che il finale fosse stato volutamente lasciato aperto dall'autore, quando sosteneva che una chiusura troppo decisa della storia avrebbe comportato una soluzione in ogni caso semplicistica dei problemi della nuova morale e della nuova famiglia. Nel romanzo che conosciamo la storia sentimentale costituisce appena un abbozzo di cornice – scarsamente legato peraltro alla tematica principale, la costruzione della centrale elettrica – e subisce la concorrenza di tutta una serie di vicende assolutamente indipendenti.

Alcuni capitoli inoltre devono molto al romanzo poliziesco. L'occasione è fornita, ovviamente, dalla cosiddetta "lotta ai sabotatori"; diversi studi sul cosiddetto "Pinkerton rosso" degli anni Venti, il tentativo di costruire un romanzo popolare d'avventure di tematica ed ambientazione sovietica, si concludono sostenendo che proprio la campagna propagandistica sul sabotaggio permetterà di recuperare queste tensioni nel filone principale del realismo socialista, di integrare l'elemento avventuroso in un sistema che predica la serietà e il realismo.²⁴ Eppure Gladkov utilizza questo elemento con un certo ritengo, il mistero è appena accennato e subito risolto – sintomatico, tra l'altro, che i casi polizieschi siano due, uno nel primo ed uno nel secondo libro, con un collegamento minimo e tutto strumentale (i criminali della seconda parte esprimono l'intenzione di vendicare quelli arrestati nella prima; il messaggio è che trockisti e tecnocrati sono la stessa cosa, sono nemici della classe operaia, e questo li unisce al di là di ogni differenza politica; per di più, sono tutti al soldo dello straniero). Negli stessi anni Marietta Šaginjan in *Gidrocentral'* e, in modo più deciso e consequenziale, Bruno Jasenskij in *Čelovek menjaet kožu* avevano tentato di utilizzare un soggetto poliziesco per dare forma ai loro romanzi industriali; *Energija* non va in questa direzione, gli intrighi polizieschi non hanno una funzione particolare nel reggere la costruzione e catturare l'attenzione del lettore, restano nel numero delle infinite storie mal collegate che compongono il romanzo.²⁵

²⁴ Cf. L. Heller, *La letteratura di massa in Unione Sovietica*, in Etkind, Nivat, Serman, Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, pp. 703-704.

²⁵ In una delle prime recensioni, precedente la canonizzazione definitiva che ren-

Occupa lo spazio più ampio del testo la costruzione di una colossale centrale idroelettrica; come nota un critico sovietico costituiscono il nucleo centrale del romanzo "le ondate spontanee di afflusso e deflusso della mano d'opera, la stagionalità, la lotta di classe nelle sue diverse forme, la nascita della competizione socialista e dei lavoratori d'assalto, il contropiano, che non è un elenco dei problemi dell'epoca del primo piano quinquennale, ma piuttosto quello dei titoli dei capitoli più importanti, dei capitoli chiave del romanzo".²⁶ Una serie di problemi e una serie di capitoli chiave sul piano ideologico, ma non su quello narrativo. *Energija* non è la storia della costruzione di una centrale elettrica, ma piuttosto una serie di storie ambientate nel cantiere della centrale elettrica.

L'adolescente Katjuša Byčkova, nel periodo in cui la carenza di mano d'opera minaccia di mettere in crisi i tempi di realizzazione della centrale, forma con le compagne di scuola una brigata di cementiste per lavorare alla diga e, affrontando e superando lo scetticismo e la derisione degli adulti, la porta a livelli invidiabili di produttività, per poi diventare una famosa *udarnica*, capace di inventare un nuovo metodo per fissare la benna di cemento alla gru. L'ingegner Krjažič, un tecnico di vecchia formazione, giunge attraverso un percorso lungo e tormentato ad abbandonare la mentalità borghese e lo scetticismo per farsi attuatore entusiasta della costruzione socialista e dei suoi metodi volontaristici. Bajkalov, un vecchio compagno di Vatagin, insiste per partecipare ai lavori pur se malato di tubercolosi: lo sforzo lo uccide, ma è felice di incontrare la morte mentre partecipa a una grande impresa collettiva. L'operaio Prokop Mikešin è in conflitto con il vecchio padre, che rifiuta di aderire al *kolchoz*, rifiuta di ab-

deva impossibile qualunque critica, si rimproverava a Gladkov proprio la "incapacità... di rendere il libro avvincente. (...) Gladkov nel romanzo ha il materiale che gli serve per un intrigo. Però non lo ha saputo utilizzare, non ha saputo provocare nel lettore tensione, interesse per il destino degli eroi. Forse non ha voluto utilizzare uno stratagemma stereotipato e costringere il lettore a chiedersi chi fosse il sabotatore? Forse Gladkov non ha voluto che questo interesse per l'avventura distraesse l'attenzione del lettore dai problemi principali posti dal romanzo? Ma in questo caso bisognava cercare il fascino nelle collisioni principali del romanzo". Nel proseguimento si lamenta proprio la facilità eccessiva con cui Gladkov permette al lettore di riconoscere senza ombra di dubbio i criminali (F. Levin, *Ob "Energii" Gladkova*, "Literaturnyj kritik" 1933, n. 4, pp. 52-53).

