

PER UNA STORIA DELLA CULTURA RUSSO-SOVIETICA:  
LA POLEMICA INTORNO A *CEMENT* DI F. V. GLADKOV

*Ornella Discacciati*

Vendono *Cemento* su tutte le bancarelle.  
Lei davvero apprezza un libro simile?!  
Non c'è affatto cemento,  
solo Gladkov che scrive un *Te Deum* al cemento  
(*Pis'mo pisatelja V. Majakovskogo pisatelju*  
A. M. Gor'komu, "Novyj Lef" 1927, n. 1)

Gli esordi, a Novorossiisk, non erano stati molto incoraggianti: il suo primo racconto lungo era stato definito da Korolenko "un manicomio".<sup>1</sup> Nel 1921, giunto pieno di speranze nella capitale, Gladkov si era presentato alla Società degli scrittori moscoviti con alcune proposte, ma si era sentito rispondere che il suo stile era irrimediabilmente antiquato, "in ritardo di oltre un quarto di secolo rispetto alle tendenze eclettiche allora in voga", le sue opere anacronistiche e perciò "estrane allo *Zeitgeist*" (Brajnina 1957: 30). Tuttavia pochi anni dopo proprio la pubblicazione a puntate di *Cemento*<sup>2</sup> sulla prestigiosa "Krasnaja Nov'" sarebbe stata uno dei fatti letterari del 1925: Fedor

---

<sup>1</sup> Nel 1911 Gladkov spedisce il manoscritto del racconto *V izganii*, successivamente intitolato *Izgoi*, a Korolenko e Gor'kij. Entrambi riconoscono all'autore un certo talento, una "scintilla divina" come si esprime Gor'kij, anche se Korolenko definisce la *povest'* in modo poco lusinghiero e Gor'kij consiglia tagli inesorabili, insistendo soprattutto sulla necessità di sottoporre il testo a una severa revisione linguistica prima di proporlo alla rivista "Zavety" (Gladkov 1927: 18; Gor'kij 1950-55: 29, 283).

<sup>2</sup> *Cemento* sarà ristampato con alcune modifiche nella *Sobranie sočinenij* del 1926. Nel 1930 esce una nuova redazione e solo nel 1944, completamente rielaborato, il romanzo acquista la fisionomia definitiva. Per un'analisi delle numerose stesure si rinvia al pionieristico lavoro di M. Friedberg (1954: 72-88); il recente libro di H. Ermolaev (1997) presenta uno studio accurato dell'intervento censorio nelle diverse redazioni.

Vasil'eviç Gladkov diviene lo scrittore di riferimento per le successive generazioni di narratori sovietici e il suo romanzo è additato ad esempio da amare ed imitare. Le prime 10.000 copie del romanzo si esaurirono in un baleno e così la ristampa velocemente approntata con una tiratura di 15.000 esemplari. Nel 1927 *Cement* è tradotto in tedesco, danese e svedese; nel 1928 esce in versione spagnola, polacca, giapponese e vedono la luce due ristampe in finlandese; nel 1929 appaiono due edizioni in inglese ed è tradotto in francese, olandese e cinese (*Krasnaja panorama* 1928: 74; *Na pod'eme* 1929: 86-87).

Ciononostante la popolarità di *Cement* è accompagnata da un'accesa polemica, in cui perfino i più convinti estimatori dell'opera non possono esimersi dal notare la trama improbabile, i personaggi caricaturali, lo stile artificioso, il lessico povero e non di rado inappropriato, la sintassi stentata. Un successo reso amaro dalle polemiche, avvelenato da giudizi impietosi, che renderanno la successiva canonizzazione di Gladkov un evento tutt'altro che pronosticabile a metà degli anni '20 e forse irrealizzabile senza il sostegno di Gor'kij.

A posteriori è difficile comprendere le ragioni dell'affermazione di uno scrittore così sciatto da suscitare critiche dai più diversi schieramenti e proprio negli anni in cui si sta affermando un nuovo *purismo* linguistico. Perché proprio Gladkov, il narratore meno dotato tra le promesse della letteratura sovietica, viene indicato come modello da imitare da Gor'kij, il più influente e autorevole mediatore della cultura post-rivoluzionaria? <sup>3</sup>

Pur considerando l'affettuosa, benché non disinteressata, attenzione con cui dall'estero Gor'kij seguiva le sorti della nuova letteratura e la bonaria indulgenza con cui valutava la copiosa produzione di esordienti, spesso solo sommariamente acculturati, è bene accantonare l'ipotesi di una sua epidermica e genuina simpatia. Il carteggio tra i

---

<sup>3</sup> Influenza non solo in patria, ma anche all'estero, dopo il 1925 Gor'kij si adopera instancabilmente per divulgare in Europa la produzione dei giovani autori sovietici e giunge a preferire prose imperfette all'opera di autori di talento definitivamente emigrati. Se da un lato le sue iniziative volte a diffondere interesse e consenso nei confronti della cultura post-rivoluzionaria sono attentamente sorvegliate dal regime bolscevico, dall'altro il prestigio di cui gode tra gli esponenti di spicco dei governi europei gli consente di svolgere un ruolo influente nella vita letteraria della Russia sovietica. L'equilibrio tra le due funzioni è tuttavia reso precario dalla necessità per Gor'kij di continuare ad assicurarsi un introito grazie al quale curarsi in Europa (Fleishman 1981).

due scrittori mette in luce un rapporto molestato da frequenti incomprensioni, seguite da incresciosi chiarimenti: il carattere ombroso di Gladkov, la permalosità e l'insicurezza che lo spingevano a non sentirsi mai del tutto accettato e sufficientemente apprezzato dall'illustre interlocutore, la falsa modestia unita alla sicumera, con cui tendeva a liquidare le opere dei suoi coetanei spesso ben più dotati, mettono a dura prova più di una volta la pazienza di Gor'kij e non di rado suscitano repliche risentite (cf. *Literaturnoe nasledstvo* 1963: 78-79). Non meraviglia dunque, che i rapporti tra i due cessino bruscamente quando, offeso dai reiterati biasimi stilistici e ancor più dal fatto che fossero stati resi pubblici, Gladkov non solo si chiude in un sostenuto silenzio, ma toglie la dedica che aveva pensato di apporre al frontespizio del secondo romanzo, *Energija*, un altro grande successo ed opera che lo consacra definitivamente nel pantheon degli scrittori sovietici.<sup>4</sup>

Tuttavia non spiega il sostegno iniziale datogli da Gor'kij nemmeno la docilità con cui Gladkov accetta di riscrivere senza sosta le sue opere, per renderle accettabili all'*establishment* culturale: scrittori di maggior talento quali Aleksandr Fadeev, Aleksej Tolstoj e Michail Šolochov, solo per citarne alcuni, o autori di successo quali Jurij Libedinski e Fedor Panferov si comportarono con altrettanta disponibilità, inaugurando quella stagione di riscrittura che trasforma la letteratura sovietica in un corpus da decifrare con acribia filologica (Ermolaev 1997). Eppure a metà degli anni '20 non diventano un caso, né un modello da imitare. Né è sufficiente ricordare che Gor'kij già allora accarezzava l'idea del rientro e in Italia dipendeva finanziariamente dal governo sovietico (Fleishman 1993: 216).

Gladkov, all'inizio membro di Kuznica, farà temporaneamente parte della RAPP solo nel successivo biennio 1926-1928 (*Literaturnoe nasledstvo* 1963: 122) e nel 1925 non è sostenuto da alcun personaggio politico eminente. L'appoggio di Stalin, che d'altronde nel 1926 non aveva ancora definitivamente consolidato la sua posizione all'interno del Comitato Centrale, sarebbe sopraggiunto solo dal 1928 quando, dopo aver letto un saggio di Gladkov sul Dneprostroj, ne ordinò l'immediata pubblicazione in un numero illimitato di copie. Ep-

---

<sup>4</sup> Nel 1932 escono la prima e la seconda parte del romanzo e nel 1937-38 le due parti conclusive; anche di quest'opera si ebbe una nuova redazione molti anni dopo, nel 1947. Nel 1933 dalle pagine di "Literaturnyj kritik" A. Stackij saluta la pubblicazione di *Energija* come l'apparizione del primo romanzo che riflette in modo vivido il pathos dell'edificazione nell'Unione Sovietica.

pure anche in quell'occasione, recensendo il saggio, il critico della RAPP El'sberg aveva dichiarato che si trattava di un'opera da quattro soldi e nociva (*Sovetskaja literatura na novom etape* 1933: 142-145). Tra Gladkov e i *napostovcy* i rapporti furono sempre difficili, spesso ostili,<sup>5</sup> e curiosamente proprio gli attacchi a Gladkov crearono una delle rare occasioni, in cui Fadeev si trovò d'accordo col LEF (Fleishman 1981: 39). Persino Voronskij (1925: 261), che pure aveva apprezzato *Cement* ed accettato di pubblicarlo, non aveva mancato di porre l'accento sui principali difetti dell'opera: la trama irrisolta, il tono esaltato, i dialoghi fasulli e una fastidiosa prolissità; ed aveva chiesto all'autore di sopprimere, almeno provvisoriamente, il quattordicesimo capitolo (*Literaturnoe nasledstvo* 1983: 602).