²⁶ M. Kuznecov, *Glavnaja tema*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1964 (ora in *Sovetskij roman: stat'i, portrety*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1986, p. 103).

bandonare l'izba situata nella zona che sarà inondata dalla diga; grazie all'intervento del partito, Prokop e sua moglie Domaša abbandonano la casa del patriarca e si trasferiscono nelle caserme operaie. Domaša lavora alla pulizia delle baracche degli stagionali, si trova in seria difficoltà in quell'ambiente dove la coscienza socialista stenta a penetrare, subisce un tentativo di violenza, ma riesce a cambiare la situazione invitando un gruppo di pionieri che, arrivati alla baracca al suono del tamburo, fanno un discorso che fa vergognare gli operai e li indirizza sulla strada giusta. Il padre di Prokop morirà tra le macerie dell'izba in demolizione. Agaša Repej, moglie di un operaio comunista, vive della casa e del figlio neonato, finché la *zavžen* non la convince ad affidare il bambino all'asilo nido; a questo punto, Agaša si trasforma in agitatrice e propagandista del nuovo ruolo della donna. In un lungo flash-back si racconta come Tat'jana Bratceva abbia vissuto da *besprizornaja* e come, passando per una comune di lavoro e rieducazione dei piccoli criminali *à la* Makarenko, abbia cambiato la sua condizione fino a diventare ingegnere. E si potrebbe continuare a lungo. Di fronte ad un simile proliferare di linee narrative indipendenti, è difficile immaginare una conclusione che possa veramente porre la parola fine.

La struttura del testo discende direttamente dal metodo di lavoro dell'autore ed è comune a tutta la storia del romanzo *proizvodstvennyj*. Il cantiere preso a modello è quello del *Dneprostroj*, la grande centrale elettrica sul Dnepr, uno delle più grandiose realizzazioni dei primi piani quinquennali. L'autore aveva vissuto sul posto per cinque anni in qualità di corrispondente delle "Izvestija".²⁷ Nel 1931 i suoi *očerki* dedicati al cantiere, già pubblicati dal quotidiano, erano stati raccolti in un volume dal titolo *Pis'ma o Dneprostroe*.²⁸ Stendendo il romanzo a partire dalle osservazioni concrete, Gladkov tende a costruire una serie di storie esemplari, una per ognuno degli argomenti trattati negli schizzi: gli inventori operai, la trasformazione dei tecnici di formazione borghese, i problemi di adattamento degli operai di origine contadina e così via.

Ognuna di queste storie ha un valore assoluto ed indipendente, ognuna è necessaria; l'ambizione è quella di realizzare un quadro completo della vicenda e questo quadro si realizza per accumulazione.

²⁷ B. Brajnina, *Talant i trud (kritičeskie razdum'ja o F. Gladkove)*, pp. 100-101.

²⁸ F. Gladkov, *Pis'ma o Dneprostroe. Očerki*, Moskva, Nedra, 1931, pp. 119.

Si tratta di un'intenzione cosciente, come chiarisce il saggio retrospettivo in cui Gladkov riflette sul proprio lavoro, per comunicarne l'esperienza ai giovani scrittori operai. L'autore si dilunga a raccontare il suo soggiorno al *Dneprostroj* e il comportamento da tenere; giustifica il fatto che uno scrittore possa mantenersi nella posizione di osservatore, collaborando con le "organizzazioni sociali", senza lavorare concretamente al cantiere (in quegli anni si discuteva seriamente di questi temi). La sua argomentazione è già un'indicazione nella direzione che ci interessa:

È importante conoscere il significato generale del processo. Bisogna essere sempre aggiornati. Studiando nella pratica una professione, mi sarei condannato ad una cerchia di osservazioni molto ristretta, perché tutto il resto sarebbe rimasto fuori della mia attenzione. È importante che l'orizzonte di osservazione sia ampio, perché tutto il sistema di una data costruzione sia chiaro e comprensibile in tutta la sua complessità.²⁹

Lo scrittore deve sapere *tutto* dell'oggetto prescelto. È necessario uno studio dettagliato, sistematico.³⁰ Dove l'autore passa a descrivere il lavoro a tavolino sul materiale raccolto, per quanto sostenga (in termini assai vaghi) la necessità di un soggetto che regga la costruzione, quello che espone è una *lista* di argomenti e di figure necessari:

Bisognava organizzare il materiale in modo che in un agile sistema di immagini, in tutta la loro pienezza, si riflettesse tutta la sostanza della co-

²⁹ F. Gladkov, *Moja rabota nad "Energiej"*, "Oktjabr" 1934, n. 5, pp. 163-164. Il saggio uscì anche in edizione separata, in un fascicolo della serie *La mia esperienza creativa all'autore operaio* per la casa editrice dei sindacati: F. Gladkov, *Moja rabota nad "Energiej"*, Moskva, Profizdat, 1934, p. 47.