Tra gli estimatori del romanzo spicca invece il nome di Andrej Belyj, il cui prestigio e la cui posizione negli ambienti letterari erano allora già precari (Zamoškin 1926: 184). L'influenza di Belyj su *Cement* è stata più volte sottolineata (Helle 1989) e non stupisce, considerando l'ampiezza e originalità artistica del principale innovatore della prosa russa del Novecento. Tuttavia né il compiaciuto riconoscimento dell'eco, seppur distorta, della propria parola poetica nell'opera di uno scrittore così distante come Gladkov, né gli attacchi feroci suscitati nel 1926 dalla pubblicazione di *Moskva* possono far considerare l'interesse di Belyj per Gladkov solo una reazione psicologica di fronte ad una comune difficile situazione. I rapporti di Gladkov con Belyj rimangono sempre cordiali al punto che dopo la pubblicazione di *Energija*, motivo della rottura con Gor'kij, Gladkov si rivolge proprio a Belyj perché ne scriva una recensione.

Prendendo spunto dallo stimolante articolo di Bogomolov (1988) sui rapporti tra Gladkov e Belyj, mi propongo in queste pagine di inserirli in un contesto più ampio che vede come ago della bilancia

---

<sup>5</sup> Già nel 1928 Gladkov rompe con la RAPP per profondi dissidi con i suoi dirigenti. I *rappovcy* avevano duramente attaccato *Cement*, dichiarando che un'opera del genere non poteva essere considerata letteratura. Particolarmente duro, nell'articolo "Na kakom ètape my nachodimsja" Fadeev (1927: 6) aveva definito il protagonista del romanzo un personaggio avulso dalla realtà, che si esprimeva in una lingua artificiosa. Fadeev aveva inoltre espresso il rammarico che, in seguito all'enorme successo dell'opera, numerosi scrittori avevano iniziato a usare Gleb Čumalov come stereotipo. Nell'ambito del congresso tenutosi nel 1932 per analizzare gli errori compiuti dalla RAPP, solo da poco liquidata con una risoluzione del CC, Gladkov indica più di un esempio dell'ostracismo dell'organizzazione nei suoi confronti.

Gor'kij, dalla cui posizione dipende in buona misura l'evoluzione della lingua della letteratura sovietica. Nel triangolo Gor'kij-Belyj-Gladkov si cristallizza una pagina importante della storia della cultura sovietica, si affrontano la tematica e l'impegno intellettuale degli scrittori, si pongono le basi per una soluzione del conflitto in atto tra due opposte concezioni della lingua letteraria e due opposte tradizioni.

In questi ultimi anni la questione della lingua della letteratura proletaria è tornata ad essere oggetto di interesse, anche se la critica si è concentrata in particolare sulla fase conclusiva delle polemiche divaminate sulle riviste letterarie alla vigilia del Primo congresso degli scrittori sovietici, cosa che ha creato la fuorviante impressione di un fenomeno strettamente legato al contesto politico-letterario degli anni '30 (Ostrovskaja 1985; Bacharov 1992; Golubkov 1992). Invece, ricostruendo e analizzando le necessarie premesse che conducono agli esiti sanciti dal Primo congresso degli scrittori, la questione della lingua nella sua complessità – russo letterario standard e lingua della letteratura – determina le discussioni più accese fin dai primi anni post-rivoluzionari,<sup>6</sup> e intorno alla metà degli anni '20 diviene motivo di incandescenti dibattiti tra i diversi schieramenti, sia in patria che negli scritti dell'emigrazione.

### Ragioni e pretesti di una polemica

Vale la pena chiedersi se tra le poche opere fino ad allora dedicate al tema del lavoro e alle imprese eroiche in fabbrica<sup>7</sup> *Cement*, nonostante i palesi e numerosi difetti, si prestasse, almeno come punto d'avvio, al progetto ambizioso che Gor'kij comincia a definire a metà degli an-

---

<sup>6</sup> È di questo avviso K. D. Muratova (1958), convinta della fondamentale influenza delle opere pubblicate da Gor'kij negli anni '20 sull'evoluzione della lingua della letteratura sovietica, mentre io ritengo più fedele alla realtà storico-letteraria ridimensionarne il raggio d'azione in favore di un'adeguata considerazione della sua pubblicistica ed attività politico-culturale.

<sup>7</sup> Nella prima metà degli anni '20 sul tema del lavoro in fabbrica si possono citare solo *Železnaja tišina* e *Domennaja peč'* di N. Ljaško, quest'ultima pubblicata dopo la comparsa di *Cement*, *Stal'noe serdce* di A. Svirskij, *Chabu* di Vs. Ivanov, *Odna noč'* di V. Bachmet'ev, mentre aveva visto la luce un numero non trascurabile di opere di talento dedicate alla guerra civile (*Čapaev* di Furmanov, *Partizanskie povesti* di Vs. Ivanov, *Železnyj potok* di A. Serafimovič, *Konarmija* di Babel', le opere di L. Sejfullina, di A. Neverov, e molte altre.

ni '20. Manipolando una tradizione per 'cementare' il senso di appartenenza di una generazione che si sentiva ed era sradicata (Hobsbawm 1987), Gor'kij mira a scongiurare il pericolo della prosa ornamentale e si impone come patriarca delle lettere sovietiche e caposcuola di un nuovo realismo, ancora tutto da definire. E di *Cement* scrive: "È un libro forte, necessario e, per la prima volta nella nostra letteratura ha trattato il tema del lavoro col dovuto pathos: ciò è estremamente importante" (Gor'kij 1950-55: 29, 482). Il romanzo diventa dunque il laboratorio in cui Gor'kij saggia la possibilità di influire sull'evoluzione della nuova letteratura sovietica grazie alla fortuita tempestività della sua pubblicazione e alle intrinseche peculiarità, così allora sintetizzate da Aleksandr Serafimovič: "in conclusione è il primo ampio quadro di un paese in fase di costruzione rivoluzionaria, è la prima riproduzione artistica complessiva dell'edificazione rivoluzionaria e di una quotidianità che sta cominciando" ("Pravda" 16.2. 1926).

Naturalmente questo progetto, non privo di contraddizioni e inattuabile senza gli indispensabili adattamenti, emerge da una serie di prese di posizione estetiche, considerazioni pragmatiche e convinzioni politiche. Gor'kij-scrittore era consapevole della frattura tra l'avanguardia e le masse che alla fine della guerra civile con la timida ripresa dell'attività editoriale (Giaquinta 1987; Aucouturier 1990), avevano cominciato a cercare nuovi canali d'espressione. Gor'kij-esteta aveva sempre combattuto l'avanguardia, poiché non si riconosceva negli atteggiamenti dissacratori, nell'uso spregiudicato, dal suo punto di vista, degli artifici verbali, e ancor meno nei loro maestri che avevano privilegiato troppo spesso forme stilistiche assai diverse dal realismo da lui amato. Gor'kij-pragmatico era consapevole che fermare la naturale evoluzione della lingua della cultura russa non sarebbe stato possibile, mentre si sarebbe potuto tentare di limitarne l'influenza sull'immaginario collettivo. Plasmare l'incerta lingua della nuova generazione di scrittori quali Gladkov, una lingua del *byt* solo superficialmente nobilitata dalla funzione estetica (Šapir 1990: 129-146), sembrò a Gor'kij un progetto più attuabile oltre che auspicabile per le sorti della cultura sovietica. Col passare degli anni, come testimoniano lettere, discorsi, interventi e interviste, questo progetto si trasforma in una vera e propria missione, alla quale Gor'kij dedica tutte le sue energie fino alla vigilia di una morte quanto mai opportuna (Strada 1997; Ivanov 2000: 545-581). Infine Gor'kij-politico aveva intuito che dopo la morte di Lenin l'interregno non sarebbe durato: dalle ceneri degli ideali internazionalisti e della "rivoluzione dello spi-

rito” si sarebbe affermato un regime più autoritario al quale, in cambio di ordine e stabilità, avrebbe di buon grado risparmiato gli strali della sua coscienza critica (Strada 1990).

Il 1925 inaugura l’anno primo di una nuova era:

L’anno corrente entrerà nella storia della Russia come l’ultimo anno di una fase della ricostruzione dell’economia nazionale in Unione Sovietica e come l’anno primo, l’anno delle fondamenta di una nuova edificazione. Quest’anno anche nel campo della parola artistica si riscontra il riflesso di quell’entusiasmo creativo che tutto l’organismo del paese sta vivendo [...] la nostra giovane letteratura sovietica è progredita fino ad avere prodotto grandi opere. Proprio questa è la caratteristica che per prima salta agli occhi in quest’anno letterario. La seconda caratteristica, non meno importante, anche se non altrettanto evidente al primo sguardo, è l’orientamento, teso a un centro unitario, della dinamica intrinseca alla produzione letteraria [...]: il tema dello slancio produttivo nel paese e quello dei rapporti tra città e campagna. [...] L’attuale prassi artistica conferma, innanzi tutto, il predominio del realismo nella nostra letteratura [...] dimostrando, in secondo luogo, quanto sia convenzionale la ripartizione dei nostri scrittori tra “proletari” e “compagni di strada”, perché ai giorni nostri [...] si assiste all’arretramento di quella letteratura a noi ostile, finora presente in modo più o meno dissimulato (Gorbov 1925: 129).