³⁰ Si trovano argomenti simili nel confronto con il lavoro degli scrittori dell'epoca prerivoluzionaria: "Le forze produttive erano basse. Il paese era agrario: appezzamenti individuali, solchi pieni di erbacce, aratri di legno, falci, ciocie, cielo, ruscelli, boschetti. Senza spostarsi, lo scrittore osservava una vita pacifica e monotona. (...) La natura, il paesaggio campestre, la villa signorile; il villaggio, il campo, il latifondo – ecco cosa bastava allo scrittore. Tutto era come era sempre stato. Un uomo nasceva e moriva con le stesse impressioni. E la gente cambiava poco. E la gente e la natura si fissavano nello scrittore sotto lo stesso aspetto dalla nascita alla tomba. Le immagini di proprietari terrieri erano belle e pronte: la famiglia, i vicini; i contadini erano accanto, al villaggio. Il nostro tempo mette lo scrittore in una posizione diversa. (...) Lo scrittore non può più starsene a casa. Deve sapere tutto quello che succede in questa o quella sfera delle sue osservazioni". F. Gladkov, *Moja rabota nad "Energiej"*, cit., p. 164.

struzione socialista: e le forme del lavoro comunista, e il movimento delle masse, e il ruolo guida del partito, e la nascita di uomini nuovi, e la lotta negli anni del primo piano quinquennale, e la vita quotidiana, e i problemi chiave dell'epoca moderna. In quest'opera complessa bisognava prima di tutto creare una serie di figure tipiche: uomini di partito, operai, ingegneri, giovani, donne, bambini, contadini dei *kolchoz*, stagionali.³¹

Se tutta questa lista è indispensabile, il concetto di conclusione, di lavoro compiuto, è gioco forza estremamente vago.³² C'è una ragione di fondo che rende impossibile una soluzione diversa: com'è stato notato da più parti, la letteratura in Unione Sovietica viveva una condizione tutta particolare, il potere non si limitava ad esercitare la censura, non diceva soltanto cosa *non si poteva* scrivere, ma anche cosa *si doveva* scrivere. Un romanzo poteva essere criticato, oltre che per il suo contenuto, per quello che *non* conteneva (il caso più caratteristico è quello degli attacchi alla *Molodaja gvardija* di Fadeev, basati sullo scarso rilievo che assume nel testo il ruolo del partito nell'organizzare la resistenza all'invasore).³³ Non basta che il tema del romanzo sia scelto nell'ambito di quelli raccomandati, non basta che vi sia descritto uno degli oggetti obbligati: è necessario che sia presente tutta la serie. E la rappresentazione dev'essere esaustiva, perché il senso del romanzo non è il racconto di una storia che l'autore ritiene significativa, ma la descrizione di un oggetto reale e concreto, e lo scrittore ne porta la responsabilità. Il cantiere di *Energija* non è un cantiere immaginario, astratto, simbolico, costruito a partire dalle osservazioni dell'autore al *Dneprostroj*: il cantiere raffigurato è il *Dne-*

³¹ *Ibidem*, p. 168.

³² Cf.: "De fait, la *permutabilité* interne des éléments d'un système descriptif, l'*infinité* de leur succession, mettent bien en danger le présupposé fondamental de l'œuvre classique, le "fini", à tous les sens de ce terme (clôture, "finition", fini), fini que semble bien avoir des liens privilégiés avec le récit" (P. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 54).

³³ Gli esempi potrebbero essere moltissimi; esemplare la storia del romanzo *proizvodstvennyj* di L. F. Eršov, *Pafos tvorčeskogo truda v sovetskoj literature 20-30-ch godov*, in V. A. Kovalev - A. I. Pavlovskij, (a cura di), *Voprosy sovetskoj literary*. T. 7, Moskva-Leningrad, AN SSSR, 1958, pp. 77-125, in cui è delineato lo sviluppo del genere attraverso la progressiva inclusione delle immagini dell'operaio comunista, del dirigente di partito eccetera, colpevolmente assenti nei primi esperimenti.

prostroj. Nel romanzo non porta questo nome,³⁴ ma per il lettore contemporaneo, che non poteva non essere ampiamente informato sul *Dneprostroj* grazie alla propaganda ossessiva dei mezzi di comunicazione di massa, era riconoscibile in maniera inequivoca.

Alla base del romanzo realsocialista c'è un'ossessione referenziale, un'ansia di certificazione della verità oggettiva di quanto narrato, che nel romanzo storico, ad esempio, prende la forma di un rapporto dichiarato e sottolineato con una base documentaria, nel romanzo di guerra si manifesta con una dichiarazione di fedeltà memorialistica.³⁵ (Se questo è vero, la tesi che vuole che la funzione propagandistica del romanzo sovietico si esplicasse attraverso la ripetizione di una mitologia atemporale ed astratta è errata; dove questa letteratura mente – e lo fa spesso – è piuttosto nel senso in cui può mentire un articolo di giornale). Nel romanzo industriale fa fede lo studio diretto ed accurato dell'oggetto di descrizione da parte dell'autore, studio di cui il paratesto non manca di rendere conto: ai lettori delle prime edizioni di *Energija* erano senz'altro presenti gli articoli di giornale di Gladkov, che rendevano conto delle sue visite al *Dneprostroj*; la stampa periodica (in primo luogo "Literaturnaja gazeta") informava costantemente il pubblico degli spostamenti degli scrittori, del loro lavoro preparatorio; in caso di riedizione questa funzione viene svolta dal commento, che si apre immancabilmente con questo tipo di notizie.

Il compito che gli scrittori si trovavano davanti è dunque quello di descrivere in maniera esatta ed esaustiva oggetti reali. Per un breve periodo, al confine tra gli anni Venti-Trenta, la forma raccomandata è quella dello schizzo, del bozzetto semigiornalistico dal valore principalmente documentario, operativo: in quegli anni le voci ufficiali recuperano, senza ammetterlo, la teoria della "letteratura del fatto" ela-

³⁴ In questo caso l'autore evita di usare il nome proprio, ricorrendo una sola volta, dove non riesce a rinunciarvi, a *Gidrostroj* con la maiuscola; in altri casi si utilizza un nome di invenzione, ma sempre trasparente: ad esempio, Krasnogorsk per Magnitogorsk in *Ljudi iz zacholust'ja* di Malyškin, la città di Novinsk-na-Adune per Kom-somol'sk-na-Amure in *Daleko ot Moskvy* di Ažaev.

³⁵ Esempiare il caso di *Kak zakaljalas' stal'* di Nikolaj Ostrovskij: come nota Kate-rina Clark questo libro, destinato a diventare uno dei classici maggiori della letteratura sovietica, era stato pubblicato nel 1932 e aveva ottenuto scarso riconoscimento (era stato perfino difficile farlo accettare dalla rivista): "In late 1934 the situation changed radically when a *biography* of Ostrovsky was published in *Pravda*" (K. Clark, *The Soviet Novel*, cit., p. 131).

borata qualche anno prima dal gruppo del “Novyj Lef”. Primo propagandista dell’*očerk* è Gor’kij, fondatore della rivista “Naši dostiženija”, dedicata espressamente a questo tipo di letteratura, e di iniziative quali *Istorija fabrik i zavodov*. Si fece tuttavia ben presto sentire la necessità di una grande forma, di una letteratura che non esaurisse la sua funzione nell’immediato. All’inizio degli anni ‘30 furono tentati degli esperimenti diretti alla creazione di un genere nuovo e ibrido, di una grande forma basata sull’*očerk*, al confine tra questo e il romanzo: vanno in questo senso, ad esempio, *Den’ vtoroj* di Il’ja Erenburg e soprattutto il volume collettivo sul canale Mar Baltico - Mar Bianco, che riunisce sotto la responsabilità di Gor’kij le forze migliori della letteratura sovietica, da Aleksej Tolstoj a Vsevolod Ivanov.³⁶

Al momento della pubblicazione questi esperimenti furono propagandati come i migliori esempi della letteratura del paese dei soviet, ma passarono nel dimenticatoio in tempi brevissimi: si era deciso che la letteratura sovietica doveva essere classica, comprensibile, non sperimentale. Di qui le difficoltà che si trova ad affrontare Gladkov: non esistono modelli per un romanzo che sia al tempo stesso classico, semplice, compiuto, e che renda conto in modo esatto ed esauriente di un cantiere industriale.

Il risultato è l’incompiuto, impossibile da completare che ho descritto. Katerina Clark riconosce una caratteristica simile ai romanzi dell’epoca che definisce “del primo piano quinquennale”: “...the result was a profusion of subplots in search of a central plot or, worse still, the absence of any plot at all”,³⁷ ma la fa discendere da ragioni ideologiche, dall’insistenza sul collettivismo che vietava di incentrare il romanzo su un eroe che si distinguesse in qualche modo dalla massa (allo stesso modo, la voga dell’*očerk* sarebbe una voga della “piccola forma”, tanto adatta a una letteratura di “piccoli uomini”). A realismo socialista realizzato, sostiene la studiosa americana, le cose sarebbero cambiate radicalmente, si sarebbe imposto il *Master Plot* incentrato sulla biografia di un eroe dalle caratteristiche quasi sovrumane. Eppure *Energija*, che risale all’inizio degli anni ‘30 e viene rielab-

³⁶ Cf. D. Colombo, *Sbornik o Belomorkanale: velikaja strojka stalinskoj literatury*, in *Literaturovedenie XXI veka. Pis'mo. Tekst. Kul'tura* (“Slavica Tergestina” 2002, n. 10, in corso di pubblicazione).

³⁷ K. Clark, “*Little Heroes and Big Deeds*”: *Literature Responds to the First Five-Year Plan*, in S. Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-31*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978, pp. 201-202.

borato più volte in corso d'opera, ha il secondo libro pubblicato ormai nel 1938 e resta a lungo uno dei classici maggiori, idolatrato dalla critica e ristampato di continuo. E in moltissimi romanzi industriali successivi si affermano le stesse caratteristiche, in primo luogo il legame obbligatorio e sottolineato con un oggetto concreto di descrizione. Se nel corso degli anni il numero di testi incompiuti diminuisce, la ragione è da ricercarsi, piuttosto che in una svolta ideologica, nel fatto che gli scrittori avevano imparato a rinchiudere il materiale da descrivere in strutture più rigide. Quasi sempre per mezzo di stratagemmi.