È interessante a questo punto entrare nel vivo della polemica, seguendone le diverse fasi e posizioni espresse all’epoca dalle principali riviste. L’uso strumentale delle critiche o delle lodi a *Cement* per riproporre schieramenti, stringere nuove alleanze e rafforzare i conflitti in atto, innanzi tutto tra *napostovcy* e LEF, non impedisce di individuare due nuclei, attorno ai quali si concentrarono le discussioni sul romanzo: la struttura compositiva dell’opera e la lingua.

Osip Brik per primo rileva l’impianto artificioso di *Cement*, un parere condiviso da P. S. Kogan che nondimeno suggerisce un paragone con i classici, ammira l’abilità con cui Gladkov ha resuscitato il romanzo psicologico e cercato di addentrarsi nei drammi individuali dei proletari (Kogan 1926: 41). Brik non si limita a sottolineare che i due temi del romanzo – Gleb che costruisce una fabbrica e Daša che si costruisce una nuova vita – non sono in alcun modo collegati, se non dal nesso logico-grammaticale-simbolico costituito dall’uso pervicace del verbo costruire (*stroit’*), allora tanto in voga; ma mette anche in luce che le azioni dei personaggi, simili più a caricature che a tipi psi-

cologici, sono spesso immotivate e le difficoltà appiattite.<sup>8</sup> Secondo il critico, proprio il successo di un libro così brutto costituisce un “fatto letterario” meritevole d’attenzione: “*Cement* è piaciuto, perché persone che poco s’intendono di letteratura vi hanno scorto la realizzazione di un loro ideale inventato di sana pianta” (Brik 1926).

La posizione assunta da Brik viene ferocemente attaccata da V. Vešnev che si appoggia a un elenco di giudizi positivi espressi da Kogan, Lunačarskij (1926), Voronskij e Serafimovič.

Quindi, con l’aiuto dello stesso O. M. Brik [...] possiamo trarre le seguenti 4 conclusioni:

1. *Cement* è piaciuto ai maggiori rappresentanti della critica letteraria e della letteratura del nostro paese.
2. È piaciuto agli addetti alla divulgazione dell’istruzione e della cultura tra le masse di lettori.
3. È piaciuto alle masse dei lettori.
4. Non è piaciuto al solo O. M. Brik (Vešnev 1926: 38).

Anche V. Poljanskij difende il romanzo: attacca Brik, ammette a malincuore quanto le critiche alla struttura dell’opera e alla psicologia dei personaggi siano fondate, ma ironizza sulla possibilità avanzata da Kogan che Gladkov abbia superato i classici in maestria: “qui non si tratta di Anton Goremyka, né della *Campagna*, [...] tuttavia non possiamo dichiarare che non rileggeremo il romanzo. L’abbiamo letto e persino con piacere, anche se ne abbiamo visto le lungaggini, le ripetizioni e le digressioni inutili” (Poljanskij 1926: 51).

Poiché dal 1922 al 1930 Pavel Lebedev-Poljanskij, noto anche come Valerjan Poljanskij, è il responsabile del principale organo di censura, il Glavlit (*Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel’stva*), i suoi sporadici interventi pubblici sono dettati da circostanze eccezionali; per questa ragione il suo lungo articolo è di estrema importanza per individuare i criteri a cui sia il partito che Gor’kij si adeguano, per sorvolare sui difetti ed enfatizzare il maggior merito di Gladkov,<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> L’articolo appare nel secondo numero di “Na literaturnom postu” del 1926 ed è ripubblicato nella raccolta di saggi *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskva, Izdatel’stvo Federacija, 1929.

<sup>9</sup> Gor’kij aveva scritto a Gladkov: “l’epoca contemporanea esige legittimamente che l’autore, l’artista, senza chiudere gli occhi sui fenomeni negativi, sottolinei e con ciò trasfiguri in senso romantico i fenomeni positivi. Voi sapete farlo e io me ne congratulo sinceramente con voi” (Gor’kij 1950-55: 29, 438).

di aver cioè inaugurato la stagione del perenne ottimismo collettivo nella realizzazione dell'edificazione socialista.

Brik non si è accorto che Gladkov ha saputo mostrare al lettore come dalle contraddizioni della vita stia nascendo qualcosa di nuovo, gioioso, luminoso e avvincente [...] Questa tendenza è stata messa in rilievo, le è stata data una forma, è stata sottolineata dall'autore, in modo perfettamente legittimo, in piena armonia con lo spirito dell'epoca (Poljanskij 1926: 52-53).

Nel canto un po' stonato di Gladkov, Gor'kij aveva riconosciuto un lucherino che mentiva a fin di bene e di quel canto, a suo parere, aveva estremo bisogno la Russia, prostrata dalla miseria e dilaniata dalle lotte intestine di partito.

Tuttavia il suo più grande merito dinnanzi alla letteratura proletaria e alla nostra opinione pubblica consiste nell'essere riuscito a cogliere l'essenza dell'epoca, a mettere in luce nella vita una serie di fenomeni nuovi, che cresceranno e si svilupperanno, a collegarli in un unico quadro, in un'unica catena sociale. Certo avremmo provato una maggiore soddisfazione se tutto ciò fosse stato fatto inappuntabilmente, se solo la qualità avesse corrisposto alla quantità del materiale scelto, ma si deve ribadire con fermezza che i difetti più gravi non ci impediscono di riconoscere *Cement* come un evento straordinario (Poljanskij 1926: 51).

*Cement* risponde inoltre al desiderio di romanticismo dilagante tra il pubblico:<sup>10</sup> a questa tendenza la rivista "Žurnalist" aveva dedicato un articolo di N. Arbut, in cui la necessità di accattivarsi l'interesse

---

<sup>10</sup> È opportuno ricordare che il romanticismo delle opere di Gor'kij si riallaccia a idee formulate da Korolenko: la necessità di un realismo romantico, l'esigenza di esaltare l'individuo esaltando il senso delle masse, la diffusione di una pubblicistica impregnata di pathos illuministico. Come è stato osservato da V. Strada, nell'evoluzione poetica di Gor'kij, contrassegnata dal passaggio da un individualismo estremo a un collettivismo rigoroso, il mito che spinge all'azione svolge un ruolo fondamentale e ha radici antiche, rintracciabili già in "O čiče, kotoryj lgal, i o djabatle-ljubitele istiny" del 1893 e nel racconto *Čitateľ* del 1898. Nella lettera a Gladkov del 2 agosto 1925 Gor'kij ribadisce quest'idea: "io non sto parlando del romanticismo di coloro che sono intimoriti dalla realtà e la sfuggono nella fantasia, ma del romanticismo di coloro che credono, del romanticismo dei coloro che sanno elevarsi sopra la realtà, sanno guardarvi come a materiale grezzo e creare da un dato negativo qualcosa di buono ed auspicabile. Questa è la posizione dell'autentico rivoluzionario". Negli stessi anni alcuni scrittori, tra cui Pasternak e Platonov, contrappongono alle idee di Gor'kij una concezione antiromantica della vita che ben presto li avrebbe messi in collisione con i principi del realismo socialista.

del lettore veniva posta come compito improcrastinabile per i narratori sovietici; a tale riguardo l'autore aveva riportato le parole di Gor'kij:

Il lettore vuole romanticismo, questo è fuor di dubbio. Esige che ciò che sa gli venga raccontato in modo interessante, sconosciuto, cosicché in ciò che sta vivendo e ha vissuto venga infuso qualcosa che lo renda più profondo e lo abbellisca.

Egli vede che la realtà contemporanea è più interessante di quella riflessa nei libri e avverte che i libri non dicono le cose fino in fondo, alcuni libri addirittura tacciono qualcosa (Arbut 1925: 15).

Il ventesimo anniversario della rivoluzione russa del 1905 aveva dato impulso alla pubblicazione di romanzi, racconti e memorie colmi di pathos, dedicati ai protagonisti degli eventi rivoluzionari; nel biennio successivo questo genere letterario ha un enorme successo. Gor'kij ritiene i tempi ormai maturi per operare un cambiamento essenziale: trasformare la prosaica e disadorna quotidianità della vita operaia in un tema degno di romantico eroismo. "La nostra letteratura non ama questo tema, non l'ha trattato, forse perché sente l'esigenza di pathos, e dov'è il pathos da noi? [...] se riuscisse però a percepire il fascino tragico della vita, la meravigliosa bellezza dell'azione, noi andremmo lontano" (Gor'kij 1950-55: 30, 33-34).