Il più perfetto di questi stratagemmi è quello utilizzato da Vsevolod Kočetov in *Žurbiny*, non per nulla uno dei romanzi di maggior successo del periodo in cui le sorti della cultura sovietica furono rette da Ždanov: l'autore non fa altro che prendere gli eroi dei suoi schizzi sulle costruzioni navali ed imparentarli tra loro:³⁸ espediente dagli effetti straordinari sul piano della coesione narrativa.

Una soluzione interessante è anche quella utilizzata in un altro classico dello stesso periodo, *Daleko ot Moskvy* di Vasilij Ažaev, premio Stalin di prima classe per il 1948.³⁹ La trama è molto più lineare di

³⁸ E lo ammette candidamente: "I *Žurbin* una "specialità di famiglia" di questo genere non l'avevano, o meglio, quella che avevano non era limitata a una professione, ma abbracciava il campo delle costruzioni navali quasi per intero. In famiglia c'erano tracciatori, falegnami modellisti, montatori, ribaditori, saldatori, rappresentanti di tutte le principali specializzazioni necessarie alla costruzione di una nave. Quando venivano in fabbrica corrispondenti di giornali il direttore diceva: "Segua i *Žurbin*. Possono costruire una nave da soli. Hanno perfino il loro tecnico". Parlando del tecnico, il direttore aveva in mente Anton" (Vs. Kočetov, *Žurbiny*, "Zvezda" 1952, n.1, p. 24).

³⁹ Si tratta del romanzo che in quegli anni riscosse i maggiori apprezzamenti ufficiali. Per testimoniare del suo successo presso le alte sfere ricorro ancora a *Novoe naznačenie* di Bek, che ne fa un uso simbolico: il protagonista, ministro della siderurgia, è a rapporto dal vicepresidente del consiglio dei ministri: "di solito Onisimov superava con onore l'esame mensile presso Tevosjan; non si piccava delle osservazioni, rimaneva come sempre irreprensibile. Così fu anche quella volta. Terminato il colloquio di lavoro, Tevosjan si appoggiò allo schienale della poltrona, sorrise amichevolmente e domandò: "Hai letto il romanzo *Lontano da Mosca*?". "No, Ivan Fëdorovič, non ne ho avuto il modo". "Non ne hai avuto il modo? Male. È un buon libro". Onisimov fu dolorosamente ferito da questo "male", che pur pareva così insignificante e casuale, sicché, rientrato all'Ochotnyj Rjad, ordinò che gli procurassero assolutamente il romanzo. Distraendosi dal lavoro concreto e corrente, dedicò due notti alla sua lettura" (A. Bek, *La nuova nomina*, cit., pp. 58-59).

quello di *Energija*. Si inizia con la nomina di un nuovo direttore (Batmanov) per il cantiere di un oleodotto in costruzione nell'estremo oriente, e con lui di un nuovo ingegnere capo (Beridze), che porta con sé un vice (Kovšov). I tre lasciano Mosca, arrivano al cantiere, affrontano e risolvono i problemi che lo tenevano bloccato, organizzano i lavori, superano le difficoltà tecniche più evidenti. Nel finale Kovšov riparte per Mosca per portare al governo un rapporto sul lavoro compiuto; il romanzo termina mentre l'aeroplano prende quota, mostrando un panorama del cantiere. Un cerchio che si chiude, una perfetta simmetria; niente di più lontano, dunque, dall'impossibilità di una conclusione rintracciata in *Energija*? Non proprio. I punti di contatto non sono pochi.

In primo luogo, il finale del romanzo premio Stalin è piuttosto diverso da quello della prima variante, pubblicata a Chabarovsk dalla rivista "Dal'nij vostok". In quella versione svolgeva un ruolo più importante – di cornice? – la vita sentimentale di Kovšov, il suo amore per la moglie Zina che lo aspettava a Mosca e una sua sbandata, al cantiere, per Ženja Kozlova, un'impiegata della direzione. Tanto che il finale non era dedicato alla panoramica dall'aereo, ma all'addio lacerante tra Kovšov e Ženja. Si ricava dal lungo studio di Thomas Lahusen sull'archivio di Ažaev, che il nuovo finale (come la trasformazione della figura di Zina, che nella versione definitiva non aspetta a Mosca ma lavora da infiltrata oltre le linee tedesche, e il ridimensionamento dei rapporti, ora assolutamente casti, tra Kovšov e Ženja) è dovuto alle istruzioni di Konstantin Simonov durante il processo di revisione del romanzo per la sua pubblicazione su "Novyj mir".⁴⁰ Si sa ancora da Lahusen che tra le carte di Ažaev esiste un progetto di continuazione del romanzo, con Kovšov che torna al cantiere dopo un incontro con Stalin;⁴¹ e parte di questo progetto è stato inserito nella sceneggiatura del film tratto dal romanzo, che doveva concludersi con un incontro al Cremlino con Stalin e Berija.⁴² Tolle queste questioni (che si risolvono comunque sul piano delle condizioni materiali, anche se evidentemente il romanzo si prestava ad operazioni di questo

⁴⁰ T. Lahusen, *How Life Writes the Book. Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1997, pp. 142-144.

⁴¹ *Ibidem*, p. 144.

⁴² Scena che manca nelle copie rimaste del film: non è dato sapere se sia stata cancellata dalla sceneggiatura in fase di lavorazione o tagliata dalla pellicola già in circolazione ai tempi della destalinizzazione. (*Ibidem*, pp. 185-187).

tipo),⁴³ l'importante è che neanche in questo caso il testo giunge a compimento. Nello specifico il petrolio non arriva a destinazione; Kovšov può partire per consegnare il rapporto di una vittoria, ma l'oleodotto non è completato. O meglio, si assiste all'arrivo del petrolio, ma solo nell'immaginazione di uno dei personaggi. Con uno spostamento temporale davvero inatteso: alla vigilia della partenza Kovšov ricorda che nei mesi precedenti nel momento di massima tensione, durante i lavori più difficili – la costruzione del tratto sottomarino dell'oleodotto – Beridze aveva rincuorato i compagni con la descrizione della vittoria futura.

– Proviamo? – chiese, infervorandosi, Beridze. E cominciò: È passato qualche anno...

– La guerra è finita, - raccolse Aleksej. - Abbiamo vinto, e in tutto il paese è iniziato un grandioso lavoro di costruzione...

– Siamo tutti in un grande cantiere – continuò Beridze – Diciamo sul Caspio.

Aleksej sviluppò la sua idea: Stendiamo un oleodotto sul fondo del mare...

– Si avvicina il trentaduesimo anniversario dell'Ottobre, e abbiamo deciso di ricordare la guerra...

⁴³ Il contesto influiva senza dubbio sull'abbondanza di testi incompiuti: lo scrittore membro dell'Unione era tenuto a ripagare i privilegi di cui godeva con un'applicazione costante, ed era raccomandabile rendere conto della propria attività; in una situazione in cui i romanzi uscivano, di regola, in rivista prima che in volume, era logico che uno scrittore desse alle stampe i primi capitoli senza aspettare che il lavoro fosse concluso (sappiamo dai diari di come M. Šaginjan si affannasse a concludere *Gidrocentral'*, la cui pubblicazione era iniziata su "Novyj mir"; nel 1935 Gor'kij lamenta il malcostume diffuso di vendere la prima parte di un romanzo non ancora compiuto e invita l'Unione degli scrittori a prendere contromisure (M. Gor'kij, *Literaturnye zabavy: III*, "Pravda", "Izvestija" e "Literaturnaja gazeta" 24.1.1935, poi in *Sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, cit., t. 27, p. 264). E ancora: come ha sottolineato il gruppo raccolto intorno a Leonid Heller, l'opera d'arte nel realismo socialista non è mai opera compiuta, in quanto è soggetta a continue revisioni da parte di istanze diverse (non è l'autore da solo a poter porre la parola fine) in base a indicazioni politico-ideologiche che cambiano nel tempo, tanto che l'opera real socialista può essere definita una "opera aperta" e vi si può intravedere un paradossale avvicinamento al modello bachtiniano di "polidialogismo" (vedi A. Baudin, L. Heller, T. Lahusen, *Le Réalisme socialiste soviétique de l'ère Jdanov. Compte rendu d'une enquête en cours*, "Etudes de lettres" (Lausanne) 1988 n. 4, p. 101; cf. T. Lahusen, *Socialist Realism in Search of Its Shores*, in Lahusen-Dobrenko (a cura di), *Socialist realism without shores / special issue*, "The South Atlantic Quarterly", v. 94 n. 3, Durham, NC, Duke University Press, 1995, pp. 677-78).

- È meglio così: i giovani operai del *komsomol* ci hanno chiesto di raccontargli come è andata – corresse Zjat'kov con un largo sorriso.
- Parla, Georgij Davydovič! – gridò Umara Magomet.
- Compagni! – Beridze si alzò. Aveva il volto serio, la voce commossa. – Abbiamo aperto l'oleodotto tre giorni prima della scadenza, alla vigilia del venticinquesimo anniversario della Grande rivoluzione socialista d'Ottobre. Ecco come è andata...⁴⁴

Il racconto prosegue con un discorso indiretto libero per diverse pagine; si va dall'ultima saldatura (su cui l'*udarnik* Umara Magomet, un tataro che parla un russo pittoresco e sbagliato, ma non ha problemi di grammatica quando si tratta di scrivere frasi solenni, incide con la fiamma ossidrica: "Compagno Stalin! L'obiettivo che ci avete assegnato è stato raggiunto, l'oleodotto è pronto. Questo è il nostro colpo a Hitler. Aspettiamo i vostri nuovi ordini. Ottobre 1942" - p. 664), ai lavori per l'interramento delle condutture, alle prove di pressione, alla verifica da parte della commissione governativa, che segue il primo viaggio del petrolio a destinazione. Segue la cerimonia solenne all'arrivo del petrolio nei serbatoi della raffineria:

In quel momento si vide il petrolio apparire nell'ampia apertura del manico. Si riversò in un rivoletto giallo, poi proruppe in una colonna nera, riversandosi in riflessi dei colori dell'arcobaleno. Sull'Adun rimbombarono gli applausi.