Secondo l'opinione di Gor'kij, Gladkov era pienamente riuscito nell'intento di fondere nella narrazione eroismo e quotidianità, anche se Brik aveva dimostrato che il didascalico autore di *Cement*, incapace di unire i due temi in un'opera armonica, si era cavato d'impiccio dividendo il romanzo in due parti: una dedicata all'eroismo e l'altra alla raffigurazione del quotidiano. Brik aveva inoltre rilevato che il risultato di quest'operazione metteva in luce una tendenza pericolosa ormai in atto nella letteratura sovietica:

In realtà *Cement* è un'opera non riuscita, malfatta, nociva, che non sintetizza nulla, bensì oscura solo la linea maestra dell'evoluzione della nostra letteratura: superare il *cliché* eroico nella trattazione dei temi sovietici e trovare una forma letteraria che non forzi il tema, ma lo sviluppi almeno secondo le sue caratteristiche (Brik 1926: 32)

Secondo Brik, *Cement* oscura la linea evolutiva della letteratura presentandosi, senza possederne le qualità, come frutto della tradizione realista di cui si voleva ostinatamente negare il declino. La lotta per la salvaguardia del patrimonio culturale passato, quella lotta per la tradizione che infiamma le pagine delle riviste letterarie dell'epoca, è in realtà la lotta condotta in primo luogo da Gor'kij per la sopravvi-

venza del destino della linea realista (Muratova 1958). Non a caso la questione dell'influenza di Gor'kij sull'opera e lo stile di Gladkov è sollevata fin dalle prime recensioni al romanzo e, significativamente, i pareri sono tutt'altro che unanimi:<sup>11</sup> K. Krasil'nikov sostenne, ad esempio, che negli anni '20 Gladkov si era liberato dall'influenza di Gor'kij per intraprendere un proprio cammino autonomo, mentre in un acuto ritratto M. Maizel' (1926) preferì definire Gladkov un "allievo spirituale" di Gor'kij piuttosto che addentrarsi nel terreno impervio delle affinità stilistiche.

Il problema della posizione di Gladkov nell'ambito della tradizione realista, successivamente semplificata per gli scrittori sovietici a mera dipendenza dalla figura di Gor'kij, trova una soluzione incontrovertibile solo sul finire degli anni '40: dopo la morte di Gor'kij, un ventennio di reiterate affermazioni da parte del discepolo e due clamorosi successi editoriali, Gladkov è definitivamente riconosciuto erede della linea realista, gor'kiana, della letteratura sovietica.

A questo proposito non è inutile ricordare che, nonostante la pubblicazione di opere importanti quali *Delo Artamonovyč o Žizn' Klima Samgina*, il ruolo svolto da Gor'kij come rappresentante del realismo negli anni '20 è ben diverso dal ruolo svolto sul crinale dei due secoli, quando si era affermato in qualità di innovatore di una linea consolidata della letteratura russa, di felice sperimentatore delle potenzialità espressive di un genere narrativo. Prevale ora la funzione di organizzatore, la posa di "patriarca delle lettere russe", l'ambizione di ricoprire quel ruolo di "scrittore con un destino" secondo le parole di Ejchenbaum, che dopo la morte di Tolstoj sembrava destinato a scom-

---

<sup>11</sup> Raramente in un testo letterario tanto mediocre sono state individuate così numerose e disparate influenze riconducibili ai principali numi della letteratura europea: da Lermontov a Tolstoj, da Dostoevskij a Hugo, e poi Andreev, Vs. Ivanov ecc. Per quanto riguarda le ascendenze gor'kiane sono curiose due recensioni: Grossman-Rošč nota con irritazione che la lingua dei personaggi di *Cement* pecca di affettazione, ricordando gli eccessi verbali dei *bosjaki* di Gor'kij; Losovskij, nell'introduzione a *Ras-skazy*, scrive che l'influenza di Gor'kij si riscontra principalmente nel modo in cui i protagonisti di Gladkov non parlano, ma sputano aforimi (cf. Pachomova 1966: 9-10). Dal canto suo in una lettera a Gor'kij del 25 gennaio 1927 Gladkov, pur se lusingato, esprime una certa perplessità sui pareri dei critici: "io volevo una sola cosa: essere il più possibile vicino alla 'verità sull'uomo'. Da questo punto di vista Lei è stato per me il maestro più affine accanto a Lermontov, Tolstoj, allo stesso Cervantes e forse a Dostoevskij" (*Literaturnoe nasledstvo* 1963: 87).

parire dalla cultura russa.<sup>12</sup> Un compito tutt'altro che semplice a metà degli anni '20, quando il suo prestigio e la sua autorità erano stati messi duramente in discussione; eppure Gor'kij già si sente un'istituzione: "un giorno in mia presenza Gor'kij aveva detto di sé, un po' seriamente un po' per scherzo, che non era più un uomo ma un'istituzione. E sotto un certo aspetto aveva ragione" (Kataev 1976: 181).

Da ciò traggono origine per Gor'kij sia il desiderio che la necessità di creare attorno a sé un ambiente fertile in cui diffondere e rafforzare un canone, educare i discepoli, allevare quegli eredi che avrebbero consolidato la continuità della tradizione negli anni a venire: un capillare, estenuante lavoro solo in parte rappresentato dalle oltre 20.000 lettere scritte rigorosamente di suo pugno, indirizzo compreso, in cui distillava quelle che lingue malevole definivano le 'direttive' (Muratova 1958: 219). Una maieutica quotidiana, testimoniata dalle decine di manoscritti ed edizioni accuratamente letti e chiosati ai margini, sulla base dei quali incoraggia gli esordienti, rintuzzando velleità sperimentali ed ambizioni stilistiche.

Solo considerando anche questo aspetto di un disegno complesso, qui sommariamente tracciato, è possibile comprendere gli interventi di Gor'kij volti a "oscurare" opportunamente certe tendenze letterarie della metà degli anni '20. Solo il ruolo svolto da Gor'kij favorisce, anzi rende più che plausibili gli esiti parzialmente incerti del Primo congresso degli scrittori sovietici (Strada 1976). "Mentre scrivevo *Cement*, come per tutto quanto ho scritto, pensavo a una cosa sola: come l'avrebbe valutato Gor'kij? Pensavo alle cose che Gor'kij mi aveva consigliato, indicato di fare" (Gladkov 1928: 3).

Allievo ideale di colui che aspirava a diventare il carismatico padre della letteratura sovietica (Lukács 1976: 272-273), Gladkov aveva inoltre dimostrato fin dal 1925 un apprezzabile 'spirito di partito', schierandosi apertamente contro il frazionismo che dilaniava la RAPP.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> "Ormai famoso Gor'kij si mise a riflettere sul proprio destino di scrittore. Il clamore si placava, mentre il lavoro era iniziato. La fama era giunta così presto e in modo così strano che era necessario ripensare il proprio ulteriore comportamento, perché dal comportamento in questo destino dovevano dipendere molte cose. Era necessario imparare non solo a scrivere, ma anche ad essere uno scrittore. Molti gli avevano insegnato a scrivere, ma nessuno, tranne Tolstoj, poteva insegnargli ad essere uno scrittore con un destino" (Ejchenbaum 1987: 440).

<sup>13</sup> Cf. l'intervento pubblicato nel decimo numero di "Žurnalist" 1925, p. 8.

Il problema della tradizione affiora con particolare evidenza, se ci si addentra nelle critiche gor'kiane alla lingua e allo stile di *Cement*. Se si esclude il giudizio apologetico di Gorbov (1925: 134) e l'entusiasmo di Serafimovič (1926) per la chiarezza dell'opera, da ogni parte sono stigmatizzate la sciattezza della lingua e soprattutto l'artificialità dei dialoghi, un aspetto particolarmente importante per un romanzo scritto da uno scrittore proletario, ambientato tra i proletari e indirizzato a un pubblico proletario. Pur difendendo l'opera, "un vecchio comunista" così esprime la sua insoddisfazione:

A me, personalmente, *Cement* non è piaciuto per lo stile e forse anche per la tendenziosità. Ma io sono vecchio con determinate abitudini letterarie e molto esigente per quanto concerne la forma. Eppure devo ammettere che *Cement* mi ha impressionato profondamente (Staryj kommunist, "Na literaturnom postu" 1926: 46).

In *Nerjašlivost' jazyka* (1926) K. Minaev giunge a sostenere che Gladkov ha imitato il linguaggio degli operai senza conoscerlo e conclude, invitando i critici a mostrare agli scrittori esordienti come si deve scrivere. Un parere condiviso anche da A. Kručenych (1926), che in un curioso libretto intitolato *Na bor'bu s chuliganstvom v literature* si spinge a definire il romanzo opera di un teppista in quanto manca di rispetto verso la lingua e contiene vicende "scandalosamente" triviali, soprattutto diseducative per un libro "raccomandato alle biblioteche comunali" e "autorizzato dal Consiglio Scientifico di Stato per le biblioteche scolastiche delle scuole di secondo grado".

Intervenendo nuovamente nel dibattito sulla lingua, Osip Brik fa un parallelo tra *Cement* e un'altra opera di grande successo:

Subito dopo l'Ottobre Gor'kij ricevette da un contadino di un villaggio una lettera con la richiesta: "Caro Aleksej Maksimovič perché solo i borghesi sanno ballare e noi no? Mandateci, per favore, un manuale di ballo per autodidatti". Pressappoco allo stesso modo ragionano i nostri scrittori proletari. "Perché solo i borghesi hanno la narrativa e noi no? Dateci un manuale di narrativa per autodidatti". In conclusione il manuale di narrativa in un modo o nell'altro esiste e secondo questo manuale si produce una narrativa operaio-contadina. Modello di questo genere letterario si considera *Razgrom*, il romanzo di Fadeev. Questo romanzo è costruito piuttosto abilmente e ricorda la conversazione di un russo in francese con le frasi tratte da un manuale per autodidatti. Il russo non conosce gli elementi della lingua francese, né la grammatica, ma solo frasi fatte, comunque si ottiene una certa coerenza. Basta però trasferirlo in un'altra situazione e le frasi del manuale suoneranno a sproposito (Brik 1928: 1).

Dunque a metà degli anni '20 i differenti tentativi di “rianimare” una rappresentazione stereotipata della realtà, di uscire dal vicolo cieco degli slogan, dei *clichés* ormai insopportabilmente logori, si sono tradotti in dialoghi artificiosi: “una raffigurazione viva si riduce al fatto che si comincia a parlare della gente non con una lingua chiara, ma in modo vago e oscuro” (Brik 1928: 4). Le ragioni del fallimento sono da imputare, secondo Brik, allo scarto tra la realtà circostante e una lingua letteraria irrimediabilmente obsoleta:

Fadeev, mentre studiava da autodidatta, non si è posto il problema: “non sarà cambiata la situazione sociale in cui è stato creato questo manuale e nella vita quotidiana di oggi sarà ancora opportuno farsi capire con queste frasi fatte? (Brik 1928: 1).

Quindi l'imperativo “učeba u klassikov”, al quale si subordina ogni tentativo letterario, svela una concezione dell'opera narrativa come contenitore avulso da qualsiasi legame con la realtà storico-sociale e dimostra una completa sfiducia nei confronti delle potenzialità creative del proletariato (Percov 1928: 17). A questo proposito persino Poljanskij suggerisce un parallelo interessante: “se guardate la pubblicistica contemporanea e analizzate con attenzione e scrupolo i problemi quotidiani che vi sono posti, vedrete che anche la pubblicistica non si discosta molto dal romanzo di Gladkov, vedrete che il pensiero scientifico-pubblicistico si lambicca il cervello sulla soluzione di quegli stessi problemi” (Poljanskij 1926: 52).

La questione dell'influenza della pubblicistica sulla lingua di *Cement* fa rilevare la peculiare posizione dell'opera al bivio tra due tendenze: una modernista, l'altra ancora in formazione, ma orientata verso quel modello di lingua della letteratura ‘neutra’ che avrebbe regnato dalla metà del decennio successivo.

Conseguenza della discussione sulla lingua fu la canonizzazione di uno stile neutro o autoritario, ora ritenuto tratto costitutivo della letteratura del realismo socialista, e qualunque deviazione, soprattutto lo *skaz* e la prosa ornamentale, risultò fuori legge [...] Lo stile neutro condusse a un totale livellamento della lingua letteraria. Negli anni a venire contribuì alla scomparsa pressoché totale dell'individualità creativa degli scrittori che operavano nella letteratura sovietica dell'epoca [...] L'affermazione dello stile neutro o autoritario non ha in Gor'kij un carattere estetico, ma ideologico (Golubkov 1992: 56-57; 64).

L'ingenua convinzione che la fedeltà al principio della *narodnost'* si manifestasse nella meccanica riproduzione sulla pagina della parlata

dei contadini e delle espressioni gergali dei rioni operai spiega l'inclinazione degli scrittori proletari verso un rozzo naturalismo. L'idea che la rivoluzione avesse infranto le forme classiche della lingua e la lingua dell'epoca contemporanea "fosse diventata telegrafica, a frasi spezzate, capace di condensare il contenuto" (Pletnev 1938: 289) convinse gli scrittori ad imprimere alla narrativa un ritmo più adeguato ai tempi.

### L'ombra dello stregone

A metà degli anni '20 si afferma la cosiddetta "teoria della rivoluzione dello stile" (*teorija revoljucii stilja*). Sono anni in cui anche i giovani scrittori proletari meno inclini agli sperimentalismi ritengono superata la misurata scorrevolezza della prosa realistica, convinti che l'impetuoso susseguirsi degli eventi esiga un'altrettanto dinamica espressione stilistica. Così Tolstoj stigmatizza questo atteggiamento:

Devo dire che a voi moscoviti è successo qualcosa con la lingua: gli aggettivi dopo i sostantivi, il verbo alla fine della frase. Non mi sembra corretto. Gli elementi della frase devono essere al loro posto: l'intensità della frase deve essere nella precisa determinazione del sostantivo, il movimento della frase nell'inevitabilità psicologica del verbo. La frase artificiosa, eredità del XVIII secolo è morta, scrivere nella lingua di Turgenev è impossibile, la lingua deve essere avvicinata al linguaggio parlato, ma anche qui emergono regole organiche: un orso *arrabbiato*, non un arrabbiato orso, e ammettiamo pure arrabbiato, ma che ciò sia determinato da un particolare gesto intenzionale del narratore: un orso, e poi col dito verso qualcuno e a parte: *arrabbiato* e così via. Penso che il verbo alla fine della frase non sia in alcun modo giustificabile. Mi preoccupa molto il mutamento formale della lingua e credo che si stia imboccando una strada sbagliata. Ora, certo, sono ricerche. Tutti noi cerchiamo nuove forme, ma esse sono nella semplicità e nella dinamica della lingua, non in una sua speciale metamorfosi e non nella statica (Tolstoj 1949: XIII, 585).

Questa tendenza, predominante nella produzione letteraria degli anni '20, diventa subito un cruccio per Gor'kij che, se da un lato imputa all'inesperienza l'evidente imbarbarimento della lingua russa, dall'altro non manca di deplorare l'operato di numerosi cattivi maestri, i quali, pur da posizioni diverse e talvolta inconciliabili, sono riusciti ad ammaliare i giovani scrittori. Non devono quindi trarre in inganno le critiche di Gor'kij rivolte ai dialettismi, ai *mestnye rečenija* presenti nei dialoghi di *Cement*; il bersaglio è quella prosa "puramente

estetica” (Žirmunskij 1964) che nell’arco di un decennio verrà definitivamente bandita dalla letteratura russa. Non è un caso che ancora nel 1923 Gor’kij, in una lettera a Vsevolod Ivanov, solleciti un po’ di spirito critico nei confronti di Remizov e della sua scuola, vittime stregate dalla parola letteraria (Gor’kij 1950-55: 29, 407).

Erano gli anni in cui il cosiddetto stile ornamentale, uno stile complesso, ereditato dai simbolisti, impediva l’evoluzione della nostra letteratura. Ora non importa più a cosa aspirava, se alla poeticità o all’aforisticità. È importante che mediante questo stile si tentasse di celare il vuoto spirituale, la mancanza di pensiero (Kaverin 1954: 163-164).

Come Kaverin, anche Gor’kij considera pernicioso l’infatuazione per la prosa ornamentale e ritiene indispensabile stroncare sul nascere i tentativi di emulare le frasi spezzate della *rublenaja proza* allora in voga (1922-1923): “molti allora dicevano: l’opera diventerà dinamica, se si scriverà con frasi brevi di tre, quattro parole; ma questa comprensione formale della dinamicità creava una lingua artificiosa e i lettori incespicavano in più punti; con una simile costruzione innaturale non si otteneva un libero fluire del discorso” (Fadeev 1939: 150). I difetti stilistici di una singola opera non erano considerati da Gor’kij singoli casi specifici, ma erano diagnosticati come una ‘malattia’ che avrebbe gravemente nociuto alla crescita della letteratura sovietica (Muratova 1958: 218).

Gladkov si era rivolto a Gor’kij fin dai primi tentativi letterari nel 1911. Gor’kij non aveva scoraggiato l’esordiente, ma aveva rilevato l’assoluta necessità di una revisione stilistica della *povest’*, suggerendo all’autore di ripiegare su un genere minore: “scrivete un breve racconto su un tema qualunque tra i più semplici, senza astute sofisticherie, senza ‘eccessi’ e altri ornamenti del genere ormai venuti a noia al lettore” (Gor’kij 1950-55: 26, 283).

Dopo essersi cimentato con racconti, schizzi e poesie, prima realizzazione di una certa originalità è per Gladkov la *povest’* autobiografica *Izgoi*, in cui per la prima volta assimila consapevolmente l’esempio del maestro in una propria concezione estetica, basata sul principio realistico di raffigurazione della realtà. Nel testo è ancora percepibile l’inconfondibile impronta gor’kiana: il pathos del soggetto, la suddivisione in capitoletti ben concepiti, le descrizioni non banali, così come le caratterizzazioni dei protagonisti del movimento rivoluzionario, non perdono d’attrattiva malgrado la ridondanza, le incertezze lessicali e una certa ingenuità nella costruzione delle situazioni.