Zjat'kov si allontanò dalla folla, si tolse il berretto e si avvicinò alla cisterna con un flacone in mano. Con mano tremante lo mise sotto il getto di petrolio. Il flacone si riempì. Zjat'kov lo pulì con il berretto, lo baciò e lo offrì a Pisarev.

- Il nostro regalo al compagno Stalin. Preghiamo di inviarlo per via aerea.
- Glielo porterà lei, compagno Zjat'kov. Insieme al compagno Umara e al compagno Batmanov consegnerete questo regalo alla nostra guida - rispose Pisarev (p. 666).

Di nuovo una scena che farebbe la gioia di Katerina Clark! Eppure si tratta ancora delle previsioni di Beridze: con una certa sorpresa scopriamo che la voce narrante è ancora la sua; il romanzo riporta nella baracca scossa dalla tormenta, in cui l'ingegnere capo rincuora gli operai, e poi di nuovo ai preparativi di Kovšov in partenza per Mosca, ai suoi ricordi di una vicenda di qualche mese prima.

⁴⁴ V. Ažajev, *Daleko ot Moskvy*, Moskva, GICHL, 1949, p. 663. Da questa edizione sono tratte le pagine d'ora in avanti indicate nel testo.

Il senso di una mossa così inaspettata (che ricorda in qualche misura il volo in automobile verso il futuro dell'eroina di *Svetlyj put'*) si origina nell'intento di giungere al finale senza prepararlo. Gli ultimi stadi dei lavori sono perciò ampiamente riassunti con una sottolineatura dei momenti più significativi. Se la prima parte del romanzo – con l'arrivo al cantiere dei nuovi dirigenti, la loro presa di coscienza della situazione, la lotta con le abitudini sbagliate che si erano instaurate – ha una costruzione molto logica, più avanti si procede e più ha spazio la descrizione delle diverse operazioni e problematiche tecnico-organizzative. Descrizioni la cui motivazione narrativa è sempre più debole. Esempio significativo sono le pagine dedicate agli studi di Beridze sulla costruzione sul permafrost. L'attacco è improvviso:

Una mattina presto corse da lui eccitato Umara Magomet.
- Compagno Beridza, catastrofe, disgrazia, aiuta presto! (p. 545)

La baracca dei saldatori è stata improvvisamente inondata da un getto di acqua gelida proveniente dal sottosuolo, che ha riempito la costruzione e si è immediatamente ghiacciata. Beridze spiega che il curioso fenomeno dipende dalla presenza sotto la baracca di uno strato di permafrost. Chiusa questa scena, segue un episodio analogo: il forno per il pane è sprofondato nel terreno; l'ingegner Rogov ha ordinato di installarne uno nuovo e Beridze gli spiega che si tratta di un lavoro inutile: il permafrost su cui poggia l'edificio dove è contenuto il forno si è sciolto per il calore prodotto da quest'ultimo, è necessario quindi costruire un nuovo edificio con criteri differenti o il nuovo forno seguirà il destino del primo. La scena immediatamente successiva è ancora collegata a questa serie tematica:

Un'altra volta Beridze portò Aleksej e Topolev a vedere una delle baracche rimaste in eredità da Merzljakov. Il pavimento della baracca era visibilmente rigonfio, le porte si aprivano a fatica.
Un altro trucco del permafrost, Aleša - spiegò Georgij Davydovič (p. 546).

Una serie di esempi dello stesso argomento tecnico, la cui funzione descrittiva e pedagogica è evidente e la cui concatenazione è logica più che narrativa; la conclusione della serie arriva sullo stesso piano: "per la costruzione della stazione di pompaggio toccò, su indicazione di Beridze, posare le fondamenta su pali profondamente conficcati nel terreno" (p. 547). E si prosegue con la descrizione della soluzione escogitata per piantare le travi nel terreno gelato. Il critico sovietico A. Gurvič, autore di un monumentale *essai* in lode di Ažaev, notava questa caratteristica come difetto della conclusione del testo:

L'avanzata dei costruttori dell'oleodotto sull'isola di Tajsin non è che un očerck superficiale. Anche se vi appaiono ancora i nomi degli eroi che conosciamo, restano nella memoria solo le macchine che schiacciano i larici giganteschi della tajga vergine, i branchi di cinghiali spaventati e gli orsi che fuggono dalle loro tane. (...) Qui, come in alcuni altri luoghi, le imprese lavorative sembrano nascondere alla vista i loro eroi. Allo scrittore, che aveva già avuto il tempo di esprimersi su tutti i problemi vitali, è toccato, volente o nolente, di chiudere con una scialba cronaca il racconto sulla battaglia degli uomini sovietici contro la natura impenetrabile.⁴⁵