Negli anni successivi Gladkov si adoperava in ogni modo per riscattarsi agli occhi di Gor'kij: uno dopo l'altro escono alcuni racconti riconducibili alla maniera realistica. Gor'kij, personalmente incontrato nel 1917 a Pietrogrado, apprezza la tenacia dell'apprendista e gli consiglia di trasferirsi a Mosca.<sup>14</sup> Nella capitale, dopo i primi rifiuti, Gladkov comincia ad orientarsi verso altri modelli e a cimentarsi con artifici retorici, allora molto diffusi e apprezzati, ma perniciosi se applicati alla sua prosa ancora grezza: le frasi spezzate in unità sempre più piccole non acquistano maggiore chiarezza per il lessico scorretto e una macchinosa metaforicità scivola nell'ammiccamento ridicolo, perché non sostenuta da un'idea profonda. In breve l'uso frequente di espressioni popolari si trasforma in stilizzazione naturalistica e il gusto per l'eccesso in iperbolismo romantico-rivoluzionario.

*Cement* è a tutti gli effetti l'esempio più riuscito del periodo 'ornamentale' della narrativa di Gladkov e al contempo è un testo cruciale per comprendere l'assimilazione dei principi stilistici della prosa ornamentale da parte degli scrittori proletari.<sup>15</sup>

All'inizio degli anni '20 sotto l'influenza di ogni tipo di 'innovatori' e 'stilizzatori' molti scrittori furono presi dalla mania di riempire i propri libri con dialoghi in gergo, pensando in questo modo di incarnare lo spirito popolare, le viscere profonde della vita popolare. Io stesso in quegli anni ho sofferto di quella mania, ma presto mi sono liberato da quell'infezione, messa alla berlina da Gor'kij (Gladkov 1955: 126).

In realtà per Gladkov non è stato semplice né rapido liberarsi dalla suggestione della prosa ornamentale e proprio questa fase di ricerca di un nuovo stile, dalla *povest' Ognennyj kon'* che esce nel 1923 sul terzo numero dell'almanacco "Naši dni" fino alla pièce *Vataga*, è contrassegnata dalla polemica con Gor'kij. Raccontando la storia della composizione di *Cement* l'autore confessa:

---

<sup>14</sup> "Avete fatto grandi progressi: *Edinorodnyj syn* è stato scritto in modo pienamente letterario e in certi passaggi è molto interessante e commovente [...] Non abbiate timore di accorciarlo, che ne resti solo una metà, ma buona [...] Vi auguro successo e ci credo" (Gor'kij 1950: 29, 364-365).

<sup>15</sup> Questi narratori ritenevano che le opere della letteratura proletaria dovessero essere costruite rivoluzionando le norme e sperimentando nuovi percorsi di ricerca stilistica che, inevitabilmente, li allontanavano dalla tradizione realista, avvicinandoli all'ornamentalismo (Koževnikova 1976: 55-66).

avrei voluto che il romanzo nella sua totalità suonasse come una sinfonia armoniosa, piena di energia [...] Non mi chiedevo come sarebbe stato espresso verbalmente ad esempio da L. Tolstoj, Turgenev o Gor'kij. Questo problema non mi veniva in mente e, se mi fosse venuto, l'avrei scacciato come inutile e persino molesto, perché inevitabilmente mi sarei messo alle dipendenze di un modello, privandomi della libertà creativa (Gladkov 1955: 20).

Le reazioni di Gor'kij alla libera espressione della volontà creativa di Gladkov non si fanno attendere e il 23 agosto 1926, da Sorrento, gli scrive una lettera colma di elogi sinceri – per la scelta del tema, lo spirito ottimistico di fondo, l'aurea romantica che circonda il protagonista e per la creazione di un'eroina in grado di oscurare il successo di Virineja, la protagonista dell'omonimo e discusso romanzo di L. Sejfullina – ma anche di critiche stilistiche. Nonostante il tono bonario, le ripetizioni, gli errori e le inesattezze sono sottolineati con implacabile precisione. Tuttavia nella complessa organizzazione sintattica, nella frammentazione del testo in piccole unità mediante un uso non canonico della punteggiatura, nelle frasi incomplete piene di accenni ed allusioni e nell'uso ricorrente di inversioni e figure retoriche quali l'iperbole e la sineddoche, a un lettore accorto come Gor'kij non sfuggono i segni della prosa ritmica, in particolare l'influenza di Belyj (Helle 1989: 16). E non è l'unico: anche A. Ležnev, critico autorevole e ascoltato, osserva la coloritura non realistica della lingua di Gladkov:

Gladkov non è un realista 'puro', per metà è un romantico. Ama i contrasti portati fino all'estremo e le situazioni acutizzate al massimo [...] Anche la lingua corrisponde a questa sfumatura romantica del suo temperamento artistico (Ležnev 1925: 134).

Nelle lettere successive Gor'kij consiglia a Gladkov di rileggersi almeno i dialoghi dei classici, concentrando le sue indicazioni sull'uso della lingua, mentre contemporaneamente intensifica la persecuzione degli imitatori dello stile di Belyj, rivolgendo moniti severi non solo agli scoperti ammiratori dello scrittore quali Pil'njak, ma anche a giovani narratori molto distanti dalle ricerche stilistiche dell'autore di *Peterburg* (Koreckaja 1968: 199).<sup>16</sup> In quegli anni Belyj è alla ricerca di una nuova lingua (Lotman 1988: 439) e questo proget-

---

<sup>16</sup> Pur criticando la narrativa di Belyj, Gor'kij non sminuisce mai il talento e la "pericolosità" di questo autore, come conferma il giudizio più volte ribadito "malgrado tutti i suoi trucchi è un autentico poeta".

to, che acuiva la sua sensibilità per i processi linguistici in atto lo rende agli occhi di Gor'kij un pericoloso antagonista. Dopo aver reagito con irritazione alla lingua di *Peterburg* ("questo non è russo"), Gor'kij legge *Moskva* come prova della definitiva sottomissione del narratore alla *stichija* sonora della lingua e lo definisce "completamente prigioniero della parola e in balia del suo potere" (Koreckaja 1968: 199). Le numerosissime annotazioni sulle pagine della copia di *Moskva* conservata nella biblioteca personale di Gor'kij confermano questo rifiuto viscerale nei confronti dei suoi "trucchi verbali".<sup>17</sup>

Da questa concezione della lingua letteraria Gor'kij prende avvio per affermare una concezione della parola come dipendente dall'immagine, semplice "vestito per tutti i pensieri", offuscando in tal modo quella linea evolutiva della prosa ottocentesca definita da Vinogradov e poi da Levin come "oggettivante" e caratterizzata da un'organizzazione del testo narrativo subordinata al principio fonico. Da ciò deriva il palese disprezzo nei confronti di Belyj: "come artista è di nessun interesse, perché non pensa con le immagini, ma con le parole". Nel 1927, in una lettera a Pasternak a proposito di Marina Cvetaeva, Gor'kij ripete questo giudizio negativo: "il suo talento a me pare stridulo, persino isterico, non domina la parola ma come A. Belyj ne è dominata. Debole è la sua conoscenza della lingua russa, nei cui confronti si comporta in modo disumano deformandola in ogni modo" (*Literaturnoe nasledstvo* 1963: 301).

La complessità di *Moskva* non suscita sconcerto solo in patria, ma anche nei circoli dell'emigrazione: Bicilli nel 1931 scrive su un settimanale diretto da Petr Struve, che la scrittura di Belyj contiene un elemento di irrisione nei confronti del lettore e della lingua stessa, ma ciò non è deprecabile, perché nelle intenzioni dell'autore si trasforma in uno strumento per raggiungere una maggiore espressività artistica. Ejchenbaum (1987a: 425-426) saluta la comparsa di *Moskva* come un evento di eccezionale rilevanza, come una celebrazione delle possibilità intrinseche nella parola poetica:

---

<sup>17</sup> Nella biblioteca di Gor'kij sono conservate venti opere di Belyj, undici delle quali presentano i segni di una lettura accurata; particolarmente numerose sono le annotazioni in margine alle opere pubblicate tra la metà degli anni '20 e l'inizio degli anni '30. La trilogia *Moskva pod udarom* venne sottoposta a un'analisi scrupolosa e in *Maski* si può leggere il seguente stizzito commento: "A volte ti viene da pensare che gli scrittori si vergognino delle parole semplici, così come la gente del bel mondo si vergognava dei pensieri semplici" (Koreckaja 1968: 203).

Qui A. Belyj non solo progredisce, sviluppando i suoi principi precedenti, ma arditamente intraprende la via indicata dalla straordinaria prosa di Chlebnikov. [...] Vi ritrovate in un'atmosfera assai originale e puramente letteraria, che sembra non scomponibile. Apertamente ritmica (persino nel dialogo!), questa prosa, colma di neoformazioni linguistiche e di tutti i possibili giochi verbali, sembra perfettamente chiusa in se stessa: è parola assoluta (Ejchenbaum 1987a: 425-426).

E sottolinea che appunto di un simile romanzo “rivolto alla letteratura” si aveva bisogno, di un'opera che non cede al mandato didattico di mediare il messaggio ideologico con immagini convenzionali, ma pone il lettore direttamente a contatto con la materia dell'arte.

Nella seconda metà degli anni '20 è ancora possibile avanzare una simile concezione della letteratura, per questo motivo *Cement* diviene il banco di prova per le idee di Gor'kij. La polemica intorno a *Cement* si intreccia inevitabilmente con la polemica intorno a *Moskva* e nelle critiche al romanzo di Gladkov Gor'kij menziona il nome di Belyj, pur cercando di non focalizzare l'interesse dell'allievo su possibili paralleli con l'opera di un maestro:

La “creazione di parole” è una questione complicata, A. Belyj è uno scrittore di alto profilo, ma ha perso il senno nella passione per la filologia, e di A. M. Remizov ormai non è rimasto più nulla. Nel vostro caso, però, non si tratta di creazione di parole quanto del fatto che imbrattate una prosa artistica con parolette provinciali, delle quali potreste fare a meno (lettera del 30 ottobre 1926).

Negli anni seguenti Gladkov continua a inviare i suoi libri a Gor'kij, che a sua volta continua a criticarli, nonostante le costanti cortesi premesse: “faccio ciò con un certo sforzo su me stesso, perché non voglio amareggiarVi e, a quanto pare, l'ho fatto” (*Literaturnoe nasledstvo* 1963: 114). Nel 1933 la pubblicazione di *Energija* non solo non migliora i rapporti tra i due scrittori, ma costituisce un ulteriore motivo di attrito tra Gor'kij e Belyj.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Gladkov lavora al romanzo per un decennio, dal 1928 al 1939. La prima parte di *Energija* è pubblicata a puntate su “Novyj mir” 1932. Preparandone l'edizione in volume, Gladkov rielabora il testo e, come di consueto, lo spedisce a Gor'kij con un biglietto: “mentre scrivevo questa *povest'* mi sono ricordato delle nostre conversazioni sui compiti dell'arte ai nostri giorni” e la preghiera di accettare la dedica. Non si conosce la risposta di Gor'kij, il quale nell'articolo *O proze* si accanisce con particolare vigore contro i difetti stilistici dell'opera. Offeso, ma al tempo stesso colpito dalle critiche aspre del maestro, Gladkov prepara una nuova redazione dell'opera nel 1947.

Come ricorda S. Gladkova (1977: 179) nella prefazione alla pubblicazione del carteggio tra l'autore di *Energija* e Belyj:

Il romanzo fu dedicato a Gor'kij, al quale non piacque [...] Gladkov, ferito dall'atteggiamento di Gor'kij, tolse la dedica. La posizione di Gor'kij nei confronti del romanzo si è riflessa negli interventi di alcuni critici. In quell'atmosfera la viva partecipazione di A. Belyj aiutò molto F. Gladkov.

Proprio il perdurare dell'influenza di Belyj sulla prosa di Gladkov negli anni '30 spiega il tono irritato della recensione di Gor'kij :

tutto il libro di Gladkov è stato scritto in quella lingua 'sciccosa', tutta screziata di trucchi che tormentano il lettore [...] Gladkov è un vecchio scrittore. La gioventù letteraria, probabilmente, studia sui suoi libri come si deve scrivere. Ciò dovrebbe infondere in Fedor Vasil'evič un atteggiamento particolarmente serio nei confronti della parola (1950: 26, 401).

D'altro canto non è difficile comprendere l'entusiasmo di Belyj (1933), tenendo tuttavia in considerazione anche altri due fattori: in primo luogo l'acuta necessità del poeta di mantenere in ogni modo un contatto con un pubblico di lettori sempre più distante e quasi irraggiungibile – affermazione che va compresa considerando tutta la complessità e contraddittorietà dei suoi rapporti con il potere sovietico. L'impegno attivo che aveva contraddistinto la partecipazione di Belyj alla vita culturale nei duri anni post-rivoluzionari, accolto con sospetto dalla maggior parte dei bolscevichi, non è venuto meno neanche all'inizio degli anni '30. Nel 1933, intervenendo al plenum del Comitato Centrale, Belyj sorprende l'auditorio con una dichiarazione di completa fiducia nel regime (*Sovetskaja literatura na novom etape* 1933: 69-70) ed è ricompensato dall'approvazione di Gor'kij, che si traduce subito in una serata celebrativa con lettura pubblica di opere appartenenti a diversi periodi della produzione artistica del poeta.

Quell'estremo tentativo di riconciliazione con la realtà sovietica non è indolore per Belyj. E nei circoli dell'emigrazione suscita l'accusa di servilismo: in particolare è attaccato da Georgij Adamovič in un articolo pubblicato su "Poslednie novosti" il 20 aprile 1933, poi ritagliato e conservato da Gor'kij (Koreckaja 1968). In patria l'atteggiamento assunto da Belyj è accolto dai più come il tentativo di un corpo estraneo alla cultura sovietica di sopravvivere nelle mutate condizioni storico-letterarie. Le prove addotte non consistono solo nella tanto deprecata trilogia su Mosca, ma anche negli interventi critici in

cui Belyj loda opere esecrabili o almeno discutibili come *Energija*.<sup>19</sup> Il sostegno offerto a Gladkov, beniamino di un vasto pubblico di lettori, rientra in questa difficile fase conclusiva dell'attività di Belyj e riflette tutta la sofferta ambiguità di atteggiamenti e posizioni non ancora esaurientemente esaminati.

In secondo luogo, nella lingua rozza ma straripante di "energia" del secondo romanzo di Gladkov, Belyj individua la presenza ancora viva, seppur deformata, di una tradizione ormai rinnegata, il desiderio non ancora sopito di sperimentare, di oltrepassare la norma della lingua letteraria: "Gladkov usa epiteti interessanti, ma ancora una volta sull'esempio di Gogol', di Majakovskij piuttosto che sull'esempio di Puškin, Tolstoj e altri classici" (Belyj 1933: 289). Da questa forza non ancora definitivamente domata, il mago incantatore spera di ricavare un sortilegio che offra un'alternativa agli scrittori.

L'ultimo romanzo di Gladkov è un tale passo avanti, pone obiettivi così nuovi e complessi che il sovraccarico di dettagli e le tracce del lavoro di laboratorio trasferiti nel testo sono perfettamente evidenti; personalmente io preferisco una certa ruvidezza di Gladkov a molti miracoli di destrezza scrittoria... Comunque vorrei che anche un lettore qualsiasi (non un lettore di professione), superate le difficoltà di lettura avanzate dall'autore, si soffermasse dinanzi alla novità delle prospettive mostrate dal romanzo, dal quale soffia un vento di autentica rivoluzione nella cultura. Queste prospettive compensano la fatica della lettura (Belyj 1933: 291).

Belyj s'illude ancora di poter fermare la campagna per il ritorno ai classici, in altre parole di arginare il richiamo a liquidare la specificità della lingua dei testi letterari, sottomettendola alle norme della lingua del *byt*. Questo orientamento è esplicitato a partire dal 1933 in una serie di articoli apparsi sulla rivista "Literaturnaja učeba", fondata e diretta da Gor'kij. Tra gli altri K. Fedin, rilevando lo stretto legame tra la lingua della narrativa e la lingua della pubblicistica, riconosce a quest'ultima il ruolo di ausilio principale per il rinnovamento della prosa letteraria. Quando nella seconda metà degli anni '30 l'imposizione del realismo socialista è definitivamente realizzata, V. Gofman annota: "esaminando la realtà contemporanea lo scrittore deve studiarne anche la lingua ed è impossibile sostituire questo studio con la conoscenza della lingua dei classici. Nessuno scrittore potrà farne a meno, persino con il modello linguistico migliore dei migliori modelli,

---

<sup>19</sup> È sufficiente ricordare l'intervento a favore del poema *V gostjach u egiptjan* di G. Sannikov, che aveva suscitato un'aspra polemica con E. Bagrickij e M. Svetlov.

di quegli scrittori classici più vicini a noi per spirito, se solo non vorrà limitarsi ad essere uno sterile manierista” (Gofman 1936: 57). Ma ormai è troppo tardi, il mago è morto e nessun sortilegio cambierà per molti anni il destino della lingua della cultura russo-sovietica.