L'articolo di Gurvič conteneva un altro appunto: il critico trovava che la trama poliziesca, incentrata sulle azioni di sabotaggio tentate da perfidi individui al soldo dello spionaggio giapponese, anche questa concentrata nella parte finale del romanzo e in fondo appena accennata,⁴⁶ fosse un ulteriore elemento di debolezza strutturale, che sarebbe stato opportuno eliminare. L'osservazione provocò un vero terremoto,⁴⁷ tanto da meritare la peggiore delle sanzioni, un editoriale anonimo della "Pravda" dal tono inequivocabile:⁴⁸ intendeva forse il critico indebolire la vigilanza del popolo sovietico contro gli infiltrati? In una situazione del genere costruire un romanzo dalla struttura chiusa con una vera conclusione diventava difficile e magari pericoloso.

Non è dato sapere se Fadeev, rimanendo in vita, avrebbe portato a termine *Černaja metallurgija*, ma a partire da quanto si conosce del lavoro preparatorio (e non è poco), risultano presenti al massimo grado – venuta a cadere la trama centrale, divenuta politicamente inopportuna – tutti quegli elementi di difficoltà che abbiamo analizzato in *Energija*. Gli appunti contengono una quantità enorme di trame secondarie da sviluppare, di argomenti da affrontare: l'autore s'interroga, ad esempio, su quale personaggio sia il più adatto per descrivere la vita degli studenti di metallurgia negli anni Venti;⁴⁹ si propone di uti-

⁴⁵ A. Gurvič, *Sila položitel'nogo primera. Literaturno-kritičeskij očerck*, "Novyj mir" 1951, n 9, p. 209.

⁴⁶ La riduzione di spazio dedicato a questo argomento era parte della revisione voluta da Simonov; cf. T. Lahusen, *Socialist Realism in Search of Its Shores*, cit., p. 142.

⁴⁷ Cf. E. Dobrenko, *Socrealističeskij mimesis*, in Günther-Dobrenko (a cura di), *Socrealističeskij kanon*, SPb., Akademičeskij proekt, 2000, p. 463.

⁴⁸ *Protiv recidivov antipatriotičeskich vzgljadov v literaturnoj kritike*, "Pravda" 28.10.1951.

⁴⁹ S. Preobraženskij, *Nedopetaja pesnja: o romane A. A. Fadeeva "Černaja metallurgija"*, cit., p. 149. All'inizio degli anni Venti, prima di passare al lavoro di partito

lizzare uno dei personaggi per mostrare l'industria metallurgica di Leningrado e metterla a confronto con quella degli Urali; cerca una chiave per introdurre anche il *Donbass*; si propone di descrivere un congresso dei Partigiani della pace con i personaggi caratteristici; di mostrare il moderno teatro sovietico; di dare ampio risalto al tema della donna sovietica, al suo ruolo nella società e nella famiglia; e così via.⁵⁰ Come scrive a un amico: "non potrò cavarmela senza mostrare nel romanzo, oltre agli operai, i nostri contadini dei *kolchos*".⁵¹ E chiedendo un prolungamento del "congedo creativo" dalla posizione attiva di segretario dell'Unione degli scrittori per lavorare al romanzo, ribadisce in una lettera al CC del PCUS nell'agosto del 1953: "non è solo un romanzo sui metallurgici e sui costruttori della metallurgia, ma abbraccia ampi strati della società sovietica".⁵² Anche questa affermazione (che ritorna in diverse lettere dello stesso periodo) è tipica: l'interesse per il materiale concreto, per il singolo dettaglio, è giustificato dal fatto che il romanzo deve farsi modello del mondo, deve riflettere *ampi strati*, o meglio *tutta* la società sovietica. Il problema di *Černaja metallurgija* è il problema di tutto il romanzo industriale sovietico con magari un supplemento di ambizione. Torna alla memoria lo scrittore Pryžov del romanzo di Bek: "di fronte a se stesso, e talvolta anche di fronte ai colleghi letterati, lo scrittore non giocava a nascondino: aveva ideato la sua nuova opera (...) anche per dare un esempio e un modello a tutta la confraternita letteraria, per tracciare una strada nuova in letteratura".⁵³

Se la costruzione di un modello onnicomprensivo di società sovietica deve venire realizzata per accumulazione di quadri e di storie, il rischio continuo è che si realizzi il paradosso borghese della mappa del regno in scala 1:1. Nella storiografia si ritrova spesso la notazione che Fadeev lavorò *ben* cinque anni al romanzo senza ottenere risultati considerevoli. Se l'obiettivo era riprodurre nei particolari l'intera Unione Sovietica, cinque anni non potevano certo essere sufficienti. Né lo poteva essere una vita intera.

a tempo pieno e diventare scrittore di professione, Fadeev aveva studiato all'Accademia di geologia.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 166, 179-180, 186, 196, 209.

⁵¹ *Ibidem*, p. 41.

⁵² *Ibidem*, p. 51.

⁵³ A. Bek, *La nuova nomina*, cit., p. 146.