#### BIBLIOGRAFIA

- Arbut N.  
1925 Čiitatel' chočet romantizm. — Žurnalist 1925, n. 10.
- Aucouturier M.  
1990 La vita letteraria negli anni Venti. — In: Storia della letteratura russa, Il Novecento, II, La rivoluzione e gli anni Venti, Torino 1990.
- Bacharov V.  
1992 Nezaveršennaja diskussija. — Literaturnaja Rossija 1992, n. 3-4.
- Belaja G.A.  
1977 Zakonomernosti stilevogo razvitija sovjetskoj prozy dvadcatykh godov. Moskva 1977.
- Belyj A.  
1933 Energija. — Novyj mir 1933, n. 4.
- Bicilli P. M.  
1931 O nekotorych osobennostijach russkogo jazyka. Po povodu “Moskvy pod udarom” Andreja Belogo. — In: Rossija i slavjanstvo. Organ nacional'no-osvoboditel'noj bor'by i slavjanskoj vzajmnosti. Eženedel'naja gazeta pri učastii Petra Struve, Pariž 1931, 14/11.
- Bogomolov N. A.  
1988 Andrei Belyj i sovjetskie pisateli. K istorii tvorčeskich svjazej. — In: Andrei Belyj. Problemy tvorčestva, Moskva 1988.
- Brajnina A.  
1957 Fedor Gladkov, Moskva 1957.
- Brik O.  
1926 Počemu ponravilsja Cement. — Na literaturnom postu 1926, n. 2.  
1928 Razgrom Fadeeva. — Novyj Lef 1928, n. 5.
- Brown E.  
1953 The Proletarian Episode in Russian Literature 1928-1932. New York 1953.

- Carden P.  
1976 Ornamentalism and Modernism. — In: Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde 1900-1930, Ithaca 1976.
- Čudakova M. O.  
1979 Poetika Michajla Zoščenko. Moskva 1979.
- Ejchenbaum B.  
1987 Pisatel'skij oblik M. Gor'kogo. — In: O literature, Moskva 1987.  
1987a Moskva Andreja Belogo. — In: O literature, Moskva 1987.
- Ermolaev H.  
1997 Censorship in Soviet Literature 1917-1991. Lanham-Boulder - New York - London 1997.
- Fadeev A. A.  
1927 Na kakom ètape my nachodimsja. — Na literaturnom postu 1927, n. 11-12.  
1939 Literatura i žizn'. Moskva 1939.
- Fleishman L.  
1981 Boris Pasternak v dvadcatye gody. München 1981.  
1993 Boris Pasternak. Bologna 1993.
- Friedberg M.  
1954 New Editions of Soviet Belles-lettres: a Study in Politics and Palimpsests. — American Slavic and East European Review 1954, n. 13.
- Giaquinta R.  
1987 Centralizzazione e controllo: l'editoria sovietica 1917-1921. — Europa Orientalis 6 (1987).
- Gladkov F. V.  
1927 Avtobiografija. — In: F. Gladkov, *Rasskazy*, Moskva 1927.  
1928 Gor'kij - vožd' i drug. — 30 dnej 1928.  
1955 Kul'tura reči. — In: O literature, Moskva 1955.
- Gladkova S.  
1977 Iz perepiski Andreja Belogo i Fedora Gladkova. — Voprosy literatury 1977, n. 8.
- Gofman V.  
1936 Jazyk literatury, Leningrad 1936.
- Golubkov M. M.  
1992 Utračennye al'ternativy. Moskva 1992.
- Gorbov D.  
1925 Itogi literaturnogo goda. — Novyj mir 1925, n. 12.
- Gor'kij A. M.  
1950-55 Sobranie sočinenij v 30-ti tomach, Moskva, GICHL, 1950-55.

Helle L. J.

- 1989 Andrej Belyj i Fedor Gladkov. An Exemple of Literary Transposition. — *Scando-slavica* 1989, 35.

Hobsbawm E., Ranger T.

- 1987 *L'invenzione della tradizione*. Torino 1987.

Ivanov V. Vs.

- 1999 Professor Korobkin i professor Bugaev (K žanrovoj charakteristike romana "Moskva" Andreja Belogo). — In: *Moskva i "Moskva" Andreja Belogo*, Moskva 1999.
- 2000 Počemu Stalin ubil Gor'kogo?. — In: *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury*, t. II, Stat'i o ruskoj literature, Moskva 2000.

Kataev V.

- 1976 *L'erba dell'oblio*. Torino 1976.

Kaverin V.

- 1954 Gor'kij i molodye. — *Znamja* 1954, n. 11.

Kogan P. S.

- 1926 O Gladkove i *Cemente*. — *Na literaturnom postu* 1926, n. 1.

Koreckaja I. V.

- 1968 Gor'kij i Andrej Belyj. — In: *Gor'kovskie čtenija*, Moskva 1968.

Koževnikova N. A.

- 1976 Iz nabljudenij nad neklassičeskoj ('ornamental'noj') prozoi. — *Izvestija Akademii Nauk, Serija literatury i jazyka*, t. 35, n. 1.

*Krasnaja panorama*

- 1928 *Krasnaja Panorama. Literaturno-chudožestvennyj sbornik*, 1928, n. 4.

Kručenych A.

- 1926 Opravdanie iznasilovanija ili F. Gladkov na straže čubarovskich interesov. — In: *Na bor'bu s chuliganstvom v literature*, Moskva 1926.

Ležnev A.

- 1925 *Literaturnye zametki*. — *Pěchat' i revoljucija* 1925, n. 7.

*Ličnaja biblioteka*

- 1981 *Ličnaja biblioteka A. M. Gor'kogo v Moskve. Opisanie v 2-ch knigach*. Moskva 1981.

*Literaturnoe Nasledstvo*

- 1963 Gor'kij i sovetskie pisateli, t. 70. Moskva 1963.
- 1983 *Iz istorii sovetskoj literatury 1920-30-ch godov*, t. 93. Moskva 1983.

Lotman Ju. M.

- 1988 *Poetičeskoe kosnojazyčie Andreja Belogo*. — In: *Andrej Belyj, Problemy tvorčestva*, Moskva 1988.

- Lukács G.  
1976 Tolstoj e l'evoluzione del realismo russo. — In: Saggi sul realismo, Torino 1976.
- Lunačarskij A.  
1926 Dostiženija našego iskusstva. — Pravda, 1 maja 1926.
- Majzel' M.  
1926 F. Gladkov. — Zvezda 1926, n. 4.
- Mal'c A. E.  
1986 Lunačarskij o publicističeskom karaktere ruskoj literatury. — In: Literatura i publicistika. Problemi vzaimodejstvija, Trudy po znakovym sistemam, Tartu 1986, Učen. zap. Tart. gos. un-ta, vypusk 683.
- Minaev K.  
1926 Nerjašljivost' jazyka. — Na literaturnom postu 1926, n. 5-6.
- Muratova K. D.  
1958 M. Gor'kij v bor'be za razvitie sovetskoj literatury. Moskva-Leningrad 1958.
- Na pod'eme*  
1929 Na pod'eme 1929, n. 12.
- Ostrovskaja S.  
1985 Rukoj Gor'kogo. Moskva 1985.
- Pachomova F.  
1966 Avtobiografičeskie povesti F. V. Gladkova i tradicii M. Gor'kogo. Moskva-Leningrad 1966.
- Percov K.  
1928 Kul't predkov i literaturnaja sovremennost'. — Novyj Lef 1928, n. 1.
- Pletnev V.  
1938 Na ideologičeskom fronte. — In: Lenin o kul'ture i ob iskusstve, Moskva 1938.
- Poljanskij V.  
1926 Cement i ego kritiki. — Na literaturnom postu 1926, n. 5-6.
- Primočkina N. N.  
1998 Pisatel' i vlast'. M. Gor'kij v literaturnom dviženii 20-ch godov. Moskva 1998.
- Šapir M. I.  
1990 Jazyk byta / jazyki duchovnoj kul'tury. — Russian Linguistics, 14 (1990) n. 2.
- Serafimovič A.  
1926 O *Cemente* F. Gladkova. — Pravda, 16 fevr. 1926.

*Sovetskaja literatura na novom etape*

1933 Stenogramma pervogo plenuma orgkomiteta sojuza sovetskich pisatelej (29 oktjabrja - 3 nojabrja 1932). Moskva 1933.

*Saryj kommunist*

1926 Paki i paki o *Cemente*. — Na literaturnom postu 1926, n. 5-6.

Strada V.

1967 Introduzione. — In: Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al Primo congresso degli scrittori sovietici, Bari 1967.

1990 La rivoluzione e la letteratura. — In: Storia della letteratura russa, II Novecento, II, La rivoluzione e gli anni Venti, Torino 1990.

1997 Gor'kij martire o servo di Stalin? — Corriere della sera, 22.3. 1997

Švejcer V.

1992 Byt i bytie Mariny Cvetaevoj. Moskva-Sankt Peterburg 1992.

Tynjanov Ju.

1977 Poetika. Istorija literatury. Kino. Moskva 1977.

Tolstoj A.

1949 Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1949.

Vešnev V.

1926 Kritičeskij salat O. M. Brika. — Na literaturnom postu 1926, n. 5-6.

Vlasenko A.

1982 Fedor Gladkov. Moskva 1982.

Voronskij A.

1925 O tom, čego u nas net. — Krasnaja nov' 1925, n. 10.

Zamoškin N.

1926 A. Belyj. — Novyj mir 1926, n. 11.

Žirmunskij V.

1964 O ritmičkoj proze. — Russkaja literatura 1964, n. 4.

1975 Teorija sticha, Leningrad 1975.

*Žurnalist*

1925 Kakim jazykom nado razgovarivat' s massovym čitatelem? — Žurnalist 1925, n. 3.

1925a Vaši poželanija našej chudožestvennoj literature. — Žurnalist 1925, n. 5.

